

1 -2. Temat:

Problematyka wybranych pieśni Jana Kochanowskiego.

Czego chcesz od nas Panie - Pieśń XXV

Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?
Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?
Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,
I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie.

Złota też, wiem, nie pragniesz, bo to wszystko Twoje,
Cokolwiek na tym świecie człowiek mieni swoje.
Wdzięcznem Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy,
Bo nad Cię przystojniejszej ofiary nie mamy.

Tyś Pan wszystkiego świata, Tyś niebo zbudował,
I złotemi gwiazdami ślicznieś uhaftował.
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi,
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznymi.

Za Twojem rozkazaniem w brzegach morze stoi,
A zamierzonych granic przeskoczyć się boi.
Rzeki wód nieprzebranych wielką hojność mają,
Białą dzień, a noc ciemna, swoje czasy znają.

Tobie kwoli, rozliczne kwiatki wiosna rodzi;
Tobie kwoli, w kłosianem wieńcu lato chodzi;
Wino jesień, i jabłka rozmaite dawa,
Potem do gotowego gnuśna zima wstawa.

Z Twej łaski, nocna rosa na mdłe zioła padnie,
A zagorzałe zboża deszcz ożywia snadnie.
Z Twoich rąk wszelkie zwierzę patrzy swej żywności,
A Ty każdego żywisz z Twej szczodrobliwości.

Bądź na wieki pochwalon, nieśmiertelny Panie,
Twoja łaska, Twa dobroć, nigdy nie ustanie.
Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi,
Jedno zawsze niech będziem pod skrzydłami Twemi.

Utwór o incipicie: „Czego chcesz od nas, Panie” (Pieśń XXV) powstał około **1558 r.**, a drukiem ukazał się po raz pierwszy w roku 1562. Jest to **hymn** o charakterze dziękczynnym i pochwalnym.

Pieśń rozpoczyna się **apostrofą do Boga**, a zarazem pytaniem retorycznym: „Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?”. Zwrot ten pozwala ustalić adresata i nadawców wypowiedzi. **Zbiorowy podmiot liryczny** to wierni – ludzie wierzący, wdzięczni Bogu za

wszystkie otrzymane od niego dobrodziejstwa. Warto zwrócić uwagę na jedno odstępstwo od tej formy liczby mnogiej: „Złota też, wiem, nie pragniesz” – autor wypowiada się w tym wypadku w liczbie pojedynczej, co pozwala przypuszczać, że cała wypowiedź ma charakter jednostkowy, a liczba mnoga użyta została ze względu na identyfikowanie się podmiotu z większą grupą.

Charakter pochwalny utworu został osiągnięty poprzez **wyliczenie dóbr**, jakie człowiek otrzymuje od Boga:

(...) Z Twej łaski nocna rosa na mdłe zioła padnie,
A zagorzałe zboża deszcz ożywia snadnie;
Z Twoich rąk wszelkie zwierzę patrzy swej żywności,
A Ty każdego żywisz z Twej szczodroblivości (...).

Nagromadzenie **zaimków dzierżawczych** – Twoje, Tobie, Ciebie – pisanych wielką literą, ma podkreślać fakt, że wszystko należy do Boga: „(...) cokolwiek na tym świecie człowiek mieni swoje”.

Bóg został tu przedstawiony jako hojny Stwórca, **dawca życia i wszelkiego dobra**. W trzeciej strofie wyraźne jest **uosobienie** Stwórcy, który pracuje nad swoim dziełem niczym **rzemieślnik**, ale też **artysta**:

(...) Tyś niebo zbudował
i złotymi gwiazdami ślicznieś uhaftował;
Tyś fundament założył nieobeszłej ziemi
I przykryłeś jej nagość zioły rozlicznymi (...).

Jednocześnie artysta nadaje hymnowi wymowę dziękczynną, podkreślając doskonałość Boskiego dzieła. Świat jawi się jako miejsce przyjazne człowiekowi, stworzone z myślą o jego wygodzie. Wszystko, co istnieje, powstało zgodnie z wolą Bożą, jest więc **doskonale uporządkowane, harmonijne i celowe**: „Biały dzień a noc ciemna swoje czasy znają”. Harmonia w renesansowej estetyce oznacza piękno, doskonałość, stąd taki nacisk na ukazanie świata jako doskonale zrównoważonego, gdzie każdy ma swoje miejsce i swoją rolę.

Utwór Jana Kochanowskiego ma charakter podniosły – wszak jest **formą modlitwy**. Artysta nadał mu z tego względu stosowną formę trzynastozgłoskowca z męskimi, parzystymi rymami.

Pieśń XXV to doskonały przykład twórczości renesansowej. Napisany został **w języku polskim**, nawiązuje do renesansowej estetyki i choć ma charakter religijny, na pierwszym planie stawia sprawy ludzkie. Świat jest dobry, bo dobrze służy człowiekowi. Bóg zaś został ukazany jako dobry ojciec dbający o swoje dzieci.

Nie porzucaj nadzieje - Księgi wtóre Pieśń IX

Nie porzucaj nadzieje,
Jakoć sie kolwiek dzieje:
Bo nie już słońce ostatnie zachodzi,
A po złej chwili piękny dzień przychodzi.

Patrzaj teraz na lasy,
Jako prze zimne czasy
Wszystkę swą krasę drzewa utraciły,
A śniegi pola wysoko przykryły.

Po chwili wiosna przyjdzie,
Ten śnieg z nienagła zéjdzie
A ziemia, skoro słońce jej zagrzeje,
W rozliczne barwy znowu sie odzieje.

Nic wiecznego na świecie:
Radość sie z troską plecie,
A kiedy jedna weźmie moc nawiętszą,
W ten czas masz ujźrzeć odmianę naprędszą.

Ale człowiek zhardzieje,
Gdy mu sie dobrze dzieje;
Więc też, kiedy go Fortuna omyli,
Wnet głowę zwiesi i powagę zmyli.

Lecz na szczęście wszelakie
Serce ma być jednakie;
Bo z nas Fortuna w żywe oczy szydzi,
To da, to weźmie, jako sie jej widzi.

Ty nie miej za stracone,
Co może być wrócone:
Siła Bóg może wyrzucić w godzinie;
A kto mu kolwiek ufa, nie zaginie.

Pieśń IX umieszczona została w „Księgach Wtórych” i ma **charakter refleksyjny**. Rozważania podmiotu lirycznego i jego „porady” nawiązują pośrednio do starożytnej **filozofii stoików**, chętnie przywoływanej przez Kochanowskiego także w innych pieśniach. Poeta wierzy w **trwałość cnoty**, a więc męstwa, wierności podstawowym zasadom etycznym, przeciwstawiając ją nietrwałości wartości materialnych.

Według pomiotu lirycznego, tylko cnota jest w stanie przezwyciężyć (przetrzymać) zły los. Zgodnie z myślą stoicką, człowiek powinien godnie przyjmować każde wyzwanie losu – zarówno pozytywne, jak i negatywne zdarzenia. Stałość charakteru wzmacnia go i daje poczucie bezpieczeństwa. Rатуje też przed życiowymi upadkami, rozczarowaniami i pychą. W ostatniej strofie autor przypomina także o istnieniu „wyższej instancji”, czyli o możliwości odwołania się do Boga.

Utwór składa się z siedmiu czterowersowych zwrotek, mających – kolejno – siedem (dwa pierwsze wersy) i jedenaście sylab (dwa ostatnie). Każda strofącharakteryzuje się takim samym układem rymów: aabb (przyjdzie – zyjdzie, zagrzeje – odzieje). **Epitety** („rozliczne barwy”), **porównania**, **apostrofy** – to najważniejsze środki stylistyczne zastosowane w utworze.

Podmiot liryczny w pieśni „Nie porzucaj nadzieje”

Podmiot liryczny tej pieśni jawi się jako człowiek mądry, doświadczony i niezwykle radosny. Cały utwór stanowi swoisty apele, dobrą poradą męczyzny, który poznał świat i wie, jakie rządzą w nim prawa.

„Nie porzucaj nadzieje” – apeluje poeta już w pierwszym wersie utworu. W kolejnych udowadnia czytelnikowi nietrwałość dóbr tego świata, w tym również nietrwałość – czyli ulotność – rzeczy złych. Oceniając charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego, można go uznać za **filozofa lub mędrca**. Ów mędrzec jest jednocześnie niezwykle bliski i przyjazny zwyktemu człowiekowi, zna jego troski, zna też ludzkie słabości i przywary („Ale człowiek zhardzieje,/ Gdy mu się dobrze dzieje”).

Poeta przytacza w pieśni szereg mądrości ujętych w prostych aforyzmach: „Nic wiecznego na świecie:/ Radość się z troską plecie”. W ostatniej strofie niejako pociesza czytelnika, zapewniając go o Boskiej opatrności:

(...) Ty nie miej za stracone,

Co może być wrócone:

Siła Bóg może wywrócić w godzinie;

A kto mu kolwiek ufa, nie zaginie.

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzoney - Księgi wtóre Pieśń XXIV

Niezwykłym i nie leda piórem opatrzoney

Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony

Natury: ani ja już przebywać na ziemi
Więcej będę, a większy nad zazdrość, ludnemi

Miasty wzgardzę. On, w równym szczęściu urodzony,
On ja, jako mię zowiesz, wielce ulubiony
Mój Myszkowski, nie umrę ani mię czarnemi
Styks niewesoła zamknie odnogami swemi.

Już mi skóra chropawa padnie na goleni,
Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;
Po palcach wszędy nowe piórka się puszczaają,
A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają.

Terazże nad Ikara prędszy przeważnego
Puste brzegi nawiedzę Bosfora hucznego
I Syrty Cyrenejskie, Muzom poświęcony
Ptak, i pola zabiegłe za zimne Tryjony.

O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie,
I różnego mieszkańcy świata Anglikowie,
Mnie Niemiec i waleczny Hiszpan, mnie poznają,
Którzy głęboki strumień Tybrowy pijają.

Niech przy próżnym pogrzebie żadne narzekanie,
Żaden lament nie będzie ani uskarżanie:
Świec i dzwonów zaniechaj, i mar drogo słanych,
I głosem żałobliwym żołtarzów śpiewanych.

Pieśń o incipicie: „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony” pochodzi ze zbioru „Ksiąg wtórych” i opatrzona jest numerem XXIV. Utwór ten ma **charakter autorefleksji**, dotyczy bowiem pośmiertnego losu poety, a dokładnie – **nieśmiertelności jego sztuki**.

Podmiot liryczny można utożsamiać z autorem, wskazuje na to fakt, iż jest on poetą, a także pojawiający się w pieśni zwrot do Myszkowskiego, mecenasa Jana Kochanowskiego.

W pierwszych wersach utworu mówi on swej dwoistej naturze: „(...) poeta, ze dwojej złożony/
Natury (...)”. Jest on człowiekiem śmiertelnym, stąpającym po ziemi jak wszyscy, zarazem ma w

sobie jednak coś z anioła, co go unosi do nieba. To jego **sława poety, wieczna chwała**, która nie przemienie wraz ze śmiercią ciała:

(...) On ja, (...)

nie umrę ani mię czarnymi

Styks niewesoła zamknie odnogami swymi (...).

Sława, która obejmie całą Europę, a nawet wykroczy poza jej granice, zapewni poecie **nieśmiertelność**:

(...) O mnie Moskwa i będą wiedzieć Tatarowie,

I różnego mieszkańcy świata Anglikowie (...).

Poezja ukazana została w pieśni jako sztuka w istocie swojej wzniosła, której twórca (poeta) staje się niczym ptak szybujący do nieba. Talent, choć to słowo tu nie pada, to wyjątkowy dar, czyniący poetę kimś wyjątkowym, wynoszącym go ponad zwykłych śmiertelników. Poeta nawiązuje tu do **motywu „exegi monumentum”** znanego z dzieł Horacego. Dar tworzenia, jeśli zostanie dobrze wykorzystany, wiedzie do wieczności. Sztuka nie przemija, jest trwalsza niż „pomnik ze spiżu”.

W tym kontekście **śmierć nie jawi się jako ostateczny koniec**. Poeta pisze o niej ze spokojem, jakby nie czuł przed nią lęku. Zwraca się do współczesnych, by nie opłakiwali jego odejścia, ponieważ nie umrze on całkiem – pozostanie żywy w swojej poezji:

(...) Niech przy próżnym pogrzebie żadne narzekanie,

Żaden lament nie będzie ani uskarżanie:

Świec i dzwonów zaniechaj, i mar drogo słanych,

I głosem żałobliwym żołtarczów śpiewanych! (...).

Poeta niewątpliwie dumny jest ze otrzymanego daru, wierzy w wielkość tworzonej poezji, jej szeroką i nieprzemijalną sławę. Jednocześnie pozwala sobie jednak na lekki dystans względem poetyckiej godności. We fragmencie mówiącym o jego przeobrażeniu się w ptaka –

(...) Już mi w ptaka białego wierzch się głowy mieni;

Po palcach wszędy nowe piórka się puszczają,

A z ramion sążeniste skrzydła wyrastają (...)

jest szczypta autoironii.

Utwór nawiązuje do kultury antycznej poprzez przywołanie motywu „exegi monumentum” oraz **mitycznej postaci Ikara**.

Klasyczna jest też forma pieśni o regularnej budowie i imitującym heksametr trzynastozgłoskowcu. Całość liczy sześć czterowersowych strof o parzystych rymach żeńskich.

Pieśń o spustoszeniu Podola - Księgi wtóre Pieśń V

Wieczna sromota i nienagrodzona
Szkoda, Polaku: ziemia spustoszona
Podolska leży, a pohaniec sprośny,
Nad Niestrem siedząc, dzieli łup żałosny.

Niewierny Turczyn psy zapuścił swoje,
Którzy zagnali piękne łanie twoje
Z dziećmi pospołu a nie masz nadzieje,
By kiedy miały nawiedzić swe knieje.

Jedny za Dunaj Turkom zaprzędano,
Drugie do hordy dalekiej zagnano;
Córy szlacheckie (żał sie mocny Boże!)
Psom bisurmańskim brzydkie ścielą łoża.
Zbójce, niestety, zbójce nas wojują,
Którzy ani miast, ani wsi budują;
Pod kotarzami tylko w polach siedzą,
A nas nierządne, ach, nierządne, jedzą!

Tak odbieżące stado więc drapają
Rozbójce wilcy, gdy po woli mają,
Że ani pasterz nad owcami chodzi,
Ani ostrożnych psów za sobą wodzi.

Jakiego serca Turkowi dodamy,
Jesli tak lekkim ludziom nie zdołamy?
Ledwieć nam i tak króla nie podawa;
Kto sie przypatrzy, mała nie dostawa.

Zetrzy sen z oczu a czuj w czas o sobie,
Cny Lachu! Kto wie, jemu czyli tobie
Szczęście chce służyć? A dokąd wyroku
Mars nie uczyni, nie ustępuj kroku.

A teraz k temu obróć myśli swoje
Jakobyć szkody nieprzyjacieli twoje
Krwią swą nagroził i omył tę zmazę,
Której dziś niesiesz prze swej ziemię skazę.

Wsiadamy? Czy nas półmiski trzymają?
Biedne półmiski, czego te czekają?
To pan, i jadać na srebrze godniejszy,
Komu żelazny Mars będzie chętniejszy.

Skujmy talerze na talery, skujmy,
A żołnierzowi pieniądze gotujmy.
Inszy to darmo po drogach miotali,
A my nie damy, bychmy w cale trwali?

Dajmy, a naprzód dajmy! Sami siebie
Ku gwałtowniejszej chowajmy potrzebie.
Tarczej niż piersi pierwwej nastawiają,
Pozno puklerza przebici macają.

Ciesz mi ten rym: «Polak mądr po szkodzie»;
Lecz jeśli prawda i z tego nas zbodzie,
Nową przypowieść Polak sobie kupi,
Że i przed szkodą, i po szkodzie głupi.

„Pieśń o spustoszeniu Podola” (Pieśń V) pochodzi ze zbioru „Księgi Wtóre”. Tematyka utworu nawiązuje do **napadu Tatarów na Podole w 1575 roku**. Najeźdźcy mieli wówczas uprowadzić ok. 50 tys. Polaków (mężczyzn, kobiet i dzieci).

Głównym tematem pieśni jest opis sytuacji porywanych przez najeźdźcę Polaków. Kochanowski podkreśla grozę napadu, malując smutny obraz opustoszałej krainy:

(...) Ziemia podolska leży, a pohaniec sprosny,
Nad Niestrem siedząc, dzieli łup żałosny! (...).

Poeta uświadamia Polakom ogrom poczynionej szkody, opisuje tragiczny los porwanych kobiet:
(...) Córy szlacheckie (żał się mocny Boże!)
Psom bisurmańskim brzydkie ścielą łoża (...).

Podkreślone zostaje, że większość porwanych nigdy nie wróci do ojczyzny.

Tematem drugiej części pieśni jest krótka, ale dobitna charakterystyka wroga. Kochanowski nie szczędzi też gorzkich słów swoim rodakom. Zastanawia się na przyczynami odniesionej porażki. **Pośrednio oskarża Polaków** – o niedbałość, wygodnictwo i ignorowanie prawdopodobnych zagrożeń (obrona granic kraju). Całość utworu ma jednoznaczną wymowę patriotyczną, stanowi wezwanie do walki i obrony polskich ziem.

Pieśń składa się z dwunastu regularnych czterowersowych strof (każdy wers ma 11 sylab). Wersy są rymowane według schematu: aabb (dodamy – zdołamy, podawa – dostawa).

Kochanowski buduje nastrój utworu poprzez zastosowanie licznych **apostrof, wykrzyknień i pytań retorycznych**. Apostrofą (wezwaniami) rozpoczyna się już pierwsza strofa pieśni:

Wieczna sromota i nienagrodzona/ Szkoda, Polaku! (...).

Podobne apele pojawiają się w dalszej części utworu. Pytania retoryczne skłaniają do refleksji nad prawdziwą naturą Polaków:

(...) *Jakiego serca Turkowi dodamy,/ Jeśli tak lekkim ludziom nie zdołamy (...).*

W dwóch ostatnich wersach pieśni poeta umieszcza swoisty morał, będący przestrogą przed lekceważeniem kolejnych wrogów:

(...) *Nową przypowieść Polak sobie kupi/ Że i przed szkodą i po szkodzie głupi.*

Podmiot liryczny w „Pieśni o spustoszeniu Podola”

Pieśń Kochanowskiego ma **formę apelu**. Podmiot liryczny utożsamia się z Polakami napadniętymi przez najeźdźcę. **Jest Polakiem oraz patriotą**, przerażonym skutkami agresji Tatarów. Przypomina rodakom o wielkiej krzywdzie porwanych, głośno nawołując do zebrania sił i ruszenia z pomocą tym, którzy dostali się do niewoli.

Poeta krytycznie odnosi się nie tylko do agresora, ale i do rodaków, którzy zlekceważyli zagrożenie. Ze wstydem wytyka Polakom liczne przywary i zaniedbania: „Wsiadamy? Czy nas półmiski trzymają?” – pyta retorycznie.

Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie - Księgi wtóre, Pieśń XIV

Wy, którzy Pospolitą Rzeczą władacie,
A ludzką sprawiedliwość w ręku trzymacie;
Wy, mówię, którym ludzi paść poruczono
I zwierzchności nad stadem Bożym powierzono,

Mieście to przed oczyma zawždy swojemi,
Żeście miejsca zasiedli Boże na ziemi,
Z którego macie nie tak swe własne rzeczy
Jako wszytek ludzki mieć rodzaj na pieczy.

A wam więc nad mniejszemi zwierzchność jest dana,
Ale i sami macie nad sobą Pana,
Któremu kiedykolwiek z spraw swych uczynić
Poczet macie; trudnoż tam krzywemu wynić.

Nie bierze ten Pan darów ani się pyta,
Jesli kto chłop czyli się grofem poczyta;
W siermiędze li go widzi, w złotych li głowach,
Jesli namniej przewinił, być mu w okowach.

Więc ja podobno z mniejszym niebezpieczeństwem
Grzeszę, bo sam się tracę swym wszeteczeństwem;
Przełożonych występki miasta zgubiły
I szerokie do gruntu carstwa zniszczyły.

Pieśń XIV z „Ksiąg Wtórych” ma w całości **formę apelu** do najwyższych władz w kraju. Poeta – stając po stronie poddanych, prostych ludzi – przypomina władcom o ciężącej na nich odpowiedzialności. Podkreśla, że władza nie jest prawem, ale trudnym obowiązkiem, zwierzchnością nad „stadem bożym”.

Kochanowski wyraźnie zaznacza, że **wszelka zwierzchność pochodzi od Boga**, a każdy ziemski władca jest w pewien sposób następcą Stwórcy. Co za tym idzie, władza niesie ze sobą obowiązek pełnej odpowiedzialności za los poddanych. Każdy władca będzie się też musiał ze swego panowania rozliczyć – przed ludźmi i Bogiem.

(...) A wam więc nad mniejszymi zwierzchność jest dana,

Ale i sami macie nad sobą pana (...).

Co ważne, autor przypomina także o **równości wszystkich wobec Stwórcy**, który

(...) ani się pyta,

Jeśli kto chłop czyli się grofem poczyta (...).

Władza to wartość przemijająca, po śmierci zarówno władca, jak i poddany będą sądzeni według takich samych zasad.

Pieśń ma budowę regularną, składa się z pięciu czterowersowych strof o układzie rymów aabb (swojami – ziemi, rzeczy – pieczy). Każdy z wersów ma 12 sylab.

Występują w niej następujące środki stylistyczne: **apostrofy** („Wy, mówię, którym, ludzi paść poruczono”), **epitety** („pospolitą rzeczą”, „stadem bożym”) oraz **powtórzenia** („wy”).

Podmiot liryczny w pieśni „Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie”

W Pieśni XIV Jana Kochanowskiego występuje podmiot liryczny bezpośredni, pierwszoosobowy („Więc ja podobno z mniejszym niebezpieczeństwem/ Grzeszę, bo sam się tracę swym wszeteczeństwem”). Zwraca się on z apelem do rządzących państwem („Wy, którzy pospolitą rzeczą władacie...”) oraz do każdego człowieka sprawującego władzę w szerszym bądź węższym zakresie.

3. Temat:

Barok - wprowadzenie do epoki

Nazwa i ramy czasowe epoki

Początki baroku łączy się najczęściej z wydarzeniami związanymi z reformacją, a więc z wiekiem **XVI**. Koniec natomiast przypada na pierwszą **połowę XVIII w.**, kiedy to w Europie zaczęły przeważać prądy oświeceniowe.

Jeśli chodzi o Rzeczpospolitą, można w tym przypadku wskazać dokładniejsze daty. Według badaczy poprzednia epoka, renesans, kończy się właściwie wraz ze **śmiercią Jana Kochanowskiego w 1584 roku**. Umowną datą końca baroku jest natomiast **rok wstąpienia na tron ostatniego króla polskiego Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764)**.

Nazwa epoki pochodzi najprawdopodobniej od portugalskiego słowa **barocco**, oznaczającego **perłę o nieregularnym kształcie**. Jej adekwatność widać chociażby na polu sztuk plastycznych, gdzie dominują faliste linie i zaokrąglone kształty.

Filozofia i światopogląd

W latach dominacji prądów renesansowych w Europie, w kulturze panował klimat zachwyty nad człowiekiem, jego mocą kreacyjną i pięknem myśli. Zachwycano się artystami starożytnymi, próbując wzorować się na ich dokonaniach i kunszcie. Wydawało się wówczas, że cały świat stoi przed człowiekiem otworem. W ostatnich dekadach XV i pierwszych XVI wieku ten **światopogląd uległ załamaniu**.

Odkrycie geograficzne rozpały wyobraźnię, ale także niepokoiły. Okazało się, że na mapach jest jeszcze niezliczona ilość białych plam, w miejscach których mogą żyć istoty niekoniecznie życzliwie nastawione do starego świata. Ważne były również odkrycia w innych dziedzinach. Wynalezienie mikroskopu spowodowało, że ludzie zdali sobie sprawę, iż kosmos nie jest jedyną nieskończonością, druga to mikrokosmos, środowisko najmniejszych stworzeń, które same w sobie zawierają nieskończone bogactwo. Ponadto rewolucyjne teorie dotyczące struktury wszechświata pozbawiły Ziemię szczególnej godności. Przestała być ona postrzegana, jako planeta stojąca w centrum, stała się natomiast jednym z kilku innych obiektów krążących wokół nieruchomego Słońca.

Wszystkie wymienione zdarzenia oraz wiele innych wpłynęło na to, że człowiek zaczął czuć się niepewnie, zagrożony przez świat, którego nie potrafił przeniknąć. Dlatego też zwracano się w stronę duchowości, bardzo często przybierającej formę mistycyzmu (Jan od Krzyża, Teresa z Avilla). Nastąpiło odrodzenie scholastyki średniowiecznej w neoschalastyce, rozwijanej szczególnie w Hiszpanii (Francisco Suarez).

Najważniejszymi filozofami epoki byli **Rene Descartes** (Kartezjusz) oraz **Blaise Pascal**. Kartezjusz starał się odnaleźć niepowątpiewalny punkt wyjścia dla wszystkich nauk. Zaczął od **radykałnego zwątpienia**, podważając wszystkie swoje przekonania. W trakcie takiego rozważania natknął się na element, któremu nie był w stanie zaprzeczyć: było to jego własne istnienie. Odkrycie znalazło swój wyraz w stwierdzeniu: „**Cogito ergo sum**”. (Myślę, więc jestem). Na tej podstawie rozwinął swój **racjonalistyczny system filozoficzny**.

Pascal również rozpoczynał swoje filozofię od wątpienia, jednak doszedł do odmiennych wniosków. W całym ludzkim życiu **nie odnajdywał żadnego punktu oparcia**. Wniosek był taki, że **jedyny ratunek to Bóg**. Człowiek dla Pascala był jedynie **myślącą trzciną**, której miejsce było pomiędzy dwoma nieskończonościami (mikrokosmos i makrokosmos). Tylko wiara miała według Pascala moc uzdolnienia człowieka do życia w obecności tych dwu otchłani. Bardzo znany jest **pascalowski zakład**. Ogólnie rzecz ujmując, filozof argumentował, że warto jest wierzyć, ponieważ jeśli Boga nie ma, to wierzący wraz z niewierzącym są dokładnie w takiej samej sytuacji – umrą, ich życie skończy się i tyle. Jeśli jednak okaże się, że Bóg jest, niewierzący nie tylko nic nie zyska, ale straci nieskończenie wiele.

Literatura

Jeśli chodzi o literaturę barokową, należy mówić raczej o **pluralizmie** i przenikaniu się różnych prądów niż o jednym, dobrze określonym stylu. Charakterystyczny był **synkretyzm** (łączenie w jedno wielu różniących się, a czasem nawet sprzecznych elementów). Bardzo często stosowano **inwersje, paradoksy i antytezy**, wszystko, co komplikowało językową warstwę tekstu. Zasadniczo nie chodziło o utrudnienie odbioru, lecz stworzenie wrażenia, że dzieło jest wynikiem dokładnego przemyślenia układu poszczególnych części, biegłości autora. Oprócz pomysłowych zabiegów formalnych, w literaturze baroku można dostrzec niezwykle **zróżnicowanie tematów**. Obok opowieści osnutych wokół zdarzeń mitologicznych, pojawiła się **poezja mistyczna**, która rozwijana była na równi z **literaturą dworską**, chwalącą zmysłową miłość i korzystanie z wszelkiego rodzaju rozrywek.

W niektórych krajach rozwinęło się kilka specyficznych prądów, m.in.: **marinizm** (we Włoszech) oraz **gongoryzm** (w Hiszpanii). Pierwszy termin wywodzi się od nazwiska **Giambattista Marino**, drugi natomiast od **Luisa de Góngora y Argote**. Celem obu nurtów było zaskakiwanie czytelnika. Używano więc rozbudowanych metafor i porównań oraz wielkiej ilości innych środków stylistycznych, próbowano w utworze budować zachwycające obrazy. Treść była raczej mało istotna, liczył się pomysł jej przedstawienia. Właśnie dlatego bardzo często mówi się w tym kontekście o **konceptyzmie** (łac. *conceptus* – ujęcie, pomysł). Tego typu pomysły były wykorzystywane na użytek **literatury dworskiej**, zwłaszcza przy pisaniu erotyków. Jednak swoje zastosowanie znalazły również w **angielskiej poezji metafizycznej**. Oparta ona była na tematach chrześcijańskich, przeszycona żarliwością i mistycyzmem. Jej głównymi przedstawicielami byli **John Donne** oraz **George Herbert**.

Oprócz tego tworzone również **eposy rycerskie** (Torquato Tasso, „**Jerozolima wyzwolona**”), w czym widoczny był silny wpływ literatury średniowiecznej, oraz **powieści łotrzykowskie** (anonimowy utwór „**Łazik z Tormesu**”).

Polska poezja barokowa istniała w swoich dwu głównych rodzajach: **poezji dworskiej** (**Jan Andrzej Morsztyn, Daniel Naborowski**) oraz poezji **metafizycznej** (**Mikołaj Sęp Szarzyński, Sebastian Grabowiecki**). Twórcy pierwszej odmiany chętnie nawiązywali do pomysłów zachodnich, **marinizmu** oraz **gongoryzmu**. Dla zaskoczenia czytelnika stosowano nawet tak zdumiewające chwytły jak opisywanie za pomocą języka religijnego erotycznych doświadczeń. Głównym zadaniem tej twórczości było dostarczenie rozrywki.

Poezja metafizyczna, która swój najdoskonalszy wyraz na polskim gruncie znalazła pod piórem **Sępa Szarzyńskiego**, rozważała **tematy związane z duchową walką**. Podmiot liryczny najczęściej był rozdarty pomiędzy złem a dobrem, jednak nie poddawał się w starciu z pokusami. Można tu odnaleźć **motyw żołnierza Chrystusa** (łac. *milites Christi*), postawy propagowanej szczególnie przez jezuitów i ich założyciela św. Ignacego Loyolę. Także i w przypadku tego typu

literatury nie zaniedbywano formy. Dzieła Szarzyńskiego są niezwykle **kunsztownie skonstruowanymi sonetami**, z często pojawiającą się **inwersją i antytezą**.

W epice bardzo ważny był **nurt ziemiański** czy też **sarmacki**, obecny w pewnym stopniu również w poezji. Twórcy wyrażali pochwałę życia na wsi, dobrego gospodarowania i korzystania z umiarem z ziemiańskich rozrywek. Przede wszystkim jednak propagowali **postawy patriotyczne** oraz **piętnowali wady narodowe**, na przykład uciskanie chłopów. Najwybitniejszym przedstawicielem był **Wacław Potocki** („**Transakcja wojny chocimskiej**”). Od renesansu nadal rozwijała się **literatura polityczna**. Swoją działalność na rzecz dobra państwa i naprawy kraju w dalszym ciągu prowadzili Piotr Skarga, Stanisław Orzechowski oraz Andrzej Frycz Modrzewski. Zgodnie z cezurą czasową należałoby ich umieścić w epoce odrodzenia, ponieważ wszyscy tworzyli przede wszystkim w wieku XVI, jednak ich myśl okazała się szczególnie ważna w okresie baroku, zwłaszcza w jej końcowej fazie. Gdy na tronie polskim zasiedli **królowie z dynastii saskiej**, kraj coraz bardziej chylił się ku upadkowi. Wracano wówczas do wcześniejszej polskiej myśli politycznej, przypominając często chociażby „Kazania sejmowe” Skargi.

Teatr

W tej dziedzinie panował niepodzielnie **William Szekspir**. Jest on uznawany za twórcę tak zwanego **teatru elżbietańskiego** (w owym czasie na tronie angielskim zasiadała Elżbieta I Tudor). W swoich dramatach analizował ludzką naturę, próbując zgłębić jej najciemniejsze zakamarki. Wiele z nich jest przejmującym opisem drogi do morderstwa, zdrady oraz zrealizowania ze wszelką cenę próżnych ambicji. Do dzisiaj Szekspir jest najwybitniejszym dramaturgiem, a jego dzieła, np. „**Hamlet**”, „**Makbet**”, „**Otello**”, są nadal żywe i często wystawiane.

Wybitnych twórców wydała również Hiszpania. Na rozwój sztuki teatralnej wpłynęli tu przede wszystkim **Lope de Vega** oraz **Tirso de Molina** (jako pierwszy tematem sztuki uczynił historię Don Juana). W ich twórczości dostrzec można **fascynacje iluzją**, poszukiwaniem granicy między tym, co wyobrażone, fikcyjne a tym, co rzeczywiste.

Do Polski, zwłaszcza dzięki staraniom dworu królewskiego, ściągano wiele zagranicznych trup teatralnych. Przywoziły ze sobą głównie **dzieła Szekspira** oraz **klasycystów francuskich: Racine’a, Corneille’a i Moliera**. Rozwijała się również twórczość rodzima. Jej najwybitniejszymi przedstawicielami byli **Stanisław Herakliusz Lubomirski** (komedia) oraz **Wacław Rzewuski** (tragedia).

Warto zaznaczyć, że w okresie baroku wielkiemu przeobrażeniu ulega sama **technika teatralna**. Rezygnuje się ze **scen symultanicznych**, wykorzystywanych przeważnie w **przedstawieniach o charakterze religijnym**. Symultaniczność polegała na tym, że dzielono jedno miejsce, po którym mieli poruszać się aktorzy, na kilka oddzielnych przestrzeni. W ich obrębie pokazywane były różne wątki, odgrywane w jednym momencie. W spektaklach coraz częściej stawiano na **linearność opowieści**. Teatr przybrał także formę zbliżoną do

współczesnej. Przedstawienia coraz częściej rozgrywały się wewnątrz budynków, na oddzielonej od widowni scenie.

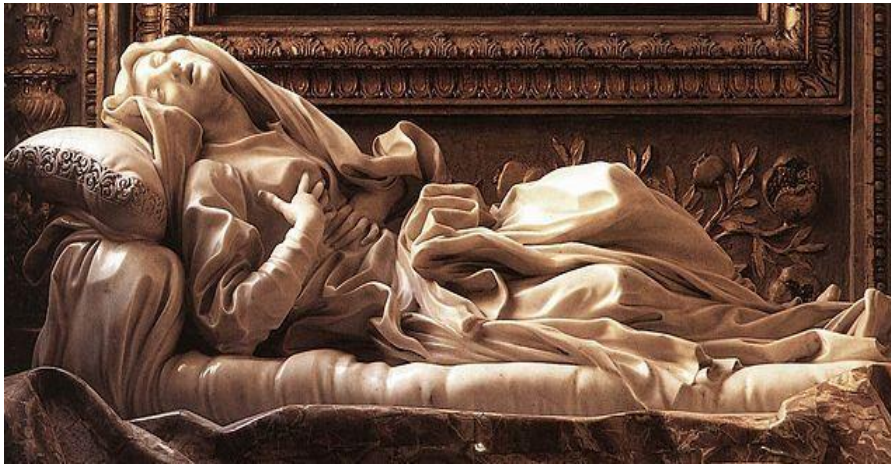
Architektura

Architektura barokowa, podobnie jak renesansowa, wzorowała się na **budownictwie antycznym**. Jednak w nowej epoce sposób czerpania z dziedzictwa starożytności nie miał nic wspólnego z renesansem. Wykorzystywano przede wszystkim pewne elementy antyczne lub wcześniej przyjęte formy geometryczne budowli, jednak zrezygnowano całkowicie z harmonii. Budowle barokowe, tak jak starożytne, miały być **monumentalne**, ale oprócz tego sprawiać **wrażeniu ruchu, dynamizmu i bogactwa**. Dlatego tak wielką rolę w architekturze odgrywała rzeźba. Pojawiała się przy wszelkich wykończeniach w postaci **bogatej sztukaterii**. Architektura korzystała także z malarstwa. Projektanci dążyli do tego, by zatrzeć granicę między szczegółami architektonicznymi a rzeźbą, ta zaś często przechodziła płynnie we **fresk**.

Za pierwszą budowlę barokową uchodzi jezuicki kościół **II Gesu w Rzymie**, zaprojektowany przez **Giacomo della Porta**. Wiele późniejszych budowli sakralnych było wzorowanych na tej świątyni. Właściwie większość uznanych architektów pochodziła z Włoch. Oprócz della Porta sławę zyskał między innymi **Giovanni Lorenzo Bernini**, ceniony również jako rzeźbiarz. W Polsce pracowali **Francesco Solari** oraz **Tylman Gameren** (z pochodzenia był Holendrem, ale swoje wykształcenia zdobył we Włoszech).

Malarstwo i rzeźba

Najważniejszymi w sztukach plastycznych były **ekspresja i dynamizm**. Obrazy bardzo często przedstawiały **monumentalne sceny**, ze sporą liczbą postaci, rozdzielanych dość dużymi jasnymi plamami. Światło służyło do zwrócenia uwagi widza na szczególne elementy kompozycji. Poza tym wykorzystywano **intensywne kolory**, które miały za zadanie podkreślanie **dramatyzmu scen**. Lubowano się w tematach umożliwiających zaprezentowanie ruchu oraz sugestywnego gestu. Pojawiały się więc wątki mitologiczne, rzezie, sceny męczeństwa. Zainteresowano się również **motywem przemijania oraz marności** (vanitas), dlatego na wielu barokowych obrazach można dostrzec czaszki lub rozkładające się, zepsute owoce.



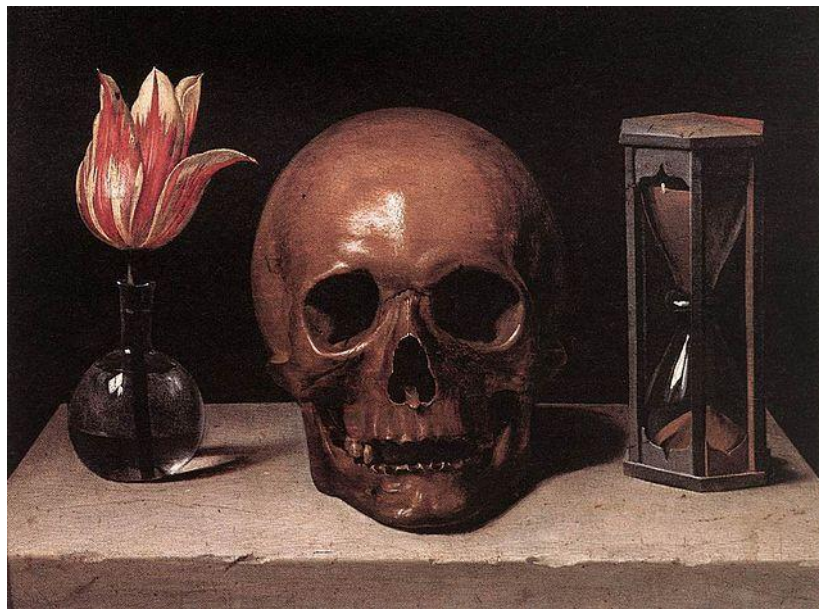
Gian Lorenzo Bernini, Błogosławiona Ludowicia Albertoni

Malarstwo barokowe miało trzy główne ośrodki: Włochy, Hiszpanie oraz Niderlandy. Barok narodził się we Włoszech i najwybitniejsi artyści włoscy tworzyli w początkowej fazie epoki: genialny Caravaggio, Paolo Veronese, Tintoretto. Najbardziej znanymi malarzami hiszpańskimi byli Jose de Ribera oraz Diego Velazquez – nadworny malarz rodziny królewskiej eksperymentujący z iluzją. Malarstwo niderlandzkie wyróżniało się realizmem. Z biegiem czasu coraz bardziej dążyło do jak najwierniejszego przedstawienia wybranego przedmiotu i doskonaliło narzędzia, które mogłyby to ułatwić. Tym drugim zadaniem interesował się szczególnie **Vermeer**, który do perfekcji opanował operowanie światłem. Najwybitniejszymi malarzami byli **Rembrandt** (szczególnie nastawiony na oddanie świata duchowego) oraz Rubens (głównie zafascynowany ludzkim ciałem i wszystkim, co związane zmysłowością).

Rzeźba barokowa w wielu swoich realizacjach funkcjonowała jako element służący do **wykończenia projektów architektonicznych**. Oczywiście rozwijano także **rzeźbę wolnostojącą**. Najczęściej wzorowana była na formach antycznych, jednak mocno zdynamizowanych. Istotne było oddanie wewnętrznego poruszenia postaci, dlatego do rzadkości należały dzieła statyczne. Ruch podkreślano chociażby szczegółowym oddaniem układu szat przedstawianych postaci. Ulubionym materiałem był **marmur**, ale z racji tego, że był bardzo drogi, niejednokrotnie zastępowano go **stiukiem** (rodzaj gipsu). Uważa się, że swoje początki rzeźba barokowa zawdzięcza Michałowi Aniołowi. Jej najwybitniejszym twórcą był **Giovanni Bernini**.



Giovanni Antonio Viscard, Klasztor Fürstenfeld – wnętrze kościoła



Philippe de Champaigne, Vanitas (ok. 1671)

Światopogląd i filozofia baroku

Przełom XVI i XVII wieku okazał się dla Europy czasem niezwykle burzliwym pod względem politycznym i społecznym. Liczne **wojny**, przede wszystkim zaś prowadzona z niezwykłą bezwzględnością **kontrreformacja** znacząco wpłynęły na przemiany światopoglądowe poddawanych im społeczeństw, prowadząc do **przewartościowania znanych z poprzednich epok założeń etycznych**.

Z racji coraz dynamiczniej rozwijającej się nauki najwybitniejsi myśliciele zaczęli na **nowo** zadawać pytania na temat miejsca człowieka w świecie i jego odniesienia wobec Boga,

rezygnując w tego typu dochodzeniach z renesansowej metody opartej głównie na negocjowaniu osiągnięć wcześniejszych epok – wielką zdobyczą filozofii baroku stało się **opracowanie pozytywnych metod badania rzeczywistości** opartych przede wszystkim na **racjonalizmie i empiryzmie**. Pytania pozostały więc te same, zmienił się zaś sposób ich stawiania i szukania odpowiedzi, jaki miał od tej pory przebiegać w myśl **programu maksymalistycznego**, zakładającego wykorzystanie jednocześnie **aspiracji metafizycznych**, jak i **naukowych w dociekaniach prawdy** o otaczającym nas świecie.

Pierwszym krokiem do tego typu intelektualnej symbiozy stała się działalność **Galileusza** – jednego z najwybitniejszych matematyków i astronomów XVII wieku. Propagował on **dochodzenie do wiedzy na drodze empirycznego doświadczenia i matematycznej przejrzystości**, dzięki którym można poddać analizie prawa przyrody, a za ich pośrednictwem – zbadać metafizyczne prawa rządzące wszechświatem. Myśl tę rozwinął **Kartezjusz**, **wzbogacając metodologię badań naukowych o pojęcia jasności, wyrażności i prostoty**, które były niezbędnymi gwarantami dojścia do prawidłowych wniosków. Sformułował również jedno z podstawowych założeń barokowej filozofii stwierdzające, iż **godność człowieka zasadza się nie w tym co materialne (zniszczalne), ale w pozostającej poza zasięgiem zjawisk zewnętrznych jaźni**.

Na podobnych założeniach opierał się również **Spinoza**, dualistyczne pojmowanie świata zastąpił jednak jego **monistyczną, jednorodną wizją**, z której wynikało **panteistyczne pojmowanie Boga jako tożsamego z przyrodą**. Uporządkował przez to i pogodził ze sobą systemy pozostawione przez filozofów-naukowców, jak i pogrążonego w mistycznym **rozdarciu pomiędzy światem ducha i materii Pascala**. Ten ostatni sformułował również **najbardziej rozwinięty system etyczny** oparty na tezie, iż **wiara w Boga i postępowanie wedle Jego nakazów** w nie są kwestią jedynie religijności, ale przede wszystkim **racjonalizmu**, z jego punktu widzenia są one bowiem opłacalne.

Prócz systemu Pascalowskiego filozofia baroku niewiele skupiała się na zagadnieniach etycznych, **zwracając się głównie w kierunku metodologii badań mających na celu poznanie świata i pytań o sposób funkcjonowania człowieka w jego obrębie**. Zagadnienia o charakterze estetycznym nie pojawiły się tu wcale (za wyjątkiem kilku wzmianek w traktatach Kartezjusza, Pascala, czy **Malenbranche’a**), stając się tematem filozoficznych rozmyślań dopiero w późniejszych epokach. Najwybitniejsi myśliciele baroku pozostawali więc w zupełnej niemal izolacji od bieżących wydarzeń w literaturze i sztukach plastycznych, **zwracając się głównie w stronę nauk ścisłych**, z których zaczerpnęli dążenie do rozwiązań prostych, przejrzystych, opartych na jasnych przesłankach, **stawiając przez to filozofię w opozycji do**

barokowej sztuki pełnej przepychu, bogactwa, zatopionej w mistycyzmie i świadomie dążącej do komplikacji.

Mistycyzm w baroku

Najważniejsze założenia soboru trydenckiego dotyczyły odnowy Kościoła katolickiego i przyciągnięcia do niego na powrót wiernych, którzy wybrali na początku XVI wieku ascetyczną dyscyplinę i skromność protestantyzmu. W tym celu przed barokową sztuką postawiono zadanie **oddziaływania na odbiorcę nie tylko poprzez intelekt, ale przede wszystkim przez emocje**, których poruszenie miało gwarantować o wiele głębsze, trwalsze i bardziej dramatyczne przeżycie religijne.

Efektem tych założeń stał się zwrot w stronę **mistycyzmu rozumianego jako pozazmysłowe, ekstatyczne uniesienie religijne wynikające z bezpośredniego kontaktu z Bogiem** – niezależnego od rytuałów i obrzędów, w pełni jednostkowego i pozbawionego intelektualnych ograniczeń. W takim kształcie mistycyzm barokowy odwoływał się bezpośrednio do analogicznego prądu w średniowieczu i **filozofii św. Augustyna** jako propagatora tezy, iż Bóg obdarza wybrane jednostki darem szczególnego odczuwania Jego istoty poprzez zniesienie granicy pomiędzy podmiotem poznającym, a przedmiotem poznawanym. Zwracano tu uwagę na **ułomność ludzkich zmysłów i intelektu**, które w swojej ograniczoności nie mogły dać człowiekowi pełni wiedzy o bycie tak abstrakcyjnym i rozległym, niemożliwym do zmierzenia i przeanalizowania za pomocą dostępnych naszej percepcji argumentów logicznych, stąd też **zrozumienie istoty Boga mogło odbywać się jedynie na drodze intuicyjnego poddania się Jego tajemniczej mocy**.

W epoce baroku **przeżycie religijne częstokroć zestawiano ze stanem swego rodzaju upojenia i ekstazy znanych człowiekowi z doznań o charakterze erotycznym**. Artyści tego okresu niejednokrotnie posługiwali się tym motywem tworząc np. żarliwe liryki modlitewne, które jako żywo przypominały wiersze miłosne – pełne ekspresji, tęsknoty i pochwał wobec obiektu swojego uwielbienia. Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów tego nurtu jest **twórczość św. Teresy z Avila**, ale wydał on równie znakomite owoce w **polskiej poezji barokowej** w postaci dramatycznych liryków **Mikołaja Sępa Szarzyńskiego** i **Sebastiana Grabowieckiego**.

W sztukach plastycznych niekwestionowanie największym dziełem utrzymanym w atmosferze mistycyzmu jest **rzeźba Gianlorenzo Berniniego** pt. „**Ekstaza św. Teresy**” (1651) zdobiąca jedną z kaplic rzymskiego kościoła Santa Maria della Vittoria. Artysta uwiecznił w niej postać wspomnianej już XVI-wiecznej mistyczki w momencie **religijnej ekstazy** wywołanej przybyciem anioła, który miał przeszyć jej serce symboliczną strzałą Bożej miłości. Twarz kobiety w niezwykle ekspresyjny sposób wyraża magicznie zespolone ze sobą uczucia bólu fizycznego i duchowej rozkoszy, jakie miało nieść ze sobą pełne zawierzenie i oddanie się religii. Cieleśny bezwład świętej obrazuje jednocześnie zupełne wyzbycie się tego co ziemskie w spotkaniu z Bogiem,

realizując tym samym zasadniczy „postulat” barokowego mistycyzmu w postaci **przeniesienia religijnych przeżyć w sferę czysto emocjonalną, irracjonalną i intuicyjną**, pozbawioną balastu w formie bodźców zmysłowych i empirycznych.

Kartezjusz



Nils Forsberg, Dysputa królowej Krystyny i Kartezjusza

Wszystkie **dzieła Kartezjusza** powstały **na przestrzeni dwudziestu lat** – od przeprowadzki do Holandii w **1629** roku do feralnego wyjazdu na zaproszenie szwedzkiej królowej do Sztokholmu w **1649** roku – leżące u ich podstaw koncepcje kreowały się jednak o wiele wcześniej, przede wszystkim w czasach żołnierskich podróży przeplatanych kolejnymi studiami w latach 20-tych. Ich najważniejsze założenia można wypunktować w kilku hasłach-kluczach, chętnie stosowanych i przez samego Kartezjusza w narracji jego dzieł.

Kartezjusz upatrywał powodzenie badań naukowych w doborze odpowiedniej dla nich metody, która w jego rozumieniu miała czynić zdobywaną wiedzę pewną, a nie tylko ułatwiać jej zdobywanie. Miarą niezawodności metody były dwa kluczowe dla filozofii kartezjańskiej pojęcia: jasności i wyraźności („clair et distinct”), które z kolei wiodły do tego, co proste; **jedynie proste rozwiązania i koncepcje miały być właściwymi i prowadzącymi do prawdy**, stąd też Kartezjusza uznaje się jako jednego z głównych **fundatorów współczesnego racjonalizmu**. Idealną metodą naukową miała posługiwać się według niego matematyka dzięki oparciu na empirycznych, jasnych i niezaprzeczalnych liczbach prowadzących do prostych rozwiązań. Teorię tę wyłożył Kartezjusz najszerzej w wydanym w 1637 roku zbiorze „Esejów”, w którym

znalazła się słynna „Rozprawa o metodzie”.

„Cogito ergo sum”.

Metodą badawczą przyjętą przez Kartezjusza w odniesieniu do miejsca człowieka w świecie był sceptycyzm zakładający z góry, że **w ograniczoności swoich zmysłów człowiek w niczym nie może być nieomylny i niczego pewien** – nawet swego własnego istnienia. Paradoksalnie jednak w tym właśnie zwątpieniu tkwiła ostoja pewności, moje wątpliwości są bowiem niezaprzeczalnym dowodem na to, że myślę – nawet, jeśli jestem w błędzie. Owa teza zmieniła postrzeganie roli człowieka z zakresu przedmiotowego na podmiotowy, osadzając ośrodek i sens wszechświata nie w materii, lecz w świadomym duchu, który istnieć może niezależnie od ciała. I tak oto dokonał się tzw. „przewrót kartezjański”, formując podstawy dla całej filozofii nowożytnej.

Bóg i myśl.

Postrzeganie Boga bardzo mocno łączyło się w filozofii kartezjańskiej z jej koncepcją jaźni – **ostatecznym źródłem ludzkiej myśli** (jako wartości ponadzmysłowej i ponadcielesnej) **musiała być istota doskonała**, a o jej istnieniu świadczy wystarczająco już sam fakt, iż owa „myśl” (myśl o Bogu) istnieje, nie została ona bowiem przez człowieka wygenerowana, ale wytworzona w naszym umyśle przez jej doskonałe źródło – Boga.

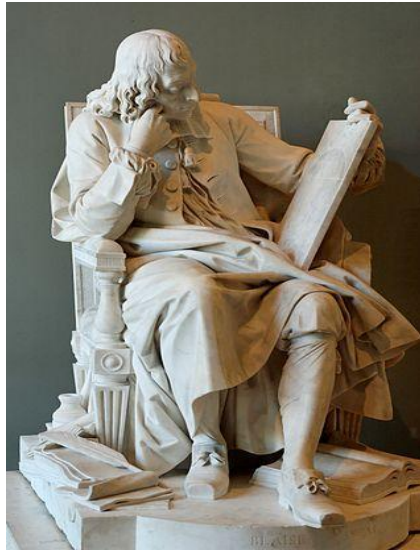
Dualizm duszy i ciała.

W rozumieniu Kartezjusza **ciało** (jako materia rozciągła) i **świadomość** (jako pozbawiona rozciągłości) **są odrębnymi, przeciwstawnymi wartościami, które w świecie organicznym prawie nigdy się nie łączą**, sytuując rzeczy, rośliny i zwierzęta w kręgu zjawisk czysto cielesnych, pozbawionych pierwiastka metafizycznego. Jedynym wyjątkiem od tej reguły jest człowiek łączący w sobie rozciągłość ciała i spójność duszy; jest on „automatem” (podobnie jak zwierzęta), w którym zagnieździła się dusza (obecna tylko u ludzi).

Idee wrodzone.

Kartezjusz podzielił idee na trzy grupy: **wrodzone** (te, z którymi przychodzimy na świat, np. ogólne postrzeganie Boga), **nabyte** (wykreowane na drodze podstawowej edukacji, np. sposób przedstawiania słońca) oraz **skonstruowane przez nas samych** (np. nasze wyobrażenie piękna i brzydoty).

Blaise Pascal



Pascal analizujący cykloidę, rzeźba autorstwa Augustina Pajou, 1785

Początki kariery pisarskiej Blaise'a Pascala związane były z jego **badaniami empirycznymi na polu matematyki, geometrii i fizyki, które zaowocowały takimi pracami, jak „Esej o stożkach” (1639), „Nowe eksperymenty z próżnią” (1647), czy „Traktat o trójkącie arytmetycznym” (1653)**. Już w owych wczesnych rozprawach (pierwsza z nich powstała, gdy autor miał niespełna 16 lat) Pascal dał się poznać jako naukowiec obdarzony wielkim talentem i pasją, docierając do metod badawczych, które miały leż u podstaw m.in. **teorii prawdopodobieństwa** (a przez to i nowoczesnych nauk społecznych). Najważniejszym okazało się jednak dzieło powstałe w ostatnich latach jego działalności: w rozprawie **„O Duchu Geometrii”** (1658) badacz postawił bardzo istotną tezę na temat metod badawczych, uznając za najdoskonalszą z nich tę, na której opiera się geometria wywodząca rozbudowane prawa z prostych, a te z kolei – z ogólnie przyjętych aksjomatów; prawdziwość owych aksjomatów miała polegać na **wiedzy intuicyjnej** (silnie kojarzonej z Boską mądrością), a nie na ułomnych zmysłach.

Najdokładniejszą wykładnią dociekań filozoficznych Pascala stały się **„Myśli”** wydane w wiele lat po jego śmierci na podstawie luźno połączonych ze sobą zapisków. Powracał w nich do rozważań nad **metodą poznawczą**, w której wyróżniał trzy następujące po sobie etapy:

1. **Sceptycyzm** każący stawiać wiedzy bardzo wysokie wymagania;
2. **Racjonalizm** równoznaczny z konstatacją, iż rozum w swej ograniczoności nie jest w stanie sprostać wymaganiom wiedzy;
3. **Mistycyzm** polegający na pogodzeniu się z tym, że prawdziwe poznanie jest aktem

irracjonalnej wiary i zasadza się głównie na intuicji jako „wiedzy” danej nam przez Boga.

W tymże dziele znajdziemy również wykładnię tzw. „**zakładu Pascala**”, wedle którego rozmyślanie nad istnieniem Boga miało być bezzasadne, bowiem funkcjonowanie tak, jakby istniał, samo w sobie oznaczało dla człowieka korzyści. Pascal przejął także za Kartezjuszem **przekonanie o opozycyjności świata materialnego i duchowego**, ale rozumiał ów podział nieco inaczej, stawiając na jednym krańcu wszystkie zjawiska śmiertelne (doczesne), a na drugim to, co nieskończone (w tym np. Boga, czy miłość jako ideę). **Człowiek** był w jego ujęciu **połączeniem opozycyjnych pierwiastków** żyjąc w doczesnym, łatwym do zniszczenia ciele, ale jednocześnie posiadając duszę, która jako element nieskończoności czyni go istotą dalece ważniejszą od ślepych sił natury; to tutaj pojawiło się stwierdzenie będące kamieniem węgielnym współczesnej filozofii: „**Cała godność [człowieka] leży tedy w myśli**”. Owa „myśl” – zdolność do wykroczenia poza potrzeby zmysłów i ciała – była tym, co łączyło profanum doczesności z sacrum nieskończonego Boga.

Galileusz



Cristiano Banti, Galileusz przed rzymską inkwizycją

W bardzo młodym wieku Galileusz **przeszedł fascynację wiarą**, która miała zaprowadzić go do zakonnego życia, przed tym jednak wybronił go ojciec, nalegając na **studia prawnicze**. Młody naukowiec pozostał dzięki temu na uniwersytecie, choć ostatecznie wbrew woli ojca porzucił prawo i na poważnie **zajął się matematyką i fizyką**, w których to dziedzinach odniósł największe i najcenniejsze dla nauki sukcesy.

Jeszcze pod koniec XVI wieku Galileusz **zbudował urządzenie umożliwiające większą precyzję strzałów armatnich**, wtedy też – po przeprowadzeniu kilku rozmaitych doświadczeń – **sformułował prawo wykazujące niezależność przyspieszenia ziemskiego od masy**. W tym odkryciu zawarł jednocześnie inną zdobycz swoich badań w postaci **empirycznej metody badawczej**, która miała odtąd kształtować świat wszystkich dokonań naukowych – Galileusz uważał, iż zdobywanie wiedzy musi konieczne być oparte na doświadczeniu, podkreślił jednak, że samo doświadczenie nie jest jeszcze metodą badania świata, jeśli nie jest inspiracją do **rozumowania**, które de facto pełni w całym procesie rolę kluczową.

W dzisiejszym świecie naukowym Galileusz kojarzony jest głównie z **osiągnięciami na polu astrologii**, od ok. 1610 roku zaczął bowiem prowadzić niezwykle istotne **badania planet posługując się ulepszoną przez siebie wersją teleskopu**. Jego doświadczenia potwierdzały tezy wysnute w słynnym dziele Mikołaja Kopernika i umożliwiły następcom dokładną **analizę Drogi Mlecznej**. I tu zastosował nową metodę naukową opartą na ścisłej, matematycznej analizie, w myśl której nawet w przyrodznawstwie badacze powinni szukać przede wszystkim tych zjawisk, które da się zmierzyć, a następnie poddawać je analizie na drodze syntezy. W związku z tym podstawą badania zjawisk przyrodniczych powinny stać się kształt i ruch, na podstawie których można by wysnuć założenia co do pozostałych właściwości ciał i żywiołów.

Pomimo wybitnie ścisłego, naukowego sposobu myślenia, Galileusz nigdy nie porzucił, ani **nie próbował umniejszać opartej na irracjonalizmie i mistycyzmie wiary w Boga** dowodząc, iż Biblia opisuje zupełnie inny zakres życia wszechświata niż dzieła naukowe, stąd też nie mogą one być względem siebie sprzeczne (nie wypowiadając się na ten sam temat).

Oprócz szeregu prac stricte naukowych Galileusz pozostawił po sobie dwie kluczowe dla jego filozofii rozprawy: „**Probiecę złota**” (1623) oraz „**Dialog o dwu najważniejszych układach świata, ptolemeuszowym i kopernikowym**” (1632).

Baruch Spinoza

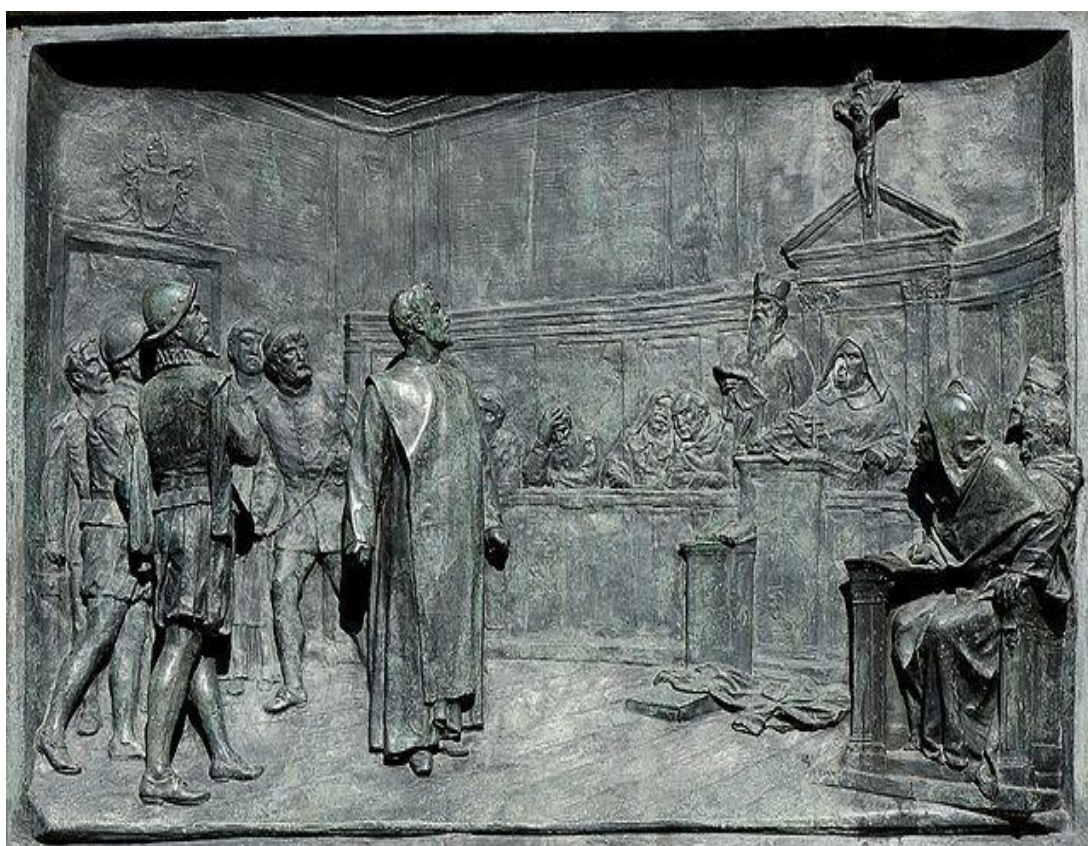
Baruch Spinoza był filozofem o dosyć szczególnych uwarunkowaniach intelektualnych, z racji pochodzenia od najmłodszych lat był bowiem kształcony **w duchu żydowskiej kabalistyki**, z racji miejsca zamieszkania pozostawał pod wpływem **protestanckiej etyki**, a z racji zainteresowań stał się w dorosłym życiu **zwolennikiem racjonalistycznej metody poznania wynikającej z wielkich naukowych odkryć przełomu XVI i XVII wieku**. Nadrzędnym założeniem jego filozofii stało się więc **poszukiwanie punktów wspólnych dla tych** – jakże różnych w pewnych aspektach – **światopoglądów** i dowodzenie, iż wszystkie posiadają słuszność stanowiąc części składowe spójnego systemu.

Na podstawie założeń filozofii Kartezjusza Spinoza **zbudował swoją racjonalistyczną metodę badania rzeczywistości, zakładającą, iż świat najlepiej jest poznawać za pomocą metod używanych w matematyce i geometrii** – wywodzących twierdzenia z jak najprostszych

aksjomatów i definicji. Próbę podobnej analizy zasadniczych kwestii – Boga, wszechświata, człowieka i poznania – podjął w najważniejszym ze swoich dzieł: eseju pt. „**Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona**” (ok. 1662

Z panteistycznej teorii przyrody wynikał u Spinozy jej **determinizm, zakładający, iż nie ma miejsca na wolność i przypadkowość w świecie będącym odzwierciedleniem Boga**. Jego rozwój postrzegał jako proces mechaniczny (w zakresie materii), choć regulowany przez nieskończoną w swej mądrości i przymiotach świadomość utożsamianą z Bogiem. W ten sposób determinizm w filozofii Spinozy przestawał być pewnego rodzaju ograniczeniem, a stał się **przewyciężeniem dualizmu ducha i materii**, a co za tym idzie – wolności i mechanizmu.

Giordano Bruno



Proces Giordano Bruno – tablica na pomniku filozofa na Campo de' Fiori w Rzymie

Giordano Bruno wstąpił do **zgromadzenia dominikanów** jako zaledwie piętnastoletni chłopiec, pobierając przez następne lata edukację ograniczoną zakonnymi kanonami i przekonaniami ówczesnych władz kościelnych. Miał jednak okazję w jej toku zapoznać się z najważniejszymi założeniami filozofii starożytnej i średniowiecznej, jak również pośrednio z najnowszymi, najbardziej rewolucyjnymi teoriami naukowymi postawionymi przez Mikołaja Kopernika. Zdobyta wiedza zrodziła w młodym myślicielu szereg **wątpliwości na temat religijnych dogmatów**, które z biegiem czasu coraz śmielej wyrażał, za co ostatecznie w **1576** roku został **oskarżony o herezję**.

W trakcie niezwykle licznych przeprowadzek zdążył zostać profesorem kilku europejskich uczelni, w wolnych chwilach pisząc swoje rozprawy o charakterze na wpół poetycko-filozoficznym, a na wpół naukowym. Na szczególną uwagę zasługują dwie z nich, kluczowe dla zrozumienia poglądów Bruna – „**Dell'infinito universo e mondi**” (1583) oraz „**Della causa principio e uno**” (1584).

W pierwszej z nich uczony wyłożył swój **pogląd na temat nieskończoności świata** i otaczającego go wszechświata dowodząc istnienie innych planet, których człowiek nie jest w stanie dostrzec wobec braku odpowiedniej aparatury. Za przyjęciem tej hipotezy przemawiał logiczny argument, iż np. liczba gatunków ptaków nie ogranicza się do tych, które możemy dostrzec z własnego okna, toteż absurdem jest założenie, że planety pozostające poza zasięgiem naszego wzroku nie istnieją. **Z przeciwstawieniem się geocentrycznej wizji wszechświata** łączyło się zerwanie z dotychczasową hierarchią opartą na rozmaitych punktach odniesienia – nieskończony wszechświat nie może mieć bowiem żadnego ośrodka lub też każdy punkt może być uważny za jego ośrodek, stąd też **upada teoria przeciwstawiania sobie rozmaitych bytów**, a co za tym idzie – stają się one wobec siebie równorzędne i jednorodne. Taki sposób myślenia zrównał człowieka z tym, co we wszechświecie największe, jak i z jego najmniejszymi, najbardziej błahymi elementami.

Pojęcie wolności okazało się kluczowym nie tylko dla filozofii, ale również dla życia Giordana Bruna, stanąwszy bowiem przed trybunałem Świętej Inkwizycji **nie zrzekł się swych poglądów i prawa do ich głoszenia**, za co spłonął na stosie 17 lutego 1600 roku.

4. Temat:

Sarmatyzm w kulturze polskiej

Pojęcie sarmatyzmu wymyka się zwyczajowym systematyzacjom z powodu trudności określenia jego natury – nie był w żadnym wypadku prądem filozoficznym ani kierunkiem w sztuce, trudno też określić go jako teorię społeczną, z drugiej jednak strony **w znaczący sposób ukształtował pewien styl życia w XVII wiecznej Polsce. Termin** został z resztą ukuty dopiero **w okresie oświecenia**, w środowisku intelektualnym skupionym wokół dworu Stanisława Augusta Poniatowskiego, które podjęło walkę z negatywnym stereotypem sarmackiego szlachcica jako niewykształconego, rubasznego krzykacza dewocyjnie oddanego religijnym obrzędom.

Samo pojęcie stanowi **odwołanie do „Kronik” Jana Długosza**, który w swoich etnograficznych badaniach dotarł do **mitu o pochodzeniu Polaków od walecznego plemienia Sarmatów**. Owa teoria doskonale wpisywała się w potrzeby polityczne okresu, uzasadniając

związek Korony z Wielkim Księstwem Litewskim i wschodni kierunek dyplomacji Jagiellonów, dzięki czemu mit został niejako usankcjonowany przez najwyższych państwowych dostojników. Jego umocnienie przyniosły również **czasy kontrreformacji**, która co prawda w Rzeczypospolitej przebiegała bardzo łagodnie, ale wykształciła postać walecznego rycerza stojącego na straży swego państwa i dominującej w nim religii katolickiej.

Przewodzący idei sarmatyzmu **wątek rycerski** pociągał za sobą jej powiązanie z konkretną warstwą społeczną – w XVII wiecznej Polsce siłę militarną stanowili **magnaci i szlachta** jako jedyne stany dopuszczone do służby w armii. Również kojarzona z tą ideą odpowiedzialność za całe społeczeństwo wymagała posiadania określonych przywilejów polityczno-prawnych, które szlachcie gwarantowała ówczesnie obowiązująca konstytucja. Z drugiej zaś strony owe przywileje składały się na pewnego rodzaju filozofię polityczną polegającą na podzieleniu władzy w państwie pomiędzy króla i obywateli, jaka z czasem doprowadziła do wykształcenia **zasady „liberum veto”**, słusznej w swym zamysśle, ale – jak się okazało – katastrofalnej w swoich skutkach. **W sferze religijnej kultura sarmacka opierała się na mniemaniu, iż** Rzeczpospolita stanowi tzw. „antemurale christianis” (przedmurze chrześcijaństwa) znajdując się na granicy między katolicką Europą i orientálną Azją, co dodatkowo uprawomocniało wątek rycerski. W XVII wieku **obrzędy kościelne nabrały pompatoyczności, rozmachu i teatralności**, wykraczając poza mury kościołów w postaci rozmaitych nabożeństw, dróg krzyżowych, czy popularnych w tym okresie pielgrzymek, stając się bardziej **objawem pewnego rodzaju społecznej mody, niż aktem wiary**, choć ta wśród sarmatów miała podobno silne zabarwienie emocjonalne i była przeżywana niezwykle dramatycznie. Nieco **pokazowa religijność** znalazła swoje odzwierciedlenie w sztuce w postaci **bogato zdobionych rzeźb nagrodnych** oraz **portretów trumiennych** (rzecz niezwykle popularna w Polsce i mało znana poza nią).

Kultura sarmacka rozwijała się głównie w **wiejskich dworach**, stąd też charakterystyczne dla tych miejsc obyczaje jak **wystawna gościnność, umiłowanie hucznych biesiad, czy przywiązanie do tradycji**. Z biegiem czasu – podobnie, jak w przypadku założeń politycznych – owe obyczaje uległy pewnym wynaturzeniom, skutkując szerzącą się zwłaszcza w drugiej połowie XVII wieku **ksenofobią i zaściankowością**. Z sarmatyzmem niezmiennie kojarzy się jednak bardzo pozytywna wizja człowieka niezwykle rodzinnego, towarzyskiego i zawsze pozostającego w dobrym, skorym do rubasznych żartów nastroju.

W kwestii wglądu fizycznego najbardziej oczywistymi **atrybutami szlachcica-sarmaty** stały się **bujne wąsy i głowa wygolona po bokach**, nakryta zazwyczaj **czapką z piórem**. Mężczyźni ubierali się na co dzień w tzw. **żupany**, na które nakładano długie płaszcze z rozciętymi rękawami zwane kontuszami. Najważniejszym elementem stroju sarmaty pozostawał **długi, bogato zdobiony pas**, który noszono przewiązany w pasie po nałożeniu kontusza. Ubiór kobiet nie różnił się znacząco od strojów popularnych w poprzedniej epoce, ale ze względu na dewocyjną religijność społeczeństwa jego koniecznym elementem stał się **złoty krzyżyk** lub **medalion z wizerunkiem wybranego świętego**.



Stanisław Antoni Szczuka w reprezentacyjnym czerwonym kontuszu – tradycyjnym sarmackim stroju



Szlachcic nosi wysoki kołpak lub czapkę rogatywkę zwaną konfederatką. Czapka uszyta jest z cennej tkaniny, obwiedziona futrzanym otokiem, ozdobiona kitą ptasich piór i broszą. Na jedwabny, wzorzysty żupan, od kołnierza do pasa zapinany rzędem drobnych, dekoracyjnych, kosztownych guzików, zakłada kontusz. Cechą charakterystyczną kontusza, ozdobionego guzami i pętlcami, są rozcięte rękawy zwane wylotami, zarzucane czasem na plecy. Kontusz kilkakrotnie opasuje lśniącem, długim jedwabnym pasem przetykanym złotą nicią. Szerokie spodnie nosi wpuszczone w buty szyte z miękkiej skóry, z ukośnie ściętymi cholewami i zadartymi noskami, farbowane na żółto lub czerwono, zwane baczmagami. Uzupełnieniem stroju jest misternie wykonana, zdobiona złotem i klejnotami karabela, przypięta do boku za pomocą specjalnego pasa ze skórzanymi rapcami.



Nakryciem głowy szlachcianki jest aksamitna czapka z futrzanym otokiem rozciętym z przodu, ozdobiona piórami i klejnotem, zwana kołpaczkiem. Na strojną suknię, której spódnica albo rozpięta jest na rogówce i zasłania stop albo sięga do połowy łydki, szlachcianka zakłada jedwabny kontusik. Obszy kosztownym futerkiem, dopasowany w talii, rozkloszowany w biodrach, ma podobnie jak kontusz - rozcięte rękawy. Safianowe trzewiki noszone przez szlachciankę barwione są najczęściej na żółto lub czerwono.



Dwór szlachecki



Drewniany dwór szlachecki

Sarmatyzm w literaturze baroku: Wacław Potocki, Jan Chryzostom Pasek, Wespazjan Kochowski

Sarmatyzm stał się **jednym z najważniejszych zjawisk polskiej literatury barokowej** zarówno dzięki swojej niepowtarzalności (nie znalazł ekwiwalentu w piśmiennictwie żadnego innego kraju ani żadnej innej epoki), jak i suwerenność względem królujących wówczas w poezji tematów i technik twórczych, związanych w ogromnej mierze z kontrreformacyjnym kryzysem wiary i filozofii. Stał się on także zjawiskiem wielopłaszczyznowym i wewnętrznie zróżnicowanym przez, niejednokrotnie, zgoła odmienne perspektywy twórców, których powszechnie uznaje się za protoplastów i propagatorów sarmatyzmu w literaturze.

Największym piewcą mitu polskiego szlachcica-Sarmaty okazał się **Jan Chryzostom Pasek**, który w swoich „Pamiętnikach” utrwalał zarówno obraz nieustraszonego rycerza chętnie przelewającego krew za ojczyznę, jak i rubasznego szlachciury procesującego się o każdy skrawek ziemi, nie stroniącego od dobrego napitku i solidnej uczty, jak i od będących ich częstych następstwem bijatyk i awantur.

Zgoła odmienne stanowisko reprezentuje w swej twórczości **Wacław Potocki**, pragnąc wyeksponować pozytywne cechy polskiego szlachcica z XVII wieku i obśmiać jego wady – wszystko zaś po to, by odwieść kolejne pokolenia od zgubnej ideologii „złotej wolności szlacheckiej” i obudzić w nich ducha rycerskości zaczerpniętego z mitów o starożytnym plemieniu Sarmatów. Stąd też kronikarska, oszczędna w sferze odautorskich komentarzy forma „Transakcji wojny chocimskiej”, jak i niezwykle wyrazisty, ostry i jednoznacznie negatywny wobec sarmatyzmu ton utworów poetyckich zawartych w tomie „Moralia”.

Podobne stanowisko prezentował również **Wespazjan Kochowski** – wybitny barokowy historyk – próbując napiętnować w swojej poezji powszechny pośród ówczesnej szlachty pęd ku zdobywaniu dóbr materialnych kosztem społecznych powinności. Jednocześnie – podobnie jak Potocki – odwoływał się do historii jako nauczycielki młodego pokolenia, widząc w jej bohaterach realizatorów opowieści o walecznych obrońcach ojczyzny i chrześcijaństwa, choć jednocześnie zachwalał uroki życia na wsi i panujące tam obyczaje.

W bezpośrednio następujących po baroku epokach **sarmatyzm kojarzony był głównie z intelektualnym dyletantyzmem, zacofaniem, nacjonalizmem i religijną bigoterią.**

Celebrowaną wśród jego przedstawicieli „złotą wolność szlachecką” uważano też za główną przyczynę upadku Rzeczypospolitej, toteż owo zjawisko doczekało się głównie rzesz krytyków. Jednym z najbardziej znanych dzieł utrzymanych w krytycznym duchu jest **komedie Franciszka Zabłockiego pt.: „Sarmatyzm”**, której główny bohater – Marek Guronos – to ucieleśnienie wszelkich wad zaściankowego szlachcica i nieskończonym źródłem dowcipów.

Jednoznaczna krytyka zamieni się w pewnego rodzaju sentyment dopiero w epoce romantyzmu, głównie za sprawą Mickiewiczowego „Pana Tadeusza”, który dostrzeże w krewkich, nieustannie procesujących się ziemianach kwintesencję utraconej polskości, jej swojskość, rubasznosć i beztroską wesołość. Podobne nostalgiczne odniesienia do sarmackiej przeszłości odnajdziemy później także u **Sienkiewicza**, który w „Trylogii” opisuje czasy militarnej świetności Rzeczypospolitej, eksponując głównie pozytywne cechy barwnych, żywiołowych i przede wszystkim szaleńczo odważnych rycerzy rekrutujących się z XVII-wiecznej szlachty.

Stopniowo to, co w epoce oświecenia uznawane było za przejaw zacofania, uzyskiwało więc jaśniejszy koloryt poprzez uznanie zasług sarmatyzmu na rzecz kreowania niepowtarzalnego, odróżniającego Polaków od wszelkich innych narodów sposobu bycia, który – paradoksalnie – doprowadzając do upadku państwowości, pozwolił jednocześnie zachować wielu następnym pokoleniom ducha narodu i kultywować poszanowanie dla jego tradycji.

5 – 6. Temat:

Nurty poezji barokowej w Polsce

Do Polski docierały nurty europejskie zwłaszcza z krajów katolickich, jak Francja. W sarmatyzmie pojawiła się fascynacja kulturą Wschodu, widoczna w motywach tureckich czy perskich. W XVII w. autorzy nadal posługują się łaciną, ale główne dzieła epoki powstały po polsku.

Literaturę polską XVII wieku dzieli się rozmaicie: chronologicznie bądź ze względu na nurty i prądy literackie, kierunki tematyczne, czy też gatunki. Trudno też tę literaturę sklasyfikować jednoznacznie pod względem tematyki – była ona tak bogata i barwna.

Tematyka literacka obejmuje trzy główne kręgi:

- **refleksyjno-filozoficzny** (polska poezja **metafizyczna**) – tu mieszczą się dzieła oparte na rozważaniach *vanitas*: Daniel Naborowski, Mikołaj Sęp-Szarzyński, Zbigniew Morsztyn, Sebastian Grabowiecki, Stanisław Herakliusz Lubomirski;
- **dworski** – głównie o tematyce miłosnej (tzw. poezja światowych rozkoszy): Jan Andrzej Morsztyn, Hieronim Morsztyn,
- **sarmacki** (ziemiański): Jan Chryzostom Pasek, Wacław Potocki.

W baroku trudno jest mówić o jednym typie autora, nie było obowiązującego wzorca. Pisali dworzanie, właściciele ziemscy, żołnierze. Zainteresowania literackie ujawniali zazwyczaj ludzie wykształceni, nie dbający o swoją popularność.

Wśród bohaterów na pierwszy plan wysuwają się wzorce osobowe dworzanina i sarmaty. Pierwszy z nich jest wielbicielem życia, zażywającym uciech dworskich, wyrafinowanym myślicielem. Drugi typ postaci to ziemianin i tradycjonalista. Jest głęboko religijny i dba o sprawy państwowe. Odznacza się też poczuciem humoru i umiejętnościami życia w kompanii lub wśród sąsiadów.

Jeśli chodzi o styl, to za wzór towarzyskiej ogłady i wykształcenia uchodzi styl makaroniczny. Wśród celów i zadań literatury duże miejsce zajmowała twórczość dydaktyczna, głównie w nurcie religijnym. Piśmiennictwo świeckie spełniało rolę zadziwiania, zaskakiwania odbiorców – w duchu ogółośeuropejskiego *konceptyzmu i marinizmu*. A

1. Nurt sarmacki (literatura ziemiańska) – J. Ch. Pasek, W. Kochowski, W. Potocki

Bardzo istotnym wątkiem polskiej literatury XVII wieku jest **sarmatyzm**. Można o nim mówić w związku z poezją emocjonalną, choć do nurtu sarmackiego wliczają się różne gatunki literackie. Wspólne tym utworom jest jednak nastawienie na emocje – zarówno autora, jak i odbiorcy, swojskość polskich tematów, problemów, przypadków, charakterów, a także nie skupianie się na rozważaniach kondycji ludzkiej i metafizyki. Najważniejsze twórczości w duchu patriotycznym, szlacheckim, religijnym i tradycjonalistycznym to dzieła: **Jana Chryzostoma Paska, Wespazjana Kochowskiego oraz Wacława Potockiego**.

Pojęciem *sarmatyzm* określa się nurt kulturowy, wykształcony w Polsce w końcu XVI wieku i trwający do połowy XVIII wieku. U jego podstaw leżało przekonanie, iż Polacy pochodzą od starożytnego plemienia walecznych Sarmatów. Teorią o antycznym pochodzeniu szlachty uzasadniała swoją wyjątkową pozycję, liczne przywileje. Sarmatyzm jako nurt kulturowy nie miał swojego odpowiednika nigdzie w świecie.

Tzw. ideologię sarmacką tworzyło również przekonanie, iż idealnym miejscem jest dwór ziemiański. Tym samym sarmatyzm stał się ideologią ziemiańską. Idealem było takie życie, w którym należało poprzestać na tym, co dała natura. Mit ten, zmieszany z typową dla polskiej szlachty tamtego okresu megalomanią, doprowadził do izolacjonizmu. Miał on swoje konsekwencje nie tylko na płaszczyźnie jednostkowej (spadek liczby młodzieży kształcącej się na zagranicznych uniwersytetach), ale również stosunków międzynarodowych. Popularny stał się pogląd, ujmujący Polskę jako przedmurze chrześcijańskiej Europy. Chrześcijaństwo w tym stwierdzeniu utożsamiano jednoznacznie z **katolicyzmem**. Z czasem zrodził się również mit oblężonej twierdzy, który starał się wykazać, iż Polski nikt nie wspiera w walce o katolicyzm. Na

bazie tych idei narodził się wzór osobowy idealnego Sarmaty.

Swoisty światopogląd sarmacki, stworzony przez mity sarmackie, stał się podstawą wywyższania polskich obyczajów, kultury politycznej, sposobu życia, stroju, języka. Niezachwiana wiara we własną doskonałość powodowała, iż nie podejmowano się reformowania państwa. Kultywowano stare tradycje, przeszłość. To, co polskie i swojskie, było lepsze od tego, co nieznane i cudze.

Sarmatyzm był tym nurtem kulturowym, dzięki któremu została w Polsce podtrzymana tradycja antyczna.

Barok sarmacki bywa inaczej nazywany *Barokiem ziemiańskim*. Bardzo silne były w tym nurcie wątki literatury rodzimej, związanej z sarmatyzmem. Barok sarmacki kontynuował ziemiańskie ideały z Renesansu, chwalił umiar, uroki wiejskiego życia, przeciwstawiając je niepokojom i niestabilności świata. Cechowała go powściągliwość w dociekaniu problemów religijnych i filozoficznych. Silny był w nim nurt krytyki, piętnowania upadku rycerskich ideałów. Przeważały formy narracyjne, epika, pamiętniki. Pisano również fraszki, pieśni biesiadne, co wiązało się z bogatym życiem obyczajowo-towarzyskim. Zaczęła też powstawać poezja społeczno-obyczajowa, pieśni żołnierskie. Bohaterami utworów często była społeczność sarmacka. Sceny rodzajowe występowały równolegle z refleksją obywatelską i motywami religijnymi. W nurcie tym tworzyli m.in. W. Potocki, W. Kochanowski, J. Ch. Pasek.

Jan Chryzostom Pasek – ok. 1636–1701. Pasek pozostawił po sobie Pamiętniki, w których jawi się jako typowy przedstawiciel epoki, typowy polski szlachcic. Popisuje się znajomością łaciny, w tekst wplata liczne makaronizmy, często krytykuje obce zwyczaje. Jest to wspaniały dokument szlacheckiego życia w epoce Baroku, szlacheckich poglądów, przymiotów, zainteresowań i przekonań. Autor bazował na własnych doświadczeniach wojennych, jawi się też jako pamiętnikarz z fantazją i mistrz języka. Utwór bowiem daje wiele przykładów barwności stylu, żywej polszczyzny, nasycenia relacji emocjami oraz ożywianiem mitów antycznych.

Więcej na temat Paska i jego *Pamiętników* przeczytasz w serwisie [Pamiętniki - Jan Chryzostom Pasek](#).

Wespazjan Kochowski – żył w latach 1633–1700. Jego twórczość obejmuje mniejsze utwory: fraszki, pieśni, miniatury nagrobne. Dzieła Kochowskiego ukazują świat wartości sarmackich. Kochowski konstruuje bohatera, który jest jednej strony człowiekiem, znającym się na wojnie, mającym heroiczne pobudki bronięcia ojczyzny swoim ciałem. Z drugiej strony bohater ten odczuwa niespełnienie z powodu rozterek. Chciałby mianowicie poświęcić się spokojnemu życiu ziemiańskiemu. Tytuły, które wyszły spod pióra Kochowskiego to: *Niepróżnujące próżnowanie* (1674) oraz *Psalmodia polska* (1695). Utwory te ujawniają głęboką religijność autora. Człowiek pokazany zwłaszcza w psalmach, wzorowanych na starotestamentowej Księdze

Psalłów, uwikłany jest w dzieje narodu i Boże plany. Sarmaci opisywani są jako naród wybrany, a losy Rzeczypospolitej odzwierciedlają działanie Boże w świecie.

Wacław Potocki – żył w latach 1621–1696. Pochodził z rodziny ariańskiej. Jak większość polskich twórców barokowych spędził lata na wojnach, których nie brakowało w XVII w. Kiedy zaczął narastać konflikt między katolikami a arianami, Potocki został zmuszony zmienić wiarę, choć nigdy nie pogodził się z taką niesprawiedliwością. Jako pisarz należy do nurtu sarmackiego (co ujawnia jego *Wojna chocimska*), podejmuje też tematykę ziemiańską (w obszernych zbiorach: *Ogród fraszek* oraz *Moralia*).

Wacław Potocki ukazywał w swej twórczości głównie rozdźwięk pomiędzy sarmackimi ideałami a tym, jak faktycznie wyglądał świat sarmacki. Przyczynę degeneracji szlachty, która przecież miała niegdyś szlachetne ideały i wspaniałe postanowienia naśladowania starożytnych wzorców i spełniania dziejowej misji – Potocki upatrywał w głupocie, samowoli, ciemnocie i nietolerancji. Rozróżniał też religijność autentyczną od fanatyzmu. Język autora *Wojny chocimskiej* jest plastyczny, nie stroni od dosłowności i brutalności opisu, pełen humoru i rozmachu. Poezje Potockiego obejmują gatunki takie jak: anegdoty, wiersze okolicznościowe, rozwinięcia przysłów, utwory filozoficzne i religijne.

Więcej na temat Wacława Potockiego oraz analizy i interpretacje jego wierszy znajdziesz w serwisie [Wacław Potocki](#).

Autorzy polscy również gustowali w skomplikowanych konstrukcjach, wyszukanych formach wyrazowych i gatunkowych, w niebanalnym słownictwie. Paradoks, sprzeczność, symbol, alegoria, wywierająca wrażenie metafora – królują wśród środków artystycznych.

Uprawiane w XVII w. w Polsce gatunki literackie to: sonet (J. A. Morsztyn), epopeja (W. Potocki), pamiętnik (J. Ch. Pasek), hagiografia oraz kazanie (P. Skarga, przez niektórych badaczy zaliczany jako twórca renesansowy), romans (S. Twardowski).

2. Nurt dworski (poezja światowych rozkoszy) - J. A. Morsztyn, H. Morsztyn, S. Twardowski

Jan Andrzej Morsztyn (1621–1693) był polskim conceptystą i najwybitniejszym przedstawicielem marinizmu w naszym kraju. Badacze literatury nazywają go po prostu „barokowym mistrzem”. Wywodził się z ariańskiej szlachty i szybko zrobił polityczną karierę w państwie. Pisał w latach 1638–1661. Później zajął się obowiązkami podskarbiego koronnego. Oskarżony o zdradę spędził ostatnie lata życia we Francji. Swoje utwory Morsztyn zebrał w dwu tomach – *Kanikuła albo psia gwiazda* oraz *w Lutni*. Był również tłumaczem, przełożył m.in. mityczny poemat *Marina* pt. *Adone* oraz *Cyda Corneille’a*.

Wiersze Jana Andrzeja Morsztyna należą do *poezji kultury*. Jest to kunsztowna twórczość, która nie ukazuje rzeczywistego świata, ale skupia się na estetyce wytworów kultury człowieka.

Rekwizyt, najchętniej z przebogatego salonu, element galerii sztuki, biblioteki, gabinetu – to wszystko jest przedmiotem zainteresowania polskiego mariny. Brakuje w tej twórczość tła moralnego oraz etyki (pojęć: dobra i zła).

Jan Andrzej Morsztyn jest mistrzem, jeśli chodzi o barokowy warsztat poetycki. Język jego utworów nasycony jest paralelizmami, anaforami. Poeta chętnie stosuje antytezy. Jego koncepty nastawione są na zabawienie grona publiczności dworskiej.

Największą sławę poecie przyniosły erotyki. Miłość jest w nich konwencjonalnym uczuciem, ujmowanym pod względem formalnym. W innych wierszach miłość jest zgubną, niszczącą siłą, jednocześnie będąc uczuciem błogosławionym. W nietypowy sposób (zgodnie z założeniami konceptyzmu) miłość ukazana jest w sonecie Do trupa. Wiersz w przewrotny sposób ukazuje, iż zakochany i trup mają wiele wspólnego.

Za każdym razem miłość u Morsztyna jest jedynie doznaniem zmysłowym, nie ma w niej głębi uczucia. Miłość, tak jak piękno czy brzydota, ma też charakter subiektywny – zależy od odbiorcy. Poza tym jest to gra, która może przesłonić pustkę życia człowieka XVII wieku. Dworska maskarada miłości jest światem tej wielobarwnej, przyciągającej czytelników poezji.

Więcej na temat twórczości Jana Andrzeja Morsztyna oraz analizy i interpretacje jego wierszy znajdziesz w serwisie [Jan Andrzej Morsztyn](#).

Warto wspomnieć o jeszcze jednym polskim konceptyście – **Macieju Kazimierzu Sarbiewskim**. Sarbiewski był poetą łacińskim, autorem dzieła *O poincie i dowcipie*. W tym utworze opisał pojęcie tzw. acutum, czyli pointy, którą ujął jako „zgodną niezgodność lub niezgodną zgodność”.

Hieronim Morsztyn – żył w latach ok. 1581 – ok. 1623. Zyskał popularność jako poeta światowych rozkoszy.

Hieronim Morsztyn jest autorem zbioru *Światowa rozkosz* z 1606 r. Wymowa dzieła polega na uświadomieniu, że świat jest *światny*, że należy go przyjąć jakim go *Pan Bóg ubudował*. Nie zawsze opisanym rozkoszom świata towarzyszy autentyczne przeżycie autora, ponieważ Morsztyn skupiał się na wachlarzu wartości epoki, na przyjętych wzorcach zachowań i kanonie zabaw. Utwór kończą jednak słowa Koheleta *Marność nad marnościami i wszystko marność* oraz wizja śmierci rozkładającej ciało ludzkie. Oznaczałoby to głębszą treść rozkoszy ziemskich. Owszem, są one nietrwałe i nie warto się skupiać na nich i uważać za cel swego życia. Natomiast można pogodzić wartości ziemskie z religijnością. Dopiero po śmierci człowiek spotka rozkosze niepozorne, trwałe. Wystarczy chyba umiejętnie z rozkoszy życia korzystać, w zgodzie z Bogiem, a nie przeciw Niemu.

Samuel Twardowski (ok. 1600–1661) był przede wszystkim poetą epickim, autorem poematów o

treści historycznej. W jego twórczości ciekawe są także sielanki i wiersze miłosne. W 1655 r., czyli pod koniec życia Twardowskiego, powstała *Nadobna Paskwalina* – poemat o tyle zaskakujący, że przekreślający miłość ziemską na rzecz świętości. Miłość ukazana jest w tym utworze jako wielkiej siły uczucie, rządzące nie tylko światem ludzi, ale też światem bogów mitologicznych. Natomiast prawdziwą wartość ma dopiero miłość Boga, w obliczu której błędnie wszystko, co na ziemi, i która powinna być motywem heroicznych czynów człowieka.

7. Temat:

Nurt refleksyjno-filozoficzny (Szarzyński, Grabowiecki, Naborowski, Lubomirski, Z. Morsztyn)

Twórczość z tego nurtu powstawała w Polsce równolegle z dziełami z innych krajów w tym kręgu tematycznym. Autorów łączyło klasyczne wykształcenie i świadomość rodzenia się nowej epoki po kryzysie renesansowego optymizmu. Posługiwano się intelektem, czyli logicznym rozumowaniem, erudycją, wątkami filozoficznymi. Starano się podjąć dialog z rozumnym czytelnikiem. Twórcy szli jednak dwiema drogami: albo zadawali metafizyczne pytania (M. Sęp Szarzyński, S. Grabowiecki), albo skupiali się na fakcie kryzysu kultury (D. Naborowski, S. H. Lubomirski).

Mikołaj Sęp Szarzyński – żył w latach ok. 1550–1581, a więc w czasie rozkwitu twórczości Jana z Czarnolasu. Zarówno jednak problematyka, jak i formy wyrazu Szarzyńskiego antycypują epokę Baroku. W młodości Sęp był zwolennikiem reformacji, studiował na luteranśkim uniwersytecie w Wittenberdze. Pod wpływem kontrreformacji, i prawdopodobnie dzięki pierwszym polskim jezuitom, przeszedł na katolicyzm i z utworów jawi się czytelnikom jako gorliwy katolik.

Jest on najwybitniejszym przedstawicielem polskiej poezji metafizycznej. Mianem tym określa się poezję, która na zasadzie skojarzeń próbuje dotrzeć od zwykłych przedmiotów i wydarzeń do prawd i problemów ponadczasowych. Metafizyczna oznacza więc w tym przypadku taką poezję, która próbuje wykroczyć poza to, co fizyczne, doczesne. Głównym motywem, na którym poeci opierali swoje utwory był motyw *vanitas*, czyli marności ziemskiego świata, ludzkich postrzeżeń zmysłowych i namiętności. **Wanitatyność** tej poezji wyrażała się także w poruszaniu problemów przemijania i samotności człowieka w obliczu wielkiego chaosu świata. (Oprócz M. S. Szarzyńskiego i S. Grabowieckiego tworzyli w tym nurcie jeszcze Stanisław Grochowski i Kasper Twardowski).

Szarzyński jest autorem zbioru *Rytmy abo wiersze polskie*. Tomik ten opublikowano dopiero 20 lat po śmierci poety, w 1601 roku. Zawierał on epigramaty, epitafia, pieśni i sonety. Sonety tworzone przez Sępa miały charakter sonetów francuskich, o układzie rymów abba abba cdcd gg.

W poezji metafizycznej Sępa świat jest rzeczywistością dynamiczną, w której człowiek nie czuje się szczęśliwy. Da się zauważyć dualizm filozoficzny – zdaniem Sępa cielesność przeszkadza człowiekowi w dojściu do Boga i osiągnięciu szczęścia. Tym samym utwory Sępa tworzą jakby nowy typ poetyki, która nie korzysta z reguł klasycznych i się im nie podporządkowuje. Poeta stosuje często szyk przestawny, inwersje wyrazowe, co daje efekt inności i nieregularności.

Poezja Sępa to zapis nowej wizji świata i kosmosu, który zostaje scharakteryzowany przez gwałtowny ruch, dominujący w każdej sferze życia. Życie ludzkie jest zaś ciągłą ucieczką przed przemijaniem i śmiercią. Jedynym punktem odniesienia, stałym pośród ciągłych zmian, jest Bóg – Nieporuszony Poruszyciel. Sęp wspomina również, iż w świecie występują dwa rodzaje miłości – dobra, do Boga i zła, do tego, co przemija, czyli do świata materialnego. Człowiek natomiast nie ma innej drogi, jak kategoriyczny wybór: albo wartości ziemskie, albo Bóg. Dlatego bohater utworów Szarzyńskiego niejednokrotnie woła o śmierć, mówi językiem oksymoronu. Uważa się tego poetę za mistrza dwóch miłości.

Więcej na temat twórczości Sępa Szarzyńskiego oraz analizy i interpretacje jego wierszy znajdziesz w serwisie [Mikołaj Sęp Szarzyński](#).

Sebastian Grabowiecki – drugi spośród wielkich polskich poetów metafizycznych. Żył w latach ok. 1543–1607. Grabowiecki dostrzegał słabość i grzeszność człowieka, pytał w swej twórczości o sens życia, o przemijanie. Ufał jednak w miłosierdzie Boga. W przeciwieństwie do Sępa Szarzyńskiego, Grabowiecki nie ufał ludzkiej aktywności, gdyż według niego, to Bóg zawsze ma ostateczne słowo. Poezja tego autora jest trudna, zakorzeniona w filozoficznych i poetyckich tradycjach włoskich.

Daniel Naborowski (1573–1640) określany jest poetą doby kryzysu kultury. Był najbardziej wykształconym poetą epoki. Pisanie poezji stanowiło dla niego tylko dodatek do pracy dyplomaty na dworze Radziwiłłów. W jego twórczości pełno jest aluzji do świata mitologicznego, poezji antyku.

Naborowski zadziwia czytelnika formą swoich wierszy, kunsztownymi metaforami, pomysłami. Forma wiersza, mimo że doskonała, nasycona jest paradoksalną treścią – poeta jest bezsilny wobec chaosu świata. Nawet najbardziej doskonałe formy poetyckie nie oddadzą skomplikowania rzeczywistości. Mimo to, Naborowski jest świetny w zabawach dźwiękiem, hiperbolą, metaforyką ulotności istnienia.

Poeta opisuje przemijanie, paradoksy ludzkiego życia, grzeszność i słabość człowieka. Nadrzędną kategorię twórczości Naborowskiego stanowią umiar i stateczny umysł. Poeta zachowuje spokój nawet w obliczu tego, że *świat hołduje marnośćiom*. Z wiersza *Marność* pochodzą słowa:

*Miłujmy i żartujmy,
Żartujmy i miłujmy,
Lecz pobożnie, uczciwie..*

Naborowski proponuje postawę akceptującą taki świat, jaki chciał dać człowiekowi Bóg. Dlatego też należy respektować własną naturę, znać swoje możliwości i je szanować.

Więcej na temat Daniela Naborowskiego oraz analizy i interpretacje jego wierszy znajdziesz w serwisie [Daniel Naborowski](#).

Stanisław Herakliusz Lubomirski – żył w latach 1641–1702. Był politykiem, pochodzącym z rodziny magnackiej. Dzięki przekładom Pisma Świętego i utworom religijnym zyskał przydomek *Salomona polskiego*.

Lubomirski pozostawił po sobie dorobek różnorodny i do końca jeszcze nie zbadany. Wczesna jego twórczość podlega wyraźnym wpływom włoskim. Są to komedie oparte na motywach antycznych, nowelach Boccaccia i innych autorów włoskich. Poeta sparafrazował *Księgę Eklezjastesę* oraz napisał *Tobiasza wyzwolonego*. Oba utwory Lubomirskiego są próbą oddania w języku poetyckim surowości myśli i życiowej goryczy. Autor, starając się unikać zwyczajnego przekładu tekstów Biblijnych, wyraża swój pesymizm, cierpkie rozważania wokół motywu *vanitas*. Człowiek wieku XVII rodzi się w tych utworach jako naprawdę zagubiony, bezsilny wobec chaosu i upadającego moralnie i politycznie świata. Ratunkiem dla bohatera dzieł Lubomirskiego jest naiwność, uwierzenie, że Bóg *wszystko dobrze wedle czasu sprawił*. Nie ma ucieczki ani w filozofii, ani w życiu doczesnym (choć pewne utwory Lubomirskiego chwalą doczesność jako tę jedyną możliwą drogę uspokojenia). Jednak nad całością góruje ton smutku i zwątpienia w wartości.

Poezja barokowa - cechy (środki stylistyczne, ich rodzaje i funkcje)

Poetycki barok kształtował się w opozycji do osiągnięć literatury renesansowej z jej zasadami umiaru, stosowności i klasycznej harmonii, co wynikało z przemian społecznych i niepokojów ludzkiej egzystencji w czasach kontrreformacji. Artyści powrócili do średniowiecznej tematyki i stylistyki, zaczynając na powrót interesować się **motywami rozdarcia człowieka pomiędzy tym, co ziemskie, a tym, co niebiańskie**; efektem dramatycznego postrzegania świata i uwikłanej w jego zależności jednostki był **zwrot w kierunku mistycyzmu i zawłości poetyckiej** wypowiedzi jako obrazu stanu duszy barokowego poety.

Począwszy od połowy XVII wieku wielkiemu rozkwitowi uległ **konceptyzm** jako **technika oparta na błyskotliwym, wyszukanym pomyśle twórczym**, który wymagał od czytelnika podjęcia sporego wysiłku intelektualnego mającego na celu powtórzenie toku myślowego poety niejako w odwrotnym kierunku i dojście do idei, którą pragnął wyrazić w swoim dziele. Formowaniu tego typu skomplikowanych konstrukcji myślowych towarzyszył **szereg**

kontrastowych środków stylistycznych, przede wszystkim zaś **paradoks** i **antyteza** jako zestawienie wykluczających się wzajemnie podmiotu i orzeczenia (np. „ciemniejący blask”). Podobną rolę pełnił **oksymoron**, który również polegał na zestawieniu ze sobą na zasadzie absurdu dwóch wyrażen o opozycyjnej wartości, ale chodziło tym razem o kombinację innych części mowy, najczęściej rzeczownika połączonego z przymiotnikiem (np. „zimny ogień”).

Na płaszczyźnie formalnej koncept realizował się m.in. poprzez użycie rozmaitych form **paralelizmu składniowego**, który mógł przybierać postać **anafory** (powtarzania tych samych jednostek składniowych na początku wersu, zdania lub strofy) lub **epifory** (powtarzania tego samego elementu na końcu każdej jednostki składniowej wiersza). Przeciwną strategią stylistyczną używaną w poezji barokowej było zaś wprowadzenie elementów zaburzających jego naturalną, klasyczną budowę i składnię, czemu służyły takie środki, jak **inwersja** (szyk przestawny), czy **przerzutnia**.

Idea zaskakiwania czytelnika i wprowadzania go w stan barokowego „**stupore**” była osiągana również na drodze **paradoksu**, nietypowej **metafory** i efektownej **puenty**, która w finale wiersza nieoczekiwanie zmieniała jego przewidywaną wcześniej wymowę. Z wymienionych wyżej środków stylistycznych korzystały chętnie również inne, pokrewne wobec konceptyzmu nurty poezji barokowej jak **marinizm**, czy **gongoryzm**. Ponadto kształtujący się głównie we **Włoszech** manieryzm wprowadził do literatury nową jakość w postaci wysublimowanego, nieco sztucznego stylu o bogatej ornamentyce, którą poezja zaczerpnęła zresztą z pełnych przepychu i dynamizmu sztuk plastycznych epoki. Realizował się on głównie dzięki bardzo mocno rozbudowanej metaforze i zastosowaniu na szeroką skalę hiperboli – wyolbrzymienia opisywanego zjawiska lub stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Podobnie rzecz miała się z symbolem i alegorią, które to środki stylistyczne sprzyjały atmosferze mistycyzmu i duchowego rozdarcia jako konstytutywnych elementów literatury barokowej.

8. Temat:

Mikołaj Sęp Szarzyński - prekursor polskiego baroku.

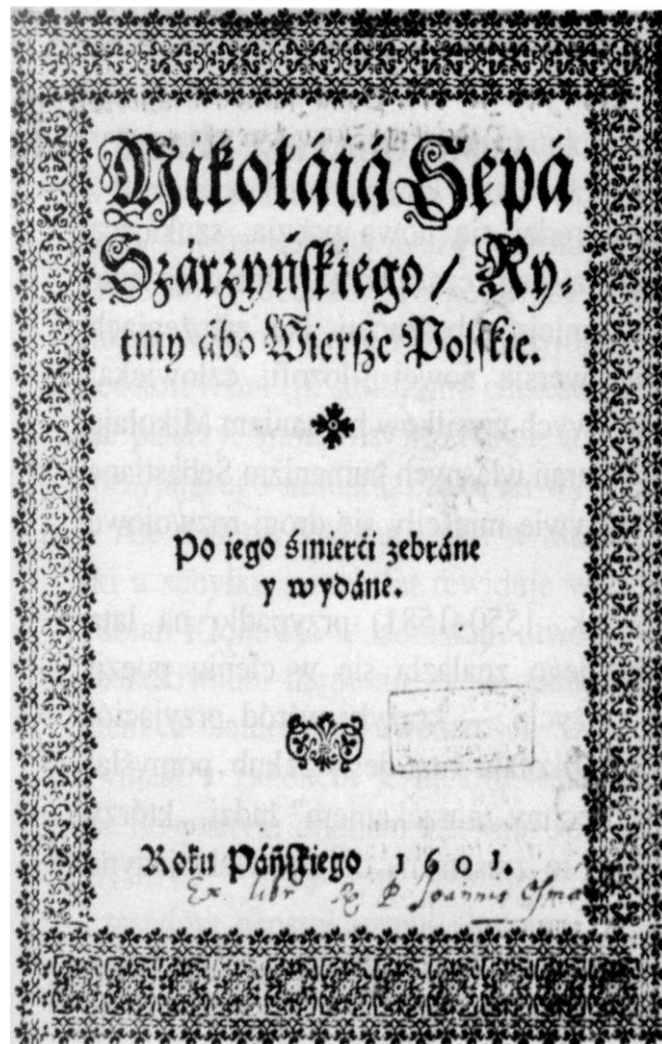


Mikołaj Sęp Szarzyński urodził się prawdopodobnie **około 1550 lub 1551** roku – z racji szczątkowej dokumentacji na temat jego wczesnej młodości daty tej nie udało się sprecyzować. Wiadomo, że pochodził z rodu szlacheckiego pieczętującego się herbem Junosza, a wywodzącego się z Mazowsza, skąd prawdopodobnie dziad poety **wyemigrował na Ruś** z racji bardzo trudnych warunków bytowania, jakie panowały ówczesnie w tamtym województwie. Mikołaj przyszedł na świat w leżącym dziś na terytorium Ukrainy majątku zwanym Zimną Wodą, dopiero jako dorosły człowiek dodając do nazwiska Sęp **przydomek odwołujący się do majątku rodowego** w centralnej Rzeczypospolitej – **Szarzyna**.

Przyszły poeta prawdopodobnie **kształcił się początkowo we Lwowie**, ale pierwsza udokumentowana wzmianka na temat jego biografii dotyczy **pobytów na luterąskich uniwersytetach w Wittenberdze i Lipsku**, gdzie przebywał w 1565 roku. Spędził tu nie więcej niż dwa i pół roku, okres ten wystarczył mu jednak na **gruntowne zapoznanie się z literaturą klasyczną i oswojenie z tendencjami rozwijającymi się współcześnie w sztuce**. W 1561 roku Mikołaj miał też towarzyszyć w **podróży do Włoch** Stanisławowi Starzechowskiemu – synowi bardzo wpływowego na Rusi magnata, który wielokrotnie pełnił funkcję protektora Sępów i wybrań ich od sądowych konsekwencji rozmaitych machinacji, jakimi ojciec poety – Joachim – próbował ratować przed bankructwem rodzinny majątek. Owa podróż miała zaowocować kluczowym dla późniejszej twórczości Szarzyńskiego wydarzeniem – **fascynacją religią katolicką**, której atmosferą przesycane były całe Włochy, i przekonwertowaniem się z

panującego na Rusi luteranizmu.

Po powrocie do kraju jesienią 1567 roku Mikołaj został wmanipulowany przez ojca w sprawy dotyczące majątku, z drugiej zaś strony musiał stać się częstym gościem na **dworach lokalnych magnatów** – wspomnianych już Starzechowskich, Tarłów i Kostków – których **atmosfera sprzyjała myśli i twórczości kulturalnej w duchu najświeższych trendów epoki**. Szczególnie Kostkowie, jako rodzina inspirująca ruch odbudowy katolicyzmu we wschodniej Małopolsce, odegrali niebagatelną rolę w kształtowaniu się światopoglądu młodego myśliciela. Prawdopodobnie pragnąc mieć ich gościnny dwór w zasięgu jak najkrótszej podróży w 1580 roku Szarzyński przeprowadził się do województwa przemyskiego, gdzie wydzierżawił wieś Wolicę, nie zdążył jednak w pełni zadomowić się w nowym miejscu, **umierając w tajemniczych okolicznościach na początku 1581 roku**. Po śmierci pierworodnego syna Joachim Sęp przekazał majątek w ręce Jakuba, którego staraniem w 1601 roku wydano jedyny pozostawiony przez brata tomik: „**Rytmy albo Wiersze polskie**”.



Zawarte tu utwory stały się świadectwem świeżej, bardzo **emocjonalnej wiary poety we wszechmocnego Boga**, jednocześnie jednak nad ich tonem zaważyło **barokowe rozdarcie**

jednostki pomiędzy sprawy doczesne i duchowość, egzystencjalna niepewność i pytania o sens funkcjonowania człowieka we wszechświecie. W dramatyzmie swoich rozważań Sęp Szarzyński zbliżał się do **stylistyki angielskich poetów metafizycznych**, bardzo chętnie korzystając z wprowadzonego przez nich do literatury na szeroką skalę **konceptyzmu** i zaczerpniętego z filozofii Pascala **motywu „zawieszenia” ludzkiej duszy pomiędzy dwoma widzianymi dychotomicznie światami.** W „Rytmach” obficie eksploatowanym motywem był również niezwykle popularny w epoce baroku **obraz Tańca Śmierci**, który poeta wprowadzał do wierszy poprzez częste zaznaczanie ruchu i wymieniane jak w kalejdoskopie tematy.

Cechą dystynktywną Szarzyńskiego wśród poetów polskiego baroku jest **ogromny kunszt poetycki** realizujący się we wszelkich możliwych aspektach – od **przemysłanej i nasyconej semantycznie wersyfikacji**, poprzez **zaskakujące koncepty** (zarówno na poziomie budowy, jak i treści wiersza), aż po **plastyczność używanego tu języka** – zadziwiającą tym bardziej, jeśli przypomnimy sobie, że wiek XVI był pierwszym stuleciem, gdy polszczyzna w ogóle uznana została za tworzywo literackie. Innym, być może nie tak już ważkim, ale bardzo ciekawym elementem tej twórczości, jest też **obsesja Szarzyńskiego na punkcie światła** – chyba żaden inny poeta nie wykorzystywał tego motywu tak regularnie, jak ma to miejsce w „Rytmach”; to najjaśniejsze – słoneczne lub gwiazdne – odnosi się oczywiście do Boga, który wielokrotnie jest proszony przez podmiot liryczny o ogrzanie, oświecenie i uświęcenie go ową niedoścignioną światłością. Na zasadzie kontrastu **człowiek i jego życie doczesne ze wszystkimi swymi przejawami ukazane są jako cień**, budując w ten sposób **oparty na antynomii, nadrzędny koncept** całego tomu, a być może i całej wizji wszechświata w kształcie, w jakim poeta obrazował ją w swojej wyobraźni.

Sonet IV (O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem)

Pokój - szczęśliwość, ale bojowanie
Był nasz podniebny: on srogi ciemności
Hetman i świata łakome marności
O nasze pilno czynią zepsowanie.

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie,
Ten nasz dom - Ciało, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zajrzając duchowi zwierzchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie.

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
Wątpli, niebaczny, rozdwojony w sobie?
Królu powszechny, prawdziwy pokoju,
Zbawienia mego jest nadzieja w tobie.

Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie.

Podtytuł „Sonetu IV” – „**O wojnie naszej, którą wiemy z szatanem, światem i ciałem**” – zapowiada **wprowadzenie postaci „rycerza Chrystusowego”**, którym podmiot

liryczny pragnie stać się w obliczu zagrożeń niesionych przez świat doczesny. Wróg atakuje z trzech stron – z otchłani piekielnych, z otaczającego podmiot liryczny świata, przede wszystkim ma jednak charakter odśrodkowy w postaci grzesznych podszeptów ciała. Już w pierwszej strofie „ja” liryczne zarysowuje **konflikt, w jakim trwa jednostka zawieszona między Piekłem a Niebem**:

*Pokój szczęśliwość, ale bojowanie
Był nasz podniebny. On srogi ciemności
Hetman i świata łakome marności
O nasze pilno czynią zepsowanie.*

Podmiot liryczny widzi szczęście ludzkości w pokoju i stabilizacji, ale natychmiast neguje ich możliwość w świecie opanowanym przez „**Hetmana ciemności**” (Szatana), którego zwalczanie jawi się tu jako sens istnienia człowieka. Kontynuując wprowadzoną **metaforykę wojenną** – złożenie broni oznaczałoby oddanie się w ręce zła i grzechu jako niezbywalnych przymiotów świata doczesnego z jego „łakomymi marnościami”, które czyhają na duszę ludzką i najwyraźniej z dużą łatwością „czynią [w niej] zepsowanie”. Pierwsza strofa stanowi więc zdecydowane zerwanie z renesansową, optymistyczną filozofią, postrzegając świat jako z gruntu zły i będący raczej sprawdzianem waleczności „Chrystusowego rycerza” niż miejscem stworzonym przez Boga na wzór niebiańskiej harmonii.

Strofa druga obala z kolei mit ludzkiego ciała jako świątyni duszy:

*Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie!
Ten nasz dom - ciało, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zajrzając duchowi zwierzchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie.*

Cielesna powłoka jawi się tu w kategoriach ograniczenia i kolejnego, niezwykle trudnego sprawdzianu dla waleczności czystych intencji. Jej potrzeby nieustannie prowadzą do ulegania grzechom i wiodą człowieka ku upadkowi, stąd też walka z nimi staje się tak naprawdę walką z własną naturą – tym trudniejszą, że aby dostrzec jej sens trzeba sięgnąć swą świadomością poza świat doczesny, wbrew empirycznym przesłankom uwierzyć w istnienie doskonalszej formy istnienia, która ma być nagrodą za dzielnie stoczoną walkę. Podmiot liryczny staje w niej na skraju własnych możliwości, wyczerpany i niepewny, czy da radę kontynuować bój:

*Cóż będę czynił w tak straszhwym boju?
Wątki, niebaczny, rozdwojony w sobie?*

Poprzez **pytania retoryczne** wyraża wątpliwości co do przystawalności postawionych przed nim wyzwań do środków, jakimi dysponuje dla sprostania im – jego duch pragnąłby walczyć przeciw samemu Szatanowi, ale obleczony przecież został słabym, łatwym do zniszczenia i podatnym na pokusy ciałem, świadomością ograniczoną przez percepcję zmysłów i tak bardzo podatną na błędy w swoich przekonaniach, nade wszystko zaś żyć mu przyszło **w dramatycznym rozdarciu między tym, czego pragnie jego czysta dusza, a tym, co podpowiada ułomne ciało**. Wsparcia w swojej walce i odpowiedzi na dręczące go pytania poszukuje więc podmiot liryczny w Tym, który wysłał go na wojnę z Szatanem:

*Królu powszechny, prawdziwy pokoju,
Zbawienia mego jest nadzieja w Tobie!*

Bóg staje się tutaj zarówno **inspiratorem walki**, jak i jej najwyższym celem, zaś **walka** okazuje się przez to **wartością samą w sobie** – być może bohaterowi tekstu do uzyskania szczęścia w życiu doczesnym bardziej potrzebna jest owa nadzieja na zbawienie, niż jego faktyczne uzyskanie po śmierci? Wygraną nie jest w tej batalii żaden konkretny, choćby i abstrakcyjny cel, ale sam fakt, iż podmiot liryczny nie składa broni:

*Ty mnie przy sobie postaw, a przepiecznie
Będę wojował i wygram statecznie!*

Podmiot liryczny jawi się tu więc jako wierny rycerz, który idzie przelewać krew za swego Pana nie pytając o cel wyprawy i nagrody, jakie mają na niego spłynąć. Ufa w pełni, iż ten, kto wypowiada wojnę Szatanowi, jest najlepszym z możliwych strategiem, Jego rozkazom – nawet jeśli nie są zrozumiałe i nie wydają się celowe – należy więc poddać się w pełni, by odnieść ostateczne zwycięstwo.

Sonet V - (O nietrwałej miłości rzeczy świata tego)

I nie miłować ciężko, i miłować
Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.

Komu tak będzie dostatkami smakować
Złoto, scepter, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tym nasycone
I mógł mieć serce, i trwóg się warować?

Miłość jest własny bieg bycia naszego,
Ale z żywiołów utworzone ciało
To chwałąc, co zna początku równego,
Zawodzi duszę, której wszystko mało,

Gdy Ciebie, wiecznej i prawej piękności
Samej nie widzi, celu swej miłości.

W „Sonecie V” Mikołaj Sęp Szarzyński przełamał dyscyplinę formalną poprzednich utworów cyklu, **zastępując sonet francuski jego włoską formą** opartą na dwóch tetrastychach i dwóch tercynach; zapowiada to **rozbudowanie warstwy refleksyjnej kosztem opisu**, który ma w tym utworze z resztą bardzo łagodny, **stonowany charakter** wyróżniający ten utwór na tle niezwykle dramatycznych i dynamicznych wizji człowieka rozdartego pomiędzy dwoma światami – doczesnym i niebiańskim.

Pierwszy wers sonetu:

I nie miłować ciężko, i miłować.

stanowi bezpośrednie odwołanie do jednej z fraszek Kochanowskiego, tutaj jednak **błyskotliwa antyteza** stanie się podstawą niezwyklego **konceptu**, który nada jej zupełnie nowe, właściwe ideologii barokowego twórcy znaczenie. Już pierwsza strofa zapowiada, iż treścią przemyśleń podmiotu lirycznego nie będzie miłość prozaiczna, opisywana z bezkrytycyzmem osoby zakochanej:

*Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.*

Przywołane w pierwszym wersie sformułowanie nabiera tym samym **cech pustego frazesu**, odwołując się do **miłości cielesnej**, która tutaj opisana zostaje jako **bezwartościowa z powodu swojej nietrwałości i niestałości**. Jej negatywne cechy tuszują niekiedy „żądzą zwiedzione” wyobrażenia kochanka, który chciałby wierzyć w nieskończoność i niezmiennność uczucia (zarówno własnego, jak i tego, którym jest obdarzany), czas weryfikuje je jednak zawsze w sposób brutalny i nie pozostawiający złudzeń. Podmiot liryczny odwołuje się tutaj do zmysłu smaku, uznając owe złudne myśli za słodkie, i ową **synestezję** przeniesie również na sferę pozostałych wątpliwych wartości świata doczesnego:

*Komu tak będzie dostatkiem smakować
Złoto, scepter, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tym nasycone
I mógł mieć serce, i trwóg się warować?*

Bohater tekstu w formie **pytania retorycznego** wyklada swoje **przekonanie o marności wyliczonych dalej zjawisk**, jak bogactwo, władza, publiczne uznanie, rozkosze cielesne i zmysłowe, uznając, iż nie są one wystarczające dla nasycenia ludzkiej duszy i zbudowania poczucia prawdziwego bezpieczeństwa, rozumianego tutaj jako **wolność od lęku przed samotnością**, czy przed karą za popełnione grzechy. Jedynym prawdziwie wartościowym zjawiskiem jest **miłość rozumiana jako właściwość ludzkiej natury i odpowiedni wyznacznik jej dążeń**:

Miłość jest własny bieg bycia naszego

Jednocześnie podmiot liryczny **wspomina o czynniku, który ów miłość ogranicza** i czyni ją ułomną:

Ale z żywiołów utworzone ciało

To chwaląc, co zna początku równego,

Zawodzi duszę [...]

Powraca tym samym do początkowej dla całego wiersza wizji miłości cielesnej, opartej na zawodnych i ciągnących ku grzechom zmysłach, które stają się nieustannie przyczyną kolejnych rozczarowań i w swej ułomności nie mogą prowadzić do niczego innego. Konkluzją dla tych rozważań staje się nieoczekiwane **wyjaśnienie miłości prawdziwej, potrafiącej sprostać potrzebom duszy**

[...] której wszystko mało,

Gdy Ciebie, wiecznej i prawej piękności,

Samej nie widzi, celu swej miłości.

Wyjaśnia się tym samym **koncept utworu oparty na zaskakującym zestawieniu miłości cielesnej z tą, której źródłem i celem jest Bóg**; wbrew przesłankom płynącym z początkowych wersów sonet nie ma więc charakteru wyznania mężczyzny nieszczęśliwie zakochanego w kobiecie, lecz jest swego rodzaju **wyznaniem miłości wobec Stwórcy**, tym bardziej kunsztownym, iż poprzedzonym dewaluacją wszelkich innych wartości, których pragnąć może człowiek.

Sonet

Sonet wywodzi się ze średniowiecza, rozkwit przeżywał w renesansie i baroku i został odnowiony w romantyzmie. Za twórcę sonetu uważa się włoskiego, sycylijskiego, poetę Giacomina da Lentini.

Układ rymów zależny jest od odmiany sonetu, można bowiem wyróżnić sonet włoski i francuski.

Sonet włoski

W odmianie włoskiej (najstarszej) układ rymów w **tetrastychach** (strofch czterowersowych) jest zazwyczaj okalający (abba abba), a w **tercynach** (strofach trzywersowych) podwójny (cdd cdc

lub cdc dcd). Taki układ podkreśla charakter tercyn – nie można ich zamienić na czterowiersz i dwuwiersz, co jest z kolei możliwe w przypadku sonetu francuskiego.

Zatem: sonet włoski składa się z dwóch zwrotek czterowersowych (tetrastychów) i dwóch zwrotek trzywersowych (tercyn).

Sonet francuski

Początek tej odmianie dała twórczość **Clementa Marota, w XVI wieku**. Zmienił on nieco formę pochodzącą z Włoch: układ rymów w strofach czterowersowych pozostał taki sam, jednak w trzywersowych zmienił się na następujący: cdc dee. Graficznie układ sonetu również nie uległ zmianie, jednak układ rymów sugerował odczytanie ostatnich wersów jako czterowersu (cdcd) i dwuwiersu (ee).

Zatem: sonet francuski składa się z trzech zwrotek czterowersowych (**tetrastychów**) i jednej zwrotki dwuwierszowej (**dystychu**).

Sonet można podzielić na dwie części: opisową i refleksyjną.