

MAGDALENA ONISKIEWICZ

KL. III

IILO Z DNJB W HAJNÓWCE

**Poeta jako „homo imaginativus”.**  
**Kategoria wyobraźni w poezji**  
**polskiej epoki renesansu i baroku.**

---

Opiekun: Irena Stelmach

## **Spis treści**

<b>Wstęp do rozważań.....</b>	<b>3</b>
<b>Różne koncepcje wyobraźni na przestrzeni czasu.....</b>	<b>3</b>
<b>Sposoby ukazywania się wyobraźni w poezji.....</b>	<b>6</b>
<b>Analiza utworów Kochanowskiego pod względem wyobraźni poetyckiej.....</b>	<b>7</b>
<b><i>Epitafium Rzymowi</i> jako przykład twórczej wyobraźni przełomu dwóch epok – renesansu i baroku.....</b>	<b>11</b>
<b><i>Do trupa</i> - przykład kontrastowości baroku.....</b>	<b>12</b>

## **Wstęp do rozważań**

„Człowiek składa się z ciała, umysłu i wyobraźni. Jego ciało jest niedoskonałe, jego umysł zawodny, ale jego wyobraźnia uczyniła go znakomitym.” – tak o wyobraźni mówi brytyjski polityk, oficer John Mansfield. Znakomitość i doskonałość człowieka objawia się zatem we wszelkich działaniach podyktowanych przez jego wyobraźnię. Niewątpliwie odgrywa więc ona wielką rolę w procesach twórczych. Jej rola jest niezbędna szczególnie w poezji. Poeci wykorzystują ten „dar kreacji świata” w swojej twórczości. Wyobraźnia służy im do tego, aby w jak najdoskonalszy sposób kreować świat, wpływać na emocje i odbiór tekstu przez czytelników. Wykorzystują oni np. różne znane postaci (np. historyczne lub mitologiczne), wydarzenia z życia osobistego czy zdarzenia historyczne, aby w nietypowy sposób przekazywać uniwersalne prawdy. Stosują niekonwencjonalne środki artystyczne, by urozmaicić przedstawiany obraz poetycki i wpłynąć na wyobraźnię samego czytelnika. Dzięki swojej wyobraźni poetyckiej dokonują reinterpretacji wzorców gatunkowych, podejmują dyskurs z konwencjami w celu przedstawienia niedosłownych sensów omawianych zagadnień. Ta niezwykła „moc” artystów służy im do tego, aby pozwolić spojrzeć innym ludziom na świat z różnych perspektyw, zrozumieć otaczającą rzeczywistość w lepszy, doskonalszy sposób.

### **Różne koncepcje wyobraźni na przestrzeni czasu**

We współczesnym świecie istnienie wyobraźni w codziennym życiu i w procesie twórczym jest zagadnieniem niekwestionowanym. Stanowi ona część natury człowieka, kształtuje jego myśli, cały światopogląd. Pojęcie wyobraźni jednak nie od początku było znane ludzkości.

Pierwsze rozważania na temat istnienia wyobraźni pojawiły się nie gdzie indziej jak w starożytnej Grecji - kolebce sztuki, filozofii i niemalże wszystkich dziedzin nauki. Starożytni Grecy, całkiem słusznie, od początku łączyli wyobraźnię z sztuką. Termin ten pojawił się po raz pierwszy w teorii pitagorejskiej. Głosiła ona, że wyobraźnia ściśle związana jest z przeżyciami i uczuciami człowieka, ich dynamiką. Powinna także koniecznie znajdować swoje odzwierciedlenie w utworach literackich. Greccy myśliciele nie poprzestali tylko w swoich ustaleniach na tych ogólnikach odnośnie

wyobraźni. Kolejne wzmianki odnośnie tej “magicznej mocy” ludzkiego umysłu możemy znaleźć w rozważaniach Platona. Słynny uczeń Sokratesa również zaznacza silny związek wyobraźni z twórczością artystyczną. Nie przypisuje jej jednak żadnych zdolności poznawczych, mających istotną rolę w postrzeganiu świata przez człowieka. Obrazy tworzone przez wyobraźnię, nazywane przez niego “wizerunkami”, uznaje za naśladowanie rzeczywistości, definiuje jako mimetykę (od gr. *mimesis* - koncept wywodzący się z dramatu, dotyczący dokładnego odwzorowania otaczającego świata). Natomiast największy przeciwnik Platona - Demokryt - również łączy wyobraźnię z *mimesis*. Filozof ten uważał bowiem, że artysta powinien wzorować swoją twórczość na sposobach działania natury, otaczającego go świata. Pewien przełom w rozważaniach na temat wyobraźni następuje wtedy, gdy na “scenę filozoficzną” starożytnej Grecji wkracza, nie kto inny tylko słynny Arystoteles. Autor „Poetyki” jako jeden z pierwszych przedstawia wyobraźnię jako coś uświadomionego. Podobnie jak jego poprzednicy odwołuje się do *mimesis*, jednak patrzy na sztukę naśladowczą w zupełnie inny sposób. Uważa on, że owe *mimesis* nie polega jedynie na bezmyślnym „kalkowaniu” rzeczywistości. Wyobraźnia wzbogaca to, co pokazuje człowiekowi natura, więc artysta swobodnie reinterpretuje i przedstawia w dowolny sposób otaczającą go rzeczywistość. Arystoteles sprzeciwia się także poglądom poprzedników, a konkretniej staje w opozycji do swojego nauczyciela Platona. Stagiryta sądzi, że wyobraźnia odgrywa kluczową rolę w procesie poznawczym każdego człowieka, staje na równi ze zmysłami i myślami. Filozof podkreśla wyjątkową rolę wyobraźni. Twierdzi, że “wyobraźnia jest tym, przez co powstaje w nas jakiś obraz...”<sup>1</sup>.

Postrzeganie wyobraźni i jej rola oraz podejście ludzi do niej zmieniały się na przestrzeni wieków. Koniec średniowiecza przyniósł kulturze odmienne wyzwania w związku z ustaleniem nowego miejsca poety w społeczeństwie, odkryciem znaczenia jego uczuć, ich roli w postrzeganiu świata, a przede wszystkim istoty wyobraźni. Należało wówczas zerwać silną więź z Bogiem i średniowiecznymi archetypami, a zwrócić się w stronę człowieka i jego natury. Epoka renesansu także dążyła do odtworzenia antycznych wzorców. Twórcy za wszelką cenę pragnęli osiągnąć doskonałość poprzez dążenie do idealnej formy swoich dzieł. Odrodzenie w Europie, a także przede wszystkim w Polsce, zwróciło się w kierunku prądów takich jak horacjanizm czy neoplatonizm. Symbioza tych dwóch nurtów odnosi się

jednocześnie do indywidualnej sfery działania każdego poety, a także do ogólnego, ponadindywidualnego wymiaru tworzenia poetyckiego. Horacjanizm dał podłoże ideom związanym ze “sztuką” (*ars*). Zwracają tutaj uwagę pojęcia związane z zasadami estetycznymi (takimi jak “stosowność” - *decorum*, “reguły” - *regulae, praecepta*, “wiedza teoretyczna” - *doctrina, scientia*). Jednak szczególnie ciekawe wydaje się pojęcie “naśladowania” - *imitatio*, które odnosi się do wspomnianej już wcześniej mimetyki. Renesansowi artyści powracają do pierwotnej roli *mimesis*. Podczas gdy idee wyrastające z horacjanizmu leżą bardziej po uporządkowanej i technicznej stronie cech poezji, neoplatonizm skłania się ku przekonaniu o dzikiej, nieokiełznanej i zaskakującej naturze twórczości poetyckiej. Neoplatonizm dostarcza irracjonalnych, pełnych subiektywizmu wątków takich jak np. “szał poetycki” - *furor poeticus, enthusiasmus* czy dość kluczowe pojęcie podkreślające istotną rolę i znaczenie poety “wieszcz” - *poeta-vates*. Popularyzatorzy tego prądu akcentują wyjątkową moc, jaką posiada każdy twórca, określając to pojęciami takimi jak “tworzenie” – *creatio* (dla artysty jawi się ono jako niemal metafizyczne przeżycie) oraz “wyobraźnia” – *imaginatio*, będąca esencją całego procesu tworzenia, opisywana wzniosłym terminem “władza duszy poety”<sup>2</sup>.

Można powiedzieć, że metafory niezwykle i niekonwencjonalne w renesansie nie są już tak śmiałe i zaskakujące w kolejnej epoce. Niemiecki filozof Harald Weinrich mówi: “w czasach Odrodzenia nie było [...] rewelacją, że miłość jest jak łowy, jak wojna, jak ogień, lub jak choroba. W poezji powiedziano to już wiele razy i odmalowano w wielu wariantach. Były to już nie tylko metafory tego lub innego wiersza, lecz pola obrazowe języka [...]. Przenośnia, która wypełnia tylko określone miejsce w znanym z dawien dawna polu obrazowym, z trudem może być uznana za śmiałą”<sup>3</sup>. Tak więc barok staje przed zadaniem, aby wymyślić jeszcze śmielsze i bardziej niekonwencjonalne rozwiązania poetyckie. W ten sposób powstaje określana przez profesora Janusza Peka w książce “Barok - epoka przeciwieństw” tzw. “wyobraźnia barokowa”. Ten rodzaj wyobraźni autor przypisuje szczególnie poetom, którzy wyposażeni w “boski dar kreacji świata”, jednocześnie oddając literacki obraz epoki baroku, tworzą nowe twórcze wizje, kształtują nowe sfery wyobraźni swoich odbiorców. Główną właściwością tej niezwyklej “wyobraźni barokowej” było jednoczesne przedstawienie kontrastowych punktów widzenia, co miało za zadanie ukazać różne aspekty

tych samych zjawisk, często też z dozą ironii czy szyderstwa. Z tego wywodzi się więc tematyka utworów bądź ich nietypowa metaforyka, polegająca niejednokrotnie na łączeniu ze sobą sprzecznych i paradoksalnych elementów np. erotyzmu ze świętością, czy wspaniałości świata z motywem *vanitas*. Jednak to nie koniec sprzeczności, jakie tworzy barokowa wyobraźnia. Wielu XVII-wiecznych poetów nadaje swojej twórczości dwustylowy charakter. Łączą kunsztowną sztukę słowa z piękną, barokową prostotą<sup>4 5 6</sup>.

Ciekawe ustalenia na temat wyobraźni przyniósł wiek XX. Naukowcy, filozofowie, a także artyści patrzą na ludzką wyobraźnię z różnych perspektyw, przez pryzmat osiągnięć przeszłości, a także własnych doświadczeń. Ich rozważania pozwalają dokładniej wyobrazić sobie, czym tak właściwie jest wyobraźnia oraz w jaki sposób działa. Największe sukcesy na tym polu niewątpliwie odniósł Carl Gustav Jung. W poglądach Junga wyobraźnia jest tkwiącym w podświadomości elementem ludzkiej psychiki. Człowiek wolny i świadomy swojego wewnętrznego „ja” (np. potencjalnie artysta, poeta) jest w stanie prowadzić dialog z tym, co w nim nieświadome, wchodzić w niezwykły świat jego duchowych obrazów i przenosić je do rzeczywistości (np. poprzez twórczość artystyczną). W teorii Junga kluczową rolę odgrywa także symbol. Psychoanalityk przedstawia to pojęcie jako wytwór zmysłów człowieka, niezwiązany w żaden sposób ze sferą znaczeń dosłownych, co pozwala na odkrycie tego, co kreuje podświadomość, wyobraźnia<sup>7</sup>.

### **Sposoby ukazywania się wyobraźni w poezji**

Powyższe rozważania na temat postrzegania wyobraźni pozwalają zauważyć, w jaki sposób może ona przejawiać się w utworach poetyckich zarówno renesansu, jak i baroku. Na początku analizy każdego utworu należy zwrócić uwagę na jego techniczne walory, w których może przejawiać się kreatywność i pomysłowość autora np. forma wiersza, jego kompozycja czy ogólny zamysł, koncept. Wyobraźnia poetycka jest pojęciem bardzo szerokim i w zasadzie może odnosić się do wszystkich sfer utworu poetyckiego. Można doszukiwać się jej przede wszystkim w podjętym temacie i podejściu do niego, a także w punkcie widzenia, jaki przyjmuje podmiot liryczny. Kluczową rolę odgrywa też tu sposób, w jaki autor kreuje

świat przedstawiony. Poza czasem, bohaterami i przestrzenią ważne jest, w jakim kierunku artystycznym porusza się poeta. Zasadnicze znaczenie ma podejście twórcy do języka oraz środki artystyczne, jakich używa. Główną rolę gra także metaforyka, która wpływa zarówno na walory estetyczne utworu, jak i na jego odbiór<sup>8</sup>.

## **Analiza utworów Kochanowskiego pod względem wyobraźni poetyckiej**

Jednym z najśłynniejszych polskich poetów renesansu, któremu bez wątplenia nie można odmówić niezwykłej „mocy”, jaką jest wyobraźnia i jej silnej obecności w tworzonych utworach, jest Jan Kochanowski. Jego niesamowity talent i umiejętne obrazowanie tego, co tkwi głęboko w jego duszy niejednokrotnie wzruszało wielu Polaków. Przykładem tego niewątpliwie jest znany wszystkim cykl *Trenów*, napisany na cześć zmarłej córeczki Urszuli. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj wybrana przez Kochanowskiego forma utworu. Treny wywodzą się bowiem z tradycji starożytnej Grecji i są utworami lirycznymi o charakterze żałobnym. W pierwotnym założeniu poświęcone miały być ważnym historycznym postaciom np. władcom, rycerzom czy wybitnym twórcom. Byli więc to główni bohaterowie tych utworów. Kochanowski jednak wykorzystuje ten gatunek literacki na swój sposób. Wprowadza zmiany i podejmuje polemikę z formą gatunkową trenu. Cykl 19 utworów poświęca swojej zmarłej, niespełna trzyletniej córeczce, czym świadomie łamie zasady klasycznej teorii poezji. Niezwykle trafne jest tutaj stwierdzenie Stanisława Łempickiego: „Wolno mu było opiewać tak długo i rzewnie maleńką Orszulkę, bo w bólu naturalnym, wywołanym przez jej stratę, była prawda niemniejsza, niż w czyimś bólu po śmierci Juljusza Cezara<sup>9</sup>.” Poeta z Czarnolasu nie czyni jednak Urszulki głównym bohaterem. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj podmiot liryczny – Ojciec, którego utożsamiamy z autorem. Właściwym bohaterem *Trenów* jest więc mężczyzna odczuwający ogromne cierpienie po stracie ukochanego dziecka, dręczony rozmaitymi wątpliwościami, co jest zamierzonym odwróceniem ról w porównaniu do antycznej tradycji.

W rozważaniach odnośnie wyobraźni poetyckiej szczególną uwagę w *Trenach* Kochanowskiego należy zwrócić na utwór zamykający cały cykl. *Tren XIX*, nazywany również *Snem*, jest pełen niezwykłych i niekonwencjonalnych rozwiązań.

Budowa świata przedstawionego opiera się na bardzo cienkiej granicy między jawą, a snem. Sam podmiot liryczny nie jest w stanie stwierdzić, czy widziane przez niego obrazy należą do rzeczywistości, czy są wynikiem sennych iluzji jego umysłu. W celu spotęgowania efektu tego zabiegu Kochanowski wprowadza również balansowanie między sferami sacrum, a profanum. Cierpiący Ojciec to przedstawiciel ziemskiej, ludzkiej sfery, kontrastujący z metafizycznymi postaciami matki i Urszulki. W ten metaforyczny sposób Kochanowski przedstawia pewnego rodzaju dialog między niedoskonałymi, ludzkimi uczuciami takimi jak ból, cierpienie (reprezentującymi profanum), a zrozumieniem dla boskich sądów i niezrozumiałych człowiekowi planów Stwórcy (reprezentującymi sacrum). Świat przedstawiony w *Trenie XIX* można w pewien sposób odnieść do wcześniejszej analizy poglądów Carla Gustava Junga. Podmiot liryczny za pomocą snu wnika w głąb ukrytych pragnień, swojej podświadomości, prowadzi z nią dialog. Wprowadzona w ostatnim trenie przez Kochanowskiego postać matki może być uznana za wewnętrzny głos rozsądku. Nakłania ona liryczne „ja” do pogodzenia się ze stratą. Trzymana przez matkę na rękach mała Urszulka może być rozumiana jako kolejny znaczący symbol. Jej obraz powoduje w podmiocie lirycznym napływ pozytywnych emocji, odejście bólu i cierpienia, zrozumienie własnych uczuć, a przede wszystkim finalne pogodzenie się ze stratą najukochańszego dziecka.

Wyobraźnia poetycka w *Trenie XIX* znajduje również swoje ujście w doborze rozmaitych środków poetyckich, wzbogacających opisywaną sytuację. Mnogość epitetów daje dokładny obraz przywołanych zdarzeń, np. Kochanowski opisuje wygląd córeczki trzymanej na rękach przez własną matkę. Ma ona kręcone włosy, a na sobie białe ubranko. W kolorze można dopatrywać się również znaczeń symbolicznych. Biel podkreśla jej niewinność, czystość, eksponuje cechy wynikające z przedwczesnej śmierci. Język Kochanowskiego jest tak samo niezwykle metaforyczny i opisowy. Występują tu liczne przenośnie, porównania oraz omówienia. Podmiot liryczny np. zostaje „obłąpiony skrzydłami czarnawemi”, co metaforycznie



oznacza, iż po prostu pogrążył się we śnie. Niezwykła pod względem bogactwa sensów niedosłownych jest też przemowa matki. Bohaterka zwraca uwagę na ogrom cierpienia Ojca po stracie dziecka, gdyż ból jest tak wielki, że przekracza granice między żywymi, a zmarłymi („łzy gorzkie twoje przeszły aż i umarłych tajemne pokoje”). Matka poety, stosując rozmaite porównania, tłumaczy, że wraz z małą Urszulką nie są „na wieki słońcem zgaszone”, prowadzą żywot wieczny w zaświatach. Tym samym słowa matki dają Kochanowskiemu nadzieję oraz przywracają wiarę w Boga i życie pozagrobowe. Poeta za pomocą niedosłownych sensów urozmaica obraz.

Cykl *Trenów* Jana Kochanowskiego, w myśl neoplatońskich pojęć, to wynik „szału poetyckiego”, spowodowanego bardzo silnymi emocjami i traumatycznym przeżyciem. Kochanowski, dzięki swojemu kunsztowi i niedoścignętemu artyzmowi, a przede wszystkim niezwyklej poetyckiej wyobraźni przekształca swój ból i cierpienie w *creatio*, które pozwala mu przeżyć żałobę i pogodzić się z odejściem córki, czego dowodem jest omawiany *Tren XIX*. W ostatnich wersach wiersza podmiot liryczny sam zauważa: „tu zniknęła. Jam się też ocknął.” Jest to metaforyczne ukazanie tego, że w cierpiącym Ojcu wygrywa rozsądek, bowiem sen się kończy, a wraz z nim smutek i ból.

Jan Kochanowski zapisał się w polskiej poezji nie tylko dzięki słynnym *Trenom*. Stworzył kilka imponujących zbiorów pieśni, które przedstawiały głównie filozofię życiową poety. Forma utworów nie została wybrana przypadkowo i ma ogromne znaczenie dla odbioru wierszy. Renesans i poeci renesansowi, jak zostało wspomniane wcześniej, próbowali osiągnąć doskonałość np. poprzez dążenie do idealnej formy dzieł czy do odtworzenia wzorców antycznych, uważanych za przykład nieskazitelnego piękna. Pieśni to gatunek wywodzący się z tradycji antycznej, który początkowo był przeznaczony do śpiewania przy akompaniamencie muzyki, jednak później zaczęto traktować je jako osobny gatunek literacki. Pieśni były też zróżnicowane pod względem tematycznym, odwoływały się do motywów biesiadnych, historycznych, miłosnych, czy refleksyjno-filozoficznych. Najbardziej znanym twórcą pieśni jest Horacy, mistrz sztuk poetyckich, wzór, który Kochanowski chętnie naśladował. Polski poeta podziwiał antycznego twórcę zarówno pod względem poetyckiego kunsztu, jak i przekazywanych treści światopoglądowych. W pieśniach Kochanowskiego można znaleźć liczne odwołania do twórczości Horacego np. w *Pieśni XXIV*.

*Pieśń XXIV* jest nawiązaniem do horacjańskich toposów *exegimonumentum* oraz *non omnismoriar*, dotyczących sławy poetyckiej i nieśmiertelności twórcy, pochodzących z wiersza Horacego „Wzniosłem pomnik”. *Pieśń XXIV* została oparta na dwoistości natury. Poeta to zarówno istota śmiertelna – zwykły człowiek, jak i nieśmiertelna – artysta obdarzony niezwykłymi zdolnościami. Nie musi on obawiać się śmierci, ponieważ dzięki sztuce będzie żył wiecznie w pamięci swoich czytelników. Krecja podmiotu lirycznego podobna jest do tej w wierszu Horacego. Osoba mówiąca to pełen dumy artysta, pewny swojego talentu.

*Pieśń XXIV*, tak jak *Treny*, zawiera w sobie pierwiastek autobiograficzny. Nie chodzi tu tylko o przekazanie własnych poglądów i przekonań Kochanowskiego. Na początku utworu występuje apostrofa do dawnego przyjaciela biskupa Piotra Myszkowskiego. Kochanowski przeczuwa zbliżającą się śmierć, jednak nie szuka u przyjaciela duchowej porady. Niepotrzebne mu będą żałobne ceremonie i modlitwy, śmierć będzie miała jedynie wymiar symboliczny. Poeta będzie przecież mógł powtórzyć za Horacym: *non omnismoriar!*

Na szczególną uwagę w *Pieśni XXIV* zasługuje jej metaforyka, symbolika, a także nawiązania mitologiczne. Rzeka Styks zwiastuje śmierć, która jednak nie będzie kresem życia artysty. Poeta pozostaje w pamięci potomnych dzięki swoim utworom, zatem jest nieśmiertelny. Najważniejszą jednak metaforą wiersza, nawiązującą do mitologii, na której w zasadzie opiera się concept i przesłanie wiersza, jest ta dotycząca słynnego lotu Ikara. Boska natura poety porównana jest tutaj do ptaka, który wzlatuje ponad świat, sięga niebios, gdzie nie ograniczają go ziemskie granice. Motyw lotu szczęśliwszego niż ten ikarowy symbolizuje ucieczkę od tego, co przyziemne i zwyczajne. Wyobraźnia poetycka czyni z twórcy jednostkę wyjątkową, świadomą własnej wartości, dumną.

Zestawienie analizy tych dwóch utworów Kochanowskiego nasuwa wniosek, że wyobraźnia poetycka poety działa w pewien sposób na zasadzie dwoistości natury. W przypadku *Trenu XIX* jest to sfera sacrum i profanum, a w przypadku *Pieśni XXIV* niemalże te same sfery, gdzie to artysta i jego talent są świętością, a rzeczy zwyczajne i przyziemne należą do profanum. Niezależnie od tematyki utworów, w obu przypadkach obraz, wizja poetycka zostaje wzbogacona o rozmaite środki artystyczne, niedosłowne sensy, symbole.

## **Epitafium Rzymowi jako przykład twórczej wyobraźni przełomu dwóch epok – renesansu i baroku**

Żyjący i tworzący na pograniczu dwóch epok – renesansu i baroku polski poeta Mikołaj Sęp Szarzyński, obok Jana Kochanowskiego, uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców poezji staropolskiej, a także za prekursora poezji barokowej. Z tych powodów jego twórczość jest doskonałym przykładem do rozważań odnośnie „wyobraźni barokowej” i jej wpływów na kształt utworów poetyckich.

Wierszem, który pokazuje oddziaływanie obu epok na wyobraźnię twórczą Sępa Szarzyńskiego jest *Epitafium Rzymowi*. Poeta jakby w myśl renesansowych idei wybiera gatunek literacki wywodzący się z tradycji antycznej. Epitafia bowiem powstały około V wieku p.n.e. Były to krótkie żałobne utwory o charakterze pochwalnym. Epitafium to forma poezji funeralnej, która poświęcona była najczęściej osobom zmarłym. Swoje epitafium jednak, jak wskazuje zresztą tytuł, Sęp Szarzyński poświęca zrujnowanemu miastu Rzymowi. Według zasad gatunku, epitafium powinno składać się z trzech części: *comploratio* – dobitnego i emocjonalnego wyeksponowania, podkreślenia straty, *laudatio* – pochwały osoby zmarłej (w tym przypadku miasta) oraz końcowej niosącej pocieszenie - *consolatio*. Poeta w *Epitafium Rzymowi* podporządkowuje się takiemu planowi utworu. Wiersz rozpoczyna się od poetyckiego obrazu ruin Rzymu. Są to rzymskie teatry, świątynie, zabytki “w rum obrócone”. Za pomocą wyliczeń podkreśla ogrom strat i zniszczeń, jakie miały miejsce w tym mieście. Później w bardzo nietypowy sposób w ramach wspomnianego *laudatio* opłakiwana jest strata. Obecność metafory o braku “Rzyna w Rzymie” ukazuje smutną prawdę o tym, że niezwykle duch miasta zniknął wraz z jego dewastacją. W miejscu, gdzie powinno znajdować się *consolatio*, czyli pocieszenie mamy niezwykle trafną i uniwersalną puentę, która dobitnie ukazuje ponadczasowe prawdy na przykładzie historii Rzymu. Utwór pokazuje niszczącą siłę czasu, z której wynika nietrwałość nawet najcenniejszych i wbrew pozorom silnych i monumentalnych rzeczy (takich jak Rzym). Na przykładzie wyboru takiego tematu utworu i charakteru puenty można zauważyć, że wyobraźnia twórcza Mikołaja Sępa Szarzyńskiego ulegała już wpływom baroku. Nie widać tutaj (tak jak w przypadku twórczości renesansowych poetów) wartości humanistycznych, afirmacji życia czy elementów filozofii stoickiej. Wiersz

wyraża charakterystyczny dla baroku niepokój, niepewność, a także lęk przed upływającym stale czasem.

Na uwagę zasługują tutaj też środki stosowane przez Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. *Pieśń XXIV* rozpoczyna apostrofa, prawdopodobnie do pielgrzyma, wędrowca, odwiedzającego Rzym. Zabieg jest bardzo ciekawy, szczególnie przez użycie zaimka “ty”, który jakby zwraca się bezpośrednio do samego czytelnika, by wywołać w nim refleksje. Niezwykła jest również w wierszu metaforyka. Poeta stosuje wspomnianą wcześniej przenośnię opartą na kontrastach, charakterystyczną właśnie dla “wyobraźni barokowej”, czego przykładem może być np. “trup szczęścia”.

*Epitafium Rzymowi* to przykład wybitnej wyobraźni poetyckiej. Autor wiersza wykorzystuje wydarzenie historyczne, wzbogaca je nietypową metaforyką, sięga po antyczny gatunek literacki, by w oryginalny, zaskakujący, niezwykle sugestywny sposób przekazać uniwersalne prawdy, wpływając na swojego odbiorcę.

### ***Do trupa* - przykład kontrastowości baroku**

Doskonałym przykładem tego, jak działa owa “wyobraźnia barokowa” jest twórczość Jana Andrzeja Morsztyna, a dokładniej wiersz *Do trupa*. Treść sonetu, co charakterystyczne dla baroku, opiera się głównie na kontrastach. Jest to utwór najbardziej reprezentatywny dla twórczości Jana Andrzeja Morsztyna, a nawet całej epoki baroku. Koncept wiersza opiera się na dość sprzecznym i kontrastowym zestawieniu sytuacji zmarłego z losem nieszczęśliwie zakochanego. Podmiotem lirycznym jest cierpiący z powodu nieodwzajemnionego uczucia mężczyzna, który za pomocą apostrofy zwraca się do tytułowego trupa.

„Popiół są nasze słowa [...] Morsztynie i co z popiołu wyjmę to w popiele ginie<sup>10</sup>” – współczesny poeta Jarosław Rymkiewicz w tomie *Moje dzieło pośmiertne* w ten sposób charakteryzuje twórczość Morsztyna. Nazwisko tego barokowego poety symbolizuje tutaj samą epokę. „Morsztyn” to także symbol przemijania, rozpadu i śmierci, który obecny jest w wierszu *Do trupa*. Miłość bowiem zestawia się ze śmiercią.

Tak jak w przypadku pozostałych omawianych utworów, analizę warto zacząć od zwrócenia uwagi na wybraną formę wiersza. Jednak Morsztyn, w przeciwieństwie do swoich poprzedników, nie wprowadza modyfikacji

cech wybranego gatunku. Stosuje sonet – formę niezwykle kunsztowną, gdzie owa kunsztowność zdaje się być jedną z cech „wyobraźni barokowej”. Forma sonetu okazuje się odpowiednia dla wybranej tematyki. Klasyczny sonet to czternastowersowy utwór, który dzieli się na dwie części: pierwsze osiem wersów (dwie strofy czterowersowe) to część opisowa, natomiast pozostałe sześć (dwie strofy trójwersowe) mają charakter refleksyjny.

Pierwsze dwie strofy, jak już zostało wspomniane, to część opisowa. Dotyczy ona zarówno losów nieszczęśliwie zakochanego, jak i tytułowego trupa. Sytuacje bohaterów lirycznych na pierwszy rzut oka tak bardzo różne, mają kilka podobieństw. Zrozpaczony mężczyzna, podobnie jak owy zmarły, „zawarł zmysły w okropnej ciemności”. Jednak ten pierwszy czyni tak z własnej woli ze względu na cierpienie wynikające z niespełnionej miłości. Najbardziej zaskakująca jest jednak druga część wiersza – dwie ostatnie strofy, skupiające się na różnicach, kontrastach pomiędzy bohaterami. Nieszczęśliwy kochanek stale płacze, uskarża się na swój los, odczuwa niesamowity ból, cierpienie, podczas gdy „trup” pozostaje obojętny i milczący. Targające mężczyznę silne emocje sprawiają, że czuje się jakby był w „piekielnej śródce”, natomiast zmarły pozostaje „jak lód”. Jedynym, czego pragnie podmiot liryczny, jest obrócenie się w popiół, co jest dla pierwszego bohatera niemożliwe, dla drugiego - nieuniknione. Pojawia się tu też motyw *vanitas*, związany z marnością i fascynacja śmiercią, co było niezwykle popularne w baroku.

Niezwykle charakterystyczne dla „wyobraźni barokowej” są zastosowane w wierszu środki artystyczne. Przykładem są porównania, na których praktycznie opiera się cały koncept utworu np. „tyś jak lód”. Służą one uwydatnieniu podobieństw między nieszczęśliwą miłością, a śmiercią, aby podkreślić bezsens życia, który powoduje nieodwzajemnione uczucie. Za niezwykle charakterystyczny zabieg „wyobraźni barokowej” niewątpliwie można uznać antytezy, które polegają na zestawieniu znaczeniowo sprzecznych ze sobą elementów, aby uzyskać większą ekspresję. Przykładem takiego zabiegu w utworze *Do trupa* może być np. fragment: "Ty jednak milczysz, a mój język kwili, ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze".

Dwie ostatnie strofy to jakby esencja utworu Morsztyna *Do trupa*. Za pomocą nietypowych porównań i niekończących się kontrastów poeta pokazuje, jak silne jest cierpienie nieszczęśliwie zakochanego człowieka. Nawet sama śmierć –nieuniknione doświadczenie, którego powinien lękać się

każdy - nie jest w stanie równać się z cierpieniem kochającego bez wzajemności. Jan Andrzej Morsztyn poprzez kontrastowe zestawienie trupa i niespełnionego kochanka pokazuje zupełnie nową i niekonwencjonalną perspektywę problemu niespełnionej miłości.

### **Podsumowanie rozważań odnośnie wyobraźni**

Postrzeganie wyobraźni niewątpliwie zmieniało się na przestrzeni różnych epok. Tak samo wraz z upływem czasu zmienia się to, w jaki sposób ta „twórcza moc” ujawnia się np. w twórczości poetyckiej. To jak funkcjonuje wyobraźnia poety na przestrzeni różnych epok literackich można zauważyć na podstawie przywołanych utworów Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego czy Morsztyna. Sposoby działania ich wyobraźni na pierwszy rzut oka zdają się być zupełnie odmienne. Jednak niezależnie od tego, czy jest to artystyczna opisowość, metaforyczność, czy symbolika Kochanowskiego, nietypowe łączenie tradycji literackich dwóch różnych epok przez Sępa Szarzyńskiego, czy niekonwencjonalna kontrastowość Morsztyna, działanie wyobraźni tych poetów w zasadzie sprowadza się do tego samego. Wyrażają oni swoją kreatywność poprzez metaforykę czy użycie środków literackich, poprzez nietypowe podejście do gatunku literackiego czy wykorzystanie wydarzeń historycznych lub sytuacji z życia osobistego w celu przedstawienia ich z innej, ciekawszej perspektywy, przekazania prawd uniwersalnych. W poezji jednak, aby osiągnąć wzruszenie czytelnika, czy też zmianę jego poglądów, nie chodzi tylko o wykorzystanie podanych, niekonwencjonalnych zabiegów. Nie ma przepisu na doskonałą wyobraźnię. Nie bez powodu zostały tutaj przywołane same popularne nazwiska wybitnych poetów, znanych większości. Niezwykły talent i „dar kreacji świata” posiadają nieliczni, którzy swoją nietypową wrażliwością i wyjątkowością wpływają na setki pokoleń.

## **Bibliografia:**

- <sup>1</sup> J. Orlikowski *O wyobraźni i nie tylko (szkic historii prywatnej)*
- <sup>2</sup> T. Michałowska, „Praca” – „wyobraźnia” – „natchnienie”
- <sup>3</sup> H. Weinrich *Semantyka Śmiałej metafory*
- <sup>4</sup> J. PekBarok – *epoka przeciwieństw*
- <sup>5</sup> M. Borowska *Tradycja literacka baroku a współczesność. Rozważania na temat „wyobraźni barokowej*
- <sup>6</sup> B. Fałęcka, *Poeta jako twórca metafor. Z zagadnień polskiej poezji kunsztownej XVII w.*
- <sup>7</sup> M. Piróg *Obraz, symbol i aktywna imaginacja w myśli C. G. Junga*
- <sup>8</sup> Sz. Trusewicz *Wyobraźnia jako temat poezji i źródło kreatywności*
- <sup>9</sup> S. Łempicki *O „Trenach” Jana Kochanowskiego (oryginalna pisownia)*
- <sup>10</sup> J. Rymkiewicz *Popiół są nasze słowa w: Moje dzieło pośmiertne*

