

Eliza Krzyńska-Nawrocka

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie
e-mail: berenice@op.pl

Petrarka: sztuka kochania, sztuka istnienia

Petrarch: the art of loving, the art of existence

Pisanie o Petrarce ewokuje pisanie o erotyzmie, czy mówiąc inaczej poezja Petrarki wywołuje zagadnienie erotyki intensywnie obecne w tej twórczości wśród innych, cenionych przez poetę tematów. Erotyzm jest jednym z kluczowych pojęć, przez pryzmat którego wiersze autora *Rerum vulgarium fragmenta* można odczytywać. Nie może być zresztą inaczej – język miłości, którym operują m. in.: Michał Anioł, William Shakespeare, Jan Andrzej Morsztyn, Bolesław Leśmian czy Stanisław Grochowiak, krótko mówiąc – język erotyczny całej literatury klasycznej; a także literatury szeroko pojętego modernizmu¹ ma swoje korzenie właśnie w wierszach Petrarki. Erotyzm dawny i nowoczesny ma twarz ułożoną z miłosnych wersów autora *Afryki*.

Petrarka konstruuje w *Pieśniach* język miłości, w którym skupia się na swoich uczuciach, mówiąc o nich poprzez opisanie obiektu uczuć. Sytuacja kreowana w utworach jest sytuacją erotyczną, a język jej opisu językiem erotycznym, w takim rozumieniu, że erotyzm jest:

¹ Posługując się terminem modernizmu, mam na myśli „modernistyczną formację literacką” pojmowaną jako konstelację „stanowisk literackich i pochodnie światopoglądowych, które kształtowały się konsekwentnie i nieprzerwanie) od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, osiągnęły swą krystalizację około roku 1910, a miały przed sobą długą jeszcze przyszłość.” R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. II, Wrocław 2002, s. 19. Zob. też: R. Nycz, *Słowo wstępne*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 5-18. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4. W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w prozie polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

[...] seksem w działaniu, ale zawiesza celowość funkcji seksualnej poprzez jej wypaczenie albo i negację. W seksualności rozkosz służy prokreacji; w erotycznych rytuałach rozkosz jest celem sama w sobie albo też ma inne cele różne od reprodukcji².

Podstawowym wyobrażeniem miłosnym wierszy Petrarki jest obraz osoby zakochanej – przez nią³ zostaje przefiltrowana cała sytuacja liryczna, doznania miłosne są doświadczeniem bohatera, który darzy miłością – wiersze stanowią zapis jego uczuć⁴, stanów⁵... Z badanej twórczości wyłania się podmiot kochający⁶, a co za tym idzie – cierpiący...

² O. Paz, *Erotyzm i seksualizm*, [w:] *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008, s. 195. Na temat erotyzmu zob. też: O. Paz, *Podwójny płomień: miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996. G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.

³ „Canzoniere” to historia miłości, która zdaje się całkowicie pochłaniać poetę i która przetrwa śmierć przedmiotu miłości. Historia to szczególna, gdyż ogranicza się w zasadzie do jednej postaci. Na podstawie zbioru nie możemy wiele powiedzieć o Laurze, gdyż obiektem, wokół którego koncentruje się uwaga autora, jest on sam. Jest to więc swego rodzaju obszerny monolog wyrażający potężną namiętność oraz dokonujący precyzyjnej analizy stanów poety, zwróconej pozornie tylko ku wnętrzu duszy. Pozornie, gdyż gama uczuć obejmuje kreowany przez autora mikrokosmos – mały świat radości i smutku, rządzący określoną świadomością indywidualną.” J. Heistein, *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Wrocław 1979, s. 43. Zob. też: J. Parandowski, *Petrarka*, Warszawa 1956, a także rozdziały poświęcone Petrarce: K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008, s. 52-64. P. Salwa, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, t. 1, wyd. 4, popr. i uzup., Warszawa 2006, s. 83-106.

⁴ Jak zauważa Kalikst Morawski: „Poeta odtwarza pewne uczucia, które towarzyszyły mu przez całe niemal życie. Radość i ból, gorące pragnienie miłości i sławy, marzenia i rozczarowania, ekstaza kontemplacyjna i stany depresji duchowej cechują osobowość Petrarki. Ustawiczne wahania stwarzają stan niepewności. Wszystko wydaje się względne, przemijające, co potęguje nastrój melancholii. Refleksje, kontemplacja, ekstaza, cierpienia następują po sobie, zależnie od sytuacji. Petrarca stara się wyciągnąć ze swych przeżyć wnioski o treści religijnej i moralnej. Poezja jest jedną z możliwości ucieczki od doczesności do wieczności.” K. Morawski, *Wstęp*, [w:] F. Petrarca, *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarze K. Morawski, przeł. F. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, Wrocław 1982, s. XCVII.

⁵ Józef Heistein pisząc o Laurze, stwierdza: „Laura staje się narzędziem lirycznej konkretyzacji stanów duszy poety, nie zawsze związanych z miłością do kobiety, ale znajdujących w wariantach uczuciowego stosunku do kobiet odzwierciedlenie idei o szerokim aspekcie; chodziło o struktury myślowe charakteryzujące wykształcony i wyrafinowany umysł, uwikłany jednocześnie we wszystkie sprzeczności współczesnego mu świata.” J. Heistein, *Historia literatury włoskiej, op. cit.*, s. 43.

⁶ *Sonety* Petrarki – sposób ich budowania, kreowania postaci w nich się pojawiających wywoływały pytanie, kto jest głównym bohaterem – ukochany opowiadający o Laurze, czy może kobieta opiewana w poetyckim wyznaniu miłosnym? Dramaturgia utworów wskazuje na sprzężenie zwrotne pomiędzy nimi – nie można w tym wypadku mówić o nich rozłącznie, ich osoby oświetlają się wzajemnie. Jak zauważa Grzegorz Nowakowski: „Wydaje się, że wiemy, w co celuje oko artysty: oczywiście w Laurę. Jednak mimo tego, że spotykamy ją w tych utworach na każdym kroku, czytelnik tak naprawdę niewiele się o niej dowiaduje, stanowi ona raczej lustro, w którym przegląda się dusza

Te dwie cechy konotują też możliwego odbiorcę idealnego, który wie, czym jest cierpienie z miłości. Ta projekcja odbiorcy tworzy też swoistą wspólnotę odczuwania miłości niespełnionej, utraconej. W otwierającym⁷ zbiór *Il calzoniere* sonecie bohater wspomnień o Laurze, kierując swoją wypowiedź do potencjalnego czytelnika (zwrot „kogoś”, 1, 17⁸), zawęży krąg tych, którzy lektury mogą dostąpić do „tych, którzy miłość znają z doświadczenia” (1, 17). Określona zostaje sytuacja liryczna bohatera – jest nią poczucie smutku („smutek, co w sercu się moim rozgościł”), którego zaznał gdy, jak oświadcza, był „innym człowiekiem niż teraz” (1, 17).

Istotna jest reminiscencja owego wyznania – podmiot liryczny mówi o miłości z perspektywy czasu – obrazy, które pojawią się na kartach *Pieśni* wydobywane są z jego pamięci – zabieg ten z jednej strony – uprawdopodobnia siłę miłości, która zostaje przedstawiona z dystansem (przynajmniej czasowym); z drugiej – sprawia, że opisywane uczucie może być zniekształcone – wypaczone właśnie przez czas, zawodność ludzkiej pamięci – podmiot liryczny otrzymuje niejako komfortową furtkę, przez którą może się wycofać, niczym Puk ze *Snu nocy letniej* Shakespeare’a⁹. Wszystko to zmyślenie, można by powiedzieć (czy jednak na pewno?) – sen, poetycka poza, wyobraźnia skażona nieustępliwą ręką czasu¹⁰. Zagadnienie przemi-

poety. Laura ściąga na siebie spojrzenie mówiącego, które odbite powraca ku niemu z jeszcze większą intensywnością. Zatem, w co tak naprawdę celuje oko poety, uwięzione w owym labiryncie zmysłów? Relacja oglądający – oglądana jest niesymetryczna, bowiem podmiot zawsze widzi więcej niż ta, na którą spogląda [...]. Oko poety znajduje się w stanie ciągłej akomodacji. Ono nie tyle patrzy, ile raczej przystosowuje się wciąż do oglądania obiektu swej miłości i tęsknoty w różnych odległościach i w różnym świetle. To patrzenie jest dynamiczne. Doskonałe połączenie synchronii i diachronii, szczegółu i całości tworzy niezrównany efekt [...]” G. Nowakowski, *Laura Petrarki. W labiryncie spojrzeń*, „Terminus” 2004, nr 1, s. 118.

⁷ Na temat topiki wstępu pisze Ernst Robert Curtius, zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 92-96.

⁸ Cytaty opatruję numeracją – w nawiasie nr sonetu, a po przecinku numer strony. Fragmenty utworów cytuję według wydania: F. Petrarca, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp P. Salwa, wybór przekładów J. Mikołajewski, komentarz M. Santagata, w adaptacji i oprac. zespołu pod red. P. Salwy, Gdańsk 2005.

⁹ Swoją drogą kontekst *Snu nocy letniej* przy analizie twórczości Petrarki jest interesujący, frapujący zresztą byłoby zbadanie twórczości autora *Makbeta* poprzez odwołanie się do wierszy włoskiego poety.

¹⁰ I tym razem warto byłoby przywołać Shakespeare’a i jego *Sonety*, w których problematyka przemijalności, czasu i relacji pomiędzy jego upływem, a przedmiotem miłości, jest jedną z zasadniczych kwestii interpretacyjnych. Czas jest u autora *Hamleta* osobnym bohaterem, odgrywającym ważną rolę w spektaklu miłości budowanym w zbiorze sonetów.

jalności¹¹ jest zresztą osobnym tematem utworów Petrarcki, w tym miejscu wskazuję jedynie na ten aspekt, który wiąże się z kreowaniem sytuacji poetyckiego wyznania, będącym zapisem minionych przeżyć miłosnych. Jeśli to zmyślenie, to w intensywności opisywanych uczuć niezwykle wyrazne. Bohater odtwarza w słowie to, czego doświadczył. Doznanie ekstatyczne¹², które staje się jego udziałem opisane zostaje w badanych *Sonetach* wielokrotnie. Szczególna uwaga zostaje zwrócona na chwilę olśnienia, pierwsze spotkanie¹³ – jest to moment inicjacyjny dla stanu zakochania, wprowadzający w późniejsze opisy erotyczne:

To ten dzień, kiedy słońce pobladło
od płaczu stworzeń nad cierpieniem Pana,
niewola oczu twych niespodziewana
jak pętla na mnie bez ostrzeżeń spadła. (3, 19)

Określony zostaje konkretny dzień, opisane zostaje wydarzenie – przy wykorzystaniu istotnego obrazu – metafory spętania, uwięzienia poprzez oczy – jak się okaże konsekwentnie przez Petrarcę stosowanej w dalszych opisach. W trzeciej stro-

¹¹ Petrarca nie tylko w utworach poetyckich, ale także w listach wielokrotnie poruszał temat nieuchronności śmierci, w jednym z bardziej przejmujących tekstach epistolarnych pisze: „Spójrz do czego doszedłem. Obawa śmierci otacza mnie jak gęsta mgła. Ten, kto uważa, że będzie mógł spojrzeć nieustraszony w twarz śmierci i że będzie mógł spokojnie myśleć o swej śmierci, ten myli się, ten jest szalony, ten zbyt ufa własnym siłom. (Epist. metr. I, 15).” Cyt. za: K. Morawski, *Wstęp, op. cit.*, s. XXXIV.

¹² Zjawiskiem wywyższenia momentu szczęścia zajmuje się Wojciech Gutowski. Zob. W. Gutowski, *Apoteoza chwili upojenia*, [w:] W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992, s. 120-129.

¹³ Andrzej Borowski pisząc o spotkaniu Petrarcki z Laurą stwierdza, że nie tyle istotne jest czy spotkanie to historycznie jest udokumentowane, czy jest to anegdota: „Ważne jest natomiast mistyczne nieomal, w każdym razie neoplatonickie, «święte» ujęcie miłości do Laury. Ważna jest owa «liturgia zakochania się» zbieżna w czasie z liturgią Wielkiego Piątku tamtego 6 kwietnia 1327 r. Od niej liczyć się będzie «historia sacra» miłości poety, który przeciwstawia ją, zgodnie z neoplatonicką, późnego średniowiecza sięgającą teorią miłości, «Amorowi ziemskiemu» («Amos terrenus»). Wynalazkiem Petrarcki jest rozwinięcie tego przeciwstawienia, wyprowadzenie z dialektyki miłości całego szeregu obrazów zbudowanych na zasadzie antytezy, oksymoronu, paradoksu. Dlatego właśnie w erotyce poetyckiej, której nauczył swoich naśladowców Petrarca, miłość potrafi być «gorzką słodyczą», «zimnym ogniem» albo «płonącym lodem». Dialektyka, której uczono studentów średniowiecznego uniwersytetu na samym wstępie kursu «sztuk wyzwolonych», odzywała się echem w obrazowaniu poetyckim spotęgowanym przez coraz lepszą w czasach Petrarcki znajomość liryki, epiki i prozy retorycznej autorów rzymskich, pośrednio zaś i greckich.” A. Borowski, *Posłowie*, F. Petrarca, *Sonety do Laury*, przeł. J. Kurek, posłowie A. Borowski, Kraków 1998, s. 219.

fie tegoż sonetu bohater wyznając, że był bez „oręża” gdy Amor¹⁴ „napadł” na niego, dodaje:

do serca wtargnął przez bezbronne oczy,
które są dzisiaj dla łez korytarzem. (3, 19)

Oczy¹⁵ stają się podstawowym składnikiem obrazu miłosnego więzienia – jego początkiem i trwaniem. W sonecie 257 pojawia się ich opis („w których tęsnych żądz mam święto”); z kolei w 258, podmiot liryczny wyznaje:

Z jej cudnych oczu taka światłość żywa
Raz mię, pamiętam, w blasków ujmie siecie,
I razem tęschność, co jej pierś ugniecie,
Taką wymową słodką mię wyzywa –

Że dziś, gdy więzę wspomnień tych ogniwa,
Jeszcze sam w sobie cieszę się jak dziecię,
Nie mogąc dotąd pojąć: co też przecię
Mogło przyczyną być onego dziwa? (258, 337)

¹⁴ O tej napaści będzie wspominał Petrarka także w swoich listach, rozliczając się z miłości – w liście z 1350 roku, adresowanym do Barbato da Sulmona pisze, że w jego utworach można poznać: „moje łzy i ranę, którą zadał mi chłopiec z kołczanem swą ostrą strzałą. To wszystko pochłania czas, który przemija. Pozostając przy życiu kierujemy się ku śmierci, a żyjąc umieramy.” W dalszej części zauważa: „Długie doświadczenie życiowe nauczyło mnie, że niczego nie należy oplakiwać i że wszystko należy znosić i to otarło powoli me łzy. Czego nie mógł dokonać rozum, tego dokonała natura i wiek. We dwoje zwyciężyli tam, gdzie jedno byłoby pokonane. Czas, który wszystko pochłania, uspokoił i tę miłość, którą śmierć zabiła. Rozżarzony płomień zgasł skutkiem działania czasu, przed grobem zagasły jego iskry. Obecnie mały kawałek marmuru zamyka ten ogień, który palił mnie tak długo, obecnie ze spokojnym sercem współczuję kochankom i wstydzę się naszych młodzieńczych zapalów.” F. Petrarca, *Epistolae metricae*, przeł. K. Morawski, [w:] F. Petrarca, *Wybór pism*, op. cit., s. 157.

¹⁵ Warto pamiętać, że oczy są elementem łączącym ciało ze sferą duchową. Jak zauważa Curtius, pisząc o metaforach cielesnych: „«oczy duszy» stały się ulubioną metaforą, którą znajdujemy zarówno u pogańskich, jak też u chrześcijańskich pisarzy. W takim użyciu tego obrazu sprawność postrzegania przez oko fizyczne została przeniesiona na zdolność przyswajania przez umysł. Zmysły wewnętrzne powiązane z zewnętrznymi. Intelkt może więc posiadać i uszy, tak samo jak oczy. [...] Po oczach i uszach kolej teraz na inne narządy ciała.” E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, op. cit., s. 149. Na temat oczu zob. E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda wiedz o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 124-125. O ciele w kulturze zob. też: *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.

Obraz oczu¹⁶, które ujmują w sieć, wiąże się z metaforą uwięzienia jako synonimu miłości – wspominając moment zakochania, bohater stwierdza: „w tak słodkie pęto/ Miłość mię wzięła” (175, 246). Źródłem tego spętania jest widok Laury, oczy są źródłem miłości, przez oczy poznawany jest przedmiot kochania. Wszelkie przedstawiania miłosnego obiektu dokonują się w wierszach Petrarke na linii doznań zmysłowych, wśród których nadrzędne są właśnie bodźce wzrokowe.

Stąd też osoba obdarzona uczuciem opisywana jest poprzez to, co podmiot widzi¹⁷. Petrarca mimo że nie epatuje cielesnością, jej kategorię wykorzystuje w opisie Laury. Kreuje ją poprzez ciało, którego elementy potraktowane zostają jako unaocznienia doskonałości. Ważna jest somatopoetyka ujawniająca się tej poezji, relacja między sposobem opisu i a przedmiotem opisywania¹⁸. Centralną postacią rozważań zakochanego stanowi Laura – jej kobiecość ewokuje erotykę. Można mówić w tym przypadku o erotyce sakralno-ekstazy. Laura jest święta i naga – niewinna i świadoma swych wdzięków, ale co kluczowe – widziana¹⁹ i opisywana przez męż-

¹⁶ Oczy są jednym z najczęściej opisywanych elementów ciała Laury, także o oczach traktuje sonet 260, zaczynający się od strofy: „Na tym padole takich oczu dwoje/Ujrzałem w pełni dobra i słodczy,/ Że odtąd innych ani znać nie życzę,/Ni nawet marzyć żąda serce moje” (260, 339). Intensywny obraz oczu przedstawiają dwa inny fragmenty: „I wreszcie oczy, których blask jest w stanie/ Rozświecić nocne mroki i otchłanie/ I duszę z ciebie wziąć w swe własne łono” (213, 289); „Tej oczu błyski, z których wzrok mój tknięty/ Nadmiarem blasku olśnął mgły ślepotą,/ Przez was ja niby żwierz, któremu splotą/ Obiedwie stopy węzowemi pęty!” (227, 304).

¹⁷ „Petrarca również [porównany do Celana – EKN] skupia się na spojrzeniu, chcąc wciąż na nowo oglądać Laurę. Patrzy na nią zachłannym okiem złodzieja, marząc równocześnie o tym, aby samemu być przez nią oglądanym. Dla włoskiego poety kod erotyczny jest bardzo istotny; kocha swoją donnę i pragnie, aby to uczucie było odwzajemnione. Wie jednak, że jego marzenia nie mogą się spełnić, dlatego wylewa swoje żale w samotności. «Canzoniere» jest wielkim labiryntem, w którym krąży zakochany.” G. Nowakowski, *Laura Petrarke. W labiryncie spojrzeń*, op. cit., s. 116-117.

¹⁸ Pojęcia somatopoetyki używam w zakresie, które określiła Anna Łebkowska: „Somatopoetykę zamierzam traktować jako – w tej chwili najprościej rzecz ujmując – zasady i sposoby uobecnienia się kategorii cielesności w dyskursach kulturowych, zwłaszcza w literaturze, jako relacje między językiem i ciałem, między ciałem a literaturą.” A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało: o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty drugie” 2011, nr 4 (130), s. 13. Zob. też: A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 101-136.

¹⁹ Umberto Eco pisząc o podmiocie i przedmiocie wrażenia estetycznego zauważa: „Zainteresowanie konkretnymi właściwościami rzeczy zbiega się, zwłaszcza w XIII w., z gruntownymi fizykalno-fizjologicznymi badaniami nad psychologią widzenia, z którymi wiąże się problem dwubiegunowości aktu percepcji estetycznej. Piękny przedmiot musi być postrzegany jako piękny, a działania artysty mają na uwadze to, że będzie on oglądany. Zakładają one subiektywne doświadczenie potencjalnego widza.” E. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1994, s. 121.

czyzną, przez niego kontemplowana²⁰.

Laura jest przedmiotem opisu i powodem podjęcia przez bohatera trudu poetyckiej opowieści o niej²¹. Podmiot liryczny kryguje się, nie czuje się godny, by upamiętnić w dziele wspaniałość ukochanej²². Przyjęty topos skromności hiperbolizuje idealizowanie kobiecej postaci:

By wyśpiewać Laury imię całe,
wyższej potrzeba sztuki niżli moja. (5, 21)

To przyznanie się do niewystarczalności (niedoskonałości? niewydolności? nieadekwatności?) warsztatu pisarskiego wpisuje się w charakterystyczną dla poezji Petrarki kreację mężczyzny podległego kobiecie. Mówić można o uzależnieniu – kocha cierpiąc, cierpiąc kocha – i nie może przestać:

²⁰ Zagadnienie kontemplacji i wrażenia estetycznego frapowało bardzo mocno uczonych w średniowieczu. Autor *Imienia róży* odnotowuje, że na przykład Augustyn wartość estetyczną przyznał jedynie doznaniom wzrokowym i moralnym, a Bonawentura zwracał uwagę na fakt proporcjonalności w doznaniach (słodyczy), oznaczającym, że podmiot i przedmiot wspólnie działają w osiągnięciu przyjemności, co daje początek miłości i prowadzi do rozkoszy, równoznacznej ze świadomym i aktywnym kochaniem. A z kolei Wilhelm z Owernii podkreślał podmiotową stronę kontemplacji. Rozkosz była dla niego podstawowym elementem piękna. Uważał, że piękno zawiera w sobie jakość obiektywną, o której istnieniu zapewnia wzrok człowieka. Por. *Ibidem*, s. 122-126.

²¹ Różnorodne głosy na temat autentyczności Laury pojawiały się od samego momentu ukazania się utworów ją opiewających. Zob. N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie. Podręcznik*, przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk, Warszawa 1969, s. 67-96. Dla niniejszych rozważań istotna jest kwestia jej literackiej kreacji, a co za tym idzie budowy dyskursu miłosnego. „W pierwszym rzędzie Petrarca przyjmuje założenie, które przez kilka stuleci wyznaczało w krajach romańskich główny nurt poezji miłosnej – niemożność zaspokojenia pożądanego. Od prowansalskich trubadurów poczynając, związek kochanków pojawia się w literaturze jako relacja nierówna i pozbawiona równowagi: kochanek prosi, a dama odmawia. Badacz wskazuje na społeczne konotacje powstrzymania i negacji pożądanego, dodając: ważne jest to, że tradycja liryczna przyjęła negację jako integralną część swojego kodu i że stała się ona szybko czymś niepoddającym się żadnej weryfikacji poza literaturą, regułą literackiej gry miłosnej.” M. Santagata, *Introduzione*, [w:] F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano 1996, s. LII. Cyt. za: P. Salwa, *Wstęp*, [w:] F. Petrarca, *Drobne wiersze włoskie*, op. cit., s. 10.

²² Co ciekawe, podobny zabieg pojawia się w twórczość Dantego Alighieri – miał on uznać, po wydaniu zbioru *Rime*, że milknie w sprawie swej miłości, aż do czasu, gdy będzie godny pisania o niej – ten stan osiąga w *Boskiej Komedii*. Oczywiście w obu przypadkach mówić należy o pewnym pomyśle konstrukcyjnym, opartym na toposie fałszywej skromności, a także wskazującym na trudny przedmiot rozważań jakim jest miłość i utrata ukochanej. Na temat toposu afektowanej skromności pisze Ernst Robert Curtius – zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, op. cit., s. 90-92.

Gdy całym sobą zwracam się w tę stronę,
skąd cudne lico Madonny śle światło²³,
myśl mą ogarnia ta uparta światłość,
która mnie spala jak tej książki stronę (18, 34)

Widok kobiety jest jednocześnie doznaniem przyjemnym, jak i ewokującym ból. Wzrok ukochanej łączy w sobie dwie odwieczne siły Erosa i Thanatosa:

Tak mię cudnemi przeraża oczyma,
W których z miłością śmierci związek ścisły,
Że pierzcham od niej jak łzami zachysły
Dzieciak, gdy sądzi, że karę otrzyma. (39, 71)

Poeta wskazuje na ciemną stronę erotycznych doznań – miłość to cierpienie, to nieustanny ból i niebezpieczeństwo – miłość niszczy. Ambiwalentność uczucia zostaje zobrazowana wyobrażeniem ognia: wielokrotnie zostaje użyte określenie spalania, miłość jest płomieniem. Ukochany czerpie wręcz masochistyczną radość z faktu odczuwania bólu. Jest świadomy swojego uzależnienia od Laury – w innym sonecie – wyznaje:

...nazbyt słaby jestem wobec blasku
owej kobiety, kryć się nie potrafię
w miejscach, godzinach ciemnych, od niej z dala.

Mężczyzna jest zbyt bezwolny, by chować się przed kobietą – jej blask przyciąga, ma magnetyczną siłę. Warto zwrócić uwagę na wers kończący ten utwór, w którym popiół²⁴ symbolizuje unicestwienie przez miłość:

²³ Forstner komentując związek światła, słońca i świętości, zwraca uwagę na przedstawienia ikonograficzne boskości w postaci aureoli. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 97. Petrarka łączy w swoim opisie zarówno symbolikę światła jako świętości, ale także obraz Madonny otoczonej światłem na kształt obrazowych jej przedstawień.

²⁴ Symbolika popiołu wiąże się bezpośrednio z ambiwalentną symboliką ognia – popiół jest: „symbolem oczyszczenia i zmartwychwstania. Ogień oczyszcza. Popiół jest materialem ziemskim i oczyszczonym przez ogień. [...] jest dla pokutującego człowieka czymś ostatecznym – śmiercią i przemijaniem, a jednocześnie jest czymś pierwszym – pierwszym stopniem wiodącym jego kroki do

Wiem: w to podążam, co na popiół spala²⁵. (19, 35)

Petrarka wykorzystuje w opisie reakcji na Laurę grę światła i ciemności – blask kobiety ma charakter ambiwalentny – niewołący mężczyznę i jednocześnie dający szczęście. Bez kobiety – z dala od niej – miejsca są ciemne, podobnie jak godziny. Dlatego też moment ujżenia Laury jest dla niego tożsamy ze szczęściem – we fragmencie innego utworu mówi:

Błogosławiony ten dzień, a z nim cały
miesiąc i pora, i rok, i godzina,
i punkt na ziemi, i cudna kraina,
gdzie piękne oczy mnie sobą spętały. (61, 98)

Erotyzm Petrarki w swojej metaforyce okazuje się na wskroś fizyczny²⁶ – poeta skupia się na elementach kobiecego ciała – odbiera je w sposób zmysłowy. To somatyczne opisywanie kobiety, własnych doznań prowadzi w kierunku duchowego wymiaru miłości i jej przedmiotu – Laura przedstawiana jest jako istota, której pochodzenie jest pozaziemskie. Jest aniołem²⁷. I jak anioł jest dla człowieka nieosiągalna. Co za tym idzie, ekstatyczne uczucia są u Petrarki niespełnione – jego utwory to poezja abstynenta, pragnącego być z Laurą, od której jest uzależniony, a z której nie może być.

nieprzemijalności.” *Ibidem*, s. 78. W tym kontekście miłość do Laury będzie także siłą oczyszczającą. Miłość do niej jest uczuciem wszechpotężnym, celem i zarazem drogą dążeń mężczyzny.

²⁵ Metaforyka ognia, żaru, płonienia pojawia się także w epistolarnych wspomnieniach Petrarki o Laurze: „palony żarem, który w sobie nosiłem i w samotności pozbawiony pomocy przeciwko ogniowi, płonąłem rozpaczliwie. W ten sposób wychodząc z mych ust, płomień serca wypełniał niebo i dolinę nieszczęsnymi westchnieniami, które niektórym wydawały się słodkie. Tak powstały owe poezje w języku włoskim «vulgaria cantica» o moich młodzieńczych cierpieniach, których dziś wstydę się i żałuję, które są natomiast bardzo miłe, jak możemy zobaczyć, tym, którzy są dotknięci tą samą chorobą. (Fam. VIII, 3)” Cyt. za: K. Morawski, *Wstęp*, *op. cit.*, s. X.

²⁶ Na erotyzm zwraca uwagę Andrzej Borowski, pisząc o sztuce Odrodzenia. Podkreśla on łączność zjawiska erotyzmu z humanistyczną koncepcją człowieka i zauważa, że nagość mniej lub bardziej prowokująca umysławiała patrzącym zasadniczy dla samego pojmowania człowieczeństwa ścisły związek pomiędzy płciowością a jej naturalnym przeznaczeniem, do którego oprócz prokreacji *Renesans* włączył także tworzenie najsilniejszych więzi emocjonalnych pomiędzy ludźmi. Zob. A. Borowski, *Renesans*, Kraków 2002, s. 78.

²⁷ O aniele zob. D. de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002, s. 167-169.

Jednocześnie wspomnienie o niej, zapamiętany widok sprawia, że nie może się z tej miłości wypłatać. Próbuje ucieczki – lub przynajmniej deklaruje – jej próbę. W innym sonecie wyznaje, że liczył na wygaśnięcie owego płomienia:

Płomień, com mniemał, że go już stłumiły
Chłodniejsze tchnienia i lat rwista fala,
Znów srogą mękę w duszy mej rozpala.

Pod koniec wiersza tłumaczy, że jest to „Amora sprawka”:

On tak zdradziecko w swych mię siatkach trzyma,
Że gdy już uciec zbieram kroki ręce,
Znów mię widokiem Laury mej oplączy. (55, 92)

Uwięzienie unaocznione zostaje metaforą spętania, oplątania, potęgującą poczucie całkowitej niewoli mężczyzny. Obraz wzmacnia też konwencjonalne ukazanie postaci Amora, instancji transcendentnej, która przyczynić miała się do zrodzenia się przedstawianego uczucia.

Uzależnienie swoje podmiot obrazuje przestrzennie – mężczyzna zwraca się – jak w poprzednio cytowanym wierszu – w stronę światła, podąża w coś, „co na popiół spala”. Określa tym sformułowaniem przemożną siłę, której nie jest się w stanie oprzeć. Sytuacja miłosna, w której się znajduje opisana jest jako więzienie, z którego nie ma ucieczki – druga strofa kolejnego z sonetów brzmi następująco:

Więzienie mi dała bez wyjścia – a z wyjściem,
nie chce mnie związać – nie zdejmuję pętów,
choć nie zabija – nie łudzi mnie życiem,
nie wraca żywym – a szczędzi mi ciosu. (134, 201)

Stan zakochania jest zresztą również wpisany w przestrzeń, z jednej strony przedstawione zostają cudowne obszary przyrody²⁸ – *locus amoenus*²⁹, pejzaże erotyczne³⁰, w których usytuowana zostaje Laura, z drugiej Petrarka wykorzystuje metaforę wędrówki w celu przedstawienia swoich rozterek:

Sam, zamyślony, pustymi szlakami
chodzę znużonym i powolnym krokiem
i wypatruję wyczulonym wzrokiem
miejsc nieskażonych ludzkimi śladami.

Tylko samotność tak szczelną osłonę
stwarza od ludzi i ich domyślności,
bo przecież łatwo z popiołów radości
wyczytać żar, od którego dziś płonę. (35, 63)

Miłość jest uczuciem przypisanym odosobnieniu, miłość to odosobnienie wymusza. Podmiot liryczny nie chce zdradzić się ze swoimi uczuciami, które określa jako żar łatwy do odkrycia.

Ta chęć ukrycia, a także osobność bycia zakochanym alienuje bohatera. Utwory, w których opisane zostają dzieje jego uczucia, to poezja wygnańca miłości. Tym wygnańcem czyni mężczyznę Laura, to ona daje początek miłości, ona ją powołuje do życia:

²⁸ Warto zwrócić uwagę na fakt, że z jednej strony jest terytoria te są przestrzenią opisywanego poetyckiego świata, z drugiej stają się narzędziem jego opisu. Na relację kreowanej w tekście przestrzeni i przestrzeni stwarzania w słowie zwraca uwagę Mariusz Gołąb: „Możliwa [...] staje się nie tylko przestrzeń narracji, ujawniająca tekstologiczne cechy przestrzeni fizycznej, ale przestrzeń może być także przedstawiana mimetycznie lub komentowana za pośrednictwem opowiadania. Istnieje jeszcze trzecia możliwość („narracja przestrzeni”), z pozoru tylko niepokojąca, w której pojawia się sugestia, że to przestrzeń opowiada lub stwarza tekst. Można powiedzieć, że w tej sytuacji konieczne jest dookreślenie rodzaju przestrzeni, z jaką mamy do czynienia. Pełni ona funkcję agensa, który komuś opowiada o czymś.” Autor tekstu, powołując się na Władimira N. Toporowa, Herberta Marcusego, Ernsta Blocha, wskazuje na podmiotowe ujęcie przyrody. M. Gołąb, *Metafora ogrodu – przestrzeń narracji, narracja przestrzeni*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomóły, E. Jaworski, Katowice 2007, s. 409.

²⁹ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, op. cit., s. 202-206.

³⁰ Na temat scenerii erotycznej, jej utopijnej wersji zob. W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 34-37.

Tak we mnie Laura – słońce w niewiast rządzie –
Promienistemi swojemi oczyma

Tworzy miłosne myśli, słowa, dzieła. (9, 25)

W sonecie 84 pojawia się z kolei oskarżenie skierowane przeciwko oczom, bowiem wpuściły „Amora – mordercę”, który zamieszkał w sercu mężczyzny (por. 84, 132); oczy przedstawione są jako przyczyna cierpienia („Jej oczu płomień duszę mi przepala./ Którego w sobie nigdy już nie zgaszę.” (185,256)), choroby – są też – paradoksalnie – źródłem ozdrowienia (wzrok Laury stanowi jedyne antidotum dla mężczyzny):

Twoje mnie oczy, Lauro, wskroś przeszły
I przez nie tylko mi odzyskać zdrowie; (75, 122)

Opis kobiety koncentruje się na dwóch atrybutach obrazu kobiecego ciała: twarzy (ze szczególnym uwzględnieniem wspomnianych oczu, stanowiących atrybut erotyczności i boskości³¹ zarazem) i włosach. Oba te elementy są dla mężczyzny synonimem piękna:

Jej złote włosy wiatr czule zawijał
w tysiące loków, a cudowne lśnienie
biło z jej oczu, w których dziś płomienie
stygna, bo przecież i płomień przemija.

Jej twarz barwiły odcienie litości,
może pozorne, a może prawdziwe:
cóż więc dziwnego, że w piersi tak tkliwej
serce spłonęło od naglej miłości? (90, 138)

³¹ Na temat obrazu oka jako symbolu boskości, zob. D. Forstner, *Świat symboli chrześcijańskiej*, op. cit., s. 347-350.

W innym sonecie oczy i włosy ukazano jako atrybuty dominacji kobiety nad mężczyzną:

Patrząc w jej oczu niezmogoną władzę,
Ni stąd, ni zowąd czuję, żem jest wzięty
W zdradnych warkoczy owych złote skręty. (198, 269)

Spojrzenie i włosy³² łączy lśnienie (por. „dwa warkocze blond, Z jakiego słońca powstały pochodnie/ Tych pięknych oczu” (220, 297)) – światło, ogień – przyciągają, nęcą, wpływają na atrakcyjność kreowanej postaci, a także jej gloryfikację. Pozytywna metaforyka świetlna³³ widoczna jest nie tylko w opisie samego wyglądu, ale także sposobu poruszania się, mówienia, gestykulacja – Petrarka opisuje Laurę w ruchu³⁴, który ujawnia także jej anielskość; wyliczając czynności kobiety, hiperbolizuje jej postać:

W tym, jak chodziła, i w gestach, i w ruchach,
w brzmieniu jej głosu i w tym, co mówiła,
nie człowiek, ale anioł się odzywał.

³² Włosy są u Petrarki przedmiotem zachwytu, rozpalającym pragnienie mężczyzny: „Tchnienie, co włosów jej opływasz skręty,/ W zamian ich wonią przepojone! – oto/ Jakże rozkosznie to cudowne złoto/Zbierasz wichrzysz w licznych fal ponęty!” (227, 304).

³³ Jasność Laury ewokuje scenerię arkadii – na łączność obrazów światła i raju wskazuje Wojciech Gutowski, pisząc: „W krainie nieskazitelnego błękitu, czystych kaskad i wiecznie zielonych gajów akt miłosny potęgował aurę spokojnego i nieprzemijającego świętowania, doskonale harmonizował z całością pejzażu. (K. Tetmajer, «W Arkadii»). Biblijny raj, wystylizowany na pejzaż arkadyjski, tracił znamiona przestrzeni upadku, przeistaczał się w azyl ziemskich rozkoszy. Rolę kusiciela przejął blask słońca – eksponując piękno ciała Ewy tworzył świetlny spektakl w celu erotycznego rozbudzenia Adama. Akt miłosny nie burzył rajskiej harmonii, przeciwnie, wzmacniał ją (K. Tetmajer, «Waż»)." W. Gutowski, *Mit – Eros – Sacrum*, op. cit., s. 36.

³⁴ Nie tylko poszczególne elementy ciała, przedstawione statycznie, ale również połączone w dynamice mają istotne znaczenie symboliczne, wskazujące na połączenie tego, co fizyczne, z tym, co niematerialne: „Takie ruchy mimiczne, jak spojrzenie oczu, uśmiech ust, gestyka rąk, są jakby dynamicznym punktem zetknięcia się dwóch światów, materii i ducha, najbardziej oglądową formą ich współdziałania, zewnętrzną postacią «materializacji ducha» i «uduchowienia materii», a zarazem oknem, przez które możemy dojrzeć istnienie i działanie ducha w materii. Nie posiadamy bezpośrednio oglądu duszy samej w sobie, nie dostrzegamy jej struktury ani wewnętrznej dynamiki, a przecież wyczuwamy ją w jej zewnętrznych czynnościach, w każdym uśmiechu czy płaczu człowieka, w każdym spojrzeniu oczu, w ruchach rąk, w sposobie chodzenia, w ogólnej postawie, a nawet budowie jego ciała. J. Pastuszka, *Charakter człowieka. Struktura – typologia – diagnostyka psychologiczna*, wyd. 2, Lublin 1962, s. 350.

Światło widziałem w niej, słońce i ducha,
więc co mi z tego, że blask dziś straciła?
Łuk jest złamany, lecz rana wciąż żywa. (90, 138)

Poeta wyrażając uczucie miłości korzysta z opisu rany i narzędzia „zbrodni”, źródłem tej ostatniej są opisywane już oczy. Uosobiona miłość w kolejnym wierszu (133, 200) „poluje” na mężczyznę – pojawia się określenie grotów („Miłość mnie wzięła za cel dla swych grotów”), strzał we frazie „Z twoich to oczu śmiercionośne strzały” (początek zwrotki drugiej) oraz w wersie rozpoczynającym trzecią strofę „Myśli to strzały”, w której wyznaje „tak rozliczną bronią/ rani mnie miłość, oślepia i niszczy.” Podmiot liryczny przyznaje się do bezradności, wskazuje źródło cierpienia, którym jest ukochana („w tobie przyczyna”). Miłosny atak tak oddziałuje na mężczyznę, że niczym Hiob woła „głosu już nie mam (...) na próżno wzywając pomocy”. Różnica w tym, że zwraca się on nie do Boga, ale do kobiety, którą uważa za istotę anielską, która może być jego wybawieniem. Cierpienie jest tym większe, że ran nie leczy czas, ani zmiana miejsca – po raz kolejny w omawianych utworach pojawia się motyw niemożności ucieczki od miłości.

Do stylistyki batalistycznej³⁵ Petrarka dodaje metaforę żywiołów lub ciał niebieskich (wykorzystuje przede wszystkim obraz słońca³⁶) – stosując anaforyczne porównania miłości do sił natury w strofie pierwszej „jak śnieg na słońcu i jak wosk w płomieniach,/ jak mgła na wietrze”, opisując Laurę w zwrotce następnej – „tyś dla mnie słońcem i ogniem, i wiatrem”, utwór kończy zwrotka:

³⁵ Połączenie tematyki miłości z wojną jest jednym z toposów kreowania miłości w słowie. O ile Petrarka zwraca uwagę na walkę jako synonim uczucia, to wcześniejszy znawca miłości – Owidiusz korzysta z metaforyki batalistycznej w innym wymiarze – porównuje miłość do bycia żołnierzem, który nie tylko ma za zadanie walczyć, jego życie pełne jest udręku: „Miłość jest obrazem wojny/ [...] W słodkich obozach kochania/ musisz znosić trud wszelaki.” Owidiusz, *Sztuka kochania*, II, 7, przeł. J. Ejsmond, Warszawa 1983. U autora *Pieśni miłosnych* kochający jest podległy swojemu dowódcy, posłuszny jego rozkazom. Taki motyw też pojawia się w *Sonetach* Petrarki, podmiot liryczny mówi o tym, że jest całkowicie poddany Laurze.

³⁶ Metafora słońca wiąże się z symboliką światła, z jednej strony ewokuje boskość Laury, z drugiej jej niematerialność. Dorothea Forstner zauważa, że: „Światło, jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, jest szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga.” Petrarka łączy te dwa aspekty, ukazując obiekt miłości. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, op. cit., s. 92-93.

a śpiew anielski i anielskie słowa,
których słodczy oprzeć się nie umiem,
są Laurą – wiatrem, którym piszę życie.

Interesująca jest metafora użyta w wersie zamykającym sonet – z jednej strony wskazuje na ontikę Laury – kobieta istnieje poprzez dźwięk – śpiew i słowa, to one składają się na jej byt, tożsamość ukochanej zostaje zamknięta w ramy jej głosu. Z drugiej strony podmiot liryczny wskazuje na rolę głosu Laury w życiu mężczyzny – anielskie słowa opisane zostają jako wiatr, którym mężczyzna pisze życie. To określenie konotuje dwa odczytania – momentalność wypowiedzianych przez Laurę słów (a jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że to one zapewniają jej istnienie – ulotność samej kobiety), jak również przemijalność życia bohatera.

W swoim monologu mężczyzna podkreśla uzależnienie swojego życia od miłości, przychylności ukochanej. Trudno orzec o reakcjach kobiety – mimo że Petrarka pisze o słowach wypowiedzianych przez nią i ich wpływie na jego życie³⁷ („Mówiłaś słowa ścichłe bezpowrotnie, /Ale jeszcze dziś w mej pamięci brzmiące.”(352, 449) czy wyznaje („I szept z wymową błogich słów zmienioną, /I westchnień cichych częste przerywanie.../ Tem wszystkim dziwnie mię przeistoczono!” (213, 289)) nie ma w sonetach bezpośredniego zwrotu, który kierowałaby bohaterka tych wierszy do mężczyzny, brak reakcji³⁸ na jego miłosne wyznania. Laura milczy³⁹ – sztuka kocha-

³⁷ Zdaniem Petrarki słowa ukochanej mają zdolność przemieniania nie tylko jego, ale również innych: „O mowo, któraś odmieniała ludzi/ Dzikich na świętych, tchórzów na olbrzymów!” (267, 350).

³⁸ Na temat reakcji Laury na Petrarkę zob. K. Morawski, *Wstęp, op. cit.*, s. LXXXIX.

³⁹ Andrzej Borowski zauważa: „Laura jest bodaj jedyną w nielicznym gronie najślawniejszych postaci kobiecych nieśmiertelnionych przez poetów, które pozostały milczące. Jest chyba jedną z najrzadziej dopuszczonych do głosu, może najbierniejszą i «małomówną» spośród literackich kochanek. Znamy przecież przejmujące, autentyczne odpowiedzi Heloizy na listy Abelarda. Rozmawiają też nieustannie ze sobą w świecie fikcji mityczne pary kochanków: Tristan i Izolda, Romeo i Julia, Pelleas i Melizanda... Pamiętamy z «Boskiej Komedii» «zmyśłone», a przecież jakże po ludzku prawdziwe «odpowiedzi» Beatrycze na skargi i na wezwania Dantego. Wzorował się na tym pomyśle i Petrarka.” – cytując fragment o płynącym ku pocie głosie, autor *Powrotu do Europy* dodaje: „Niestety, głos ten to nie głos Laury, to tylko retoryczny topos konsolacyjny, który napotkać można w każdej epoce, w każdym niemal wierszu żałobnym [...]. Nie dajmy się zwieść. To nie Laura przemawia słowami pociechy. To jej opuszczony wielbiciel na cokole starego toposu zbudował jeszcze jeden koncept. Postać Laury pojawia się również w innym miejscu, a mianowicie w pisanym także w «języku potocznym» poemacie «Trionfi», w którym Petrarka rozważał alegoryczne «tryumfy» miłości, czystości, śmierci, sławy, czasu i wieczności. Przytoczona tam wypowiedź Laury, skierowana pośmiertnie do oplakującego ją poety, ma znowu charakter retoryczny, konsolacyjny. Ten sam topos «zmarłej pocieszycielki» jakże przejmująco i po ludzku wykorzystał miał dwieście lat później Jan Kochanowski w ostatnim ze swoich

nia Petrarki to nie sztuka dialogu, to sztuka jednostronnego zachwytu, gloryfikacji kobiety. Laura pozwala się podziwiać.

Poeta daje wyraz ubóstwieniu urody kobiety poprzez umieszczenie jej wobec przyrody, która mimo że budzi zachwyt, jest marną namiastką w zestawieniu z doskonałością Laury – motyw ten realizowany jest poprzez hiperbolizację ukochanej – ona jest najdoskonalszą realizacją piękna:

Próżno w bogactwa szat jej śnieżne łono,
Próżno by w kwiaty piękność tę zdobiono,
Co sama kwiatem najpiękniejszym bywa (185, 256)

O ile kobieta nie potrzebuje żadnych upiększeń, o tyle sama ma zdolności obdarzania pięknem otaczającej ją natury, dodaje jej blasku:

I ty, krynico toni jak najgłębszej,
W której gdy ona w swoje wdzięki patrzy,
Od nich jaśniejsz jak od blasku wiosny (162, 233)

Mimo że unicestwia kwiaty, po których stąpa, to upiększa je w nieziemskie piękno, rzutuje na nie swoją naturę:

Kiedy jej stopa wśród murawy miękkiej
Lotnie przebiega – to te świeże darnie
Kwiatami tkane, chociaż giną marnie,
Niemniej w nadziemskie coś je stroi wdzięki. (319, 407)

W innym utworze zachwyt nad Laurą opisany zostaje przez wyliczenie zbiegających się w kobiecie elementów świata, skupiających się w jej wzroku:

Nieba, żywiołów i gwiazd wspólna zmowa
Przemysłem wszelkim i staraniem całem

W te oczy zbieglą, w których blask ujrzałem,
Jakiego ludzkie nie wyrażą słowa! (154, 225)

Niemówność wyrażenia piękna Laury (łącząca się z niedostatecznością, ułomnością opisanego go poetyckim słowem, o czym już była mowa) jest kolejnym aspektem erotycznego dyskursu Petrarki – jest to piękno dosłowne (ten epitet pojawia się w drugiej strofie cytowanego wiersza), unaocznione w Laurze. Lęk przed wyartykułowaniem w słowie czaru kobiety, spotęgowany zostaje faktem, że ukochana łączy w sobie piękno z cnotą:

Czci tylko pełen urok tam znajdziecie,
A nic niskiego. Bo gdzież ujrzeć w świecie
Podobną cnotę tak zupełnie piękną. (154, 225)

Język miłości Petrarki wartościuje pozytywnie ukochaną, sięgając do greckiego ideału piękna i dobra. *Kalokagathia* łączy się tutaj z sakralizacją kobiety o chrześcijańskiej proveniencji:

Widziałem tu na ziemi anielskie uroki
I niebiańskie piękności, jedyne bez skazy; (156, 227)

Laura jako istota anielska zostaje umieszczona w ludzkiej przestrzeni, co tym bardziej potęguje jej doskonałość i podkreśla jej wyjątkowość. Poeta opisuje kobietę poprzez przyrodę, wśród niej – od przedstawianych już żywiołów i sił natury poprzez delikatne obrazy chodzenia po kwiatach:

Wdzięcznemi stopy brodząc w wonne kwiecie
Gdyż wynioślejszej nad nią nie znajdziecie! (121, 175)

Ciało Laury jest centrum świata – poprzez jej ciało, jego opisywanie uobecnia się bohater wierszy, wyodrębnia się jego tożsamość. Petrarka werbalizuje ciało ukochanej poprzez jego elementy: oczy, usta, włosy, koncentrując się na twarzy i jej okolicach, rzadko skupia się na niższych partiach ciała kobiety, wybierając te, które symbolizują duchowy aspekt istnienia. Pojawiający się w zacytowanym fragmencie

obraz brodzących w roślinności stóp stanowi jeden z nielicznych śladów niższych sfer ciała kobiety w tej poezji. W sonecie 199 bohater zwraca się do ręki i opiewa jej piękno, w kolejnym sonecie wyznaje:

Nie tylko owa piękna obnażona
Której rad nie rad zdobycz moją świecę,
Ale i druga, wierna swej panience,
Trwożne mi serce jak chce bierze z łona.

Miłość je zdobiąc w zradnych cnót znamiona,
Wszechmocne sidła dała w owe ręce –
A są tak piękne siostry te bliźnięce,
Jak nic wysłowić tego nie dokona!

Poszczególne części kobiecego ciała są unaocznieniem doskonałości, piękna – są elementami współdziałającymi na mężczyznę. W trzeciej strofie kolejnego sonetu podmiot liryczny dopowiada:

Bowiem jest z niemi w zmowie – wyznam szczerze,
Kuszący Laury wzrok i usta świeże,
Pełne słów błogich, którym chętnie wierzę.

W ostatniej strofie pojawia się obraz olśniewających włosów:

Wreszcie, na domiar zmysłów cudowiska,
Te sploty, z których taka światłość błyska,
Że w nie, jak w słońce, nie śmiej patrzeć z bliska! (200, 271)

Włosy są u Petrarki atrybutem kobiecości – wiążą się też z metaforą światła – na przykład w opisie poruszenia włosów dłonią przez kobietę – nie dość że włosy zostają określone jako „złociste sploty”⁴⁰, to Laura „wstrząsa je białą dłonią” w kie-

⁴⁰ Obraz złocistych włosów kierowanych w stronę słońca potęguję symbolikę zarówno włosów, jak i słońca, odgrywających znaczącą rolę w kreowaniu Laury jako świętej i łączy się z kulturowym wyobrażeniem, w którym głowa otoczona długimi włosami odczytywana była jako obraz słońca z pro-

runku słońca (por. 198, 269). W przedstawianiu kobiety poeta przechodzi od ogółu do szczegółu:

Twarz – śnieg gorący, włosy – czyste złoto,
Rzęsy jak heban, oczy zaś – dwie gwiazdy,
Skąd miłość wszystkich celnie rani oto.

Perły – zęby, a róże purpurowe –
Wargi, w których brzmiał bólem wyraz każdy;
Westchnienie – płomień, lzy – kryształ u powiek. (157, 228)

Ta szczegółowość opisów to rekonstruowanie elementów obrazu widzianej kiedyś kobiety, jej ciała; przywoływanie momentów (np. wspomnianego poruszenia włosów ręką⁴¹) jest próbą uchwycenia tego, co było i nie wróci. Szczególnie ważnym atrybutem cielesnym, zaświadcającym o przemijalności Laury są wspomniane stopy⁴², pozostawiające ślad. Erotyzm Petrarki ma charakter retrospektywny. Laura zostaje uwieczniona w słowie – podkreślany jest aspekt przeszły widzenia, najczęściej poeta wraca do chwili ujrzenia po raz pierwszy ukochanej. W opisie dnia spotkania Petrarka korzysta, z charakterystycznych dla jego poezji – antytetycznych sformułowań (np. „Ten dzień, jak zawsze gorzki, lecz szczęśliwy” (157, 228)), by spotęgować wyjątkowość owego momentu. Mężczyzna podkreśla fakt, że przywołuje wspomnienie:

W sercu wycisnął jej żywe oblicze,
Którego nigdy nie oddam prawdziwie;
Jak często dzień ten wspominam, nie zliczę.

mieniami. Petrarca oba te elementy łączy w całość. Por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, *op. cit.*, s. 357-358.

⁴¹ Ręka symbolizuje m.in. kontakt z drugą osobą, nie tylko fizyczny, ale i duchowy. Symbolika ręki łączona jest z boskim wyobrażeniem, mocą, ochroną, hojnością. Por. *Ibidem*, s. 351-355.

⁴² Forstner podkreśla, że noga i ślad stopy w swoim znaczeniu symbolicznym są ze sobą trwale związane. Wskazując na rozliczne odczytania tych znaków, badaczka, przywołując tekst Dionizego Areopagity (O hierarchii niebiańskiej), zwraca uwagę na pewne znaczenie, które w kontekście omawianego widzenia Laury, wydaje się być kluczowe: „Tam, gdzie mówi się o ludzkiej postaci aniołów, «nogi są obrazem ich żywej zwinności, i tego gwałtownego i wiecznego ruchu, który ich porywa do rzeczy Boskich; z tej to racji teologia przedstawia ich ze skrzydłami u nóg»”. *Ibidem*, s. 355-356.

Laura istnieje w odbudowywanej w słowie przeszłości; jej istnienie zrekonstruowane zostaje przez ślady, które pozostawiła po sobie:

Murawo miękka i szczęśliwe kwiecie,
Wy, które Laura depcze zamyślona!
Z których niejedno choć miłośnie kona,
Ślady jej pięknych stóp zachowujecie! (162, 233)

Nieuchwytność Laury zostaje spotęgowana ruchem – w jednym z najpiękniejszych i najbardziej przejmujących sonetów Petrarcki, pojawia się obraz nagiej kobiety, kobiety-aniola – istotny pięknej w swej momentalności:

Widziałem ciebie w promienie ubraną,
W kwiaty, idącą po łące ogromnej,
Nie jak kobieta stąpa, lecz jak anioł,
Nigdy nie byłaś tak blisko koło mnie.

Zachwyt nad ciałem, w które przyobleka się dusza (a to do niej właśnie zwraca się podmiot w wersie rozpoczynającym przywoływany utwór) łączy się w tym tekście z tematyką wanitatywną – przemijalnością, z chwilowością bycia na ziemi Laury, której natura jest nie z tej ziemi:

Wracając z ziemi znów w niebieską chwałę,
Rzuciłaś tutaj cudne ciało, które
Boskim zrządzeniem było twym udziałem.

Z twoim odejściem odeszła stąd miłość
I dobroć, słońce upadło z lazuru,
A śmierć stała się słodką. I źle było. (352, 449)

Odejście Laury jest istotnym elementem budującym dyskurs miłości Petrarcki. Rzec należy – kluczowym. Kategoryczność momentu granicznego, jego nieodwracalność kumuluje siłę uczucia, o którym pisze poeta:

Serce mi wzięto, a wziął mi je całe
Ktoś, kto jest ziemią i trupem w rozkładzie. (319, 417)

Rozpacz po stracie Laury, jej niedostępność podnosi temperaturę uczucia:

Ale jej dusza nie zamknięta w grobie,
Żywa, oddana niebieskim przestrzeniom,
Coraz mnie bardziej rozkochuje w sobie. (319, 417)

Śmierć nie kończy opiewania Laury, stanowi nowy wymiar sytuacji lirycznej – język miłości staje się językiem lamentu. Petrarka wyjawia przyczynę bólu, wielbi utraconą, szuka pocieszenia – charakter treniczny sonetów do Laury umarłej jest niezwykle mocny. Miłość jako cierpienie nabiera nowego znaczenia – bohater zostaje uwolniony z pęt uczucia, co przynosi mu ulgi, dostępuje on takiego cierpienia, które nie było mu dotychczas wiadome – jest to cierpienie maksymalne – związane z nieodwracalnie utraconą ukochaną:

Węzeł, co pętał i zwierał w płomieniach
Przez lat dwadzieścia jeden moje serce,
Śmierć rozwiązała. Takiego cierpienia
Nie znałem nigdy. Lecz ból nie uśmierca. (271, 359)

Jest to ból z powodu bezpowrotnie utraconej ukochanej, spotęgowany ostatecznością śmierci i świadomością jej niezmienności (o czym świadczy chociażby fraza z innego sonetu: „O oczy piękne, których nic nie zbudzi!” (267, 350) czy słowa „Śmierć zgasiła blask słońca, co mnie oślepiało,/oczy prawe i czyste w ciemnościach się skryły” (363, 467) – wyrażające kres tego, co kochał mężczyzna). Intensywność bólu wzmacnia pamięć o pięknie Laury:

Oczy, o których mówiłem z zapalem,
czar ramion, dłoni, oblicza pięknego,
co ład zburzyły umysłu mojego,
przez co samotnym wśród ludzi się stałem,

złocistych włosów kędziory nad czołem
i migotanie śmiechu anielskiego,
co raj czyniły z padołu ziemskiego,
są teraz marnym, nieczułym popiołem. (292, 380)

Pojawiające się wyliczenia, opisujące poszczególne części ciała to moment powtórnego miłosego uniesienia. Wzrok umożliwia przeżycie na nowo najwyższego doznania, wspomnienia miejsca i czasu, kiedy „w tak słodkie pęto/ Miłość mię wzięła” (175, 246). Wiersze Petrarki to ekstatyczne powracanie do przeszłości, do widzianego obrazu:

z ciała, które było z duchów
Rajskich, a świat je w przelocie gościł –
Piłem sok życia. (348, 445)

Poeta podkreśla momentalność doznanej rozkoszy, której źródłem było pojawienie się ukochanej, krótkość jej pobytu na ziemi zmieniającego definitywnie jego życie. Istotny jest czas przeszły, opisujący chwilę szczęścia. Język miłości, którym się posługuje, budując z jednej strony mit Laury⁴³, z drugiej opisując uczucia mężczyzny, jest językiem straty.

Sonety Petrarki to wielogłos radości, nadziei, pożądania i pragnienia spełniania łączący się w lament bólu, szczególnie dotkliwy w wierszach opisujących uczucie do Laury umarłej (jak chociażby we frazie „Gdziem z dni weselnych zapadł w smutku zmroki!” (305, 393) czy w wierszu o zazdrości do świata posiadającego Laurę, gdy poeta ją utracił – utwór, w którym zwraca się między innymi do ziemi: „Ukrywasz w swoim łonie twarz promienną,/ Którą koilem boleść niepojętą.” (300, 388)). Każdy

⁴³ Adelia Noferi dostrzega, że: „jeżeli pierwsze opracowanie liryczne prehistorii miłości doprowadziło do przeniesienia pochwał Laury z dziedziny czysto reprezentacyjnej i wspomnieniowej w dziedzinę kontemplacji piękna wraz z koniecznym uformowaniem się nowego systemu językowego, to dookoła tego piękna, niebezpiecznie zbliżającego się do krawędzi abstrakcji, tworzy się łatwo w klimacie baśni nie tylko apologia, ale legenda Laury [...]” A. Noferi, *Lesperanza poetica del Petrarca*, Firenze 1962, s. 7.

z tekstów Petrarki to tren⁴⁴ miłości, ukazujący gamę uczuć⁴⁵, prowadzących do samopoznania⁴⁶ i próby poradzenia sobie z miłością.

Petrarka, przekładając własne doświadczenie⁴⁷ na poetyckie słowa, buduje język erotyki korzystając z jednej strony z konwencjonalnych⁴⁸ ujęć, jednocześnie rozwijanych twórczo, z drugiej wypracowując nowy model mówienia o miłości i o ko-

⁴⁴ Na lamentacyjny charakter *Sonetów* Petrarki i ich związek genologiczny z trenem wskazuje Andrzej Borowski, por. A. Borowski, *Posłowie*, *op. cit.*, s. 217.

⁴⁵ Morawski zastanawiał się nad miłością do Laury: „Obok konwencji literackiej, zapożyczonych głównie od poetów prowansalskich, a także od Dantego i jego poprzedników ze szkoły «dolce stil nuovo», spotykamy często akcenty prawdziwego uczucia. Oscyluje ono między gorącym uwielbieniem wyidealizowanej postaci Kobiety, a akcentami namiętności, z trudem tłumionej.” K. Morawski, *Wstęp*, *op. cit.*, s. LXXXV.

⁴⁶ Bolesław Leśmian w 1910 roku, zaczynając swoją recenzję zatytułowaną *Ludzie Odrodzenia*, traktującą o książce Kazimierza Chłędowskiego, zauważa: „Czar epoki Renesansu trwa dotąd. Jest ona ojczyzną duchową dla wielu umysłów dzisiejszych. Światopogląd Petrarki i Leonarda w swych rzutach w przyszłość i napomknieniach jakże jest pokrewny obecnemu indywidualizmowi! Inne dzisiaj kwiaty, inne owoce, ale te same ziarna, z tym samym niemal gestem w głębię rzucone. Radował się ongi Petrarka, gdy, zda się, na szczycie jakiejś góry pogrążony w kontemplacji dookólnych bezmiarów uczuł nagle «siebie w sobie». Ta sama radość w chwili podobnej napełniłaby piersi i dzisiejszego twórcy. Odrodzenie nadało późniejszym wiekom tu – barwę, tam – kierunek, ówdzie – rozkaz pierwszy, pierwszą zachętę lub pomysł. Utorowało drogi liczne, postawiło liczne drogowskazy. Jak żyć, jak umierać, jak tworzyć, jak badać naturę, jak popełniać zbrodnie i jak za nie pokutować, jak się stać świętym lub wszechwładnym, sławnym lub bogatym, jak kochać i nienawidzić – na wszystkie te pytania znajdujemy odpowiedź i w głębi, i na powierzchni owej epoki stubarwnej – odpowiedź renesansową.” B. Leśmian, *Ludzie Odrodzenia*, [w:] B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 401-402.

⁴⁷ Kwestia kreacji literackiej a rzeczywistego doświadczenia miłosnego pojawia się w kontekście każdej literatury o miłości traktującej. Pierre Grimal pisząc o Owidiuszu, zauważa, że jego poprzednicy mówili o własnych uczuciach, w odróżnieniu od Owidiusza: „Ani w «Sztuce kochania», ani w «Elegiach miłosnych» nie inspiruje go własne doświadczenie. Może sobie udawać, że bohaterka elegii, nazwana przez niego Korynną, to jego kochanka, ale częściej odwoływał się do swojej wyobraźni niż do wspomnień. Nawet jeśli niektóre fragmenty utworu powstały pod wpływem ważnych przeżyć, to i tak przeważająca część została wymyślona. Zresztą właśnie dlatego Owidiusz staje się wiernym świadkiem epoki, podczas gdy jego poprzednicy byli świadkami tylko samych siebie. On zaś przedstawia po prostu zdanie swoich współczesnych na temat uczucia, ich mniemanie o roli miłości w życiu i należytą jej w nim część oraz zadań, które powinna spełniać.” P. Grimal, *Miłość w Rzymie*, przeł. J. R. Kaczyński, Warszawa 1990, s. 130.

⁴⁸ Na temat tradycji erotycznej pisze Andrzej Borowski, zauważając: „Poważną rolę w określeniu erotyzmu renesansowego (czyli też nowoczesnej estetyki płciowości) odegrała sztuka i literatura starożytna. W odczytywanych na nowo jej zabytkach ludzie epoki Renesansu odnaleźli wiele dotąd nieznanych, lecz bliskich im wzorów zachowań. [...] Trzeba jednak podkreślić, iż te wątki antyczne nie zastąpiły ani też nie wyeliminowały w kulturze renesansowej etosu zasadniczo chrześcijańskiego, lecz zostały w różnym stopniu przyswojone, rozwinięte i przetworzone, stając się odtąd nierozdzielnyim składnikiem europejskiego wzorca kulturowego, przekazywanego przez sztukę i literaturę.” A. Borowski, *Renesans*, *op. cit.*, s. 79. O środkach literackich, ich tradycji romańskiej i klasycznej zob. P. Salwa, *Wstęp*, *op. cit.*, s. 10-11.

biecie⁴⁹, przedmiocie uwielbienia, którą przedstawia jako słodkiego i gorzkiego nieprzyjaciela – „dolce et acerbā miā niemica”. Petrarka tworzy hermetyczne terytorium miłości, do którego dostęp mają ci, którzy poznali kiedykolwiek ból i szczęście zakochania. Kreuje poetycką wizję, w której absolutyzacja⁵⁰ uczucia wiąże się ze zmysłowym doznaniem drugiej osoby⁵¹, jej spotkaniem, zobaczeniem. Łączy ujęcie ukochanej jako świętej, to co duchowe, z jej fizycznym pojmowaniem. Sakralne⁵² odczuwanie Laury idzie w parze z pożądaniem jej ciała. A wszystko to zamknięte w małą przestrzeń pomiędzy dwojgiem ludzi – patrzącym i widzianym; opisującym i wspominanym.

Sztuka kochania według Petrarki to sztuka wyrażenia piękna, zachwyty, napięcie ewokowanych uczuciem, w tym najintensywniejszego uczucia tęsknoty za ukochaną, rozpacz po jej śmierci. To przede wszystkim sztuka cierpienia i szukania pocieszenia w słowie miłość opisującym. To nie wołanie o rozkosz, to wołanie z nicości, w którą wtrąciła bohatera miłość, to wołanie o ocalenie. To sztuka utrwalenia tego co ulotne, chwilowe w nieprzemijalnych słowach.

⁴⁹ „Na uwagę zasługuje portret Laury, tak różny od portretu kobiet poprzedniego pokolenia poetów, łącznie z Beatrycze Dantego. Jakkolwiek wizerunku Laury dotyczą tylko oderwane fragmenty, które nie dają nam pełnego wyobrażenia o postaci, możemy jednak stwierdzić, że Petrarka przyjął inny punkt widzenia niż poeci „słodkiego stylu. Piękność Laury nie ma mistycznej motywacji i mistycznych intencji, jej obraz wyrasta z bardziej już ziemskiego zachwyty człowieka nad człowiekiem. Cechy Laury nie są zestawione według zasad scholastycznych, ale wynikają z dużej skali autentycznych wzruszeń, analizowanych w momencie skupienia uwagi poety na własnym stanie duszy.” J. Heistein, *Historia literatury włoskiej, op. cit.*, s. 45.

⁵⁰ U Petrarki ta absolutyzacja tożsama z chwilą największego szczęścia. Leszek Kołakowski za- uważa, że chwila – „spełnienie, którego oczekiwaniem jest miłość, ma być [...] takim obcowaniem, któremu brak obecności przypomnienia i brak perspektywy; w którym dochodzi do skutku totalne pochłonięcie przez teraźniejszość, wyłączenie rzeczy minionych.” L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Pa- ryż 1972, s. 53.

⁵¹ Zależność podmiotu kochającego od kochanego jest u Petrarki nadrzędną relacją w jego po- etycznym dyskursie miłości. Bycie wobec drugiej osoby określa status ontologiczny tego, kto darzy uczuciem. To odnajdywanie siebie w innym, budujące sytuację miłosnego uniesienia widoczne jest wielokrotnie w późniejszej poezji. W sposób niezwykle przejmujący, podkreślający samotność ludz- kiego istnienia pojawia się w twórczości Stanisława Grochowiaka. O relacjach intensyfikacji podmiotu i sytuacji erotycznej w poezji autora *Nie było lata* zob. M. Nawrocki, *Człowiek – ciało – niepokój*, [w:] M. Nawrocki, *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007, s. 25-99.

⁵² O literackim *sacrum* pisze Gutowski w rozdziale *Religie – wiary – teksty. Pytania (nie tylko) do Młodej Polski*. Zob. W. Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze mo- dernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 90-106. Zob. też: M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, wyd. II popr. i uzupeł., Warszawa 1999.

Bibliografia

- Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. M. Szpakowska, Warszawa 2008.
- W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (Rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- W. Bolecki, *Impresjonizm w prozie modernizmu. Wstęp do modernizmu w prozie polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
- E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.
- G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.
- A. Borowski, *Renesans*, Kraków 2002.
- E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997.
- E. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1994.
- M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, wyd. II popr. i uzupeł., Warszawa 1999.
- D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- P. Grimal, *Miłość w Rzymie*, przeł. J. R. Kaczyński, Warszawa 1990.
- W. Gutowski, *Nagie dusze i maski (O młodopolskich mitach miłości)*, Kraków 1992.
- J. Heistein, *Historia literatury włoskiej. Zarys*, Wrocław 1979.
- Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Paryż 1972.
- Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012.
- B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem opatrzył J. Trznadel, Warszawa 1959.
- M. Nawrocki, *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków 2007.
- G. Nowakowski, *Laura Petrarki. W labiryncie spojrzeń*, „Terminus” 2004, nr 1.
- R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. II, Wrocław 2002.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

- J. Parandowski, *Petrarka*, Warszawa 1956.
- O. Paz, *Podwójny płomień: miłość i erotyzm*, przeł. P. Fornelski, Kraków 1996.
- F. Petrarca, *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarze K. Morawski, przeł. F. Faleński, J. Kurek, K. Morawski, Wrocław 1982.
- F. Petrarca, *Sonety do Laury*, przeł. J. Kurek, posłowie A. Borowski, Kraków 1998.
- F. Petrarca, *Drobne wiersze włoskie. Rerum vulgarium fragmenta*, wstęp P. Salwa, wybór przekładów J. Mikołajewski, komentarz M. Santagata, w adaptacji i oprac. zespołu pod red. P. Salwy, Gdańsk 2005.
- P. Salwa, K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, t. 1, wyd. 4, popr. i uzupełn., Warszawa 2006.
- N. Sapegno, *Historia literatury włoskiej w zarysie. Podręcznik*, przeł. Z. Matuszewicz, K. Kasprzyk, Warszawa 1969.
- E. Skorupa, *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
- K. Żaboklicki, *Historia literatury włoskiej*, Warszawa 2008.

Streszczenie

Tematem artykułu jest problematyka języka erotyzmu w poezji Francesco Petrarckiego. Omówione zostały w nim najbardziej charakterystyczne dla tej twórczości sposoby obrazowania miłości, ze szczególnym uwzględnieniem kreacji kobiety kochanej i darzącego ją uczuciem mężczyzny. W obrębie opisywanego zagadnienia skupiono się na kwestii poetyckiego wyrażania stanu zakochania rozumianego jako miłosne więzienie, problematyce samotności i niemożności bycia z drugą osobą. Poświęcono baczna uwagę percepcji zmysłowej, będącej u Petrarckiego jednym z naczelných sposobów konstruowania sytuacji miłosnej, poznawania i opisywania podmiotu kochania.

Słowa kluczowe: erotyzm, poezja, metafora, kobieta, ontologia

Summary

The theme of the article is the issue of language of eroticism in poetry of Francesco Petrarch. The most characteristic ways of depicting love were discussed, with particular emphasis on the image of the loved woman and the man who loves her. The main focus of the paper is

on poetic expression of being in love, understood as a love imprisonment, as well as on the problem of loneliness and impossibility of being with the loved person. Sensory perception, which is in Petrarch's work is one of the main ways of constructing a love situation, is in the centre of attention, together with exploring and describing the beloved.

Keywords: eroticism, poetry, metaphor, woman, ontology

