



Dejan Ajdačić

ErotoSlavia

**O miłości i erotyce
w literaturach słowiańskich**

**WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO**

ErotoSlavia

[Kup książkę](#)



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
Łódzkiego

[Kup książkę](#)

Dejan Ajdačić

ErotoSlavia

**O miłości i erotyce
w literaturach słowiańskich**

 **WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO**

Łódź 2019

[Kup książkę](#)

Dejan Ajdačić – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Słowiańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Bogdan Trocha

TŁUMACZENIA NA JĘZYK POLSKI

Milan Pupezin, Miłosz Waligórski, Ewelina Chacia, Tomasz Kwoka

REDAKTOR INICJUJĄCY

Urszula Dzieciatkowska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska

SKŁAD I ŁAMANIE

Munda – Maciej Torz

PROJEKT OKŁADKI

Katarzyna Turkowska

Zdjęcie wykorzystane na okładce: © Depositphotos.com/kuco

© Copyright by Dejan Ajdačić, Łódź 2019

© Copyright for Polish translation by Authors, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.08558.18.0.M

Ark. wyd. 18,5; ark. druk. 18,125

ISBN 978-83-8142-370-0

e-ISBN 978-83-8142-371-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-131 Łódź, ul. Lindleya 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. (42) 665 58 63

[Kup książkę](#)

SPIS TREŚCI

Wstęp (<i>Bogdan Trocha</i>).....	7
Rodzaje miłości w renesansowej poezji Dubrownika.....	11
Sonet Petrarki <i>Benedetto sia l' giorno...</i> w interpretacji dubrownickich petrarkistów	55
Wiła kochanka w literaturze serbskiego romantyzmu	61
Tragedia rozdartej miłości – <i>Maksim Crnojević</i> Łazy Kosticia	77
Polki i zakochani rosyjscy oficerowie w dwóch polskich powieściach (Józef I. Kraszewski i Stefan Żeromski)	87
Belgradzki nadrealizm i miłość	93
Organopoetyka zmysłowego ciała w dziełach belgradzkich nadrealistów (do 1932 roku).....	155
Infantyizm i miłość w <i>Ferdydurke</i> Witolda Gombrowicza	167
Powstrzymywanie się od miłości i lubieżności w prozie Szewczuka i Domontowicza.....	171
Erotyka w prozie Novaka Kilibardy.....	179
Trzeci i uwodzenie w <i>Śmiesznych miłościach</i> Milana Kundery	199
Ironia i miłość	203
Kobiety Wschodu w poszukiwaniu dobrobytu Zachodu (Jurij Andruchowycz, Wołodimir Jeszkiliew i Jewgenia Kononenko)	207
Polski pantoflarz i rozpustna Wiera (Tomasz Jastrun)	217
Zalew erotyzmu w słowiańskich literaturach końca XX wieku	221
Niezwykłe przemiany ciała w prozie erotycznej współczesnych pisarzy słowiańskich (Winniczuk, Aćin, Jastrun, Goralik i Kuzniecowa).....	225
Ciało erotyczne i codzienność w twórczości współczesnych pisarzy słowiańskich	235

Miłość przyszłości w słowiańskiej futurofantastyce	247
Modyfikatory ciała erotycznego w słowiańskiej fantastyce futurystycznej.....	269
Bibliografia	275
O tekstach.....	285

WSTĘP

Książki profesora Dejana Ajdačicia obejmują tak szerokie spektrum zagadnień, że Czytelnik za każdym razem zmuszany jest do odkrywania nowego aspektu badanej przez tego znanego sławistę wymiaru naszej kulturowej rzeczywistości. Dotyczy to zarówno kwestii zagadnień etnolingwistycznych, folklorystycznych, historycznoliterackich, jak i związanych ze słowiańską fantastyką – zawartą w tekstach tradycyjnych i w literaturze popularnej. To szerokie pole badawcze, w jakim Autor czuje się niezwykle swobodnie, w tym konkretnym wypadku nie jest jednak obciążeniem dla Czytelnika. Zawarta w tej publikacji wiedza nie przytłacza rozległą erudycją, lecz została tak skomponowana, że wprowadza odbiorcę w pozornie oczywisty świat literackich figur słowiańskiej erotyki.

Autor przyjmuje bardzo rozległą perspektywę, w jakiej zamierza opisywać fenomen erotyki w literaturze, kulturze i językach słowiańskich. Jednak zastosowana metoda, oparta na świadomej krytyce tematycznej wspieranej przez dokładne analizy literaturoznawcze i językoznawcze, czyni lekturę tej książki ciekawą przygodą intelektualną dla każdego uważnego Czytelnika.

Struktura całej pracy jest precyzyjnie ułożona. Autor rozpoczyna prezentację erotyki w literaturach słowiańskich od analizy ważnego fenomenu obecnego we francuskiej i włoskiej literaturze, związanego z twórczością trubadurów i tawerów. Ten rewolucyjny dla kultury europejskiej moment wprowadził arystotelesowskie, wieloaspektowe pojmowanie tajemnicy miłości, ale przede wszystkim poszerzył model opisywanej miłości o całą głębię, jaką wnosi w ludzkie doświadczenie miłość *eros*. W tym przypadku punktem odniesienia dla prezentacji rodzajów miłości obecnej w utworach renesansowych twórców z Dubrownika jest liryka Petrarke. Niezwykle istotne jest to, że Autor szczegółowo wprowadza struktury badanego tekstu w szerokie konteksty kulturowe, dzięki czemu nie tylko udaje się wydobyć istotne koneksje i importy kulturowe, ale przede wszystkim odkryć skomplikowaną naturę omawianego uczucia. Prezentacja specyficznego paradygmatu miłości, jaki przejmuję od Platona i rozwija Arystoteles, zostaje przez poetów renesansu wnikliwie oddana w lirycznym tworzywie, a także – na co wskazują analizy z prezentowanej książki – pogłębiona i ubogacona w to, co liryka ma w sobie najbardziej wartościowego. Istotne jest także to, że tworząc niejako bazę pojęciową dla dalszych analiz erotyki, Autor precyzyjnie wskazał źródła i mechanizmy, jakie towarzyszyły wprowadzaniu przez poetów dubrownickich lirycznych figur obrazujących dramatyzm miłosnych doznań tworzonych przez Petrarke. Właśnie ta skomplikowana, by nie rzec dramatyczna natura *eros*,

została bardzo dobrze wyeksplikowana w pracy prof. Ajdaćcia. Możemy śledzić w niej zarówno tragiczne figury miłości rozdartej, jak i infantylnej, tej najbardziej lubieżnej, ale też wysoce subtelnej. Autorowi udaje się połączyć wnikliwe analizy literackie ze szczegółowym opisem ewolucji figur miłości w badanych tekstach. Dobór tekstów pozwala na odtworzenie kulturowego paradygmatu miłości, w którym znajduje się miłość duchowa, idealizująca i miłość tragiczna. Najistotniejsze jest jednak to, że Autor precyzyjnie stara się intendować i omawiać te teksty, w których pojawiają się wszelkie literackie odmiany erotyzmu. Począwszy od pożądanego *stricte* idealnego, poprzez uwikłanie w figury demoniczne czy rozmaite gry związane z uwodzeniem, aż po wkraczanie w graniczne doświadczenia nadrealne erotyzmu. Wieloaspektowości samej natury miłości towarzyszy taki dobór tekstów literackich, które przynoszą ciekawe opisy ról, jakie miłość nam wyznacza w sytuacjach, kiedy jesteśmy nią dotknięci. Ponadto prezentowane teksty ukazują z jednej strony literackie strategie, jakie wobec tego fenomenu przyjmowali twórcy, natomiast z drugiej – kulturowe uwarunkowania naszego stosunku do miłości, a przede wszystkim do tego, w jaki sposób zmieniający się świat kultury duchowej i materialnej komplikuje bądź redukuje ludzkie doświadczenie drugiego człowieka w horyzoncie miłości erotycznej.

Bardzo ciekawe są te partie książki, w których można zauważyć figury erotyki osadzone w specyficznym, romantycznym modelu miłości tragicznej, co widać w odniesieniu do serbskiego romantyka Lazy Kosticia. Autor nie ucieka od tekstów, które w trudnych czasach walki o niepodległość, często prowadzonej pomiędzy słowiańskimi narodami, ukazują biblijny fenomen miłości, silniejszej od prawa, zakazów i nakazów. Miłość, która pojawia się pomiędzy wrogami, zmienia nie tylko postrzeganie drugiego, ale także samego siebie, szczególnie jeżeli jest się oficerem zaborczej armii. Taka miłość, łamiąca zakazy, ukazuje swoje irracjonalne oblicze i otwiera nowe artystyczne możliwości, co Autorowi udało się przedstawić na przykładzie belgradzkiego nadrealizmu oraz wpisanego w jego twórczość specyficznego modelu posługiwania się figurą *erosa*.

Niezwykle istotne jest oddanie kulturowego uwarunkowania doświadczenia erotycznego, które Autor wskazał w tekstach osadzonych we współczesnych realiach ekonomicznych, jakich doświadczają kobiety niektórych krajów słowiańskich poszukujące dobrobytu na Zachodzie. To jedne z najciekawszych analiz, jeżeli przyjmiemy za Platonem, że miłość jest zawsze pędem za tym, czego nam brakuje. Ekonomiczne uwarunkowania ubóstwa prowadzą do przewartościowania samego siebie i – niestety – do wypaczenia tego, czym jest miłość *eros*, kiedy sprowadza się ją do lubieżności, jakiej nadaje się wymiar przedmiotowy. Ważnym aspektem tej książki jest połączenie dwóch istotnych elementów miłości *eros*: samego pożądanego oraz cielesnej podmiotowości pożądanego i spełnienia. Autor łączy to zarówno poprzez ciekawe analizy na materiale literackim zredukowanym do wybranego aspektu erotyki, jak i poprzez zestawianie tych elementów w jednym, szerszym ujęciu. Gry z cielesnością nie są w tym przypadku redukowane

do modelu znanego z stanowisk nadrealistycznych, ponieważ Autor wprowadza znacznie bardziej współczesne koncepcje posthumanistyczne i transhumanistyczne obecne w literaturze fantastycznonaukowej. Dzięki temu udaje mu się stworzyć model, w którym można odnaleźć najważniejsze komponenty miłości *eros*, jakie powstały w kulturze Zachodu. Niezwykle ważne w tej książce jest nie tylko wskazanie na punkty wspólne, w jakich literatury słowiańskie jako literatury kultury zachodniej oddają figury miłości *eros*, lecz także ukazanie ich odrębności językowej i kulturowej, dzięki której obrazy te nie są kulturowymi kalkami, ale indywidualnymi literackimi, kulturowymi projektami.

Autor bardzo precyzyjnie przestrzega obranej strategii badawczej. Wprowadza analizowany fenomen erotyki w szeroki kontekst, nie rezygnując przy tym z w miarę dokładnego przedstawienia najważniejszych elementów znaczeniowych składających się przyjęty punkt odniesienia. Dzięki temu zabiegowi analizowane teksty pozostają czytelnie osadzone w ich naturalnym środowisku, a prowadzone przez Autora wykłady są czytelne oraz tak skonstruowane, że odbiorca może w miarę swobodnie śledzić zarówno tok myślenia Autora, jak i odkrywać mechanizmy, jakie – pozostając w tle kulturowym – miały wpływ na opisywane zjawiska.

Połączenie szerokiej perspektywy narodowej z głębokim tłem historycznym pozwoliło Autorowi na zarysowanie pewnego modelu miłości *eros*, z położeniem dużego nacisku na współczesne uwarunkowania przemian tego rodzaju miłości, a nawet na futurologiczne projekty z nią związane. Niezwykle ważnym walorem książki jest, z jednej strony, jej aletheiczny wymiar, przypominający Czytelnikowi doby ponowoczesnej, kiedy umarły wielkie narracje, kulturowy namysł nad tajemnicą miłości *eros*, w którym to, co filozoficzne, przenika się z tym, co literackie, a to, co teologiczne – z tym, co ludowe. Temu wielkiemu paradygmatowi form wydarzania się miłości w ludzkim bytowaniu Autor poświęcił także drugi istotny aspekt – to znaczy postaw, jakie wobec niej przyjmuje, poczynawszy od fascynacji jej mocą i tajemnicą, poprzez idealizacje, infantyлизacje, podboje, ale i ucieczki od niej. Tak jak sama miłość jest zagadką, tak formy jej literackiego obrazowania są z całą pewnością w tym konkretnym wypadku próbą przejścia przez labirynt form i ukazania tego, co najistotniejsze w miłości. Całość z pewnością tworzy dla polskiego Czytelnika, niekoniecznie zainteresowanego literaturami słowiańskimi, bardzo ciekawy projekt badawczy w perspektywie antropologicznej, komparatystycznej i filologicznej.

Bogdan Trocha

RODZAJE MIŁOŚCI W RENESANSOWEJ POEZJI DUBROWNIKA

U schyłku średniowiecza we włoskich dworach i miastach rozpoczęła swój rozkwit kultura, w której obudzona zmysłowość, nowe doświadczenia i zainteresowania przeplatały się z chrześcijańską wizją świata. Po wielowiekowej tradycji objaśniania życia z ambony, po olśnieniach i egzegezach mających miejsce w celach i skryptoriach, świecka perspektywa przyrody i ludzkiego losu zyskały na ważności. Odkrycie oraz przyznanie człowiekowi emocjonalnej i duchowej indywidualności w świecie doczesnego bytu zapoczątkowało i tworzyło potrzebę mówienia o sobie i innych. Ta mowa została ukształtowana w traktatach, wyznaniach, wierszach i opowiadaniach, a także w pisanych formach komunikacji, które naśladowały formy ustne. Przez całą epokę renesansu udoskonalano kulturę zachowania, rozbudowywano werbalne lub gestualne sposoby dobrego zachowania. W ramach wznoszenia się coraz bliżej ideału, zalecanego przez wyższe warstwy społeczeństwa, ważne miejsce zajęła potrzeba artykulacji rozmowy, poszerzenia jej tematów oraz wyćwiczenia giętkości tropów i umiejętności mówienia na dworze. W rozmowach wybitne miejsce zajmowały dwie pasje – miłość i wiara. Wyzwolona zmysłowość nie wyrażała się wyłącznie w nieskrępowanym pożądaniu, frywolnej zabawie uwodzenia oraz salonowej pogawędce, lecz przez pisanie o niej starano się dotrzeć do korzeni miłości w szerokim spektrum ujęć – od psychologicznego po ontologiczne.

Poezja stanowiła wyrafinowaną zabawę, w której poeta sławi kobietę i stara się w ten sposób uzyskać jej przychylność. Poezja taka nie była pomyślana jako opis wewnętrznych przeżyć lub rzeczywistych wydarzeń, lecz tworzyła wyobrażony świat i ukazywała stosunek zakochanego do jego damy. W renesansie ideał poetycki nie polegał na innowacji, lecz na imitacji. Poeci naśladowali wzór Francesco Petrarke i jego następców, a podobnymi środkami poetyckimi ukształtowali też podobny stosunek kochanka do ukochanej. Wzorując się przeważnie na włoskich petrarkistach, poeci renesansu pisali o miłości w sposób zdecydowanie pseudokonfesyjny.

Kobieta opisana w utworach nie jest tożsama z rzeczywistą kobietą. Owa bowiem rzeczywista kobieta wiodła życie w czterech ścianach rodzicielskiego lub męzowskiego domu albo nawet klasztoru, skąd rzadko ją dopuszczano do dworskich i szlacheckich uczt. Miłość, ślub i seks były najczęściej odseparowane. Wzniosłe uczucia były przeznaczone dla kobiety idealnej, natomiast trzeźwość i kalkulacje należały do życia rodzinnego, a zaspokojenie żądzy wymagało kobiet

niższego statusu – służących i prostytutek. W ten sposób w jednym mężczyźnie przeplatali się: poeta czystej miłości, ojciec rodziny i rozpustnik.

Miłość w koncepcji poetyki petrarkistów jest zarówno namiętna, jak i powściągliwa, pełna sprzeczności i napięcia. Jej interpretacja nastrocza trudności z powodu różnych, odległych koncepcji nadmiaru w wypowiedziach o pięknie, szczęściu i cierpieniu w miłości. Badacze, którzy analizując uczucia w poezji renesansowej, mierzyli je miarą rzeczywistości, musieli odnieść wrażenie, że ten nadmiar zauroczenia nieistniejącą miłością zanieczyszcza poezję, tak samo jak miłość cierpi wskutek niedopasowanej poezji. Ta rozbieżność służyła interpretatorom jako dowód skromnych zdolności nieudolnych poetów. Przesada pozbawia tę poezję i jej wypowiedzi wiarygodności, co jest sprzeczne z samym założeniem takiej poezji, ale mimo to nie można jej odmówić prawdziwości i wrażliwości w opisie właśnie tej pełnej przesady miłości. Svetozar Petrović podkreśla:

Autoironiczny ton to bardzo charakterystyczna cecha wybitnej części petrarkistowskiej poezji: na istotną część naszych nieporozumień z nią naprowadza nas nasze przyzwyczajenie, aby traktować ją śmiertelnie poważnie, a więc umyka nam jej autoironiczny ton i stylistyczny przesyt, a nadmiar uczuć zauważamy tam, gdzie mielibyśmy zauważyć, iż petrarkistowski poeta, choć jest bardzo poważnie zakochany, jednocześnie rozbawiony swoją rolą kochanka [PETROVIĆ 1968].

Ironiczni poeci i pisarze najczęściej budują widoczny dystans pomiędzy opisywanym bohaterem o niewątpliwej (lub wątpliwej) szczerości a pozycją, w której mógłby być pokazany w ironicznym świetle. Ten dystans istnieje również w ironicznych wyznaniach, ale w przypadku poezji petrarkistowskiej takiej ironii nie ma, więc ironia podważa znaczenia wewnątrz samego tekstu i zawartego w nim świata. Ironia tej poezji staje się niedwuznaczna dopiero poza kanconierami, na przykład w ramach komedii. W kanconierze zaś nie sposób odróżnić śmiertelnej powagi poety od autoironii. Doświadcza on miłości poważnie, a swoje wiersze okrasza uśmiechem zalotnika zachwyconego odkryciem pięknego i wyolbrzymionego obrazu swojej miłości. Z pełnym szacunkiem do tradycji, z której wyrósł, poeta tym bardziej kreśli swoje utwory z uśmiechem, ponieważ znalazł bardziej przesadny obraz niż jego poprzednik. Konfesyjny i ufny ton poety wiedzonego uczuciami naprowadza na odbiór wierszy jako przekazu o prawdziwej „historii miłości”. Wiersze miłosne wydają się odbiciem prawdziwej miłości, przy czym nie ma wskaźników świadczących o złożoności stosunku pomiędzy tym, co napisane a uczuciami. Uczuciowość to tylko gra, zaś poezja to gra z modną uczuciowością, a tylko częściowo odbicie prawdziwych uczuć.

W niektórych swoich wierszach petrarkiści otwierają nas na możliwość interpretacji miłości, którą opisują jako część jednej bardziej obszernej miłosnej historii. Natomiast o wiele bardziej, niż wiersze o pierwszym spotkaniu, walce o względy ukochanej, rozmaitych utratach bądź nagrodach, a nawet rezygnacji

z miłości, w poezji renesansu dominują utwory opisujące rozkosze i cierpienia podmiotu lirycznego, z którym utożsamia się poeta. Uczucia petrarkistowskiego zalotnika manifestują się przede wszystkim umyślnymi lub mimowolnymi objawami wewnętrznych stanów, a nie wydarzeniami w relacji kochanka do jego ukochanej.

Każda typologia (w tym przypadku typologia miłości) opiera się na jednoczesnym istnieniu zasady jednoczenia i rozdzielania, na funkcjonalnym pokrewieństwie i przeciwstawieniu elementów, które stanowią określone zjawisko bądź stosunek. Typologia różni się od spojrzenia historyczno-kausalnego pod tym względem, iż bierze pod uwagę związki historyczne, aby przyjrzyć się zmianom wewnątrz poszczególnych typów. Podejście typologiczne pozwala analizować zjawiska, wysuwając na pierwszy plan to, co jest ponadczasowe. Takie podejście nie wyklucza możliwości uwzględnienia związków przyczynowo-skutkowych.

Miłość poety-petrarkisty tylko częściowo można śledzić jako historię relacji kochanka i ukochanej. Na początku podmiot liryczny pochłonięty jest deklaratorem swojej miłości do ukochanej, aby następnie czuć się coraz bardziej godnym jej miłości, cierpieć, a nawet rozpaczać z powodu nieodwzajemnionych uczuć i tylko rzadko doczekać się spełnienia swoich życzeń. Wiele zbiorów poetyckich renesansowych twórców cechuje niezaprzeczalna obecność rozwojowości ich miłości. Kanconiery zazwyczaj kończą się pobożnymi wierszami – poeta rezygnuje z miłości i zwraca się ku właściwej ścieżce, czyli Bogu, ale te pojedyncze utwory nie są w sposób bezpośredni połączone z jądrem twórczości poetów. Dla tłumaczenia tej poezji bardziej istotne niż rozwojowość miłości jest zrozumienie intensywności przeplatania się konfliktu różnych koncepcji miłości, w czym wyróżnia się renesansowa poetyka, dla której rozwojowość jest raczej iluzoryczna. Miłość nie wiąże się z jedną kobietą, lecz odnosi się do wielu kobiet. Metoda typologiczna jest istotna w badaniach dotyczących miłości petrarkistowskiej.

Jądro napięcia w miłości, o której piszą poeci renesansowi, powstaje jako wynik transformacji kultury zakazującej myślenia o kobiecie – w kulturę opętą miłością. Podstawowy emocjonalny konflikt tej miłości znajduje największy wyraz w ukrytym – a rzadziej w widocznym – rozdarciu pomiędzy hedonizmem a ascetyzmem. Pożądanie jeszcze nie jest całkowicie dozwolone, ale również zakazy nie są już wszechmocne. Jeszcze zakazane, ale już unowocześnione uczucie doprowadziło do osadzania miłości w sferze, która jest tylko częściowo rzeczywista. Sławienie własnej miłości odbywało się w ramach fantazmatu, którego zawiałość nie pozwalała na spełnienie owej miłości, ale wszystkie postawione przed nią przeszkody przypisywano powściągliwości kobiety. Poezja, która sławi kobietę, uwodząc ją swoim uniesieniem jednocześnie namiętnie i powściągliwie, rozprzestrzeniała się pośród nagiej zmysłowości, udawanego zauroczenia i pogardy, robionej kurtuazji i ukrytego niepokoju.

W Dubrowniku

Renesans pojawił się z pewnym opóźnieniem w mieście na wybrzeżu Adriatyku, w którym zaowocował poezją w języku pospolitym i w duchu petrarkistowskiej tradycji. André Vaillant twierdzi, że pierwsi dubrowniczcy poeci „petrarkizują w gwarze ludowych śpiewaków”. Miroslav Pantić nie zgadza się z tym twierdzeniem:

Poeci humaniści z końca XV wieku nie są wynikiem prostej ewolucji z poezji ludowej, ich skłonność do języka pospolitego stanowi umyślną, świadomą decyzję pod wpływem włoskiej literackiej mody [PANTIĆ 1978].

Powiedzenie czegoś więcej na temat charakteru tego przeplatania wymagałoby znajomości również wierszy starszych niż te, które zachowały się do dziś na piśmie, ich związków z ludową poezją liryczną, a także ich transformacji w kontakcie z miastem, kiedy stały się już one wierszami miejsko-lutnicko-półludowymi.

Pierwsi dubrowniczcy petrarkieści, Džore Držić i Šiško Menčetić, pisali swoje utwory pod koniec XV i na początku XVI wieku. W tym duchu w ciągu XVI wieku weszli na scenę znakomici dubrowniczcy poeci: Marin Držić, Nikola Nalješković, Savko Bobaljević, Miho Bunić Babulinov, Maroje Mažibradić, a także Dinko Ranjina i Dominko Zlatarić, których poetyka skłaniała się już ku manieryzmowi. Ich utwory zachowały się w rękopiśmiennych kopiach, które powstały dzięki wielowiekowej pracy kopistów i wielbicieli poezji. W Dubrowniku w dobie renesansu nie istniała drukarnia i w związku z tym swoje wiersze miłosne w języku pospolitym drukowali tylko Marin Držić (w 1551 roku w Wenecji) i Dinko Ranjina (w 1563 roku w Florencji), a we włoskim – Ranjina, Bobaljević i Miho Monaldi. Wówczas w Dubrowniku powstawały też inne kanconiere, które nie przetrwały do dziś wskutek zaginięcia lub zniszczenia w pokutniczym szale przez samych autorów.

Kobieta opisywana w utworach dubrownickich petrarkistów miała cechy zbliżone do kobiety włoskiej poezji. Z codzienną rzeczywistością dubrowniczankę poezja ta miała niewiele wspólnego. Podobnie jak po przeciwnej stronie Adriatyku, miłość, życie rodzinne i rozkosze cielesne najczęściej pozostawały wyraźnie odseparowane. Dokumenty dubrownickiego archiwum świadczą o rozwiązanym życiu niektórych poetów, którzy w swoich wierszach piszą o licznych udrękach nieodwzajemnionej miłości. Ta poezja nie mówi o rzeczywistym świecie i nie zawiera w sobie jego licznych rysów, z wyjątkiem poszczególnych ukrytych lub odsłoniętych detali prawdziwej miłości. Tak na przykład w 1535 roku poeta Nikola Nalješković zaręczył się z Lukrecją Zuzorić, ale ich ślub nigdy się nie odbył z powodu bankructwa narzeczonego, wskutek czego dziewczyna wstąpiła do zakonu. O swojej „ciężkiej niedoli” poeta wspomina w liście do Vlaha Vodopicia. Dinko Ranjina wymienia „niecną Livię Latynkę”, która przyniosła mu męki miłosne. W wierszu Antuna Sasina *Ku chwale i sławie zacnych miejskich*

panien oraz w utworze *Imiona* Maroja Mažibradicia wylicza się dubrowniczanki i chwali ich urodę. Liczne akrostychy, zwłaszcza u Šiško Menčeticia, składają się z kobiecych imion i prawdopodobnie w licznych przypadkach poeci odwoływali się w ten sposób do rzeczywistych miłości. Jedyną kobietą, jaka w renesansowym Dubrowniku okryła się sławą, była Cvijeta Zuzorić, żona włoskiego kupca i szlachcica Bartolomea Pescioniego. Cvijeta przedarła do kręgu intelektualistów, a niektórzy z nich dedykowali jej swoje wiersze (Miho Bunić Babulinov, Dominiko Zlatarić). W *Dialogach* Gučeticia owa piękność odpowiada na pytania zadawane jej przez żonę Gučeticia, Marę Gundulić.

W tekście *Trubadurzy i najstarsi chorwaccy lirycy*, zawartym w pierwszym opublikowanym zbiorze poezji Šiško Menčeticia i Džore Držicia, jego autor, Vatroslav Jagić, postrzega relację między kochankiem i jego wybranką poprzez kolejne stopnie miłości trubadurskiej: jest on najpierw wstydliwym kochankiem; następnie tym, który błaga o miłość; później jest kochankiem, któremu dama „małymi znakami i podarunkami daje znać o wzajemności uczuć” i w końcu – przyjacielem [JAGIĆ 1869: 213]. Na podstawie określonych przez Jagicia czterech stopni można wnioskować, że zarówno kochankowie, jak i ich uczuciowy związek przechodzą przemianę. Natomiast jeśli stopnie miłości zależą od jej spełnienia, to do wspomnianych czterech stopni można dodać kolejne, co zresztą daje się łatwo zaobserwować w trubadurskich miłościach Menčeticia i Džore Držicia, do których Jagić wprowadza niewspomniane wśród owych czterech stopni *boleść miłosną* i *nieuniknioną skrucę*. Typologia ciągu rozwojowego nie jest też w stanie wyjaśnić tego, że na jednym stopniu miłości pojawiają się elementy innych.

Historycy literatury, pisząc o petrarkistowskiej poezji Dubrownika, czasami źle interpretowali autentyczność tematu utworów. „Nie powinniśmy w nich szukać ani prawdy, ani żadnej analizy uczuć” – twierdził Petar Kreković, który w secentyzmie widział słabość nieutalentowanych poetów [KREKOVIĆ 1908: 249]. Jeśli traktujemy prawdę jako jedyne kryterium wartości, to podchodzimy do poezji petrarkistowskiej z niedopasowanym do niej kluczem. Tej poezji, wyróżniającej się ukrytą dwuznacznością ironii, wymyślonymi historiami miłosnymi, pseudokonfesyjnością, naśladowaniem petrarkistowskich wzorców (w tym nierzadko poetów mniej wartościowych), w żaden sposób nie powinno się interpretować jako poezji konfesyjnej. Aczkolwiek nie oznacza to, że nie można stworzyć istotnej analizy na temat zawartej w niej uczuciowości. Prezentowana tu analiza ma ujawnić poetyckie oświadczenia, transformacje i wzloty renesansowego człowieka w odkrywaniu miłości.

Miłość – zbliżanie się do doskonałości

Przez cały okres średniowiecza filozofia, jako część teologii, znajdowała się pod wpływem platonizmu, aczkolwiek – o dziwo – samego Platona znała niedostatecznie. Wówczas znane było tylko jego dzieło *Timajos*, które przełożył

i wytłumaczył Chalcydusz, podczas gdy *Fajdros* i *Uczta*, w których Platon przedstawia swoją koncepcję miłości i piękna, zdobyły sławę dopiero na początku renesansu.

Według Platona idea piękna to ontologicznie samodzielny, pozaczasowy i pozaprzestrzenny byt odseparowany od świata rzeczy. Platon w poetycko-mitologicznych rozmyślaniach o miłości przedstawia demona Erosa jako pośrednika pomiędzy pojęciem piękna a człowiekiem. Jego erotologia wraz ze swoimi rozległymi fundamentami była powszechnie akceptowana, ale również na skutek istniejących niedopowiedzeń stworzyła przestrzeń dla nowych rozwiązań. Inni filozofowie rozbudowywali później struktury systemów przejściowych i form pośrednich – od idei do świata rzeczy. Plotyn zrobił to w najdalej sięgający sposób, postulując drabinę: Jednia – umysł – idee – rzeczy materialne – materia. Idea schodzi do materii, materia zaś wznosi się do idei. Prapięknem stanowi źródło piękna w duszy. Część swojego piękna dusza przekazuje ciału, jej widocznej manifestacji. Widzeniem i doświadczaniem piękna dusza człowieka kieruje się ku Jedni. Wczesnochrześcijański autor Pseudo-Dionizy Areopagita ową mistyczną myśl Plotyna wprowadził do chrześcijaństwa. Pseudo-Dionizy zastąpił neoplatońską Jednię – Bogiem, a pod nim umieścił hierarchię istot pośrednich, które opisał w swoim kanonicznym dziele *Hierarchia niebiańska* (*De coelesti hirarchia*, VI wiek). Bóg w swoim oddalaniu się od człowieka stawał się coraz bardziej perfekcyjny, niezgłębiony, abstrakcyjny, a jego dzieła przejęli boscy słudzy. Dążenie do Boga równało się dążeniu do doskonałości, którą on zawiera, przez poznanie boskości jako szczelbi doskonałości. W *Biesiadzie* Dantego owo poznanie zależało od doskonałości tych, którzy poznają:

W darach przyrody i rozumu ujawnia się boska natura, a więc to naturalne, iż ludzka dusza jednoczy się z nimi na poziomie ducha, tym szybciej, im one okażą się bardziej doskonałe; a to ujawnienie się doskonałości zależy od tego, jak mocno poznanie duszy jest czyste i niepołamane. Właśnie to zjednoczenie my znamy jako miłość [DANTE 1976: 323].

Według Dantego pragnienie jest skutkiem tęsknoty za nieobecną doskonałością. Człowiek wznosi się do tego, co boskie, niebiańskie i w sobie odkrywa miłość Boga. Od pojęcia Boga uzależniona jest też natura wyrazu boskiej miłości.

Neoplatonista Marsilio Ficino, który często odwoływał się do Pseudo-Dionizego Areopagity, podobny jest do Plotyna w koncepcji swojej drabiny: Bóg – anielskie umysły – dusza – materia. Dla Ficino Bóg i miłość to doskonałość. Pisał: „Miłość to pragnienie zwiększenia własnej doskonałości. Zbiór wszelkiej doskonałości zawarty jest w zebranej mocy Boga” [FICINO 1544: 53]. Ficino nazywa miłość pragnieniem piękna, a zatem ważne jest również to, że piękno określa conceptem doskonałości:

Jedna doskonałość jest wewnętrzna, inna zewnętrzna. Tę wewnętrzną nazywamy dobrem, zewnętrzną zaś pięknem. A to, co we wszystkim jest dobre i piękne nazywamy błogosławionym, jako doskonałym we wszystkich aspektach [FICINO 1544: 84].

Ówczesna koncepcja miłości jako dążenia do Boga, czyli dążenia do doskonałego, nadała miłości znaczenie udoskonalenia bądź wznoszenia się do doskonałości.

Kobietę, jej urodę i cnotę w późnośredniowiecznej oraz renesansowej poezji wzniesiono na poziom anioła – boskiej istoty o ludzkiej postaci, pełniącej rolę pośrednika pomiędzy światem ludzi a Bogiem. U Bonawentury ludzie i aniołowie są obywatelami tego samego miasta, pozostającymi w jednakowym stosunku do Boga. Tomasz z Akwinu widział zaś połączenie tego, co anielskie i tego, co ludzkie w ich wyższej i niższej pozycji w hierarchii. Dante pisał:

Ludzka forma, naznaczona Bożą wolą, znana jest wszystkim Inteligencjom, a zwłaszcza Inteligencjom napędzającym, które to stanowią jej przyczynę, tak samo jak najdoskonalsza forma, która je określa, będąc ich wzorem... Aczkolwiek jak mówię: KAŻDY INTELEKT SPOGLĄDA NA NIĄ Z WYSOKOŚCI, mam na myśli tylko to, że jest ona stworzona jako intencjonalny wzór ludzkiego bytu, który istnieje w Boskiej myśli, a więc we wszystkich niższych myślach, a zwłaszcza w myślach aniołów, którzy poruszając niebo, stają się inicjatorami ziemskich wydarzeń [DANTE 1976: 333].

Bóg okazuje szczególną łaskę niewieście.

To oczywiste, że jej forma, a tak naprawdę jej dusza, która porusza jej ciało, będąc jego przyczyną, obdarzona jest szczególną łaską Boga. Ten jej wygląd służy jako dowód na to, iż dostaje ona więcej od Boga niż dane jest naszej ludzkiej naturze (która to, jak powyżej napisałem, jest u niej doskonała) i dlatego jest ona sama całą doskonała [DANTE 1976: 334].

Piękno to dar od Boga. Jehuda Abrawanel pisał, że „cielesna uroda jest cieniem i obrazem duchowej”, „odblaskiem duchowego w świecie cielesnym”. Piękno kobiety stanowi odbicie jej niecielesnego, duchowego piękna w jej cielesnej figurze, które swoją doskonałością prowadzi mniej doskonałych do Boga. W ten sposób renesansowi autorzy traktatów o miłości, wśród których znajdziemy też dubrowniczana Nikołę Gučeticia, nie oddzielali miłości i piękna. Wedle nich miłość to pragnienie piękna i przyjemność z niego. Dante pisał: „Jako że na cielesnym obliczu panny, o której Wam mówię, widnieją wielkie urody, każdy odczuwa ochotę, by na nie spoglądać”.

Pierwsi poeci mówiący o „anielskiej” figurze, obliczu, urodzie kobiety to zwolennicy *dolce stil novo* – Guido Guinizelli, Lapo Gianni i Cino da Pistoia. W ich poetyce spotykają się zarówno absolutna pewność jej niebiańskiego

pochodzenia, jak i relatywizujące określenia „wydaje się”, „podobna jest”, „wygląda”. Dante w *Życiu nowym* i *Komedii* obdarzył Beatrice niedwuznacznymi cechami anioła. Wznosząc ją do raju, zrobił z niej świetlaną istotę, która przestaje być kojarzona ze swoją cielesną, kobiecą figurą. Jego przemyślana, subtelna wizja nieziemsko-niebiańskiego kobiecego bytu nasycona jest pierwiastkiem duchowym, boskim.

Późniejsza poezja nie zachowała tego stopnia nasycenia, ponieważ podkopala subtelność Dantego w wymiarze metafizyczno-teologicznym, wprowadzając cechy rzeczywistej kobiety w jej anielską postać. Stawiając na jednym poziomie kobietę i anioła, poezja ta wzniosła kobietę na wymiar duchowy, a anioła sprowadziła do wymiaru cielesnego. Kobieta-anioł stała się metaforą, która podniosła znaczenie kobiety, a jednocześnie zaburzyła wielowarstwowość platońsko-chrześcijańskiego widzenia świata, redukując jego złożone hierarchie do trzech poziomów: człowiek – piękna kobieta-anioł – Bóg. W nowej wizji świata kobieta stała się pośrednikiem na drodze do Boga, a miłość jako emocja – siłą, z pomocą której człowiek zbliża się do boskości. Teologiczna intencja samodoskonalenia w nowej, uproszczonej wersji neoplatonizmu i platonizmu może być zachowana, o ile kobieta pozostaje obiektem kontemplacji w dążeniu do Boga. Marsilio Ficino, florentyński filozof z XV wieku, nazwał taki stosunek do kobiety „niebiańską miłością”.

Pochodzenie anielskiej kobiety jest boskie. Zgodnie z teologiczną doktryną, według której Bóg nie tworzy pojedynczych bytów, poeci przypisują tworzenie nadziemskiego piękna Istocie (Przyrodzie – Naturze) bądź aniołom. Stare wierzenia astrologiczne, mówiące o tym, że gwiazdy decydują o naszym losie, zostały wchłonięte i rozwinięte przez chrześcijaństwo we własnym systemie nauk. W koncepcji boskiej przestrzeni jako nieba powiązano chóry anielskie z koncentrycznymi kołami planet i gwiazd, które obracają się tym wolniej, im są bliżej Boga.

Oprócz piękna niebiańskie jest również pochodzenie miłości. W średniowieczu, a nawet w renesansie astrologia chrześcijańska była doceniana jako nauka o poruszaniu się niebios. One składają się z aniołów, którzy wpływają na ziemskie zdarzenia. W dziele *Biesiada* Dante pisze, że Wenus i niewidoczne inteligencje chóru Tronów z trzeciego nieba kierują miłością. Petrarca mówi o swojej ucieczce od okrutnego światła trzeciego nieba (Petr. 142, 3). Petar Kreković, odnosząc się do Dżore Držicia, stwierdza: „Trzecie niebo, o którym wspomina w wyrażeniu »trzecie gwiazdy«, wskazuje na to, jak dobrze poznał on petrarkistowską poezję” [KREKOVIĆ 1908: 257]. Josip Torbarina jeszcze bardziej precyzyjnie nawiązuje do nurtu poetyckiego, w którym narodził się ten motyw:

Według poetów należących do grupy *dolce stil novo* trzecie niebo, *il terzo ciel*, było domeną miłości, opisaną w canzonie Dantego *Voi che'ntendendo il terzo ciel movete*, którą poeta otwiera „drugi dialog” *Biesiady* oraz w trzecim kręgu *Raju*, w którym stołuje Wenus. Dżore Držić trzy razy w swoich utworach wspomina o „trzecich gwiazdach” i „trzecim niebie” miłości (Dž 4, 23; 5, 19; 83, 3) [TORBARINA 1982: 227].

Należałoby też wspomnieć o lepiej ukrytych motywach trzeciego nieba, występujących w poezji renesansu. Kiedy Džore Držić mówi o Gwiazdzie Porannej (*Danica*), dotyczy to z pewnością Wenus i aniołów kierujących miłością:

Aby nie widzieć już twarzy ukochanej,
w której świeci blask gwiazdy porannej (Dž 13, 18).

O, panno urodziwa, ukaż swoją twarz,
W której światło gwiazdy porannej masz (Dž 40, 5).

U Šiško Menčeticia:

Jak dwie krople, z Wenus są siostrami,
od swego urodzenia godna uczty z aniołami (Š 157, 13).

U Ranjiny:

Błogosławiony ów kajdan, co wiąże mój los
siłą nadziemską z trzecich niebios (R 174, 3).

Poetyka petrarkizmu zakłada doktrynę teologiczno-astrologiczną, gdzie wcielone w gwiazdy anioły decydują o nadaniu piękna niewieście:

Jak Bóg wszechmogący ten świat chciał uchwalić,
dał tobie niczym kwiat na nim się pojawić.
Dla ciebie gwiazdy dzień i noc uczyniły zjazd,
aby zrobić oblicze twe jasnym jak u gwiazd.
Jeszcze istotę tą i ową na zgodę namówiły,
by ku większej chwale urodę twą zdobiły (Š 292, 1).

Ranjina podkreśla, iż Bóg zebrał najpiękniejsze gwiazdy na uczcie, aby piękno powstało w duchu przyjaźni i radości:

Jak Pan się za jejże urodę stworzyć zabrał,
gwiazdy najpiękniejsze w jedno on zebrał,
ku radości wielkiej na wiecznej wysokości
nikt uczną cudowniejszą nie pocieszył gości (R 3, 5).

Aniołowie zgodnie z boskim pomysłem tworzą urodę panny. Należy podkreślić, że poezja ta wyraża poglądy swojej epoki o Bogu jako czołowym inicjatorze, którego nie cechuje surowość opisana w starych księgach, lecz podejmuje się on procesu tworzenia w konsultacji z wyższymi istotami, co doprowadza do mieszaniny powagi doktryny i naiwnego tłumaczenia tego, czyją funkcją jest gloryfikacja piękna panny, o której pisze poeta. Odstępując od teologicznej subtelności

skomplikowanych przemyśleń filozoficznych, poeci zdobywali przestrzeń coraz swobodniejszego wyrazu, w którym nawet sam Bóg może być twórcą wybitnej urody. Nawet Dżore Drżić – który pod koniec życia był księdzem, a przyjaźnił się i często rozmawiał z Đorđe Dragišićem, autorem traktatu *O naturze anioła* – pisał:

A tę urodę stworzył dla niej Bóg (Dž 3, 28).

Bóg daruje świat uniesieniem, gdy napelnia go pięknem.
Łaską obfitą obdarzył Bóg świat pod nami,
gdy ciebie stworzył, korono nad gwiazdami.
I tak ci dał na imię, nazwawszy ciebie łaską,
i piękna całego ozdobił ciebie blaskiem (Dž 6, 1).

Kochanek-poeta Dżore Drżicia wychwala pannę jako „koronę nad gwiazdami”, podkreślając zarówno jej pierwszeństwo w hierarchii niebiańskiej, jak i swoją chwałę.

W kontekście neoplatonickiego religijnego motywu miłość przejawia się w boskiej obfitości, która przekazuje piękno istotom pod sobą. Stosunek do tego, co piękne zawiera ambiwalentne przenikanie się tego, co duchowe i zmysłowo-uprzedmiotowione, ponieważ piękno stanowi dzieło duchowego twórcy, dopóki twórca tworzy dzieło w postaci zmysłowej. Twórca zdobywa sławę urodą swojego dzieła, a zauroczony przez nie poeta wychwala je swoimi wierszami, sławiąc w ten sposób jego doskonałość. Między pożądaniem i pochwałą poeta ukrywa to, co erotyczne, a ujawnia estetyczne. Na styku miłosnej pochwały oraz religijnego konceptu *łaski, mocy*; boskiej chwały po jednej stronie, a okazaniem podziwu i wdzięczności zauroczonego, zakochanego poety po drugiej – powstaje język, w którym przeplatają się dwa różne kody: szarmancko-miłosny i pochwalno-religijny. Obydwa poetyzują piękno jako eksterioryzującą główną zasadę. Jest to możliwe, ponieważ łaska i pragnienie same w sobie stanowią jądro relacji miłości:

Ja nie wiem, mój Boże, obraz tak miły
stworzyć kto może, prócz twojej siły (Dž 82, 49).

Dżore Drżić zwraca się bezpośrednio do Boga, zadając mu pytanie, na które sam już zna odpowiedź: on sam nie wie, kto inny mógłby stworzyć piękno, które mu się ukazuje. Wersety wiersza stanowią afirmację jednocześnie kobiecej urody i boskiej wszechmocy. Poprzez swoją kreację Bóg zamierza ujawnić swoje moce, tworząc na ziemi drugi raj. Początek wiersza Menčetića jest tłumaczeniem 247. sonetu Petrarke, w którym Menčetić, jeszcze silniej niż Petrarca, oświeśla swoją pochwałą kobiecie zalety:

piękno ujrzy wraz Pan korony, co zrobił,
aby niebios od gwiazd jej urokiem ozdobił (Š 11, 9).