

MAJA JARNUSZKIEWICZ (UJ, Kraków)

ILLE EGO, CZYLI KREACJA „JA” LIRYCZNEGO
W AUTOTEMATYCZNYCH UTWORACH
LITERATURY STAROPOLSKIEJ

Pojęcie poetyki w średniowiecznej Polsce oznaczało przede wszystkim werbalizację teorii poezji. Poetyka zajmowała się między innymi systematyzowaniem twierdzeń dotyczących podmiotu twórczego, zasad jego działania oraz ostatecznego efektu czynności poetyckich, czyli dzieła (*poeta – poesis – poema*). Epoka staropolska, czerpiąca z bogatej tradycji antycznej, nie ukonstytuowała jednej koncepcji rozumienia słowa *poeta*. Istniało ich wiele, między innymi pojęcie poety uczzonego – *poeta doctus*, wieszcz – *vates*, naśladowcy – *imitator* czy wreszcie twórcy – *creator*. Aspektem wspólnym dla wszystkich tych koncepcji było uznanie sztuki – nabywalnej umiejętności – za rzecz niezbędną do działania poezjotwórczego¹.

Sztuka stanowiła w teorii tworzenia poezji czynnik racjonalny, istniała jednak inna, przeciwstawna koncepcja, akcentująca wszelkie procesy irracjonalne, jakie kierują poetą piszącym dzieło. Obie teorie mają swe korzenie w tradycji starogreckiej, platońskiej i arystotelesowskiej.

Platon, pisząc o szale zsyłanym przez bóstwo na poetę, który „nie prędzej potrafi coś zrobić, [...] zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu”, znacznie osłabił rangę twórcy, pojmując go jako pośrednika, „tłumacza bogów w zachwyceniu”². Ta z kolei koncepcja stała w opozycji do przeświadczenia wyrażonego przez Arystotelesa w *Etyce nikomachej-*

¹ Zob. T. Michałowska, *Poetyka i poezja*, Warszawa 1982, s. 151.

² Oba cytaty z: P l a t o n, *Ion*, [w:] *idem*, *Hippiasz Mniejszy, Hippiasz większy, Ion*, przeł., wstęp, obj., il. W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 162–163.

skiej, iż sztuka, którą posługuje się podmiot wytwarzający, jest nabywalną umiejętnością, wspartą na znajomości norm twórczych³. Humanista niemiecki Konrad Celtis w *Ars versificandi et carminum*, znanej w Krakowie na przełomie XV i XVI wieku, stara się połączyć obie teorie, a więc obraz poety posiadającego wiedzę, umiejętności, posługującego się metodą *imitatio*, z natchnionym wieszczem, obdarzonym niewytłumaczalnym talentem (*ingenium*). Aby pogodzić te tendencje, on i inni horacjaniści tego czasu stanęli na stanowisku dualizmu dzieła literackiego, posługując się opozycją pojęciową: *res-verba*. Domeną boskiego natchnienia istniejącego poza regułami i wiedzą była sfera *res*, czyli „treści”, natomiast domenę sztuki, reguł tworzenia i umiejętności poety stanowiła sfera *verba*. Zarówno jednak Celtis, jak i Jodocus Villichius, inny humanista i neohoracjanista, koncentrowali się głównie na roli sztuki w procesie twórczym, szczególnie akcentując uczoność i pracę poety⁴. W kulturze staropolskiej utworzył się więc pewien ideał poety jako „uświadomiony powszechnie wzór osobowy, według którego każdy autor powinien modelować swoje podstawowe działania twórcze”⁵. Jeżeli więc ktoś przyjmował rolę twórcy, ustosunkowywał się do tradycji literackiej; jego działania opierały się za zasadzie naśladowania dawnych wzorów, a w samym tekście musiała się przejawiać znajomość reguł poetyckich.

Inną tendencją w staropolskich poetykach było odejście od platońskiej tradycji wyznaczającej poecie rolę pośrednika w boskim działaniu i obecność poglądu o jego kreacyjnej roli w stosunku do dzieła. Odzwierciedla to zresztą termin *creator* używany w odniesieniu do poety. (Warto pamiętać, że już starogrecki termin ποιητής – pl. *poietes* oznaczał „sprawcę dzieła”).

Zatem poeta staropolski podczas aktu tworzenia korzysta zarówno z nabytych umiejętności, jak i własnego talentu. Sytuacja komplikuje się nieco, gdy w tekście autotematycznym pojawia się „ja” liryczne. Zakładam początkowo następującą sytuację: poeta, na przykład Jan Kochanowski, pisze tekst i jednocześnie zapisuje w nim siebie jako poetę. Upraszczając, można by wtedy rzec, iż nie wystarczy, że posiada on umiejętności i talent, ale za ich pomocą musi napisać dzieło właśnie o swoich umiejętnościach i talencie, posługując się kategoriami *res* i *verba*⁶.

³ Zob. T. Michałowska, *Poetyka...*, s. 181.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 151–198.

⁵ *Ibidem*, s. 153.

⁶ Tutaj należy zaznaczyć, że o ile w XVI wieku sztywny podział na *res* [treść] i *verba* [słowa] był adekwatny, o tyle we współczesnym odczytaniu kategorie te powinny ulec osłabieniu. Dlatego też nie chcę bezwarunkowo obstawać przy tym, że treść jest tylko i wyłącznie

Jan Kochanowski stwarza swój obraz, wpisując się jednocześnie we wspomniany wyżej ideał poety. Oprócz tego, jak pisze Michałowska:

[...] mamy do czynienia z bardzo częstymi w poezji XVI i XVII wieku sformułowaniami dotyczącymi na przykład źródeł twórczości [...] celów pisarstwa, osobowości poety, jego roli w społeczeństwie. Wypowiedzi takie pełniły funkcję zbliżoną do *poesis docens* [...] z tą różnicą, że w przeciwieństwie do tamtej – unikały one bezosobowych uogólnień, przekazując sądy teoretyczne w postaci zsubiektywizowanej⁷.

Autotematyzm był więc nie tylko środkiem służącym do przekazania, jak na razie przyjmuję, indywidualnych cech twórczości, ale także narzędziem, którego użycie ma na celu omówienie ówczesnych zasad poetyckich. Wykładnikiem zapisującego się w tekście subiektywizmu była gramatyczna forma zdań – w pierwszej osobie liczby pojedynczej („ja”-poeta).

Szczególnie istotna wydaje mi się ta właśnie sytuacja – kiedy autor tekstu pisze w swoim utworze autotematycznym: „ja”-poeta. Wówczas rodzą się pytania: jak owo „ja” przejawia się w utworze, jak można je odczytać? Jak wygląda umieszczanie siebie na poziomie tekstu? Główne, a zarazem kluczowe wydaje się więc pytanie, za pomocą jakich środków poeci konstruują w tekście obraz swojego talentu i umiejętności, a zatem jak kreują „ja” liryczne.

Jednym z częstych i wielokrotnie powtarzających się sposobów jest tworzenie różnego rodzaju metafor, za pomocą których przywoływane zostają skojarzenia związane z pracą poety czy rangą jego talentu. Do bardziej charakterystycznych należą metafory „należące do symboliki mimetycznej typu zoologicznego”⁸, czyli metafora: pszczoły, łabędzia, świerszcza-cykady, jedwabnika czy pająka. Opierają się one na tradycji, a zatem są konwencjonalne, jak na przykład symbolika pszczoły, która pojawia się u Lukrecjusza w *De rerum natura*, u Platona w *Ionie*, u Horacego w *Odzie IV, 2*, Seneki w *Liście 84 z Listów moralnych* do Lucyliusza, u Sebastiana Fabioma Klonowica we *Flisie*, u Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, Stanisława

domeną natchnienia, a słowa świadczą jedynie o umiejętnościach poety, choćby z tego powodu, że treść również może stać się miejscem mówienia o umiejętnościach. Widać to wyraźnie choćby na przykładzie metafory pszczoły, której wykładnia mówi o umiejętnościach i sposobie tworzenia, a nie o boskim natchnieniu.

⁷ *Ibidem*, s. 165.

⁸ D.C. Maleszyński, *Pszczola-„archipoeta” (teoria mimesis w dawnej metaforze)*, [w:] *idem, Mimesis w literaturze, kulturze i sztuce*, red. Z. Mitosek, Warszawa 1992, s. 292.

Herakliusza Lubomirskiego itd. Można by wymienić jeszcze bardzo wiele utworów literatury staropolskiej (starożytnej, europejskiej) zawierających ten motyw, nie wspominając już o autorach epok późniejszych, jak na przykład polski poeta Jarosław Marek Rymkiewicz i jego wiersz *Widomie skryta*. Niezwykła popularność tych właśnie metafor, tworzonych poprzez podpatrywanie zachowań zwierząt i ustanawianie na ich podstawie płaszczyzny porównania z odpowiadającymi im w jakiś sposób zachowaniami ludzkimi, prowadziła do ich stopniowej konwencjonalizacji. W literaturze staropolskiej popularność ta wynikała z ideałów estetyczno-literackich epoki, gdzie na pierwszym miejscu znajdowała się imitacja i wiedza, a „Cycerońskie «rozpłomienie się ducha» było tylko zwykłym toposem teoretycznym lub poetyckim”⁹.

W swoim artykule koncentruję się na pierwszych trzech przenośniach, traktując je jako struktury semantyczne nie tyle tożsame z podmiotem lirycznym, ile znajdujące się w pewnej relacji do niego w tekście. Wpływają one zatem na jego odczytanie, ale także go kreują. Wyróżniam trzy podstawowe relacje owych metafor do podmiotu lirycznego. Są to: bezpośrednie odniesienie metafory do podmiotu – „ja”-łabędź (lub: „ja” = łabędź), figura świerszcza występująca obok „ja” w tekście, oraz „ja” ukryte za metaforą pszczoły.

I. „Ja”-łabędź

Kochanowski już w pierwszych słowach *Pieśni XXIV* ksiąg wtórych („Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony”)¹⁰ zaznacza, że będzie to utwór autotematyczny. W tekście pojawia się pióro, które w polskim przekładzie można rozumieć dwojako: za Horacym jako pióro ptaka¹¹ albo jako atrybut poety. W dodatku pióro to jest „niezwykłe” i „nie leda”, czyli symbolizuje twórcę pewnego swego warsztatu poetyckiego (*ars*). Widać tu więc wyraźnie wejście w konwencję, nawiązanie do tradycji pisania o własnych

⁹ T. Michałowska, *Poetyka...*, s. 141.

¹⁰ J. Kochanowski, *Pieśń XXIV* ksiąg wtórych, [w:] *idem, Dzieła polskie*, opr. J. Krzyżanowski, Warszawa 1972, s. 298–299. (Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania).

¹¹ U Horacego w *Odzie II*, 20 termin „pióro” (łac. *pinna*) pojawia się tylko w znaczeniu skrzydeł ptaka.

umiejętnościach. Z drugiej strony padają słowa: „Poleć precz, poeta”, co jest zapowiedzią przemiany w ptaka, wzbicia się w powietrze i triumfalnego lotu, a przy tym nawiązaniem do talentu i natchnienia twórcy. Ważniejsze jednak w tym momencie wydaje się pytanie: kto mówi w tekście?

Jerzy Ziomek pisze: Jakże – zdawałoby się, zarozumiały jest ten Kochanowski! On wie, że jest

„Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony” (w. 1)

„Poleć precz, poeta” (w. 2)¹²,

zakłada więc, iż to zdanie wypowiada Kochanowski, a więc utożsamia podmiot liryczny z autorem tekstu, mimo że wcześniej zauważyła:

„Nie utożsamiamy już podmiotu lirycznego z autorem utworu, ale zarazem nie jesteśmy (lub: nie bądźmy) tak naiwnie nowatorscy, aby o rzeczywistym autorze zapominać: jeśli na miejscu Mecenasas jest Myszkowski, to na miejscu Horacego jako autora, a zarazem bohatera, musi być Kochanowski¹³.”

Wydaje się, że pominięta lub zlekceważona tutaj została ważna kwestia.

Omawiając ten utwór, nie sposób pominąć osoby Kochanowskiego, choćby z tej racji, że istnienie samego dzieła implikuje obecność autora. Oczywiście jeśli wiadomo, że Kochanowski był poetą dysponującym umiejętnościami pozwalającymi na jego napisanie, w dodatku obdarzonym niezwykłym talentem, jeśli czyta się wiersz mówiący o, zdawałoby się, tychże umiejętnościach i tymże talencie, taka analogia nasuwa się sama. Jednak warto zdać sobie sprawę, że to wszystko nie świadczy wcale z całą pewnością, że bohaterem tekstu jest Kochanowski, podobnie jak nie świadczy o tym nazwisko Myszkowskiego pojawiające się w tekście. Wydaje się, że takie rozwiązanie jest zbytnim uproszczeniem problemu. W dalszym ciągu uznaję więc za aktualne pytanie, kto wypowiada między innymi słowa: „poleć precz, [ja] poeta”. Kto mówi w tekście: „ja”?

Kwestię pytania o sposób obecności mówiącego w jakimkolwiek wypowiedzianym przezeń zdaniu porusza teoretyczka literatury, Aleksandra Okopień-Sławińska, pisząc: „Między *ja* wprost przedstawionym w treści wypowiedzi a twórcą tej wypowiedzi istnieje pewien nieredukowalny dy-

¹² J. Ziomek, *Niezwykłe i nie leda pióro*, [w:] *Jan Kochanowski. Interpretacje*, oprac. J. Błoński, Kraków 1989, s. 99.

¹³ *Ibidem*, s. 97.

stans i żadne starania o jak najwierniejsze samowysłowienie nie są w stanie tego dystansu zlikwidować¹⁴. Dystans ów tworzy się w momencie, gdy powstaje wypowiedź. Kiedy w *Pieśni* XXIV ze strony podmiotu lirycznego pada deklaracja: jestem poetą, to oznacza to tylko tyle, że podmiot liryczny mówi: „jestem poetą”. Autor ujawnia się jedynie poprzez akt swojej twórczości, „realizuje się semantycznie nie przez to, co jednostka o sobie wprost mówi, ale przez sam sposób, w jaki się wypowiada i komunikuje z innymi”¹⁵. Twórca odpowiada za układ dzieła, jego konstrukcję, na tym jednak jego obecność się kończy. Kochanowski może umieścić w utworze „ja”-poetę, jednak wówczas „ja”, które powstaje wskutek jego wypowiedzi, zamieszczone w tekście, staje się „ja” tekstowym, czyli podmiotem lirycznym. Nie jest ono tożsamy z autorem, nawet jeśli posiada pewne jego cechy, ponieważ – jak pisze Okopień-Sławińska – portretuje autora w jednej tylko roli: nadawcy utworu, jest więc uboższe; jednocześnie przekracza świadomość autora, ukazuje to, co w czynności tworzenia było niezamierzone i nieświadomione, dlatego jest bogatsze. Autor nie ma więc możliwości zapisania siebie w tekście i jest bez znaczenia, jaki żywi zamiar, to znaczy czy chce rzeczywiście poprzez tekst opiewać własne zdolności, czy też stworzyć „ja” tekstowe zupełnie od siebie niezależne. Rozpatrywanie kwestii wolicjonalnych twórcy jest bezcelowe, pozostaje bowiem poza percepcją interpretatora. Niezależnie więc od celu autora tekstu, efektem jest stworzenie przez niego „ja” tekstowego nietożsamego z nim samym.

Istnienie osoby autora przejawia się jedynie poprzez akt jego twórczości. Autor „realizuje się semantycznie...”

„poeta ze dwojej złożony/ Natury” (w. 2–3)
 „On, w równym szczęściu urodzony
 On ja, jako mię zowiesz, wielce ulubiony
 Mój Myszkowski, nie umrę” (w. 5–7)

Dlatego nie można powiedzieć, że podmiot mówiący „ja”-poeta w tekście Kochanowskiego jest Kochanowskim. Obecność w utworze szczególnych cech identyfikacyjnych, na przykład elementów biografii autora – *vide*: nazwisko Myszkowskiego w *Pieśni* XXIV – może należeć do literackiej gry z odbiorcą.

¹⁴ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego („Ja tekstowe wobec „ja” twórcy)*, [w:] *e a d e m*, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 1998, s. 118.

¹⁵ *Ibidem*, s. 119.

Tym samym ulec zmianie musi początkowe założenie niniejszego szkicu, że Kochanowski, tworząc, zapisuje w tekście siebie jako poetę. Autor, posługując się umiejętnościami i talentem, konstruuje na poziomie tekstu ekwiwalenty umiejętności i talentu, obdarzając tymi cechami podmiot. Jego własne przymioty poetyckie objawiają się jedynie poprzez kunsztowną konstrukcję tekstu, budowę, obecność metafory łabędzia, imitację Horacego, na pewno jednak nie poprzez wypowiedź podmiotu.

W *Pieśni* nie jest to jednak tylko „ja”-poeta, ale „poeta ze dwojej złożony / Natury”. Następnie w utworze pojawia się fragment: „On, w równym szczęściu urodzony, / On ja, jako mię zowiesz, wielce ulubiony / Mój Myszkowski, nie umrę”. W sposób bardzo ciekawy i inspirujący przedstawił tę kwestię Jerzy Ziomek, odchodząc zupełnie od tradycyjnego jej rozumienia, jak to ma miejsce na przykład u Juliana Krzyżanowskiego, według którego to Myszkowski nazywa Kochanowskiego *alter ego*, czyli drugim sobą: „poeta akcentuje różnicę między własnym skromnym majątkiem [...] a bogactwem biskupa, co nie przeszkadza, iż ten zowie go «On ja», tj. *alter ego*, a więc przyjacielem”¹⁶. Ziomek wskazuje natomiast za Tadeuszem Sinką na łacińską etymologię owego wyrażenia (on ja, czyli *ille ego*), zaznaczając, że można je rozumieć w odniesieniu do Kochanowskiego jako „ów sławny”, czyli że Kochanowski mówi w tekście „o sobie samym jako o kimś trzecim, a zarazem wyposażonym silnie w piętno podmiotowości”¹⁷. Podążając tą drogą interpretacji, chciałabym jednak zdecydowanie odejść od utożsamiania Kochanowskiego z „ja” mówiącym w tekście. Wyrażenie *ille ego* można zinterpretować w ten sposób: on-ja, czyli ten drugi-ja, ten obcy-ja, a również, jak zauważa Ziomek, ten sławny-ja. I w tekście rzeczywiście pojawia się ten drugi, o.n. Jest to „ja” po przemianie w łabędzia. On ja, czyli „ja”-łabędź, to jest właśnie „druga natura” poety tekstowego, a zarazem sposób kreacji podmiotu lirycznego. Tak więc to nie Kochanowski kreuje się w tekście na łabędzia, ale wspomniane przeze mnie wyżej „ja” tekstowe ulega przemianie.

Janusz Sławiński wyróżnia w tekście trzy kategorie nadawcy: autora rozumianego biograficznie, podmiot czynności twórczych oraz podmiot

¹⁶ J. Krzyżanowski, „*Sobie śpiewam a Muzom*”, „Poezja” 1965, nr 1, s. 21.

¹⁷ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 100.

mówiący („ja” literackie)¹⁸. Przytaczając wyróżnione przez niego kategorie, łatwiej mi będzie wyjaśnić znaczenie wskazanych przeze mnie instancji nadawczych i umiejscowić je wobec siebie.

Kochanowski, jako twórca dzieła, chce zamieścić w nim „ja” będące poetą, który przemienia się w łabędzia. Autor przyjmuje więc wobec tekstu określoną rolę, rolę „ja” piszącego, po czym zapisuje w utworze „ja” tekstowe. „Ja” tekstowe jest to element struktury dzieła, nietożsamy z autorem, funkcjonuje w utworze na pewnych zasadach, to znaczy ma możliwość wypowiedzania się, określania siebie jako „ja”, wyrażania swoich przeżyć, poglądów, refleksji, odpowiada więc funkcji podmiotu lirycznego (mówiącego). Jednocześnie może ono ulegać różnego rodzaju kreacjom czy auto-kreacjom, na przykład przemianie w łabędzia.

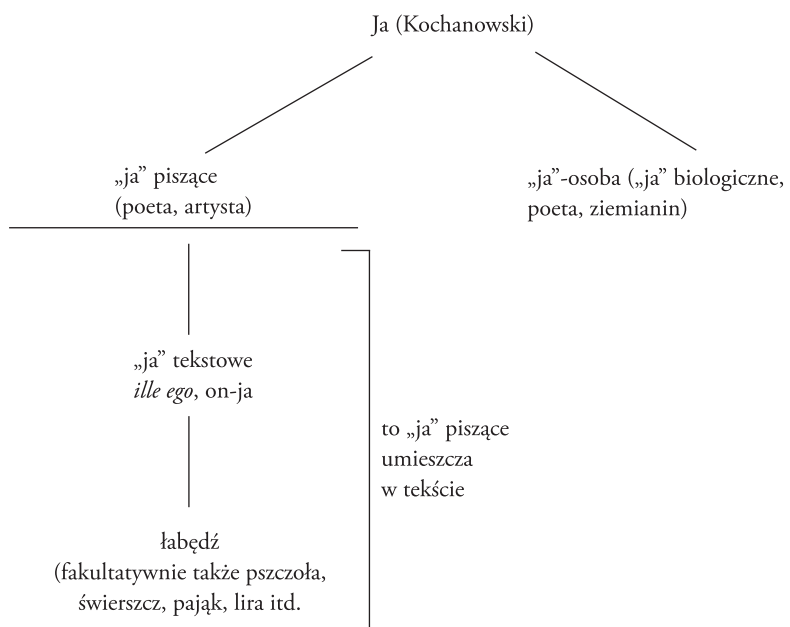
„Ja” piszące, odpowiadające podmiotowi czynności twórczych Sławińskiego, przysparza więcej problemu. Jest to coś „pomiędzy” autorem i dziełem. Jego stosunek do „ja” tekstowego można też określić jako „stosunek nadawcy reguł mówienia do nadawcy wypowiedzi aktualizującej te reguły”¹⁹. Chodzi tu o wszelkie reguły w tekście. To „człowiek zredukowany sztucznie do aspektu twórcy tego oto dzieła [...]. Ma on byt funkcjonalny, relacyjny – «istnieje tylko jako członek relacji, której drugim członem jest dzieło» – ale wyodrębniony, obdarzony autonomią”²⁰. Okopień-Sławińska charakteryzuje go tak: „Ów podmiot nie jest żadną przedstawioną postacią, nie dotyczy go żadna informacja stematyzowana, nie należy doń w obrębie tekstu żadna poszczególna wypowiedź. Jest on natomiast podmiotem całego utworu”²¹. To zarazem wykładnik umiejętności twórczych samego autora. Całą koncepcję można zobrazować w ten sposób:

¹⁸ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*, [w:] *idem*, *Dzieło–Język–Tradycja*, Warszawa 1974.

¹⁹ *Ibidem*, s. 82.

²⁰ Zob. też: S. Sawicki, *Między autorem a podmiotem mówiącym*, [w:] *idem*, *Poetyka–Interpretacja–Sacrum*, Warszawa 1981, s. 93–94.

²¹ A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *e a d e m*, *Semantyka wypowiedzi...*, s. 108. Należy jednak zaznaczyć, iż charakteryzowana przez autorkę instancja nadawcza nosi w jej tekście nazwę podmiotu utworu, gdyż Okopień-Sławińska wyróżnia w tekście cztery podmioty, a nie trzy jak Sławiński. Podmiot utworu jednak odpowiada podmiotowi czynności twórczych Sławińskiego, co zresztą jest zaznaczone w artykule, por. s. 108–109.



Ważne jest, że ta kreacja-przemiana odbywa się na poziomie tekstu, co sprawia, że *ille ego* przejawia się w tekście (ale również poprzez tekst). „Łabędź” jest tutaj tylko pojęciem ewokowanym przez tekst Kochanowskiego, natomiast przemiana równie dobrze mogłaby dotyczyć pszczoły, świerszcza, jedwabnika czy jakiegokolwiek innej figury semantycznej dającej się rozumieć jako interpretant kategorii „poeta”. Posługując się terminami Ferdinanda de Saussure’a można powiedzieć, że zależność pomiędzy „ja” tekstowym (poetą) a metaforą (łabędź, świerszcz itd.) jest jak *signifiant* do *signifié*; pojęciu „poeta” odpowiadają pojęcia ogólne – „łabędź”, „świerszcz” etc., (a raczej wykładniki tych pojęć), a nie rzeczywiste przedmioty²². Cechy kojarzące na przykład się z pojęciem pszczoły (zbieranie pyłu z różnych kwiatów i produkcja miodu) przenoszą się na pojęcie poety (imitowanie poprzedników, tworzenie nowego dzieła). Przy czym związek ten, jak wy-

²² Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Strukturalizm (I)*, [w:] *ii dem, Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 204.

żej wspomniałam, jest czysto arbitralny, konwencjonalny i uwarunkowany kulturowo²³.

Juliusz Domański w książce *Tekst jako uobecnienie* pisze o „nieśmiertelnijącym uobecnieniu”, jakiemu miał poświęcić Horacy cztery spośród swych pieśni. Autor streszcza między innymi *Ode* II, 20, opisując Horacego, który wkrótce opuści ziemię, po czym „uskrzydłony przez swe wiersze skuteczniej niż Ikar”²⁴ dotrze do dalekich krajów, dlatego nie trzeba płakać na jego pozornym pogrzebie. Wychodząc z założenia, że metafora przemiany odnosi się bezpośrednio do Horacego, Domański w przypisie dodatkowo zaznacza, że w tekście chodzi o „nieśmiertelność rzeczywistą, a nie o przenośną i zastępczą, literacką”²⁵. Jednakże, jeżeli przyjąć, że w utworze nie mówi Horacy, ale „ja” tekstowe, nieśmiertelność również „przenosi się” na poziom tekstu. Nieśmiertelny w moim przekonaniu nie jest autor, ale „ja” tekstowe, zamieszczone w dziele. Obstając przy tożsamości autora i podmiotu, Domański zmuszony jest do „stopniowania nieśmiertelności” u Horacego. Pisze bowiem przy interpretacji *Ody* II, 20, że Horacy „żyć będzie cały”, a nie jego część, przypisuje mu więc nieśmiertelność całkowitą, po czym, analizując *Ode* III, 30, stwierdza, że tutaj ograniczony został jej zakres, że śmierć będzie rzeczywista, choć częściowa: „non omnis moriar multaue pars mei vitabit Libitinam” (s. 309 tego wydania) („Nie wszystek umrę, wiem, że uniknie pogrzebu częśćka nie byle jaka”) (tłum. A. Ważyk) (s. 308 tego wydania)²⁶. Zatem również nieśmiertelności nazna poeta po części tylko, co redukuje tożsamość dzieła z jego twórcą i sprawia, że zasięg sławy jest tu mniejszy niż w poprzedniej *Odzie*. Można uniknąć tego rozwarstwienia, gdy przyjmie się, że osoba mówiąca w wierszu nie jest tożsama z Horacym. W obu tekstach wówczas pojawi się podobny model: nieśmiertelne jest to, co zapisane: podmiot, *ille ego*, „częstka nie byle jaka”. Identycznie jest w utworze Kochanowskiego: pojawiają się w nim słowa: „On ja [...] nie umrę”: on ja, czyli *ille ego*, „ja” tekstowe – nieśmiertelność dotyczy tu więc podmiotu lirycznego.

²³ O konwencjonalności różnych zabiegów dokonywanych na tekstach literatury staropolskiej (tradycyjność „apsychologii lutniowej”, konstrukcji „ja lirycznego”) por. T. Michałowska, *Poetyka...*, s. 164.

²⁴ J. Domański, *Kilka przykładów idei uobecnienia w literaturze łacińskiej*, [w:] *idem*, *Tekst jako uobecnienie*, Warszawa 1992, s. 46.

²⁵ *Ibidem*, przypis 56.

²⁶ K.H. Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 1: *Ody i epody*, red. O. Jurewicz, Warszawa 1986, s. 308–309.

Co się dzieje natomiast z samym autorem, twórcą dzieła, w momencie, gdy utwór jest już skończony? Jak słusznie zauważa Roland Barthes: „Pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek. Pisanie to sfera neutralności, złożoności, nieprzejrzystości, w której znika nasz podmiot, negatyw, na którym niknie wszelka tożsamość, odnajdująca siebie w piszącym ciele”²⁷. Autor umiera dla tekstu w momencie, gdy zaczyna pisać. Wchodzi w rolę „ja” piszącego, po czym traci kontrolę nad utworem, kiedy wszystko zostało już powiedziane i nic nie można dodać, nic zmienić. Wówczas mówi już tylko tekst, mówi podmiot liryczny – „ja” tekstowe. Można by się poważyć na stwierdzenie, że w kontekście konkretnego tekstu – na przykład *Pieśni* XXIV ksiąg wtórych – Kochanowski nie tylko nie jest nieśmiertelny, ale też „umiera za życia”. Pozostaje po nim jedynie to, co zapisane, odwołujące do roli, którą przyjął wobec tekstu – do „ja” piszącego.

Nieśmiertelność musi być jednak rozpatrywana pod kątem czytelników – potomnych. A oni przecież odwołują się do Kochanowskiego. W większości prac interpretujących *Pieśni* badacze nie rozgraniczają autora od „ja” w tekście, fakultatywnie posługując się raz jedną, raz drugą formą, na przykład Janusz Pelc, który pisze o „nierozłącznych obliczach poety ucieleśnionego jako liryczne ja”, by zaraz dodać, że Kochanowski w *Muzie* stwierdza własną wielkość i nieśmiertelność jako poety²⁸. Rozgraniczenie to wydaje się mało ważne, a przecież niesie za sobą ważkie konsekwencje, jak choćby zaprzeczenie nieśmiertelności Kochanowskiego-autora. Czytelnicy mówią bowiem o próżnym pogrzebie Kochanowskiego, mając na myśli kategorię Kochanowskiego-człowieka, nieśmiertelnego twórcy, który zapisał się w swoim dziele jako łabędź. Nieco dalej w swojej książce Domański pisze:

Ale to, co nie zostało za pomocą tej metaforyki wypowiedziane *expresse*, a co *wynika* z końcowego oświadczenia o pozornym pogrzebie i o zbędnych zaszczytach dla pustego grobowca, rozumieć chyba należy jako całkowitą identyfikację poety z jego niepodległym śmierci dziełem. To jako owo dzieło żyć on będzie dalej w świadomości swoich czytelników”²⁹.

²⁷ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247.

²⁸ J. Pelc, *Pieśni... nad złoto droższe*, [w:] *i d e m*, Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej, Warszawa 1980.

²⁹ J. Domański, *op. cit.*, s. 47.

Jest to słuszne przy założeniu, że opisany proces zachodzi w świadomości czytelniczej. To czytelnicy identyfikują autora z dziełem, nieświadomie odwołując się do ikony, idei Poety („ja” piszącego), którą opatrują nazwiskiem Kochanowskiego. A tak naprawdę możemy mówić tylko o podmiocie z którym spotykamy się w czasie aktu lektury, tylko on jest nam udostępniony. I tylko jemu z całą pewnością możemy przyznać ową nieśmiertelność, jako czemuś uwiecznionemu na piśmie. „Ja” piszące jest jedynie rolą, funkcją, do której obecności odsyła sam tekst. W czasie lektury następuje przeniesienie akcentu z podmiotu lirycznego na ową rolę, a z roli na osobę. Zamiast nieśmiertelności podmiotu lirycznego odczytujemy więc nieśmiertelność Kochanowskiego. Autor jednak jako Osoba nie może unieśmiertelnić siebie poprzez tekst – tekst zawsze go „zabija”, już choćby przez sam fakt zredukowania go do roli piszącego.

Podsumować tę kwestię można cytatem z Okopień-Sławińskiej, która pisze o zjawisku nazwanym przez nią paradoksem twórcy:

Paradoks ów polega na tym, że z jednej strony wszystko, co jest w dziele, powołane zostało do istnienia przez intencję i działanie autora, że odpowiada on za sens każdego słowa, każde zdanie może przedstawić jako swoje zdanie, a każdą postać może uczynić swoim rzecznikiem; z drugiej jednak strony z żadnym swoim słownym wcieleniem, w jakiegokolwiek konfiguracji znaczeniowej, nie może być w pełni utożsamiony i zawsze pozostaje na zewnątrz treści swej mowy i swego dzieła³⁰.

Trzecią strofę *Pieśni* XXIV stanowi opis przemiany „ja” tekstowego w ptaka. Nogi porastają mu „chropawą skórą”, głowa zmienia się w głowę łabędzia, pojawiają pióra i wyrastają mu z ramion skrzydła. Ten bardzo plastyczny opis ma za zadanie zobrazować czytelnikowi sam akt przemiany. Jest to przemiana w łabędzia, ptaka wieszczów. Jak podaje Janusz Pelc, Orfeusz po śmierci przybrał postać właśnie łabędzia³¹. Metafora ta jednak wydaje się wyjątkowa: pozostałe odnoszą się do sposobu tworzenia; pszczoła jest symbolem imitacji, emulacji, ale także intertekstualności, świerszcz jest autoteliczny³², natomiast łabędź nie mówi o zasadzie wyrobienia tekstu, znajduje się ponad tymi kategoriami. Jak cytuje Agnieszka

³⁰ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego...*, s. 121.

³¹ J. Pelc, *Przemiany świadomości poetyckiej Jana Kochanowskiego*, [w:] *Jan Kochanowski i kultura odrodzenia*, red. E. Błuszkowska, Warszawa 1985, s. 66.

³² Tę kwestię omówię szerzej w dalszej części szkicu.

Fulińska za Kwintylianiem, poruszając zagadnienie indywidualnego talentu (*ingenium, proprium*): „rzeczy dla mówcy najważniejsze nie dają się naśladować: talent, inwencja, siła, umiejętność i to [wszystko], co nie daje się przekazać sztuką”³³. Te cechy, elementy wystąpienia, łączone z domeną stylu, które stanowią własność każdego pisarza, nazywa Fulińska *inimitabili* i stwierdza, że są one niewyrażalne. Znajdują się ponad tym, co naśladować mógłby potencjalny imitator czy emulator. Ich właśnie symbolem jest łabędź. Tutaj warto zaznaczyć, że choć metafora łabędzia mówi o talencie podmiotu lirycznego, to z perspektywy użycia jej w tekście jest wyrazem umiejętności i sztuki (*ars*) „ja” piszącego, a zarazem samego Kochanowskiego.

Inną kwestią pozostaje fakt, iż strofę opisującą przemianę „ja” tekstowego w łabędzia wyróżniono spośród pozostałych pod względem czasu. Reszta zwrotek utrzymana została w czasie przyszłym. Mimo to czytelnik, odczytując utwór przez pryzmat momentu własnej lektury, ustosunkowuje się do niego jakby był w czasie przeszłym. Wynika to z faktu, że okoliczności jego powstawania są dla czytelnika przeszłością, podobnie jak jest nią to, co dla podmiotu lirycznego było przyszłe – „poleć precz”, „miasty wzgardzę”. Mając więc na względzie umiejscowienie wobec tekstu, czytelnik odnawia „zastane” w utworze kategorie czasowe. W pewnym więc sensie stwarza je na nowo – dla siebie. Inaczej jest w strofie trzeciej. Z wyjątkiem pierwszego wersu występuje w niej absolutny prezentyzm. Jest to przemiana *hic et nunc*, co sprawia, że staje się ona performatywna, dzieje się zawsze, ilekroć tekst jest czytany, przez co ujawnia się nieśmiertelność podmiotu, wiecznie odnawianego w swej metamorfozie. Oprócz tego ów prezentyzm sugeruje pewną wspólnotę aktów pisania i lektury. Proces pisania przechodzi w proces czytania, a oba są procesem stwarzania na nowo podmiotu lirycznego. I dla obu stwarzanie to odbywa się teraz, choć to nie jest już to samo teraz. Czytelnik odczytuje więc utwór na dwóch poziomach czasowych: w czasie przeszłym i w czasie teraźniejszym, spowodowanym zarówno przez czas, w jakim utrzymana jest strofa trzecia, jak i przez to, że w teraźniejszości odbywa się akt lektury³⁴. Czytelnik w momencie

³³ Zob. A. Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Wrocław 2000, s. 31.

³⁴ Zob. D. Wojda, *Widomie skryta. Jarosława Marka Rymkiewicza „Mimesis pszczoły”*, „Terminus” 2007, z. 1, przypis 32: „Taką formę określił Roland Barthes jako tranzytywną. Tekst przestaje być tutaj opisowy, «stara się bowiem urzeczywistnić w słowie teraźniejszość tak czystą, że cała wypowiedź utożsamia się z aktem, który ją wydaje» – R. Barthes, *Wstęp*

lektury w pewnym sensie ponawia akt pisania. Ta absolutna terażniejszość sprawia wrażenie, że właśnie tu i teraz następuje ponowna metamorfoza w łabędzia, twórcę.

Akt lektury pociąga za sobą interpretację i poszukiwanie sensu dzieła. Ryszard Nycz wspomina o trzech koncepcjach interpretacji. Jedną z nich mówi o tym, że nie ma niezmiennego znaczenia tekstu, sensy są wciąż tworzone na nowo. Znaczenie tworzy się w procesie czytania i w czasie „lekturowej reakcji” czytelnika. Czytelnik wówczas nie jest odtwórcą dzieła, ale wytwórcą sensów³⁵. Wydaje się ważne, aby zwrócić tutaj uwagę właśnie na aktywne i twórcze działania czytelnika w konfrontacji z utworem. Takie czytanie twórcze, świadome, objawia się w powstawaniu znaczeń, ale również poprzez odnawianie czasów, poszukiwanie w tekście kategorii nowych, dopasowanych do siebie i swojej epoki, uwspółcześnianie sposobu rozumienia podmiotu lirycznego.

Tak jest również w przypadku Horacego i Kochanowskiego. Kochanowski, pisząc swój tekst, poprzez zasadę *aemulatio* odwołuje się do Horacego i jego *Ody* II, 20³⁶. Zatem poprzez tę zasadę, związaną ze współzawodniczeniem, próbą przewyższenia poprzednika, sam pokazuje (nie w tekście, ale poprzez tekst), że jest odbiorcą (też: czytelnikiem) tekstu Wenuzyjczyka, że jest to, jak pisze Fulińska, „naśladowanie rozumiejące”³⁷. Kochanowski nie zaznacza jednak w utworze *expressis verbis*, że jest to emulacja, ponieważ wtedy byłby tylko naśladowcą mistrza. Poza tym „o tym współzawodniczeniu już mówić nie musiał, wręcz było to dlań i dla wszystkich oczywiste. Podkreślić natomiast pragnął więź łączącą go z tradycją starożytności”³⁸. Kochanowski ustanawia się więc ponad zwykłym naśladownictwem, co podkreśla dodatkowo metafora łabędzia, jakiej podlega stworzone przez niego „ja” tekstowe. Jego tekst sam w sobie jest odpowiedzią na utwór Horacego, jednak nie odpowiedzią czytelnika zakładanego przez podmiot liryczny *Ody* II, 20, czyli odbiorcy uznającego poetę za niedoścignionego

do analizy strukturalnej opowiadań, tłum. W. Błosińska, *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 178”.

³⁵ R. Nycz, *Teoria interpretacji: problem pluralizmu*, [w:] *idem*, *Tekstowy świat. Post-strukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

³⁶ Chodzi mi tutaj jedynie o poziom pozatekstowy, relację między autorami obu tekstów, a nie o wewnątrztekstową strukturę dzieła.

³⁷ A. Fulińska, *op. cit.*, s. 331.

³⁸ J. Pelc, *Przemiany świadomości...*, s. 60.

mistrza, który patrzy nań z góry. Jest to odpowiedź nowego poety-mistrza. Jak słusznie zauważa Dorota Wojda:

[...] akt pisania, w którym nawiązuje się do czyjś tekst, pojmowany jest jako destrukcja, a zarazem ocalenie osobniczego śladu, wpisanego w tekst istnienia. Równocześnie pisanie ustanawia formę kierowaną do kogoś, kto powtórzy doświadczenie, jakie stało się udziałem poety. Pisać to tyle, co powtarzać, każdorazowo inaczej, i demonstrować proces twórczy w otwarciu na czytelnika, którego sytuuje się we własnym tekście, ostrzegając przed kosztami „przepisywania” cudzego utworu³⁹.

Można to ująć tak: tekst Horacego zakłada czytelnika, który zobaczy w „ja” tekstowym poetę geniusza. Są to wszyscy wymienieni przez niego mieszkańcy różnych krain: Dakowie, Kolchowie, Geloni, Iberyjczycy i Galowie. Oprócz tego istnieje według Okopień-Sławińskiej czytelnik idealny, czyli ten, kto powtórzy doświadczenie poety – doświadczenie tworzenia. Ten właśnie czytelnik to podmiot, o którym pisałam wyżej, który w czasie aktu czytania wytwarza sens dzieła, który, czytając, również staje się jego twórcą, uaktualnia je. Natomiast sytuacja, w której poeta-Kochanowski pisze tekst, którym jednocześnie przesłania pamięć Horacego-autora (a jego „ja” tekstowe przesłania podmiot liryczny u Horacego) i zarazem ocala myśl oraz przesłanie jego tekstu⁴⁰, jest jakby zaktualizowaniem, urzeczywistnieniem czy raczej zwerbalizowaniem pracy czytelnika idealnego, powtarzającego, poprzez czytanie, doświadczenie tworzenia. Innymi słowy: czytelnik idealny staje się twórcą tekstu poprzez sam akt twórczego czytania, Kochanowski natomiast idzie dalej, on staje się twórcą rzeczywistym, a raczej wy-twórcą. On uaktualnia „ja” tekstowe Horacego w swoim utworze. Jedną z najbardziej oczywistych konsekwencji owego uaktualnienia, rzutującego na cały utwór, jest podmienienie realiów: nazw ludów i krain, jakie wprowadza Kochanowski do swego dzieła. Jednocześnie w swojej *Pieśni XXIV* ksiąg wtórych tworzy podmiot liryczny, który znów tu i teraz zakłada czytanie, w tekście tkwi więc potencjał twórczej interpretacji.

³⁹ D. Wojda, *op. cit.*, s. 256.

⁴⁰ Działa to na zasadzie tak zwanego sprzężenia zwrotnego – im bardziej tekst Kochanowskiego przesłania tekst Horacego, tym bardziej do niego odsyła, nakazuje powracać jako do pierwowzoru.

W tym miejscu warto też zwrócić uwagę na konstrukcję całej *Pieśni*, która jest zbudowana na zasadzie przemiany: poeta (strofy 1–2) – przemiana (strofa 3) – łabędź (strofy 4–5). Strofa 6 natomiast zawiera zalecenia podmiotu lirycznego co do pogrzebu: pogrzeb ten jest „próżny”, nie powinno więc na nim być ani lamentu, uskarżania, ani świec, dzwonów, ani psalmów żałobnych. Ziomek pisze, że jest to pogrzeb czczy, pozorny, ale także pusty, przy czym nawiązuje do dawnego zwyczaju ceremonii nad pustą trumną. Ostatnia strofa miałaby więc być według Ziomek grą Kochanowskiego z czytelnikiem, Kochanowskiego jako wielkiego poety, który prosi o zaniechanie pogrzebu, ponieważ jego pamięć przetrwa w jego dziełach⁴¹. Wydaje się jednak, że prośbę tę wypowiada nie Kochanowski, a „ja” tekstowe. I tutaj rzeczywiście nie podlega pogrzebowi to, co trwałe, to znaczy zapisane. Kochanowski po tym, jak stał się wytwórcą, a nie tylko odtwórcą tekstu Horacego i umieścił w utworze podmiot liryczny, któremu nadał niektóre swe cechy, umarł dla tego tekstu. Jego nazwisko, przydane podmiotowi, uzyskało jednak nieśmiertelność w oczach potomnych, nieodgraniczających zazwyczaj tych kategorii. Inna kwestia, że autor tylko poprzez stworzenie „ja” tekstowego może ocalić niektóre swoje cechy, gdyż sam nie jest w stanie siebie zapisać. Zawsze pozostaje to pięknięcie, dystans, którego nie sposób pokonać.

II. Figura świerszcza obok „ja” w tekście

Przykładem utworu, w którym figura świerszcza występuje obok „ja” tekstowego, jest wiersz Kochanowskiego pt. *Muza*⁴². W wierszu pojawia się „ja” tekstowe będące poetą, który wyraża swoją gorycz, że jest zmuszony do śpiewania „sobie a Muzom”, ponieważ wszyscy potencjalni „słuchacze” wolą gonitwę za majątkiem. Ma nadzieję, że mimo to po śmierci zdobędzie sławę, dlatego też zwraca się do Muz z prośbą o pomoc w tworzeniu wierszy.

Julian Krzyżanowski pisze o tym utworze jako o „traktaciku poświęconym funkcji poezji w życiu zbiorowym i roli jej twórcy, poety, w tym

⁴¹ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 101.

⁴² J. Kochanowski, *Muza*, [w:] *idem*, *Dzieła polskie*, *op. cit.*, s. 127–129.

właśnie życiu⁴³. W swoim szkicu postanowiłam jednak zająć się kreacją podmiotu, dlatego zwracam uwagę jedynie na ten aspekt, pomijając wspomniany wątek, a koncentrując na powiązaniu „ja” tekstowego z metaforą świerszcza i Muzy oraz na jego pragnieniu nieśmiertelności.

Nie ma tutaj już zależności „ja” = wykładnik metafory. „Ja” jest poetą, który mówi chwilami o sobie w pierwszej osobie, a chwilami w trzeciej, jako on-ja poeta. Zostaje wyniesiony przez Muzy ponad obłoki, co jest nawiązaniem do przemiany w łabędzia, ale zabieg ten ma na celu nie tyle, jak to miało miejsce w *Pieśni XXIV* ksiąg wtórych, ukazanie talentu, a ustawienie się ponad „próżnymi troskami ludzkimi, niemęską trwogą, omylną nadzieją i błędem” pospólstwa (w. 25–26). Jest to coś bardziej w stylu Horacjańskiego „Odi profanum vulgus et arceo”⁴⁴.

W tekście pojawia się fragment: „poeta, słuchaczów prózny, gra za płótem / Przeciwiągając się świerzcom, które nad łąkami / Ciepłe lato witają głosnymi pieśniami” (w. 10–12). Pojawienie się świerszcza w tym tekście jest zazwyczaj pomijane, choć można wiele o tej kwestii napisać, jak na przykład uczyniła to Teresa Michałowska w artykule *Świerszcz i poeta. Na marginesie Muzy Jana Kochanowskiego*. Michałowska pisze: „Poeta został tu porównany do świerzca, z którym współzawodniczy w graniu”⁴⁵. Kochanowski wyraźnie powraca w swoim tekście do tradycji łączącej poezję z muzyką. Świerszcz wydaje dźwięki, które przypominają muzykę, a poeta pisze wiersz. Badaczka zwraca uwagę na tę zależność, jak również na relację metafora – „ja” tekstowe. Obecność metafory świerszcza obok „ja” w omawianym utworze sugeruje od razu pewną zależność, konfrontację i modyfikację znaczeń. Świerszcz nie jest tutaj kreacją podmiotu, ale znacząco wpływa na tę kreację. Poeta w tekście nie jest już widziany „autonomicznie”, ale przez to, że „przeciwia się” świerzcom, jego znaczenie się wzbogaca.

Michałowska tak wyjaśnia płaszczyznę tego porównania: świerszcz jako cykada pojawiał się bardzo często w poezji greckiej i łacińskiej; Grecy łączyli cykadę z Muzami, w *Fajdrosie* Platona pojawia się mit o tym, że kiedyś cykady (piewiki) były ludźmi, którzy wpadli w szal śpiewu po tym, jak pojawiły się Muzy. Nie pili i nie jedli, tylko umierali ze śpiewem na ustach. Cykada kojarzona była też z łabędziem – ptakiem poetów. Metafo-

⁴³ J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 18.

⁴⁴ K.H. Flakkus, *Oda III*, 1, [w:] *Dzieła wszystkie*, *op. cit.*, s. 215.

⁴⁵ T. Michałowska, *Świerszcz i poeta. Na marginesie Muzy Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” R. LXXI, 1980, z. 4, s. 165.

ra świerszcza jest więc również bardzo skonwencjonalizowana. We wspomnianym artykule Michałowska przywołuje także epigram Meleagra pt. *Prośba do świerszcza*, którego autor zwraca się do tytułowego świerszcza: „Ty, który z przyrodzenia jesteś jak lira!”⁴⁶, co w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka brzmi: „Muzo polna, która skrzydła rozgłośne masz / sam o r o d - na imitacja liry” [wyróżn. – M.J.]⁴⁷. Lira jest instrumentem, na którym gra poeta, jest jego atrybutem. Świerszcz natomiast sam z siebie potrafi naśladować jej działanie – wydawać dźwięki, w dodatku gra sam dla siebie, wobec czego można powiedzieć, że jest autoteliczny. Sam upaja się swoją muzyką, nie dba o audytorium.

W takiej samej sytuacji został postawiony podmiot liryczny w wierszu *Muza*. Śpiewa „sobie a Muzom”, ponieważ nie ma słuchaczy. Jednocześnie współzawodniczy ze świerszczami w grze. Nie ma tu jednak współzawodnictwa *sensu stricto*. Owady są autoteliczne, grają same dla siebie. Poeta nie próbuje ich naśladować, on po prostu tworzy tak, jak one, to znaczy również dla siebie, nie troszcząc się o słuchaczy, zatem jego również cechuje autoteliczność.

„Ja” tekstowe ma jednak nadzieję, że kiedyś, po śmierci, zyska sławę. Ludzie ci przestali się odzywać, żyjąc i umierając ze śpiewem na ustach („A co mi za żywota ujmie czas dzisiejszy / To po śmierci nagrodi z lichwą wiek późniejszy” w. 15–16), zatem pojawia się chęć osiągnięcia nieśmiertelności. U poety więc autoteliczność nie jest w pełni możliwa, gdyż zawsze pojawia się pragnienie posiadania słuchacza lub czytelnika, do którego pieśń dotrze.

Grę świerszcza można zinterpretować jako symbol wypowiedzi, która nie ma słuchacza tu i teraz, a ponieważ nie zostaje utrwalona, nie ma możliwości zostać usłyszana. A „każda wypowiedź spełnia się jako zdarzenie, lecz jest rozumiana jako sens”⁴⁸. Otóż „wypowiedź” świerszcza jest właśnie tylko zdarzeniem, nie posiada jednak sensu, ponieważ nie ma nikogo, kto mógłby jej go nadać, słowem: nie ma odbiorcy. Podmiot liryczny w *Muzie* stwierdza, że śpiewa dla siebie i Muz, czyli również zaznacza, że *hic et nunc* nie ma odbiorcy jego tekstu. A jednak my, jako czytelnicy, czytamy ten tekst! Jest on jednak dziełem Kochanowskiego, a dokładniej „ja” piszącego, a nie podmiotu, który skarży się na brak słuchaczy. Dlatego warto przyjąć się teraz Kochanowskiemu jako twórcy dzieła.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 169.

⁴⁷ *Antologia palatyńska*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1992, s. 96.

⁴⁸ P. Ricoeur, cyt. za: A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego...*, s. 123.

Autor umieścił w tekście „ja” tekstowe, które skonfrontował z metaforą świerszcza. „Ja” tekstowe śpiewa samo dla siebie. Ale dzięki temu, że Kochanowski jako autor stworzył właśnie taki a nie inny podmiot w takiej właśnie sytuacji lirycznej, czytelnik ma dostęp do pieśni podmiotu – pieśni śpiewanej tylko „do siebie i Muz”. Kochanowski pokazuje tutaj, że poeta bez czytelnika jest jak świerszcz, który nie może utrwalić, zapisać swojej „twórczości” – skazany na śpiew dla siebie. Aby uzyskać czytelnika poeta musi zapisać swój tekst, to znaczy stworzyć „ja” liryczne. A z tym wiąże się śmierć autora wobec tekstu. Kochanowski tylko w ten sposób mógł stać się autorem – zapisując tekst i odseparowując się od niego. A jednak dzięki takiej konstrukcji tekstu uzyskał szczególny efekt. Jak już wspomniałam, zazwyczaj czytelnik łączy podmiot liryczny z autorem. Podmiot liryczny mówi, że ma nadzieję, iż po śmierci będzie sławny, że wtedy jego tekst dotrze do grona odbiorców, że wówczas zyska niebywałą sławę. My, mając przed sobą zapis widzimy, że to już się stało. Jeśli utożsamimy podmiot z autorem, możemy zaobserwować paradoks: autor pisze, że śpiewa tylko sobie, ale wie, że w momencie, gdy ten tekst dotrze do czytelnika, przestanie to być pisanie samemu sobie. Innymi słowy: pisze, że nikt go nie czyta, wiedząc, że jest czytany. To, że jest czytany, dezaktualizuje wprawdzie wymowę tekstu, ale za to ukazuje, że autor uzyskał już sławę i nieśmiertelność, na którą czekał. W tym właśnie tekście pojawia się potencjał do przeniesienia sławy z podmiotu lirycznego na autora, gdyż taka konstrukcja siłą rzeczy każe myśleć o autorze.

Gdy jednak nie utożsamimy podmiotu i autora, tym wyraźniej możemy zaobserwować kunszt poetycki Kochanowskiego, który uzyskuje (świadomie lub nie) efekt przeniesienia akcentu z dzieła na autora (czyli siebie), stojąc wobec niemożności zapisania siebie w tekście inaczej niż przez „ja” tekstowe. W tekście zapisane jest pragnienie nieśmiertelności podmiotu lirycznego. Poprzez tekst wyraża się to, iż nieśmiertelność ta została już osiągnięta.

Warto pamiętać o niezwykle ważnej roli czytelnika w całym tym procesie. Akt czytania „uruchamia” cały sens dzieła.

W tekście podmiot zwraca się bezpośrednio do Muz. Jest to konstrukcja semantyczna występująca w tekście obok podmiotu, a zatem, podobnie jak metafory typu zoologicznego, wpływająca na odczytanie całej sytuacji lirycznej. Muzy również są symbolem, który ewokuje występowanie wokół siebie pewnych pojęć i wyrażeń, a także obrazów poetyckich. Tutaj pojawia się opis znajdującego się w Beocji, na zboczach Helikonu, źródła

Hippokrene – symbolu natchnienia poetyckiego („Panny, którym lotnego konia zdroj smakuje” w. 20), które według mitu miał wydobyć ze skały Pegaz, uderzając w nią kopytem⁴⁹. Muzy wznoszą poetę ponad ziemię, nad obłoki, co kojarzy się zarówno z lotem poety-ptaka, jak i ze wznieśnięciem się na Helikon lub Parnas. Cały ten obraz, zarysowany w ośmiu wersach (w. 19–20), ma na celu usytuowanie „ja” piszącego wśród symboli natchnienia poetyckiego. Muzy pojawiają się w tekście jako adresatki wypowiedzi podmiotu, ale pełnią też inną funkcję. Ich obecność konstytuuje pojmowanie podmiotu jako wybrańca, poetę, który znajduje się pod ich opieką. Poeta prosi Muzy o pomoc w tworzeniu, a one mu jej udzielają. Dzięki nim poeta wznosi się ponad zwykły tłum, wlatuje w obłoki „ogniu równi prędkiemu”. Muzy są tutaj więc oznaką *ingenium*, jednak jest to talent zbliżony trochę do rozumienia platońskiego, to znaczy przychodzący spoza człowieka, ze sfery boskiej.

Podmiot wspomina też o unieśmiertelnianiu bohaterów tekstowych: dzięki opisaniu losów bohaterów spod Troi postacie Heleny, Menelaoosa, Agamemnona czy Hektora zostały ocalone od zapomnienia⁵⁰. Wniosek wydaje się taki: jeżeli ktoś chce uczynić siebie nieśmiertelnym, musi uczynić się bohaterem tekstu. Ponieważ jednak jest to niemożliwe, można jedynie stworzyć ekwiwalent siebie, który zostaje umieszczony w tekście. Tak więc cały utwór mówi o tym, że zapis unieśmiertelnia to, co zostaje zapisane. W tym wypadku jest to podmiot.

III. „Ja” ukryte za metaforą pszczoły

Do tej pory omówiłam dwa sposoby kreowania „ja” w tekście. Trzeci z nich jest nietypowy, ponieważ dotyczy sytuacji, w której „ja” tekstowe jako takie w ogóle w tekście nie występuje. Taki zabieg ma miejsce na przykład w utworze Jana Andrzeja Morsztyna pt. *Pszczola w bursztynie*. Wiersz ten został dokładnie omówiony w kontekście sonetu Rymkiewicza *Widomie skryta* we wspomnianym już szkicu Doroty Wojdy⁵¹, pisał też o nim Ry-

⁴⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1997, s. 438.

⁵⁰ J. A. Morsztyn, *Pszczola w bursztynie*, [w:] *idem*, *Wybór poezji*, opr. W. Weintraub, wyd. II, Wrocław 1998, BN I 257, s. 118–119. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁵¹ Zob. D. Wojda, *op. cit.*, s. 246–247.

szard Przybylski⁵², dlatego omówię przede wszystkim to, co jest tematem niniejszego szkicu, czyli konstrukcję „ja” w tekście.

Jak już pisałam, w wierszu tym nie występuje podmiot mówiący o sobie w pierwszej osobie. Tekst, zgodnie z tytułem, jest opisem pszczoły zatopionej w bursztynie. Pszczoła jest „widomie skryta”, wygląda, jakby zanurzona w miodzie, czyli w tym, co było przedmiotem jej pracy. Bursztyn sprawił, że stała się drogocenna, ale również ją uśmiercił. Nie jest to zwykły opis – ponieważ metafora pszczoły w sposób jasny odwołuje się do twórczości poety. Pszczoła jest symbolem pracy, twórczego wysiłku, przetwarzania. Jak pisze Maleszyński:

Mimesis pszczoły dotyczy powstawania w ogóle tekstów semiotycznych [...], a nie ich swoistych cech nadanych. Idzie więc o poetykę fundamentalną (o istotę wytwarzania). [...] Metafora pszczoły nie miała wskazywać dodatkowych reguł produkcji, ale była próbą opisu reguły podstawowej ze względu na wizję tekstu doskonałego (doskonale mimetycznego)⁵³.

Akt twórczy ma polegać na zbieraniu materiału od różnych poprzedników, przetwarzaniu go i tworzeniu własnego dzieła, poeta ma więc w swym zachowaniu naśladować pracę pszczoły. Koncepcja pisarza-pszczoły jest bardzo częstym motywem w literaturze dawnej, dlatego tekst Morsztyna, pozbawiony „ja” mówiącego, łatwo daje się odczytać jako utwór autotematyczny, a w dodatku traktujący o samym Morsztynie. Tak odczytuje go Dorota Wojda, pisząc o możliwości paronomastycznego przekształcenia tytułu na „Morsztyn w bursztynie”. W dodatku Morsztyn w swoim tekście nawiązuje do *Epigramu* VI, 15 Marcjalisa o mrówce, na którą spadła kropla bursztynu i która po śmierci zyskała „wagę złota”, mimo że wcześniej nią gardzono. Wprowadzenie do tekstu pszczoły zamiast mrówki nadało utworowi polskiego poety znaczenie utworu autotematycznego.

Na tym przykładzie widać, że twórca nie musi wyrażać w swoim utworze „ja” *expressis verbis*, o ile posługuje się w nim symbolem na tyle jasnym, że czytelnik może go z łatwością odczytać i przeprowadzić odpowiednią paralelę. Z tego więc wynika, że akt pozyskania z tekstu „ja” należy tutaj do czytelnika, czyli kolejna kreacja podmiotu przebiega pozatekstowo, w momencie czytania. Nie jest to jednak kreacja *ex nihilo*, mimo iż nigdzie

⁵² Zob. R. Przybylski, *Między śmiercią a tekstem*, [w:] *idem*, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 35–36.

⁵³ D.C. Maleszyński, *op. cit.*, s. 293.

w tekście nie ma wyznacznika, że istnieje jakieś „ja”. Jest to w pewnym sensie oczekiwanie wobec odbiorcy zawarte w tekście, coś, co Anna Burzyńska nazywa „immanentnymi dyrektywami lektury”⁵⁴, jednak bardziej niż odautorski sygnał, jak należy czytać tekst, trzeba to rozumieć tutaj jako pewną potencjalność samego utworu. Innymi słowy – nie jest to już „gotowe”, zamieszczone w tekście „ja”, ale „ja” do odczytania.

Pszczoła jest w wierszu Morsztyna „widomie skryta w przeczystym bursztynie” (w. 1). Jest to metafora poety, „skrytego” w swoim dziele, a zarazem utrwalonego w nim. Bursztyn można tu rozumieć dwojako. Po pierwsze jako coś ożywionego dzięki obecności pszczoły (jak pisze Emanuele Tesau-ro: „bursztyn ten przedtem był nieożywiony, a teraz jakby ożywiony”⁵⁵). Bursztyn jest czymś wartościowym, umieszczona w nim pszczoła również. Po drugie natomiast jako grób, „trunnę” pszczoły, niegdyś żywej, tworzącej, teraz zasklepionej w czymś, co było jej własnym dziełem („zda się, że we własnym miedzie pszczoła płynie”). Jest więc bursztyn zarówno miejscem zapewniającym nieśmiertelność, jak i grobem. Podobnie poezja – unieśmiertelnia, ale i „zabija”.

Pszczoła martwa, skryta w bursztynie, odsyła do pszczoły żywej, do robotnicy, twórcy. Jest jej zmaterializowaną reprezentacją. Podobnie reprezentacją poety, niegdyś twórcy dzieła, jest podmiot w tekście. Należy jednak pamiętać, że w czasie lektury mamy do czynienia z tekstem, nie z autorem, tak jak, trzymając bursztyn, widzimy martwą pszczołę, zasklepioną w pewnej „pozie”. Wydawać by się mogło, że tekst i bursztyn są wobec tego czymś gorszym, jako reprezentacje oryginału, a więc nie są już nim samym. Jednakże pozostaje jeszcze kategoria nieśmiertelności i w tym kontekście następuje odwrócenie sytuacji: to żywa pszczoła w perspektywie czasu jest martwa, ponieważ przemija, jest nietrwała, a przez to niedoceniana („wzgardzona będąc, gdy żyła pod niebem”). Jest ona trochę podobna do owego świerszcza, który śpiewa pod płotem sam dla siebie, ale którego śpiew nie dociera do nikogo. Jednak jest między nimi również zasadnicza różnica: pszczoła może tworzyć – właśnie miód, pozostaje więc po niej ślad. Podobnie jest z poetą. Jako osoba nie jest ważny, jest, jak mówi Rymkiewicz, „przypadkową osobowością piszącego, spełniającą swą pracę”⁵⁶. O poecie wiemy tylko tyle, że napisał wiersz i jak go napisał.

⁵⁴ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Strukturalizm (II)*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 293.

⁵⁵ Zob. E. Tesau-ro, cyt. za: D. Wojda, *op. cit.*, s. 246.

⁵⁶ Zob. J.M. Rymkiewicz, cyt. za: R. Przybylski, *op. cit.*, s. 29.

Natomiast, pisząc, unieśmiertnił coś, co stało się śladem jego istnienia – swoje dzieło. „Człowiek może osiągnąć wieczność tylko w języku. Każde Drugie Przyjście nastąpi tylko w języku”, pisze Ryszard Przybylski⁵⁷.

Dlatego też „pogrzeb” pszczoły w bursztynie przypomina „próżny” pogrzeb z pieśni Kochanowskiego. To, co ma ocaleć, co nie ulega śmierci – pozostaje „widomie skryte”, tak jak „ja” tekstowe w utworze Morsztyna, po to, by ożywać przy każdym akcie czytania. Kreacja „ja” w tym tekście polega bowiem na odwołaniu się do doświadczenia czytelnika, jego znajomości konwencji. Metafora owada wysuwa się tutaj na pierwszy plan, odsyłając jednak bezpośrednio do pracy i sytuacji poety, dając tym samym możliwość wyprowadzenia z tekstu przenośnego sensu. Aby odczytać to znaczenie, potrzebna jest jednak pewna kompetencja kulturowa. Utwór zakłada więc czytelnika świadomego i wykształconego. Jest to ktoś, kto odczyta „ja” w odpowiedni sposób. Jednakże wiersz Morsztyna zawiera w sobie także potencjał interpretacyjny, który w oparciu o swe kulturowe wykształcenie wykorzystał Rymkiewicz w *Widomie skrytej*. U Rymkiewicza pszczoła zyskała głos i możliwość wypowiedzi, klasycysta odszedł więc od tego rodzaju kreacji podmiotu na rzecz tego, co określić można jako „ja”-pszczoła.

* * *

Inny typ utworów, w których występuje „ja” ukryte – a których istnienie chcę tylko zasygnalizować – stanowią wiersze, w których zastosowany został zabieg apsychoologii. Jak pisze Michałowska: „Poeta przemawiając do lutni (stanowiącej upostaciowanie jego mowy poetyckiej, a zarazem – istoty własnej osobowości) mówi jakby do siebie samego – o sobie”⁵⁸. Nie chodzi mi tutaj jednak o bardzo charakterystyczną dla tradycji staropolskiej „apsychologię lutniową”, lecz o utwór, w którym podmiot zwraca się do cykady (świerszcza), wykorzystując ten właśnie zabieg. Mam tu na myśli odę IV, 23 *Do cykady* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. W utworze akcent zostaje przeniesiony na piewika, który „sam coś do siebie mówi” siedząc na szczycie topoli. Charakter „mowy” świerszczy omówiłam już wcześniej, tutaj natomiast chodzi mi o umiejscowienie tej metafory wzglę-

⁵⁷ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁸ T. Michałowska, *Poetyka...*, s. 163.

dem podmiotu w tekście. Podmiot został tu zredukowany do roli głosu, który zwraca się do cykady, czyli istnieje, a zarazem go nie ma. Dopiero zdając sobie sprawę z istoty apsychozoologii, można się ustosunkować do charakteru obecności „ja”. Podmiot jest wewnątrztekstowym nadawcą wypowiedzi, którą kieruje do cykady, a odnosi do siebie. Sam więc nadaje sobie znaczenie, choć musi ono zostać zapośredniczone poprzez odwołanie do metafory. Dzięki temu jest ono czytelne, a zarazem kunsztowne i obrazowe. Nastrój wiersza jest spokojny, sielankowy, świerszcz tak jak u Kochanowskiego gra na łonie natury, „ożywiając milczący gaj”. Jak zauważa jednak Elwira Buszewiczowa, ten pozornie błahy tekst pociąga za sobą refleksję metapoetycką. Podmiot chce „wstrzymać pęd słońca”, powstrzymać upływ czasu⁵⁹. Autor tworzy sytuację tekstową, gdzie uniesmiertelnione w roli nadawcy wypowiedzi „ja” tekstowe mówi pośrednio (można metaforę świerszcza potraktować tu jak peryfrazę tego konkretnego podmiotu lirycznego) o sobie i swojej twórczości, której celem jest zatrzymanie pewnej chwili i ocalenie jej od zapomnienia. I tak właśnie się dzieje.

* * *

W swoim artykule omówiłam tylko jeden spośród bardzo wielu sposobów kreacji „ja” lirycznego. Sposób ten, oparty na wykorzystaniu w tekście mimetycznych metafor typu zoologicznego w celu zobrazowania działań poety, był (i jest nadal⁶⁰) bardzo popularny w utworach o charakterze autotematycznym. Zaproponowałam rodzaj interpretacji, w którym przyjmuje się rozróżnienie pomiędzy „ja” tekstowym a autorem utworu. Dzięki temu tym wyraźniej widać wszelkie czynności dokonane na tekście przez twórcę, co pozwala traktować wykorzystanie danej metafory właśnie jako zabieg „techniczny”, mający na celu skonstruowanie podmiotu lirycznego. Akcent przenosi się więc na samą pracę autora, na umiejętności, którymi

⁵⁹ E. Buszewiczowa, *Maciej Kazimierz Sarbiewski – Ody refleksyjne i religijne*, [w:] *Lektury polonistyczne. Średniowiecze–Renesans–Barok*, t. 3, red. J.S. Gruchała, Kraków 1999, s. 119.

⁶⁰ Współcześnie motyw ten częściej występuje w kontekście najnowszych badań kulturowych i w odniesieniu do bytowania człowieka w świecie, do czego np. odnosi się twierdzenie, iż „człowiek jest zwierzęciem uwikłanym w sieci znaczeń, które sam utkał, a kultura to nic innego, jak owe sieci” (C. Geertz, cyt. za: W. Burszta, *Antropologia kultury*, Poznań 1998, s. 48).

musiał się posłużyć w celu stworzenia danego dzieła. Jak wspomniałam we wstępie, już Konrad Celtis i inni badacze renesansowi uważali, że sztuka, uczoność i praca twórcy są dla dzieła najważniejsze. Utwór autotematyczny, powstający na podstawie opisu tych cech, powinien być performatywny. Opisuje on umiejętności „ja” tekstowego, ale forma nadana wierszowi odsyła do umiejętności instancji pozatekstowej, która w ten sposób skonstruowała tekst.

Skonwencjonalizowana kreacja „ja” tekstowego należy więc do sfery sztuki (*ars*), opierającej się na wcześniejszych wzorcach. Geniusz autora polega na tym, by, mimo bogatej tradycji, nie zapisywać podmiotu wciąż w ten sam sposób, by współzawodniczyć z poprzednikami, podejmować próby przewyższenia mistrzów i wytworzyć takie „ja”, które, pozostając nadal w konwencji, stało się zapisem twórczej pracy autora na tekście.

To wiąże się z aktem czytania, który, w wypadku imitacji czy emulacji, musi nastąpić przed procesem twórczym, co więcej – musi stać się takim właśnie procesem. We wskazanych przeze mnie wierszach – Kochanowskiego, Morsztyna, Sarbiewskiego – widać, jak ważna jest właśnie rola czytelnika, rozumianego jako wytwórca sensu dzieła, który nie tylko odczytuje zawarty w tekście sposób kreacji podmiotu, ale także sam jej dokonuje. Czasem kreacja może wręcz zaistnieć dopiero dzięki obecności aktu lektury.

Summary

The present article describes the methods of creating the ‘lyric self’ and contains interpretations of three poems: *Pieśń XXIV* ksiąg wtórych and *Muza* by Jan Kochanowski as well as *Pszczola w bursztynie* by Jan Andrzej Morsztyn. The article is composed of three parts. The first part is devoted to exploring the ‘metaphor of a swan’. The second part deals with the interpretation of the ‘metaphor of a cricket’. The final part is focused on the ‘metaphor of a bee’. These three kinds of metaphors are connected with the methods of creating the ‘lyric self’ in the abovementioned poems. The author wants to present himself as a poet, hence he writes about his talent and skills. To create himself in the poem, the author uses a specific kind of metaphor. Therefore we can talk about the ‘poet-swan’, the ‘poet-cricket’ and the ‘poet-bee’. One of the most important methodological contexts used in the article is the phenomenon of depersonalization, as these three metaphors deal with the construction of the ‘self in the text’, and not of the author himself. Moreover, in that situation, it is the reader who becomes the producer of the meaning of the text.