

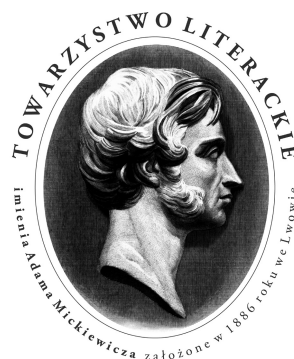
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CVI, zeszyt 1

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2015



Z A Ł O Ż O N Y W R O K U 1 9 0 2
P R Z E Z T O W A R Z Y S T W O L I T E R A C K I E
I M I E N I A A D A M A M I C K I E W I C Z A

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, LUIGI MARI-NELLI, ANDRZEJ SKRENDÓ, AGATA STANKOWSKA, LUDWIKA ŚLĘKOWA, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Na okładce: *Optakiwanie z Chomranic* (ok. 1440)
– dzieło anonimowego artysty

Opracowanie redakcyjne i korekta: MICHAŁ KUNIK,
AGNIESZKA MAGREL, JOANNA NOWAK, ZOFIA SMOL-
SKA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Wydanie publikacji dofinansowane przez
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego
„Promocja Literatury i Czytelnictwa”
ogłoszonego przez
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,
Wrocław–Warszawa 2015

Objętość: ark. wyd. 20,25; ark. druk. 16,5
Nakład: 600 egz.

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Jacek Sokolski, Cosmopoiesis Jana Kochanowskiego	5
Grzegorz Trościński, Pieśń o Krzyżu i jej nieznany późnośredniowieczny przekaz. Z zagadnień polskojęzycznego zasobu literackich pozdrowień Krzyża	23
Jan A. Choroszy, „Psalterium tempore belli” Jacoba Merlera oraz „Pacierz” Wojciecha Stanisława Chrościńskiego w nurcie tradycji religijnej i literackiej	45
Jarosław Nowaszczyk, Pozagrobowa przepowiednia i jej wypełnienie. Wczesnorenesansowe exemplum Ludwika Alidziejusza	69
Katarzyna Kaczor-Scheitler, „Vita contemplativa” według Franciszka Sitańskiego – wizualizacja życia klasztornej w okolicznościowym kazaniu „Pszczółka w bursztynie” ..	83
Michał Bajer, Problem spójności tekstu w staropolskim przekładzie tragedii. Stanisław Morsztyn i „Andromacha” z Racine’a	99

Zagadnienia języka artystycznego

Krzysztof Obremski, „Bogurodzica”: struktura czasoprzestrzeni i obraz poetycki	129
Krystyna Płachcińska, Oracje sejmowe z czasów Jana Kazimierza na rozdrożu stylizacyjnym (na przykładzie wotum Krzysztofa Grzymułtowskiego z 1665 roku)	147

2. MATERIAŁY I NOTATKI

Margarita A. Korzo, O tekstach religijnych w XVI-wiecznych elementarzach polskich ..	169
Maria Kozłowska, Interpretacja trudnych fragmentów z „Rytmów abo wierszy polskich” Mikołaja Sępa Szarzyńskiego w ważniejszych edycjach cyklu	183
Anna Kochan, „Wieśniak” odnaleziony. Uwagi o edycjach utworu Andrzeja Zbylitowskiego	191
Radosław Grześkowiak, „Zwyczajem kawalerów ziemskich postępuje z nią Oblubieniec”. Pierwotna dedykacja „Pobożnych pragnień” Aleksandra Teodora Lackiego jako autorski projekt lektury emblematów Hermana Hugona	199
Joanna Woron-Trojanowska, Czy Wacław Potocki jest faktycznie autorem przekładu „Lidii”?	229
Janusz Tazbir, Zapomniany dramat o arianach	237

3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Dariusz Dybek, Szlacheckim, ludowym i (nie-)naukowym piórem... Rec.: Piotr Pirecki, Szlacheckim i ludowym piórem. Szkice o literaturze polskiej doby renesansu i baroku. Łódź 2013	243
Jacek Kowzan, Juniewicz redivivus. Rec.: Sławomir Baczewski, Między satyrą a katechezą. Twórczość Karola Mikołaja Juniewicza. Lublin 2007. – Karol Mikołaj Juniewicz, Refleksje duchowne. Wyd. Maciej Pieczyński. Warszawa 2009. „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”. T. 37	255

CONTENTS OF THE FASCICLE

	Page
I. TREATISES AND ARTICLES	
Jacek Sokolski, Jan Kochanowski's <i>Cosmopoiesis</i>	5
Grzegorz Trościński, The Hymn of the Cross and Its Unknown Late Medieval Source. On the Problems of Polish Reservoir of Literary Regards of the Cross	23
Jan A. Choroszy, Jacob Merler's "Psalterium Tempore Belli" and Wojciech Stanisław Chrościński's "Prayer" in the Trend of Religious and Literary Tradition	45
Jarosław Nowaszczuk, Afterlife Prophecy and Its Fulfilment. The Early-Renaissance Exemplum of Louis Alidosius	69
Katarzyna Kaczor-Scheitler, "Vita Contemplativa" according to Franciszek Sitański – Visualization of Monastic Life in Occasional Sermon "Pszczółka w bursztynie" ("Bee in the Amber")	83
Michał Bajer, The Problem of Text Coherence in the Old Polish Translation of Stanisław Morsztyn's "Andromacha"	99
Problems of Artistic Language	
Krzysztof Obremski, "Mother of God": Spatiotemporal Structure and Poetic Picture . . .	129
Krystyna Płachcińska, Seym Orations from the Times of John Casimir Vasa at the Stylistic Crossroads (the Case of Krzysztof Grzymułtowski's 1665 Vote)	147
2. MATERIALS AND NOTES	
Margarita A. Korzo, On Religious Texts in 16 th c. Polish Primers	169
Maria Kozłowska, Interpretation of Difficult Fragments of Mikołaj Sęp Szarzyński's "Rytmy abo wiersze polskie" ("Polish Rhythms, or Verses") in the Cycle's Main Edition . .	183
Anna Kochan, "Wieśniak" ("Villager") Regained. Remarks on the Editions of Andrzej Zbyli- towski's Piece	191
Radosław Grześkowiak, "Zwyczajem kawalerów ziemskich postępuje z nią Oblubieniec" ("In earthly suitors' customary manner Betrothed proceeds with her"). Initial Dedication of Aleksander Teodor Lacki's „Pobożne pragnienia" ("Devout Desires") as Author's Project of Reading Herman Hugo's Emblems	199
Joanna Woron-Trojanowska, Is Wacław Potocki Indeed the Translator of "Lidia" ("Lydie")?	229
Janusz Tazbir, A Forgotten Drama about Arians	237
3. REVIEWS AND SURVEYS	

JACEK SOKOLSKI Uniwersytet Wrocławski

COSMOPOLIESIS JANA KOCHANOWSKIEGO

Przed pół wiekiem Northrop Frye pisał: „Świat literatury jest światem, gdzie nie ma żadnej rzeczywistości oprócz tej, którą stanowi ludzka wyobraźnia”¹. Nieco zaś dalej dodawał:

Literatura przemawia językiem wyobraźni, a studium literatury zakłada ćwiczenie i doskonalenie wyobraźni. Wyobraźnią jednak posługujemy się nieustannie: pojawia się on w każdej naszej rozmowie i w praktycznym życiu; produkuje nawet sny, kiedy śpimy. W rezultacie mamy jedynie wybór między źle wyćwiczoną wyobraźnią a tą wyćwiczoną dobrze, niezależnie od tego, czy kiedykolwiek przeczytaliśmy jakiś wiersz, czy też nie².

Obcowanie z dawną poezją wymaga od nas, byśmy naszą imaginację poddali bardzo szczególnemu rodzajowi treningu. Wszelka twórczość zmierza bowiem przede wszystkim do systematycznego ujmowania ludzkich doświadczeń i przymysłów w symboliczne formy – według zasad, które nie są ani odwieczne, ani niezmiennie. Część z nich ma, oczywiście, charakter jednostkowy, indywidualny, ściśle związany z osobowością konkretnego twórcy, co w skrajnych przypadkach naraża go na całkowite niezrozumienie zarówno przez współczesnych, jak i przez potomnych, inne odwołują się do pewnego szerszego, historycznie ukształtowanego kodu, którego przestrzeganie ułatwiałoby pierwotnie pisarzom i artystom proces komunikowania się z otoczeniem (lub przynajmniej z jego częścią), dzisiaj jednak sprawia niekiedy, że wspomniani tutaj potomni zaczynają mieć różne interpretacyjne problemy. Ba, zdarza się często, że problemów tych w ogóle nie dostrzegają, przywykli bowiem do posługiwania się w swoich dociekaniach kwestionariuszami, które od dawna nie zawierają już właściwych pytań, ich zaś wyobraźnia jest w pewnym sensie „niekompatybilna” z egzotycznym światem przedstawień utrwalonych w dziełach dawnych pisarzy. Niniejszy artykuł traktuje, oczywiście, przede wszystkim o twórczości największego poety dawnej Polski, przy okazji jednak celem miało być tu także ukazanie rozmaitych pożytków poznawczych płynących właśnie z systematycznego ćwiczenia wyobraźni.

W roku 1561 (lub najpóźniej w pierwszej połowie roku następnego)³ krakowską

¹ N. Frye, *The Educated Imagination*. Bloomington, Ind., 1964, s. 96.

² *Ibidem*, s. 134–135.

³ O dacie wydania poematu pisała P. Buchwald-Pelcowa (*Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1993, s. 25).

oficynę Matysa Wirzbięty opuściła *Zuzanna*, niewielki poemacik Jana Kochanowskiego, jeden z pierwszych drukowanych tekstów początkującego wówczas poety, z dodaną na końcu sławną pieśnią, zaczynającą się od słów „Czego chcesz od nas, Panie, za twe hojne dary”. Sama *Zuzanna* jest dziełkiem, któremu trudno odmówić, oczywiście, pewnych literackich walorów, dodatek przyćmił wszakże jej sławę i po dziś dzień uchodzi za jedno z arcydzieł dawnej polskiej poezji. W swoim czasie Wiktor Weintraub nazwał go nawet „manifestem renesansowym”⁴, słusznie chyba przyjmując, że znalazła w nim swoje wyraźne odzwierciedlenie nowa postawa poety wobec świata, charakterystyczna dla epoki, w której utwór powstał. Weintraub pisał zatem:

Poemat to religijny, napisany ku chwale Boga. Jednocześnie jednak opiewa on świat, wspaniałość, piękno i harmonię tego świata. W porównaniu z Bogiem ziemię można nazwać „niską”, tym niemniej jej doskonałość jest odbiciem boskiej wielkości i świadectwem boskich dobrodziejstw. W wierszu Kochanowskiego Bóg wielbiony jest poprzez to, co stworzył, ale cały utwór przepojony jest głębokim optymizmem⁵.

Przytoczony fragment utrzymany jest w tradycyjnym, zdecydowanie burckhardtowskim duchu: hymn miałby w tym ujęciu stanowić kolejną egzemplifikację owego renesansowego „odkrycia świata”, o którym 100 lat wcześniej pisał szwajcarski historyk. Dzisiaj zdajemy sobie dobrze sprawę z różnych wpisanych w tę koncepcję renesansu uproszczeń i dlatego nie będę tutaj z nią dyskutował. Zrobili to już inni. Z naszego punktu widzenia ważniejsze jest coś innego. W świetle całego dalszego wywodu Weintrauba pieśń Kochanowskiego okazuje się bowiem tylko manifestacją pewnej postawy, występującej również w niektórych innych wczesnych utworach poety, ale nie manifestem. Żeby mogła nim być, musiałaby zawierać jakiś program działań. Za manifest poetycki można w tym sensie uznać np. *Muzę*, ale nie pieśń *Czego chcesz od nas, Panie...* Utwór ten jest tylko punktem wyjścia, opisem początku drogi, którą miał w przyszłości podążać poeta.

Nie wiadomo zresztą, czy już w latach sześćdziesiątych przewidywał, dokąd go ta droga zaprowadzi. Utrwalone w hymnie pierwsze na niej kroki wiodą od *contemplatio*, poprzez *admiratio*, do *laudatio Creatoris*. Trudno jednak oprzeć się przy okazji wrażeniu, iż przedmiotem największego zachwyty jest dla Kochanowskiego nie tyle sam świat rzeczy stworzonych, jego piękno i ład, ile raczej tajemnicza siła, która powołała go do istnienia. Bóg, na co już wielokrotnie zwracano uwagę, występuje tutaj jako *Summus Artifex*, przypominający bardziej owego pojawiającego się w *Timajosie* Platońskiego demiurga niż Stwórcę znanego z dzieł żydowskich i chrześcijańskich teologów. Jako taki może on, a nawet powinien, stać się również obiektem *imitatio*. Kochanowski nigdzie czegoś podobnego nie napisał, wnikliwe spojrzenie na jego dalszą drogę twórczą, zwłaszcza zaś na jej późny, czarnoleski etap, kiedy to, jak wszystko wskazuje, swojemu dziełu postanowił nadać ostateczny kształt, skłania jednak do postawienia tezy, iż tak właśnie uważał. Domysł ten znajduje potwierdzenie także w tym, co wiemy na temat pewnych szerszych zjawisk

⁴ W. Weintraub, *Manifest renesansowy*. W: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977.

⁵ *Ibidem*, s. 289. Nie bardzo jednak rozumiem, dlaczego drugi człon ostatniego zdania został poprzedzony spójnikiem „ale”.

charakterystycznych dla kultury renesansu, w której przecież polski poeta na różne sposoby uczestniczył.

Niemal jednocześnie z *Zuzanną* ukazało się, tyle że w szwajcarskiej Bazylei, pierwsze, pośmiertne wydanie *Poetices libri septem* Juliusa Caesara Scaligera. Ta czasowa zbieżność jest, oczywiście, sprawą czystego przypadku. Nie wiemy, czy Kochanowski kiedykolwiek przestudiował to dzieło, ale na pewno nie mógł go znać w momencie, gdy układał hymn dołączony później do *Zuzanny*. Zaraz na początku, w rozdziale otwierającym pierwszą księgę dzieła, Scaliger dowodził wyższości poezji nad innymi pokrewnymi sztukami. Przewaga ta miała, jego zdaniem, wynikać przede wszystkim z faktu, że o ile przedstawiciele tych ostatnich jedynie naśladują rzeczywistość, można ich zatem porównać do mimów albo aktorów, o tyle poeta zdolny jest sam tworzyć rzeczy nieistniejące, stając się w ten sposób niejako „drugim Bogiem”. Według Scaligera dobrze zdawali sobie z tego sprawę już starożytni Grecy mędrcy, którzy znaczenie słowa „poeta” („*poietēs*”) wywodzili od „tworzyć” lub „robić” („*pará tò poieîn*”) ⁶.

Mogłoby się zatem wydawać, że Scaliger przeciwstawia się tutaj dominującemu dotąd w myśli chrześcijańskiej pogładowi, który przed wiekami św. Augustyn zamknął w zwieźle, często przez różnych późniejszych autorów przywoływanej formule: „*Creatura non potest creare*”. Sprawa jest jednak nieco bardziej skomplikowana, co znalazło swoje odzwierciedlenie już choćby w starożytnych przekładach początkowych fragmentów *Księgi Rodzaju* i w komentarzach do niej. W hebrajskiej Biblii termin „*bara* [tworzyć]” był rzeczywiście zarezerwowany tylko dla Boga ⁷. Tłumacze *Septuaginty*, starając się go oddać, z dość oczywistych względów nie chcieli w tym kontekście używać kojarzących się im chyba z platońską tradycją greckich czasowników „*demiurgeîn*” lub „*poieîn*”. Dlatego posłużyli się rzadszym i nieco bardziej wyszukany czasownikiem „*ktídzēin* [zakładać]”, wywodzącym się od rzeczownika „*ktístēs*”, pierwotnie oznaczającego właściwie założyciela miasta. Jego odpowiednikiem był odnoszony często do Boga przez pisarzy łacińskich termin „*Conditor*” (występujący np. na początku sławnego hymnu św. Ambrożego *Aeterne rerum Conditor...*) ⁸. Nie wszyscy jednak autorzy wczesnochrześcijańscy równie skrupulatnie i konsekwentnie trzymali się tych terminologicznych rozróżnień. Tak więc św. Atanazy w swojej obronie *Symbolu nicejskiego* pisał:

Bóg [...] tworzy i tworzenie (*tò ktídzēin*) przypisuje się również człowiekowi [...]. Ale czy Bóg tworzy tak samo, jak czynią to ludzie? [...] Porzuć tę myśl: terminy te inaczej rozumiemy w odniesieniu do Boga,

⁶ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem* [...] ad Sylvium filium. Basileae 1561, s. 3: „*Sola poesis haec omnia complexa est, tanto quam artes illae excellentius, quod ceterae (ut dicebamus) res ipsas, uti sunt, repraesentant, veluti aurium pictura quadam, at poeta et naturam alteram, et fortunas plures etiam; ac sese demum isthoc ipso perinde ac Deum alterum efficit. Nam quae omnium opifex condidit, eorum scientiae tamquam actores sunt, poetica vero quum et speciosius quae sunt, et quae non sunt, eorum speciem ponit; videtur sane res ipsas non ut alae, quasi histrio, narrare, sed velut alter Deus condere, unde cum eo commune nomen ipsi non a consensu hominum, sed a naturae providentia indutum videatur. Quod nomen Graeci sapientes ubi commodissime pará tò poieîn effinxissent [...]*”.

⁷ Zob. M. Mack, *Sidney's Poetics: Imitating Creation*. Washington, D.C., 2004, s. 84–86.

⁸ Formy „condere” oraz „condidit” w odniesieniu zarówno do Stwórcy, jak i do poety pojawiają się zresztą przecież także w przytoczonym tu w przypisie 6 fragmencie *Poetyki* Scaligera.

a inaczej w odniesieniu do ludzi. Bóg bowiem tworzy tak, że powołuje nieistniejące do istnienia, nie potrzebując do tego celu niczego, człowiek natomiast pracuje w pewnym istniejącym już wcześniej materiale (*hypokeinénē hylē*)⁹.

We fragmencie tym, mimo że ludzkie działania twórcze zostają bardzo wyraźnie odróżnione od Boskich, określono je jednak za pomocą czasownika zastrzeżonego zwykle dla tych drugich. Nie brakowało wszakże autorów postępujących odwrotnie. W łacińskiej wersji *Recognitiones* Klemensa Rzymskiego, jedynej, jaka dotrwała do naszych czasów, Bóg występuje jako „*artifex*” i „*opifex*”, którymi to terminami Cycon, Seneka, Chalcydiosz i inni rzymscy pisarze oddawali zwykle Platońskie „*demiurgós*”. Repertuar tych określeń był zresztą szerszy, obejmował również słowa takie, jak „*fabricator*”, „*genitor*”, „*aedificator*” czy wreszcie „*architectus*”. Wszystkie one będą powracały w dziełach łacińskich autorów chrześcijańskich, nawet jeśli skądinąd większość z nich w teorii odróżniała Boży *modus operandi* od poczyniń Platońskiego demiurga, które jako jedyne mogły być w praktyce naśladowane przez ludzi¹⁰. Jego działania zmierzały w zasadzie tylko do przekształcenia chaotycznej i bezkształtnej pierwotnej materii (*hylē*) w uporządkowany i racjonalny kosmos. Warto zauważyć przy okazji, że Scaliger najwyraźniej jego właśnie miał na myśli, nazywając poetę drugim Bogiem¹¹, następna księga *Poetyki* nosiła bowiem tytuł *Hylē* i traktowała o języku jako materii, z której poeta kształtuje swoje dzieło, o metrum, rytmie, stopach, miarach wierszowych oraz strofach. Oczywiście, jeśli przyjmiemy tradycyjny, arystotelesowski punkt widzenia, zwłaszcza owe miary i strofy nie są już właściwie materią poezji, lecz jej formą; te subtelne filozoficzne rozróżnienia nie będą nas jednak dalej zajmować, ponieważ nie poglądy Scaligera stanowią główny przedmiot podjętych tutaj rozważań. Warto wszakże również pamiętać, że tytuł owej drugiej księgi jego dzieła to tylko pewna metafora, język zaś jako taki jest przecież w gruncie rzeczy bytem *par excellence* „hylemorficznym”.

Poglądy Scaligera przedstawiłem tutaj zresztą nie dlatego, że dzieło jego wywarło jakiś bezpośredni wpływ na twórczość Kochanowskiego, nie mamy na to bowiem,

⁹ Cyt. za: M. C. Nahm, *The Theological Background of the Theory of the Artist as Creator*. „Journal of the History of Ideas” 8 (1947), nr 3, s. 364.

¹⁰ Sytuację komplikował zresztą dodatkowo fakt, iż w samej Biblii, konkretnie zaś w rozdziale 11 *Księgi Mądrości*, najpierw czytamy o wszechmogącej ręce Boga, która „świat stworzyła z bezładnej materii” (w. 17), a nieco dalej dowiadujemy się o Stwórcy, że „wszystko urządził według miary i liczby, i wagi” (w. 20). Księga ta została napisana po grecku najprawdopodobniej w Aleksandrii w II w. p.n.e. Można w niej znaleźć wiele podobnych śladów wpływu myśli greckiej, nie tedy dziwnego, że Żydzi, a później również protestanci nie zaliczali jej do kanonu *Pisma*, katolicy jednak uznawali ją za kanoniczną (czy może ściślej: deuterokanoniczną).

¹¹ Jest to o tyle interesujące, że np. polemizując z Cardanem w swoich ogłoszonych po raz pierwszy w Paryżu w r. 1557 *Exotericae exercitationes* J. C. Scaliger nie tylko bronił Arystotelesa przed zarzutem, iż Bóg jest dla niego raczej „administratorem” wszechświata niż jego przyczyną sprawczą (*causa efficiens*), ale przy okazji zaatakował również współczesnych sobie renesansowych zwolenników neoplatonizmu, koronnym zaś argumentem, którym się w tym przypadku posłużył, aby wykazać podstawową sprzeczność między platonizmem a chrześcijaństwem, był właśnie fakt, iż w *Timajosie* ich starożytny mistrz przedstawił Boga jako rzemieślnika zrecznie przetwarzającego pierwotną materię, a nie jako Stwórcę powołującego do istnienia świat *ex nihilo*. Zob. K. Sakamoto, *Creation, the Trinity and Prisca Theologia in Julius Caesar Scaliger*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 73 (2010).

jako się rzekło, żadnych wyraźnych dowodów. Ważniejsze jest chyba coś innego: *Poetyka* wpisuje się w pewien szerszy kontekst dokonującej się w dobie renesansu radykalnej zmiany paradygmatu, o której nie tak dawno pisał Giuseppe Mazzotta w swojej książce łączącej trzy podstawowe zalety: mądroj, cechującej się pięknym stylem i krótkiej¹². Książka ta, czy może raczej książeczka, to właściwie zbiór kilku studiów poświęconych różnym tekstom, poczynając od *Baśni o Orfeuszu* Poliziana, a kończąc na *Burzy* Szekspira, *Nowej Atlantydzie* Bacona i *Don Kichocie* Cervantesa. Głównym jej przedmiotem jest proces „wynajdywania”, a nie, jak chciał Burckhardt, „odkrywania” świata, a także sama idea tworzenia go za pomocą „utopii, magii, nauki, sztuki oraz teatru”, wyobraźniowych elementów, których wzmożone występowanie miało, zdaniem Mazzotty, charakteryzować właśnie ową fundamentalną zmianę paradygmatu odróżniającą renesans od epoki poprzedniej¹³. Nie zajmuje się w niej natomiast autor obszernymi poematami ułożonymi przez Du Bartasa i Tassa, których głównym tematem jest szczegółowy opis stworzenia świata przez Boga, chociaż pojawienie się tych dzieł pod koniec XVI w. odnotowuje przelotnie jako jeden z wielu symptomów opisywanych przez siebie przemian ideowych i estetycznych. Zapowiada również przy okazji powstanie nowej książki im właśnie poświęconej. Jego wizja owych dokonujących się w renesansie transformacji została siłą rzeczy tylko szkicowo zarysowana, znajdujemy też w jej ramach trochę uproszczeń, które mogłyby bez wątpienia skłaniać do dyskusji. Taka dyskusja nie jest jednak tutaj do niczego potrzebna, dotyczyłaby bowiem wyłącznie pewnych szczegółowych, z naszego punktu widzenia niezbyt istotnych, kwestii. Wypada z niej zatem po prostu zrezygnować.

Wspomniana wcześniej zasadnicza zmiana paradygmatu, do której doszło u progu epoki nowożytnej, polegać miała, zdaniem Mazzotty (który zresztą nie jest chyba w tym punkcie szczególnie oryginalny), głównie na stopniowym odejściu od dominującej dotąd postawy wobec świata. Dla ludzi średniowiecza był on przede wszystkim gigantyczną księgą spisaną przed wiekami *digito Dei*. Jej sens rozpoznawano wówczas głównie dzięki kontemplacji i stałemu konfrontowaniu uzyskanych w ten sposób wyników z przesłaniem drugiej wielkiej księgi – *Biblii*, która miała przecież tego samego Autora. Renesans natomiast wyrażał siebie nie poprzez kontemplację zastanej rzeczywistości, lecz raczej w działaniu, zwłaszcza zaś w rozmaitych aktach tworzenia. W przedmowie do swojej książki Mazzotta pisał:

Nowoczesny świat nie jest już dłużej, jak to było w wiekach średnich, księgą, która istniała przed nami i której znaki staramy się odcyfrować w świetle zasad wywiedzionych z biblijnej hermeneutyki. Nowoczesny świat [...] został stworzony przez ludzką sztukę i wolę. Może on być labiryntem albo zupełnie racjonalną naukową utopią nakreśloną przez Campanellę czy Bacona. Jest on jednak światem ludzkim, jego zaś emblematem jest dzieło sztuki¹⁴.

Kontemplacja jako taka oczywiście nie przestaje być dla wielu renesansowych autorów ważna, wiązałoby się to bowiem ostatecznie z zakwestionowaniem wartości nauk płynących z lektury dzieł różnych starożytnych filozofów, którzy, jak

¹² G. Mazzotta, *Cosmopoiesis: The Renaissance Experiment*. Toronto 2001.

¹³ *Ibidem*, s. XIII.

¹⁴ *Ibidem*.

choćby Arystoteles w księdze X *Etyki nikomachejskiej*, zapewniali, że to właśnie kontemplacja jest dla ludzi jedynym źródłem prawdziwego szczęścia¹⁵. W teorii zatem *vita activa* nie zdobyła sobie żadnej wyraźnej przewagi nad życiem kontemplacyjnym. W praktyce, a więc w życiu społecznym, sprawy miały się zapewne inaczej, z punktu widzenia podjętych tutaj rozważań to jednak zagadnienie raczej drugorzędne¹⁶. Istotniejsze staje się coś innego. Dla wielu renesansowych twórców filozoficzna kontemplacja porządku świata nie jest już zwykle celem samym w sobie. Staje się ona raczej tylko pewnym punktem wyjścia dla ich dalszej twórczej aktywności. Człowiek renesansu to według Mazzotty przede wszystkim *homo aestheticus*, kontempluje on, podobnie jak przynajmniej niektórzy jego średnio-wieczni poprzednicy, piękno istniejącego świata, który jednak nie jest przecież doskonały, co prowokować może do podjęcia próby jego swoistej dekonstrukcji, a niekiedy wręcz do kreowania zupełnie nowych światów. W tej bardzo szczególnej sytuacji:

Utwór poetycki [...] jest symbolicznym *locus*, w którym światy rzeczywiste, możliwe i alternatywne zostały wyobrażone i pozwolono im na wzajemną konfrontację. Jest tu jednak również coś więcej. Poezja w renesansie rozumiana bywa na różne sposoby. Neoplatonicy i neoarystotelicy widzieli ją odmiennie: jako fantastyczną operację wyobraźni [...], ale także jako produkcję i naśladowanie. [...] Zawsze też, przynajmniej od czasów Dantego, poezja była rozumiana jako teren dialogu wszystkich sztuk [...]¹⁷.

Ten dialog sztuk i nauk prowadzi w konsekwencji do systematycznego konfrontowania różnych punktów widzenia, rozmaitych tradycji filozoficznych i religijnych, które, jakby przeglądając się w sobie nawzajem i przenikając, dają w efekcie pewną encyklopedyczną zbitkę, której wyraźnie zaznaczające się i przybierające rozliczne formy istnienie stanowi, zdaniem Mazzotty, szczególną właściwość renesansowej praktyki literackiej.

Po tych, może nieco zbyt rozbudowanych, wstępnych uwagach powrócić wypada do – stanowiącego główny temat podjętych tutaj rozważań – problemu owej renesansowej *cosmopoiesis* uprawianej przez Kochanowskiego. Podstawową kwestią, którą spróbujemy rozstrzygnąć, jest pytanie, czy tworząc swój poetycki świat był on tylko kolejnym wcieleniem owego Platońskiego demiurga, występując jako typowy renesansowy *poeta faber*, czy też w swoich działaniach usiłował niekiedy również naśladować chrześcijańskiego Boga, którego moc była większa, a kompetencje bardziej rozległe. Odpowiedź na to pytanie jest o tyle trudna, że sam poeta w tych kwestiach właściwie się nie wypowiadał, skazani zatem jesteśmy jedynie na wnioski płynące z analizy jego dzieł.

¹⁵ O tych zagadnieniach pisałem nieco szerzej w artykule *Sub tegmine tiliae. Arkadyjskie „otia” Jana Kochanowskiego* (w zb.: *Staropolskie Arkadie*. Red. J. Dąbkowska-Kujko, J. Krauze-Karpińska. Warszawa 2010).

¹⁶ Jest zresztą sprawą wielce wątpliwą, czy kiedykolwiek w praktyce społecznej *vita contemplativa* zdobyła sobie jakąś przewagę nad konkurencyjnymi modelami życia. Dotyczy to również wieków średnich. Nie można zapominać, że piśmiennictwo tego okresu, stanowiące główne źródło naszej wiedzy na ten temat, było w przytłaczającej swojej większości dziełem duchownych i siłą rzeczy reprezentowało ich system wartości i oczekiwań.

¹⁷ Mazzotta, *op. cit.*, s. XIV.

Demiurgiczny aspekt owej twórczej aktywności Jana z Czarnolasu jest oczywisty. Demiurg Platona tylko przekształca pierwotny chaos w kosmos. To w gruncie rzeczy specyficzny demon porządku. Również Kochanowski, jak każdy poeta, nie tworzy *ex nihilo* – swój świat konstruuje ze słów, które w większości istniały przed nim, chociaż zdarza mu się z rzadka wprowadzać różne neologizmy, i one jednak najczęściej są wyłącznie kalkami lub spolszczeniami wyrazów pochodzących z innych języków¹⁸. Ta językowa „*hyle*”, jak ją określił w swojej *Poetyce* Scaliger, to *materia prima* poezji, którą dzisiaj nazywamy zwykle po prostu językiem naturalnym. Nie jest on, oczywiście, czystym, bezkształtnym chaosem, obowiązuje bowiem w jego ramach pewien pierwotny porządek, opisywana m.in. przez gramatykę wewnętrzna logika. Podstawowe zadanie każdego poety polega zatem na przekształceniu owego naturalnego języka w język artystyczny. Posługując się terminologią XX-wiecznej semiotyki można powiedzieć, że poeta konstruuje w tym celu pewien „wtórny system modelujący”. W efekcie jego nałożenia na język naturalny powstaje właśnie język artystyczny, ten zaś, jak utrzymywał kiedyś Jurij Łotman, „jest w swej istocie określonym modelem świata”¹⁹. Wolno zatem przyjąć, że podjęty przez Kochanowskiego trud stworzenia nowego polskiego języka artystycznego, dość wyraźnie odbiegającego od wcześniejszych podobnych konstrukcji, które poeta mógł łatwo znaleźć w twórczości swoich poprzedników (np. Marcina Bielskiego, ale zwłaszcza Mikołaja Reja), był prawdziwym punktem wyjścia całej jego literackiej *cosmopoiesis*. W oczach wielu współczesnych Kochanowskiemu czytelników ten aspekt jego poetyckiej aktywności przesądzał niewątpliwie o szczególnym miejscu, jakie zajął on wśród rodzimych twórców. Jan Januszowski w znanym wstępie do zbiorowej edycji jego dzieł, tłumacząc przyczyny, które spowodowały, że zgromadził je wszystkie w jednym tomie, pisał m.in.:

Po czwarte, abym dogodzić mógł częścią tym, którzy pragnęli, aby wszystkie rzeczy jego na świat wydane były, częścią też tym, którzy by się radzi przypatrzeli i ozdobić rzeczy samej, i położeniu słów, jakim porządkiem iść by słusznie miały, w czym widzę, że nad wszystkie inne przodkował barzo²⁰.

Wypowiedź Januszowskiego brzmi dzisiaj, być może, trochę naiwnie, jednak sam fakt, iż XVI-wieczni czytelnicy chcieli się od Kochanowskiego uczyć przede wszystkim owego „położenia słów”, aby zrozumieć „jakim porządkiem iść by słusznie miały”, dobrze chyba świadczy o ich zdrowym rozsądku, ale także o umiejętności uchwycenia tego, co naprawdę istotne. Przywołany tutaj na wstępie Northrop Frye zauważył kiedyś nie bez racji, że poeci często nie są od innych ludzi ani mądrzejsi, ani głupszy – tym, co ich wyróżnia, jest właśnie umiejętność układania słów w odpowiednim porządku²¹. W jakiej mierze wspomniane „położenie słów” w dziełach czarnoleskiego poety stanowi produkt jego własnej inwencji, w jakiej zaś na-

¹⁸ Pamiętać zresztą należy, iż Kochanowski był przecież poetą dwujęzycznym. Jest wszakże rzeczą wielce charakterystyczną, że w swojej poezji unikał konsekwentnie makaronizacji. Inaczej rzecz się miała z jego listami, w których, zgodnie z humanistyczną modą, systematycznie przetykał polski tekst łacińskimi wstawkami.

¹⁹ Ju. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanańska. Warszawa 1984, s. 30.

²⁰ *Jan Kochanowski*. Kraków 1585, k. IVv.

²¹ Niestety, po latach nie jestem już dzisiaj w stanie dokładnie zlokalizować tej jego wypowiedzi.

śladowania klasycznych i zachodnioeuropejskich wzorów, to kwestia osobna. W każdym razie wykreował on stopniowo pewien własny model artystycznego języka, stanowiący materię, z której dalej formował swoje poetyckie światy, nieustannie przy tym eksperymentując i wsłuchując się w reakcje odbiorców²², co sprawiało, że i sam język wciąż się zmieniał, dostosowując się do nowych zadań stawianych przed nim przez poetę. Kierunek tych przemian nie jest dzisiaj łatwy do uchwycenia m.in. dlatego, że chronologia twórczości Kochanowskiego nie da się w sposób precyzyjny i ostateczny ustalić. *Pieśni* i *Fraszki* np. pisał on przez wiele lat, ale w przypadku większości utworów znamy tylko ich ostateczny kształt, jaki przybrały w drukowanych edycjach z połowy lat osiemdziesiątych XVI wieku. W tym miejscu nie musimy jednak na szczęście wchodzić głębiej w te skomplikowane z samej swej istoty kwestie.

Cosmopoiesis w twórczości Kochanowskiego realizuje się zatem na różnych poziomach, poczynając od sposobu stylistycznej i wersyfikacyjnej organizacji wypowiedzi. Każdy pojedynczy utwór, nawet dwuwierszowa fraszka, staje się swoistym „mikrokosmosem”, jednolitą, uporządkowaną całością, reprezentującą pewną szerszą kategorię (w tym przypadku gatunek literacki). Dotyczy to, oczywiście, nie tylko Kochanowskiego, lecz właściwie każdego poety, chociaż nie wszyscy w równie świadomy sposób próbowali z tych „mikroświatów” konstruować większe całości, imitując niejako przy okazji Boski akt stworzenia opisany w hymnie *Czego chcesz od nas, Panie...*

Układając swoje poetyckie zbiory autor *Fraszek*, *Trenów* czy *Pieśni* był ich „budowniczym”, czyli – jak sam mówił – „cieślą, który to mistrował”, a zatem demiurgiem-architektem, w przemyślny sposób łączącym ze sobą przygotowane wcześniej elementy. Kochanowski podzielał niewątpliwie charakterystyczną dla wielu renesansowych literatów fascynację architekturą jako sztuką tworzenia pięknej i uporządkowanej harmonijnie przestrzeni²³. Stąd też w jego twórczości od czasu do czasu pojawiają się „architektoniczne” metafory, wywodzące się zapewne z dobrze mu znanej starożytnej teorii retorycznej, w której ramach dość często powracała przypominana przez różnych autorów analogia między sztuką literacką kompozycji a umiejętnością wznoszenia budowli²⁴. Nawet w przywoływanym już tutaj liście do Zamojskiego, przyznając, iż *Odprawa* nie została napisana całkiem zgodnie z regułami, posłużył się Kochanowski łacińskim określeniem „*ad amussim*”,

²² Bardzo symptomatyczny jest pod tym względem znany fragment listu J. Kochanowskiego do J. Zamojskiego poprzedzającego wydanie *Odprawy posłów greckich* (Oprac. T. Ulewicz. Wyd. 12, przejr. i uzup. Wrocław 1974, s. 4. BN I 3): „Rzeczy też drugie nie wedla uszu naszych. *Inter caetera* trzy są chory, a trzeci jakoby greckim chorom przygania, bo oni już osobny charakterem do tego mają; nie wiem, jako to w polskim języku brzmieć będzie. Ale w tym niech będzie *arbitrium* W.M., albo raczej we wszystkim”.

²³ Zob. m.in. P. Palme, *Ut architectura poesis*. W zb.: *Idea and Form: Studies in the History of Art*. Ed. N. G. Sandblad. Stockholm 1959. – G. Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*. Heidelberg 1971. – D. Cowling, *Building the Text: Architecture as Metaphor in Late Medieval and Early Modern France*. Oxford 1998. – R. Eriksen, *The Building in the Text: Alberti to Shakespeare and Milton*. University Park, Penn., 2001.

²⁴ Pisał o tym L. M. Griffin (*The Edifice Metaphor in Rhetorical Theory*. „Speech Monographs” 27 (1960)).

czyli dosłownie: 'według ciesielskiego sznurka'. We *Fraszkach* (I 87) zaś czytamy np.:

Najdziesz tu fraszkę dobrą, najdziesz złą i średnią,
Nie wszystko mury wiodą materiją przednią.
Z boków cegłę rumieńszą i kamień ciosany,
W pośrodek sztuki kładą i gruz brakowany²⁵.

Wiersz otwierający ten utwór stanowi być może, jak to już wcześniej zauważano, nawiązanie do epigramatu Marcjalisa (I 16):

*Sunt bona, sunt quaedam mediocria, sunt mala plura
quae legis hic. aliter non fit, Avite, liber*²⁶.

Rzymski poeta poprzestał jednak na prostym stwierdzeniu faktu, że w jego zbiorze ów Avitus może znaleźć wiersze dobre, średnie i złe, których jest zresztą więcej, dodając tylko, iż było to nieuniknione. Kochanowski nie ogranicza się do tak banalnej w gruncie rzeczy konstatacji. W jej miejsce wprowadza rozbudowaną metaforyczną konstrukcję, nawiązującą dość wyraźnie do wspomnianej tutaj wcześniej tradycji retorycznej. Mógł mieć przecież w pamięci np. krótki fragment *Institutio oratoria* Kwintyliana (VIII 63), w którym ten porównywał sytuację mówców do sytuacji ludzi wznoszących budowlę z nieobrobionych kamieni, by na koniec stwierdzić: „Nie możemy ociosać ani wypolerować naszych słów, żeby uczynić je bardziej pasującymi do siebie, musimy zatem wziąć je takie, jakie są, i wybrać dla nich odpowiednie położenie”²⁷. Kwintyliani mówił tylko o szyku wyrazów, Kochanowski pisał o kompozycji zbioru poetyckiego, zasada pozostaje jednak ta sama: właściwy porządek, a nie jakość lub forma materiału decydują o wszystkim.

Przytoczona fraszka Kochanowskiego jest, oczywiście, przejawem autorskiej kokieterii, bez wątpienia bowiem nie włączył on do swojego zbioru żadnego epigramatu, o którego niskiej wartości artystycznej byłby całkowicie przekonany. Wiemy, że dokonał pewnej selekcji, o czym świadczy choćby fakt, iż części fraszek w owym tomie nie opublikował, uczynić to miał dopiero po jego śmierci Januszowski. Przeprowadzając ten wybór poeta postępował niekiedy w sposób dość bezzwzględny. Fraszki 82, 83 i 84 z *Książ pierwszych* to trzy dystychy wydobyte z cyklu *Na XII tablic ludzkiego żywota*, który w całości ukazał się dopiero w wydaniu *Fragmentów* z 1590 roku²⁸. Były więc one owym „gruzem brakowanym”, który trafił do *Fraszek* jako materiał pochodzący z rozbiórki innej, zapewne dla autora mniej istotnej, budowli poetyckiej. W *Pieśniach* natomiast znajdujemy przecież (jako utwór 14

²⁵ J. Kochanowski, *Fraszki*. Oprac. J. Pelc. Wyd. 3, przejrz. Wrocław 1998, s. 44. BN I 163.

²⁶ Na to nawiązanie do Marcjalisa zwraca uwagę Pelc w swoim komentarzu (w: jw.).

²⁷ Kwintyliani, *Institutionis oratoriae libri duodecim*. Ed. F. O. Meister. T. 2. Lipsiae 1887, s. 90: „*differenda igitur quaedam et praesumenda, atque ut in structuris lapidum impolitorum, loco quo convenit quodque ponendum, non enim recidere ea nec polire possumus, quo coagmentata se magis iungant, sed utendum iis, qualia sunt, eligendaeque sedes*”.

²⁸ Oczywiście, trudno wykluczyć, iż utwory pojawiające się we *Fraszkach* to tylko początek cyklu, który poeta ukończył dopiero później. Wydaje się jednak, że było raczej odwrotnie, czego starałem się dowieść w artykule *Cursus aetatis. O cyklu „Na XII tablic ludzkiego żywota” Jana Kochanowskiego* („Roczniki Humanistyczne” 56 (2008), z. 1).

Ksiąg wtórych) m.in. wydobytą z ogłoszonej drukiem kilka lat wcześniej *Odprawy posłów greckich* znana pieśń chóru zaczynająca się od słów „Wy, którzy Pospolita Rzeczą władacie”. Tutaj wszakże sytuacja jest chyba nieco bardziej skomplikowana. Nie wiemy, jak długo Kochanowski pracował nad kompozycją zbioru, którego wydania zresztą nie dożył. Jest całkiem prawdopodobne, że jakiś jego zarys i wstępna koncepcja istniały już w momencie, gdy wysyłał Zamojskiemu pospiesznie przepisany tekst *Odprawy*, do którego włączył pieśń ułożoną pierwotnie z zupełnie innym przeznaczeniem. Lecz są to kwestie, których prawdopodobnie nigdy nie uda się nam ostatecznie rozstrzygnąć. Niezależnie wszakże od tego, czy pieśń została napisana jako część *Odprawy*, czy trafiła do niej z czegoś, co później miało się stać zbiorem zatytułowanym *Pieśni*, jaki dzisiaj znamy, jedno wydaje się pewne: Kochanowski był literackim architektem swobodnie operującym zgromadzonym wcześniej materiałem. Ten sam element mógł się powtarzać, jeśli tylko dobrze wpisywał się w logikę nowej całości. Trzeba zresztą zauważyć, że poeta nie popadał pod tym względem w przesadę.

Na twórczość Kochanowskiego można chyba patrzeć w dwojaki sposób. Można ją czytać w porządku diachronicznym, śledząc jej rozwój, będący wynikiem pojawiania się kolejnych tekstów. Jakimś utrudnieniem jest fakt, że sama chronologia da się ustalić tylko do pewnego stopnia. Drugi sposób to próba odtworzenia ostatecznego kształtu, w jakim poeta postanowił zachować swój dorobek. Nie ulega wątpliwości, że pod koniec życia zdecydował się go uporządkować, nadając mu postać przeznaczoną dla potomnych. W tej perspektywie chronologia powstania poszczególnych fraszek, pieśni lub łacińskich elegii schodzi na plan dalszy (choć, oczywiście, nie jest bez znaczenia, gdy przystępujemy do ich interpretacji). Problem polega jednak na tym, że Kochanowski zmarł nagle, pozostawiając Januszowskiemu zadanie opublikowania reszty swojej spuścizny. Nie wiemy zatem, w jakim stopniu edycja zbiorowa poezji, ogłoszona przez tego ostatniego rok po śmierci autora, odzwierciedlała jego intencje. Nie objęła ona zresztą przecież całej jego twórczości, nawet tych dzieł, które wcześniej ukazały się drukiem osobno. Brakuje w niej choćby *Fraszek* i *Psalterza*. Wydaje się wszakże pewne, że Kochanowski stworzył wizję kształtu, w jakim jego poetyckie dokonania będą w przyszłości przemawiać do czytelników. Niewątpliwie rozmawiał o tych sprawach z Januszowskim, którego późniejsze działania w jakiejś mierze, chociaż nie do końca, oddawały intencje poety. Z braku stosownej dokumentacji skazani jesteśmy jednak w tej kwestii tylko na snucie rozmaitych domysłów. W każdym razie to właśnie przygotowane pod koniec życia wydanie zbiorowe miało chyba stanowić zwieńczenie i podsumowanie owej *cosmopoiesis* czarnoleskiego poety, było owym horacjańskim *monumentum*, które zgodnie z jego wolą trwać powinno dalej w pamięci przyszłych pokoleń. Miało też być ono precyzyjnie uporządkowaną całością, gdzie poczesne miejsce zajmowałyby wyraźnie wyodrębnione jednogatunkowe zbiory, każdy z nich zaś stanowiłby efekt nie tylko kumulacji materiału poetyckiego, lecz również jego przemyślanej selekcji – osobny świat zorganizowany według pewnych ściśle określonych reguł. Zasady te były inne we *Fraszkach*, inne w *Trenach*, a jeszcze inne w *Pieśniach*. *Psalterz* pominiemy, ponieważ z oczywistych powodów jego kompozycją nie kierowała inwencja samego Kochanowskiego.

Kosmogoniczny aspekt najwyraźniej występuje w konstrukcji *Fraszek*. Są one poetycką budowlą, co wynika choćby z przytoczonej tutaj wcześniej fraszki I 87, lecz budowlą bardzo szczególną, owym labiryntem o „ścieżkach mylnych”, pojawiającym się w utworze 29 *Ksiąg trzecich*²⁹. W centralnym punkcie tego labiryntu rośnie czarnolesska lipa, z którą wiąże się cały zespół symbolicznych sensów: wyznacza ona bowiem oś świata (*axis mundi*), jest drzewem kosmicznym, występującym w różnych archaicznych modelach kosmologicznych, ale jednocześnie tradycyjnym symbolem miłości i prokreacji, dla Kochanowskiego zaś również kreacji poetyckiej³⁰. Właściwie można by nawet uznać lipę za swoistą inkarnację albo epifanię jego *cosmopoiesis*, znajduje się w samym centrum świata *Fraszek*, uosabiając siłę, która ten świat powołała do istnienia.

Niezwykle różnorodny materiał poetycki został przez autora uporządkowany w sposób, który dla czytelników nie był zapewne oczywisty. Nie będę go tutaj szczegółowo przedstawiać, gdyż uczyniłem to już wcześniej w innym miejscu³¹. W każdym razie topografia zbioru została ukształtowana z użyciem dość skomplikowanego systemu numerologicznych konstrukcji, odwołujących się do pitagorejskiej i neoplatonńskiej symboliki liczb, przede wszystkim jednak do izopsefii, czyli praktyki obliczania, za pomocą przyjętej uprzednio skali, liczbowej wartości poszczególnych słów. Przed XVI-wiecznym czytelnikiem stało zadanie o tyle trudniejsze, że fraszki w ówczesnych wydaniach nie były przecież numerowane. W ten sposób wpisana w nie została pewna ukryta struktura, którą dostrzec mógł tylko bardzo specyficzny typ odbiorcy. Poeta zresztą bynajmniej nie zachęcał nikogo do podejmowania wysiłków zmierzających do jej odnalezienia i rozwikłania. Wręcz przeciwnie, we wspomnianej fraszkce III 29 pisał:

Fraszki nieprzeplacone, wdzięczne fraszki moje,
W które ja wszyski kładę tajemnice swoje;
Bądź laskawie Fortuna ze mną postępuje,
Bądź inaczej, czego snadź więcej się najduje.
Obralliby się kiedy kto tak pracowity,
Żeby z was chciał wyczerpać umysł mój zakryty,
Powiedźcie mu niech próżno nie frasuje głowy,
Bo się w dziwny Labirynt i błąd wda takowy,
Skąd żadna Aryjadna, żadne kłębki tylne
Wywieść go móc nie będą, tak tam ścieżki mylne³².

Nie wchodząc dalej w kwestie związane z tym ukrytym porządkiem, który został przez poetę wpisany w kompozycję zbioru, warto zwrócić uwagę na to, iż twierdzi on wyraźnie, że we *Fraszках* zawarł jakieś sekrety i że są to „tajemnice swoje”,

²⁹ Warto może przypomnieć, że również Mazzotta pisał, iż świat wykreowany przez renesansowych autorów może przyjmować postać labiryntu albo np. racjonalnej utopii naukowej.

³⁰ Pisałem o tym szerzej w książce *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszках”* (Wrocław 1998, rozdz. 2: *Poetycka dendrologia i „mieszaniec dziwny”*).

³¹ Zob. *ibidem*, rozdz. 1: *Ordo in varietate*. Pomysły te twórczo rozwinął J. K r o c z a k w oczekującym na druk artykule *W labiryncie. O układzie „Fraszek”*.

³² Kochanowski, *Fraszki*, s. 135–136.

czyli że dotyczą one kwestii osobistych, a nie wielkich, kosmicznych problemów, zaprzatających zwykle umysły uczonych i filozofów.

Zastanawiając się nad źródłem samego pomysłu, aby owe istotne osobiste treści ukrywać w tak skomplikowany sposób, z użyciem numerologicznych i izopseficznych spekulacji, wolno zapytać, co właściwie robił Kochanowski w kancelarii Zygmunta Augusta. Mało na ten temat wiemy. Jest dość prawdopodobne, że zajmował się korespondencją dyplomatyczną. Mógł zatem trudnić się np. nadawaniem oficjalnym listom monarchy lub kanclerza odpowiedniego kształtu stylistycznego. Oprócz jednak owej oficjalnej korespondencji z obcymi dworami lub z wysokimi urzędnikami państwowymi kancelaria wysyłała również listy adresowane do przebywających za granicą dyplomatów. Ta korespondencja w XVI w. na terenie całej Europy zwykle nie była pisana „otwartym tekstem”, lecz kodowano ją w rozmaity sposób. Powstawały wtedy dość liczne traktaty poświęcone sztuce układania szyfrów³³, zachowało się też do naszych czasów wiele przykładów zaszyfrowanych depesz dyplomatycznych. Stosowane przez poszczególne kancelarie szyfry nie były zresztą wbrew pozorom trudne do złamania. Dysponujemy dzisiaj np. depeszą sekretarza nuncjusza papieskiego dotyczącą różnych kwestii związanych z elekcją Henryka Walezego. Depesza ta została nawet opublikowana i odszyfrowana³⁴. Z kręgu bliskich znajomych Kochanowskiego pochodzi list, w którym w kwietniu 1584 Stanisław Reszka donosił z Rzymu Janowi Zamojskiemu, że jeden z kardynałów wyraził zdziwienie faktem, iż oni obaj pisują do siebie po polsku lub po łacinie, „a cyfr żadnych nie używają”³⁵. Czy Kochanowski sam parał się kodowaniem korespondencji dyplomatycznej dworu krakowskiego, oczywiście nie wiemy, ale jeśli nawet tego nie czynił, to z pewnością dobrze wiedział o podobnych działaniach i znał ludzi, którzy w nich brali udział. Dodać jeszcze należy, iż w praktyce szyfrowania pewną rolę odgrywały niekiedy również książki. Podawane w listach zestawienia liczb odsyłały do stronic, wierszy i numerów słów w wierszach dzieła znającego zarówno nadawcy, jak i adresatowi.

Z punktu widzenia podjętych tutaj rozważań istotne jest jednak coś innego. Jako kreator poetyckiego świata *Fraszek* Jan z Czarnolasu zakodował w nim w wielce przemyślny sposób informacje na swój własny temat. W tym różni się od Platońskiego demiurga, któremu, jak wszystko wskazuje, nie przyświecały takie intencje. Zbliża go to natomiast w pewnym sensie do chrześcijańskiego Boga, który, zdaniem wielu teologów, tworząc świat, napisał jednocześnie ową księgę natury, umożliwiając dociekliwym umysłom poznanie Siebie, ponieważ, jak np. twierdzi w XII w. Hugo od św. Wiktora, „cała natura wyraża Boga” („*Omnis natura Deum loquitur*”)³⁶.

³³ W księgozbiórce Zygmunta Augusta znajdowała się przynajmniej jedna tego rodzaju książka: *Polygraphiae libri sex* J. Trithemiusa – zob. A. Kawecka - Gryczowa, *Biblioteka ostatniego Jagiellona. Pomnik kultury renesansowej*. Wrocław 1988, s. 296 (nr katalogu 945).

³⁴ Zob. A. C. Leighton, *A Papal Cipher and the Polish Election of 1573*. „Jahrbücher für Geschichte Osteuropas” N.F., t. 17 (1969), z. 1.

³⁵ Cyt. za: L. Kieniewicz, *Łacina na dworze Stefana Batorego*. W zb.: *Listowne Polaków rozmowy. List łacińskojęzyczny jako dokument polskiej kultury XVI i XVII wieku*. Red. J. Axer, J. Mańkowski. Warszawa 1992, s. 98–99.

³⁶ Hugo od św. Wiktora, *Eruditio didascalica* 6, 5 (PL 176, szp. 805).

Od demiurga pojawiającego się w *Timajosie* żydowski i chrześcijański Bóg różni się jeszcze w inny sposób. Ten pierwszy tworzy wprawdzie świat, lecz później nie ingeruje już w jego dalsze losy³⁷. Za zdarzające się od czasu do czasu kataklizmy odpowiedzialność ponosi wyłącznie natura. Nie są one jakąś karą spadającą na stworzenia, lecz po prostu niebezpiecznymi zjawiskami. Bóg przeciwnie – co pewien czas dokonuje rozmaitych interwencji: zsyła potop (któremu *nb.* Kochanowski poświęcił przecież obszerną pieśń) lub sprawia, że morze rozstępuje się przed Izraelitami uciekającymi z Egiptu (wcześniej zaś sprowadza plagi na jego mieszkańców). Zawiesza zatem w razie potrzeby działanie praw natury, kierując się sobie jedynie znanymi powodami. Nie tylko stworzył świat *ex nihilo*, ale wciąż czuwa nad nim dokonując kolejnych cudów.

Kochanowski zbudował swój poetycki świat ze słów wyrażających pewien zespół poglądów i związany z nim system wartości. Jego dzieło miało z założenia trwać dłużej niż budowle wznoszone przez ludzi z kamienia i cegły. Żeby to jednak miało sens, sam poeta musiał wierzyć we własne przesłanie. Stąd też kryzys opisany w *Trenach* był nie tylko problemem Kochanowskiego jako człowieka, lecz może nawet bardziej Kochanowskiego jako twórcy. Weintraub w cytowanym już tutaj artykule uznał cykl za świadectwo głębokiego duchowego przełomu w życiu poety, który porzucić miał optymistyczną wizję świata dającą się zauważyć w hymnie *Czego chcesz od nas, Panie...* na rzecz jakiegoś, dziwnie zresztą definiowanego, „chrześcijańskiego pesymizmu”³⁸. Dopatrywał się zatem Weintraub w *Trenach* początków nowej, barokowej postawy wobec świata i związanej z nią konceptystycznej poetyki. Wydaje się jednak, że tak jak hymn nie był żadnym „manifestem”, tak i *Treny* nie były aktem kapitulacji.

Żeby zaś zrozumieć, czym naprawdę były, warto podjąć próbę wpisania ich w ramy koncepcji owej renesansowej *cosmopoiesis*, stanowiącej główny przedmiot naszych dociekań. Konstruowany przez poetę gmach zaczął się chwiać pod wpływem zewnętrznych okoliczności. Gdyby jego twórca był tylko demiurgiem takim jak u Platona, pozostawiłby sprawy swojemu biegowi. Kochanowski jednak przyjmuje jakby rolę chrześcijańskiego Boga, czuwającego nad stworzonym przez siebie światem. Nie może wprawdzie dokonać cudu, nie wskrzesi córki, ale dzięki sile własnej poezji potrafi jej zagwarantować swoistą nieśmiertelność.

W tym celu zaaranżował w *Trenach* pewien magiczny rytuał. Aby zrozumieć, na czym on polegał, należy zacząć od dość naiwnego pytania: dlaczego cykl składa się z 19 utworów? Możliwa jest na nie bardzo prosta odpowiedź – tylu utworów potrzebował poeta, aby powiedzieć wszystko to, co zamierzał. Załóżmy jednak, że było inaczej. Już przy okazji omawiania konstrukcji *Fraszek* zauważyliśmy skłonność Kochanowskiego do numerologicznych spekulacji. Symboliczne znaczenie dziewiętnastki w dziełach dawnych autorów nie było przedmiotem szczególnie pogłębionej refleksji. Najwybitniejszy renesansowy numerolog, Pietro Bongo, w swoim dziele *Numerorum mysteria*, ogłoszonym po raz pierwszy w roku śmierci Kochanowskiego (a zatem z pewnością nie znanym poecie w czasach, kiedy pracował nad *Trenami*) twierdził np., że nie jest ona ani liczbą trójkątną, ani sześcienną, ani

³⁷ Pisze o tym Nahm (*op. cit.*, s. 367–368).

³⁸ Weintraub, *op. cit.*, s. 301–303.

sferyczną, ani doskonałą, nie ma też w sobie żadnej „matematycznej elegancji”, i że – podobnie jak pozostałe liczby niezłożone – w *Biblii* odnosi się zwykle do grzechu i kary³⁹. Dziewiętnastka jednak miała dla chrześcijan również inne symboliczne znaczenie, wynikające z faktu, iż tyle właśnie lat liczył tzw. cykl Metona, za którego pomocą obliczano datę Wielkanocy. Dlatego też mogła symbolizować zmartwychwstanie lub po prostu życie wieczne. Jeśli Kochanowski chciał w swoim cyklu unieśmiertelnić Orszulkę, to taki wybór liczby składających się nań utworów mógł być z jego strony świadomym i przemyślanym posunięciem.

Mógł wszakże istnieć również inny powód. Przy całej swej opisanej przez Bonga niedoskonałości dziewiętnastka miała jedną zaletę: była liczbą nieparzystą, a w związku z tym w zbiorze dawało się ustalić jego geometryczne centrum. Już pisząc o miejscu zajmowanym przez lipę w centralnym punkcie labiryntu *Fraszek*, wspominałem, że w miejscu tym ogniskuje się pewna szczególna moc. W *Trenach* środkowym tekstem jest dziesiąty utwór cyklu. W systemie symboliki pitagorejskiej dziesiątka stanowiła liczbę szczególną, określano ją mianem *tetraktys*, ponieważ powstawała w wyniku zsumowania ze sobą pierwszych czterech liczb. To sprawiało, że przypisywano jej również wyjątkową magiczną siłę. *Tren X* zaczyna się, jak wiadomo, od długiej serii pytań dotyczących miejsca pobytu zmarłej córki, układających się w katalog eschatologicznych wyobrażeń wywodzących się z różnych systemów religijnych. Po tym rozbudowanym wstępie czytamy:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości.
A nie możesz li w onej dawnej swej całości,
Pociesz mię, jako możesz, a staw sie przede mną
Lubo snem, lubo cieniem, lub marą nikczemną⁴⁰.

Nie jest to tylko niewinna poetycka apostrofa, lecz misternie skonstruowane nekromantyczne zaklęcie. Dodajmy – zaklęcie skuteczne, Orszulka bowiem rzeczywiście pojawia się przecież w ostatnim utworze zbioru. Czy nam się to podoba, czy też nie, autor *Trenów* występuje tutaj w roli renesansowego maga. Przy okazji znajdujemy w tym fragmencie odpowiedź na pytanie, dlaczego *Tren XIX* oprócz numeru został przez poetę opatrzony również tytułem. W swojej twórczości Kochanowski bardzo konsekwentnie trzymał się zasady, że albo nadawał poszczególnym utworom swoich zbiorów tytuły (jak we *Fraszkiach*), albo numerował je (jak w *Pieśniach*). W *Trenie XIX* dodatkowy tytuł występuje tylko dlatego, że poeta stara się tutaj wyraźnie podkreślić, iż Orszulka stawiała się przed nim we śnie, nie zaś jako „cień” lub owa „mara nikczemna”. Można jeszcze dodać, że był to sen pojawiający się nad ranem, a tego rodzaju widzeniom zwykle przypisywano wówczas wyjątkową, niekiedy wręcz profetyczną funkcję.

Przy okazji warto też może zauważyć, iż między liczbami 10 a 19 dla lepiej wykształconych czytelników Kochanowskiego istniał pewien szczególny, dla nas

³⁹ P. Bongo, *Numerorum mysteria*. Lutetiae Parisiorum 1618, s. 423: „Numerus novenarius supra denarium neque trigonus est, neque cubicus, neque sphaericus, neque perfectus, nec denique ullam aliquam habet mathematicam elegantiam, sed cum sit primus incompositus ipse etiam, sicut et ceteri huius generis numeri, vitiis et castigationi addictus est”.

⁴⁰ J. Kochanowski, *Treny*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 16, popr. Wrocław 1997, s. 21. BN I 1.

trudno dostrzegalny związek. Pitagorejczykom przypisywano kilka arytmetycznych odkryć, które dziś mogą się wydawać banalne. Mieli oni m.in. zauważyć, że sumy kolejnych liczb nieparzystych są zawsze liczbami kwadratowymi: $1 + 3 = 4$, $1 + 3 + 5 = 9$, $1 + 3 + 5 + 7 = 16$ itd. Suma liczb nieparzystych od 1 do 19 daje 100, jest zatem dziesiątką do kwadratu. Tak więc zakłęcie pada w dziesiątym utworze zbioru, jego efekt pojawia się zaś w tekście, którego numer kryje w sobie dziesiątkę podniesioną do drugiej potęgi.

Można w tym miejscu zapytać o cel, jaki przyświecał Kochanowskiemu, kiedy konstruował swój cykl w ten wielce szczególny sposób. Dla Weintrauba *Treny* były w twórczości poety zbiorem przełomowym, wyznaczającym moment porzucenia pewnej optymistycznej wizji świata, którą znajdujemy w jego wcześniejszych utworach. *Tren XIX* jest, zdaniem badacza, „słabszy od innych” i w gruncie rzeczy stanowi zbiór włożonych w usta matki argumentów o dość wątpliwej wartości. XX-wieczny literaturoznawca miał, oczywiście, prawo do wypowiadania ocen zgodnych z duchem czasów, w których pisał, i z jego własnymi przekonaniem. Nie jesteśmy wszakże zmuszeni iść jego śladem. Jeśli hymn *Czego chcesz od nas, Panie...* i *Treny* są manifestacjami pewnego światopoglądu, to stanowi to tylko jeden ich aspekt, i to chyba nie najistotniejszy. Są to przede wszystkim wypowiedzi o charakterze artystycznym, w których ważniejsza od wiedzy okazuje się wyobraźnia. Innymi słowy, jako *kosmopoiētēs* Kochanowski przedstawia świat po części takim, jaki jest, ale przede wszystkim takim, jaki chce, żeby był, jest bowiem świat – jak o tym pisał cytowany tutaj wcześniej Mazzotta – „stworzony przez ludzką sztukę i wolę”. *Treny* pojawiły się w twórczości poety w momencie, gdy osobista tragedia wstrząsnęła fundamentami wznoszonej przez niego poetyckiej budowli. Opisany w nich dość szczególny nekromantyczny rytuał miał chyba doprowadzić do jej magicznej reintegracji. Aby mogła się ona dokonać, *Tren XIX* musiał się w zakończeniu cyklu pojawić i nie stanowił on, wbrew temu, co twierdził Weintraub, żadnego manifestu chrześcijańskiego pesymizmu. Kochanowski może nie był, co mu niekiedy później zarzucano, dobrym katolikiem, był jednak z całą pewnością człowiekiem głęboko religijnym, do którego argumenty wygłaszane tutaj przez matkę z pewnością przemawiały. Sam je zresztą przecież włożył w jej usta.

Konstruując swój poetycki kosmos Kochanowski przewyższał przywoływanego tutaj aż do znudzenia Platońskiego demiurga jeszcze pod jednym względem. Ten ostatni był genialnym rzemieślnikiem, zdolnym stworzyć niemal wszystko. Wydaje się wszakże, iż nie potrafił stworzyć samego siebie. Nie będziemy tutaj, oczywiście, wchodzić w rozważania, czy chrześcijański wieczny i wszechmogący Bóg byłby to w stanie uczynić, jest to bowiem jedynie wariant słynnego paradoksu omnipotencji, podjęcie zatem takich rozważań skazywałoby nas z góry na spektakularną klęskę. Jan z Czarnolasu jednak jako poeta nie tylko w pewnym sensie był do tego zdolny, ale po prostu tego dokonał. Świadomie i konsekwentnie wykreował swoje autorskie „ja”, a miejscem, w którym w syntetyczny sposób opisał etapy owego procesu, była otwierająca *Księgi trzecie* fraszka *Do gór i lasów*.

Pozornie tylko jest to bardzo zwięzła autobiografia, napisana z perspektywy kogoś, kto, po odbyciu długiej *peregrinatio vitae*, na starość powrócił ostatecznie w rodzinne strony. Znajdujemy w niej katalogowe wyliczenie odwiedzonych krajów,

a następnie pełnionych w życiu rozmaitych funkcji. Z naszego punktu widzenia najbardziej interesująca jest jednak pojawiająca się dalej rekapitulacja:

Taki był Proteus, mieniać się to w smoka,
To w deszcz, to w ogień, to w barwę obłoka.
Dalej co będzie? Śrebrne w głowie nici,
A ja z tym trzymam, kto co w czas uchwyci⁴¹.

Proteusz (czy jak chciał Kochanowski – Proteus) to jeszcze jedna mitologiczna figura, do której poeta porównywał samego siebie. Postać morskiego starca zajmowała zresztą poczesne miejsce w wyobraźni ludzi epoki renesansu⁴². Był on przede wszystkim symbolem ludzkiej zdolności do przystosowania się i autokreacji. Przedstawia go jako takiego Pico della Mirandola w słynnym fragmencie *De hominis dignitate*⁴³, później zaś w podobnej roli powracać będzie w dziełach różnych autorów renesansowych. Kochanowski zatem pozornie tylko przywołuje mitologiczną postać dobrze zdomowioną w humanistycznej tradycji. Ciekawsze jest jednak to, co pisze we fraszce o samych niezwyklej przemianach morskiego bożka.

W swoim czasie Krzysztof Mrowcewicz słusznie zauważył, że ich zaproponowane przez Kochanowskiego zestawienie odwołuje się do tradycyjnego porządku czterech żywiołów⁴⁴. Smok uchodził najczęściej za symbol chthoniczny, deszcz i ogień nie wymagają oczywiście dodatkowego komentarza, „barwa obłoka” zaś wiąże się niewątpliwie z powietrzem. Ten pomysł interpretacyjny można po prostu przyjąć, ale tylko jako pewien punkt wyjścia, otwierający drogę do dalszych rozważań. Warto się bowiem zastanowić nad symbolicznym sensem samego Proteusza, wykraczając poza krąg tradycyjnych odczytań jego postaci pojawiających się zwykle w pismach humanistów. Morski bożek odgrywał przecież dość istotną rolę również w systemie symboliki alchemicznej, gdzie oznaczał on przeważnie Merkuriusza, pierwszą materię, ale też aktywny, ulotny duchowy pierwiastek w ramach alchemicznego *opus*, przyjmujący kolejno rozmaite postacie⁴⁵. Owo alchemiczne „dzieło” bywało opisywane przez poszczególnych autorów w różny sposób, najczęściej wszakże składało się z czterech podstawowych, następujących po sobie faz, z któ-

⁴¹ Kochanowski, *Fraszki*, s. 115.

⁴² Zob. m.in. A. B. Giamatti, *Proteus Unbound: Some Versions of the Sea God in the Renaissance*. W zb.: *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Ed. P. Demetz, Th. Greene, L. Nelson Jr. New Haven, Conn., 1968. – B. Thaon, *Spenser's Neptune, Nereus and Proteus: Renaissance Mythography Made Verse*. W zb.: *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies. Bologna, 26 August to 1 September 1979*. Ed. R. J. Schoeck. Binghampton, N.Y., 1986. – M. Jeanret, *Portrait of the Humanist as Proteus*. „Diogenes” t. 44 (1996). – P. Pesic, *Shapes of Proteus in Renaissance Art*. „Huntington Library Quarterly” t. 73 (2010), nr 1.

⁴³ G. Pico della Mirandola, *Oratio de hominis dignitate*. / *Mowa o godności człowieka*. Przekł., oprac. Z. Nerczuk, M. Olszewski. Wstęp D. Facca. Warszawa 2010, s. 41.

⁴⁴ K. Mrowcewicz, *Proteusz i cztery żywioły. Wątki platońskie i hermetyczne we fraszce „Do gór i lasów”*. W zb.: *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*. Red. B. Otwinowska, J. Pelc. Wrocław 1984.

⁴⁵ Zob. L. Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge 1998, s. 158.

rych pierwszą było *nigredo* (czerni), symbolizowane zwykle, chociaż nie tylko, przez chtonicznego smoka. Drugie stadium nazywane bywa ogonem pawia (*cauda pavonis*). Paw obrazuje tęczę, która ukazywać się miała w alembiku w czasie obmywania czarnego kamienia, czyli pierwotnej materii. Doprowadza ono kamień do fazy białości (*albedo*), wiązanej przez niektórych autorów z tzw. wodą życia (*aqua vitae*). I wreszcie za sprawą ognia kamień osiąga ostatnią fazę swojej transformacji, zwaną najczęściej czerwienią (*rubedo*).

Proteus-Merkurius we fraszce Kochanowskiego przechodzi kolejno przez wszystkie te fazy, chociaż zapewne ze względów wersyfikacyjnych ich kolejność została nieco zaburzona. Owa *cauda pavonis*, czyli tęcza, pojawia się bowiem tutaj na końcu serii jako „barwa obłoka”. Proces formowania siebie przedstawia zatem poeta jako sekwencję alchemicznych transformacji, metaforę tę należy jednak chyba traktować dość poważnie z uwagi na fakt, iż sama alchemia była rozumiana przez wielu jej adeptów nie tylko jako technika przekształcania metali w złoto, lecz również jako opis doniosłego duchowego procesu.

Nakładając ten rozbudowany alchemiczny schemat na ukazaną wcześniej w wierszu życiową drogę autora, możemy zauważyć pewne istotne zbieżności. Przede wszystkim dotyczą one punktu wyjścia i punktu dojścia. Punktem początkowym są owe wspomniane na początku „góry i lasy”, czyli rodzinne strony poety. Kochanowski dość często podkreślał swoje „leśne” pochodzenie. We fraszce *Do poetów* (III 14), porównując siebie do dobrego centaury Chirona, pisze więc: „i ja mieszkam w lesie”; wcześniej, przybывая na dwór Zygmunta Augusta, przyjmuje mitologiczną maskę Satyra, który też został przecież w dedykacji nazwany „leśną potworą”. Posiadłość Kochanowskiego ma las w samej swojej nazwie. W dodatku jest to czarny las. Poeta z pewnością wiedział, że po grecku las to „*hýlē*” i że słowo to oznaczało również materię. Czarnolas zatem po grecku nazywałby się „*mélaina hýlē*”. Tak więc miejsce, z którego Kochanowski pochodził, już w swojej nazwie zawierało wszystko to, co pozwalało kojarzyć je z owym alchemicznym *nigredo*, czyli ciemną, pierwotną materią. Na końcu życiowej drogi pojawiają się „srebrne w głowie nici”. Ten fragment można potraktować chyba jako przejaw pewnej autoironii. Zamiast złota czy kamienia filozoficznego, których uzyskanie wieńczyć miało alchemiczne *opus*, widzimy tylko siwe włosy, zapowiadające nadejście starości. Zamykające fraszkę stwierdzenie: „A ja z tym trzymam, kto co w czas uchwyci”, ma zatem przede wszystkim oczywisty epikurejski wydźwięk, może być jednak również odczytywane w nieco inny sposób – jako skierowana do czytelnika instrukcja interpretacyjna: autor fraszek sam się ustawicznie zmieniał, a sens jego twórczości nie jest w związku z tym dla każdego łatwo uchwytne. To by chyba mogło zresztą tłumaczyć, dlaczego Kochanowski wciąż jest dla nas takim trudnym poetą.

Fraszka *Do gór i lasów* stanowi zatem modelowy opis autokreacji (można by powiedzieć: *autopoiesis*), objaśnionym za pomocą alchemicznej metafor. Warto przy okazji zauważyć, że cały zbiór Kochanowskiego dałoby się odczytywać w świetle symboliki alchemicznej. Często występującym tu symbolem alchemicznego *opus* jest np. labirynt, a i czarnoleska lipa mogłaby zostać uznana za owo Drzewo Filozoficzne, powracające ustawicznie w pracach adeptów tej sztuki, która w czasach Kochanowskiego cieszyła się, przynajmniej w pewnych kręgach, dużym prestiżem (interesowali się nią również niektórzy jego znajomi, jak np. Olbracht Łaski). Pro-



Nigredo, symbolizowane przez smoka, oraz *cauda pavonis* – drzeworyty w alchemicznym traktacie Salomona Trismosina *Aureum vellus* [...] (Rorschach 1598–1599)

blem polega jednak na tym, że alchemicy „przywłaszczyli sobie” cały zespół tradycyjnych symboli mitologicznych, przypisując im nowe specyficzne znaczenia. Kiedy pojawiają się one później w dziełach XVI-wiecznych literatów, trudno zwykle stwierdzić, czy rzeczywiście traktowali je oni jako symbole alchemiczne. W przypadku twórczości czarnoleskiego poety mamy do czynienia z taką właśnie rodzącą wiele wątpliwości sytuacją.

Abstract

JACEK SOKOLSKI University of Wrocław

JAN KOCHANOWSKI'S COSMOPOIESIS

Constructing his poetic world, Jan Kochanowski on the one hand acted as a typical Renaissance *poeta faber* pertaining to the figure of the demiurge from Plato's *Timaeus*, while on the other hand he transgressed thus established frames. He ordered collections of his poems as architectural compositions referring to the tradition preserved in old textbooks in rhetoric, yet filled them with deeply hidden pieces of information about himself, in which, as a matter of fact, he followed the Christian God's *modus operandi*. In doing so, he oftentimes took advantage of cryptological procedures used in the then diplomatic correspondence. The moment the world of words and values constructed in this way collapsed due to the poet's personal experience, in *Treny* (*Laments*) he brought about its magic reintegration. Kochanowski also surpassed Plato's demiurge in one more aspect. In his literary creativity he realised a peculiar act of auto-creation of which the description, employing alchemist symbolism, is found in the trifle *Do gór i lasów* (*To the Mountains and Forests*) (III 1).

GRZEGORZ TROŚCIŃSKI Uniwersytet Rzeszowski

**PIEŚŃ O KRZYŻU I JEJ NIEZNANY PÓŹNOŚREDNIOWIECZNY PRZEKAZ
Z ZAGADNIEŃ POLSKOJĘZycznego ZASOBU LITERACKICH POZDROWIEŃ
KRZYŻA***

Krzyżu, tryumfie zwycięski,
[.]
Tylkoć w tobie ma dufanie
Ten świat i wszyscy Polanie¹.

Znamienny rys kultury religijnej późnego średniowiecza, także w Polsce, stanowi dominacja tematów i wątków pasyjnych: w liturgii, sztuce, piśmiennictwie², myśli teologicznej bądź też w formach obrzędowości paraliturgicznej i pozaliturgicznej, które wyrażały się w praktykach pokutnych powstających wtedy bractw Męki Pańskiej czy ruchu biczowników. Przyczyny tego zjawiska są złożone i należy je upatrywać w szerokim kontekście zmian religijno-filozoficznych europejskiej jesieni średniowiecza (nominalizm, doloryzm i – w mniejszym zakresie – *devotio moderna*), w kryzysie myśli scholastycznej, upowszechnieniu teologii mistycznej, a także w pozakulturowych czynnikach destabilizujących uniwersalizm myśli tej epoki, takich jak wojna stuletnia, klęski głodu, wojny husyckie, wielka schizma, zagrożenie tureckie czy zaraza czarnej śmierci³. Kryzys cywilizacyjny końca średniowiecza

* Autor pragnie złożyć podziękowania dr. hab. Jackowi Wójcickiemu prof. IBL PAN za uprzejmą pomoc w docieraniu do materiałów trudno dostępnych, a niezbędnych w wykończeniu niniejszego artykułu, oraz pracownikom Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, szczególnie bibliotekarzom: Paniom Dorocie Rejman i Monice Kopeć, za życzliwość w udostępnianiu zbiorów.

¹ *Passio, albo Kazanie o Męce Pańskiej Aureliusza Lippusa, które w Wielki Piątek w Rzymie przed papieżem miał*. Poznań 1567. Cyt. z: *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. Red. J. Nowak-Dłużewski. Zebra., oprac. M. Korolko. Oprac. językowe J. Puzyńska, przy współud. T. Dobrzyńskiej. Oprac. paleograficzne H. Kowalewicz. T. 1: *Teksty i komentarze*. Warszawa 1977, s. 119.

² Polski średniowieczny dramat liturgiczny towarzyszył tylko obrzędowi Wielkiego Tygodnia (zob. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*. Z. 1: *Dramat liturgiczny*. Oprac. J. Lewański. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1966. – *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.* Zebra., wstęp, koment. J. Lewański. Lublin 1999). W rękopisach oraz w inkunabulach zachowało się również немало kazań pasyjnych. W związku ze wzrastającą potrzebą prywatnego myślowego adorowania umęczonego Chrystusa powstawały w interesującym nas okresie *meditationes passionis Iesu Christi*.

³ Zob. M. Korolko, *Charakterystyka religijnych i literackich form staropolskiej pieśni pasyjnej*. W zb.: *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 22–26.

przejawiał się w pesymizmie, a ten wyzwalał poszukiwanie nowych dróg konsolacji. Kościół wskazywał umęczonego Chrystusa, Boga-człowieka, jako punkt odniesienia dla uzasadnień ludzkiego cierpienia, uzasadnień trojakich: przez naśladowanie, przez współodczuwanie oraz przez uświadamianie ludzkiej i ponadludzkiej miary misterium odkupienia na Golgocie. *Imitatio Christi* koncentrowała się w idei *compassio*, a dogmat ten – jak wydaje się z dzisiejszej perspektywy kulturowej – nie tylko należał do najważniejszych w owym czasie wyzwań teologicznych, ale stanowił też przedmiot najwyższej troski w opracowaniach plastycznych i literackich. Teologia i kultura współcierpienia inspirowały ogół zagadnień paraliturgicznych i pozaliturgicznych w epoce, w której pasyjność ujęć chrystologicznych była jednym z najistotniejszych rysów duchowości. Powszechnie występujące przedstawienia krucyfiksu mistycznego, piety, *Ecce homo*, Męża Boleści, Chrystusa Frasobliwego, tłoczni mistycznej, narzędzi męki – zawładnęły wyobraźnią i uczuciami wiernych, podsycaly stan ekstatycznego przejęcia, spełniały nakaz dydaktyki miłości; umysławiając ludzki i ponadludzki wymiar Chrystusowej ofiary, przybliżały Boga-człowieka w cierpiącym ciele do człowieka, który w dzieleniu ran z Jezusem i Maryją odnajdował – oprócz przeżyć religijnych – konsolację w obliczu trudów doczesności. Religijność dolorystyczna, ukierunkowana na wzbudzenie emocjonalnego doświadczenia religijnego, sięgała w sztuce i literaturze po ekstremalne formy ekspresji, które swą wyrazistością i drastycznością nauki cierpienia miały przemawiać do szerokich rzesz niewykształconych. Sztuka i literatura akcentowały wartość uczuć w przeżyciu religijnym, ożywiały wyobraźnię, subiektywizowały spotkania z *sacrum*. Dominuje w owym czasie realistyczna konkretyzacja Pasji, arytmetyka cierpienia i krwi wylanej z ran Chrystusa, anatomia boleści zogniskowana w katalogowym wyliczaniu członków najświętszego ciała Boga-człowieka, naturalistyczny obraz wyniszczenia, pobudzający do współcierpienia, wywołujący współczucie, litość i miłość. Pasyjny klimat epoki wzmacniały formy obrzędowości ludowej, np. nabożeństwa drogi krzyżowej, praktyka modlitewna odmawiania pacierzy na pamiątkę liczby ran Chrystusa i wylania Jego krwi, nabożeństwa do pięciu ran, pięciu boleści Jezusa i Maryi, nie mówiąc już o popularnych *Godzinkach o Męce Pańskiej* (*Horae de cruce vel passione Domini*). W wieku XV wymyślony został nawet herb pięciu ran Chrystusa, a w sztuce pojawiły się krucyfiksy, na których zamiast ciała Jezusa przedstawione były tylko jego rany jako synteza całej męki.

Literatura pasyjna, tak bogata w późnym średniowieczu, bierze swój początek przede wszystkim z nurtów myśli teologicznej dominikanów i franciszkanów⁴, z wy-

⁴ Należy pamiętać, że już wczesny okres średniowiecza przyniósł ważne pod względem religijnym i literackim manifestacje świętości krzyża, cierpienia i odkupienia Chrystusa. Podejmowali się tego: św. Bazyli Wielki, św. Antoni Pustelnik, św. Ewagriusz, św. Nil z Ancyry, św. Maksym Wyznawca, Symeon Mezopotamczyk, a z kręgu chrześcijaństwa zachodniego: św. Augustyn, św. Benedykt, św. Anzelm (*Sermo devotissimus magistrali de passione Domini*), św. Beda Czcigodny, zachęcający, by znaki śmierci Chrystusa uświadamiały zbawcze miłosierdzie, bł. Alkuin i jego uczniowie – Teodulf z Orleanu, Raban Maur oraz Amalariusz z Metzu. Zagadnienie wyeksponowali zaś autorzy średniowiecza dojrzałego: św. Bernard z Clairvaux (*Liber de passione Christi et doloribus et placentibus Matris eius*), św. Piotr Damiani, św. Bonawentura (*Meditationes vitae Christi*), Tomasz z Kempis (*De vita et beneficiis Salvatoris Iesu Christi devotissimae meditationes cum gratiarum actione; De imitatione Christi*), Hubertyn z Casale (*Arbor vitae crucifixae Iesu*), św. Elżbieta z Turynii,

jątkowej i szeroko oddziałującej indywidualnej religijności św. Franciszka, a także innych XIII- i XIV-wiecznych stygmatyków oraz kontemplatorów Męki Pańskiej, wśród których należy wymienić św. Brygidę Szwedzką, św. Bonawenturę, zwanego Doktorem Pasyjnym lub Doktorem Słowa Ukrzyżowanego, autora pasyjnych epopei (*Lignum vitae* i *Vitis mistica*) oraz traktatów (np. *Recordare sancte crucis* czy *Officium de passione Domini*), św. Bernardyna ze Sieny i św. Jana Kapistrana. Od wieku XIII w obrębie nowej pasyjnej pobożności coraz częściej Chrystus przedstawiany jest jako *vir dolorum, pauper et patiens*. Wyróżniającą cechę duchowości franciszkańskiej stanowiło ukierunkowanie życia wewnętrznego na głębokie przeżywanie Męki Pańskiej, współczucie Chrystusowi, współcierpienie z nim, upodobnianie się do niego, toteż typowymi franciszkańskimi motywami pasyjnymi były pietystyczny kult krzyża, ran i krwi Chrystusa oraz eksponowanie roli Matki Boskiej Bolesnej w męce i współodkupieniu⁵.

Nie bez wpływu na literaturę pasyjną pozostają również poświęcone Męce Jezusa kazania, których uzupełnienie stanowiły polskojęzyczne pieśni czy rymowane modlitwy będące pozdrowieniami krzyża Chrystusa. Znaczącymi twórcami kazań pasyjnych byli m.in.: Peregryn z Opola, Jan Szczekna, Jakub z Paradyża, Hieronim z Pragi, Mikołaj Tempelfeld z Brzegu⁶.

Powszechność pasyjnej obrzędowości, zarówno wynikającej z kalendarza liturgicznego, jak i związanej z rekolekcjami życia wewnętrznego (przeżywanymi w bractwach czy w indywidualnych medytacjach), znalazła wyraz w licznych utworach poetyckich lub tylko wierszowanych, a także w prozatorskich, które towarzyszyły formom obrzędowym liturgicznym i paraliturgicznym.

Do pasyjnych pieśni liturgicznych, pomijając zasób uniwersalny, należą sekwencje polskiego pochodzenia: *De sancta facie Domini nostri* (inc. „*Salve, decus seculi...*”), zapisana w mszale cystersów z Lubiąża w drugiej połowie XV w.; *De doloribus Beatae Mariae Virgnis* („*Mater Christi atque virgo...*”), opatrzona akrostychem MATHIAS PP, której najstarszy przekaz pochodzi z drukowanego mszału gnieźnieńskiego z 1523 r.; oraz *De sancta cruce* („*Salve, alma crux beata...*”), zapisana w graduale tarnowskim z roku około 1526⁷. W liturgii Wielkiego Tygodnia, z którą wiąże się kult krzyża, używano sekwencji znajdujących zastosowanie we mszy wotywniej o krzyżu, szczególnie na święta Znalezienia i Podwyższenia Krzyża Świętego. Z wykonywanych na terenie polskim najbardziej rozpowszechnione były: „*Laudes crucis attollamus...*”, przypisywana znanemu twórcy sekwencji, Adamowi

Jacopone da Todi i inni. Zob. J. J. Kopeć, *Nurt pasyjny w średniowiecznej religijności polskiej*. W zb.: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Red. H. D. Wojtyska, J. J. Kopeć. Lublin 1981. – H. U. von Balthasar, *Teologia misterium paschalnego*. Przeł. E. Piotrowski. Kraków 2001, s. 38–48.

⁵ Zob. J. J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*. Warszawa 1975, s. 92–101.

⁶ Zob. J. Wolny: *Łaciński zbiór kazań Peregryna z Opola i ich związek z tzw. „Kazaniem gnieźnieńskimi”*. W zb.: *Średniowiecze. Studia o kulturze*. Red. J. Lewański. T. 1. Warszawa 1961; *Kaznodziejstwo*. W zb.: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*. T. 1: *Średniowiecze*. Red. M. Rechowicz. Lublin 1974.

⁷ Zob. H. Kowalewicz, *Polska twórczość sekwencyjna wieków średnich*. W zb.: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, t. 2 (1965), s. 211, 239, 256–257.

od św. Wiktora, oraz „*Salve, crux sancta arbor digna...*”, pochodząca z XI wieku⁸. Oprócz wymienionych funkcjonowały również: śpiewana w czasie mszy wotywniej o krzyżu sekwencja „*O crux lignum triumphale...*”, będąca zakończeniem prozy „*Laudes crucis attollamus...*”, piątkowa „*Dulce lignum collaudamus...*”, niemieckiej proveniencji „*Quadriforme crucis signum...*”, pochodząca z połowy XIV w. i wymieniona w mszale gnieźnieńskim z pierwszej połowy XV w. przy święcie Znalezienia Krzyża Świętego, oraz „*Dulce lignum adoramus...*”, towarzysząca wotywnemu formularzowi mszy o cierniowej koronie⁹. Obok sekwencji ważną rolę odgrywały hymny pasyjne wykonywane w okresie Wielkiego Tygodnia: od popularnego *Gloria, laus et honor tibi sit* z Niedzieli Palmowej po hymn *Vexilla regis prodeunt* śpiewany tego samego dnia, a także w Wielki Czwartek i Piątek – o tym utworze przyjdzie bardziej szczegółowo powiedzieć dalej, w związku z odnalezionym tekstem, sygnalizowanym w tytule niniejszego artykułu.

Imponująco przedstawia się zasób polskich pieśni pasyjnych w zakresie śpiewu paraliturgicznego. Mirosław Korolko wyróżnił kilka form pasyjnej pieśni paraliturgicznej: katechetyczną, godzinkową, wierszowaną „historię pasyjną”, wielkopostne lamenty, plankty oraz rymowane modlitwy pasyjne, sytuujące się na pograniczu poezji i prozy¹⁰.

Spośród wierszowanych utworów pasyjnych dość wyraziście wyodrębnia się grupa tekstów, którą – zgodnie z autorskimi intencjami oraz zakładanymi funkcjami (a także na podstawie podobieństwa incipitów) – określić można jako pozdrowienia krzyża Chrystusowego. Ich najstarsze przekazy pochodzą z XV i XVI w., choć tradycja poetyckich pieśniowych pozdrowień Jezusowego krzyża rozwijała się dynamicznie w Europie wcześniej, a w Polsce również później (w baroku i w okresie saskim; trwa zresztą w śpiewie kościelnym do dziś). Pozdrowienia krzyża występują w trzech uzupełniających się i ściśle współzależnych tradycjach kulturowo-literackich: po pierwsze, jako pieśni, czyli w postaci wyłącznie wierszowanej, nierzadko stroficznej, funkcjonujące melicznie lub poetycko, po drugie, jako modlitwy prozatorskie oraz, po trzecie, w formie pogranicznej między poezją a prozą – jako modlitwy rymowane, które wchłonęły układy znaczeniowo-wersyfikacyjne typowe dla pieśniowych pozdrowień krzyża, zachowując zarazem charakter prozatorski. Podobną sytuację możemy obserwować w polskich średniowiecznych dekalogach – zbliżone albo wręcz takie same lekcje zawierają dekalogi wierszowane, rymowane czy prozatorskie¹¹. Takie zjawisko występowało wtedy, gdy jakiś tekst cieszył się dużą popularnością, ale staje się to uchwytne dopiero, kiedy dysponujemy licznymi przekazami, jak w przypadku dekalogów i – w mniejszej skali – pozdrowień krzyża.

U podstaw interesującego nas wycinka najdawniejszego piśmiennictwa dotyczącego pozdrowień krzyża Chrystusa stoi bogata twórczość poświęcona krzyżowi, rozpoczynająca swe dzieje od wypowiedzi ojców Kościoła oraz autorów wczesnego i dojrzalego średniowiecza, zarówno zachodniego, jak i wschodniego. Kult krzyża

⁸ Zob. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, s. 158–160.

⁹ Zob. *ibidem*, s. 159–161, 252.

¹⁰ Korolko, *op. cit.*, s. 29–36.

¹¹ Zob. W. Wydra, *Polskie dekalogi średniowieczne*. Warszawa 1973.

w okresie patrystycznym i wczesnośredniowiecznym stanowi podstawowy rys nurtu pasyjnego. Mimo że krzyż pierwotnie traktowany był jako symbol hańby i największego poniżenia, to już Tertulian w *Apologetyku* i Minucjusz Feliks w *Oktawiuszu* wystąpili w jego obronie, wskazując różnice między postrzeganiem go przez chrześcijan i pogan. Znak hańby stał się znakiem honoru i głównym symbolem odkupienia od czasów Konstantyna Wielkiego, który zniósł karę śmierci krzyżowej i umieścił chrystogram oraz napis „*In hoc signo vinces*” na swym *labarum*¹². Nie można nie wspomnieć o przełomowym wydarzeniu dla rozwoju kultu krzyża, jakim było odnalezienie przez matkę cesarza Konstantyna, św. Helenę, relikwii Krzyża Świętego i złożenie znacznej jego części w Rzymie, w przemienionym na bazylikę pałacu Sessorianum, w którym mieszkała św. Helena (dziś Bazylika Krzyża Świętego Jerozolimskiego)¹³. Z końca IV w. pochodzi przekazany przez pątniczkę Eterię opis oglądanego przez nią w Jerozolimie wielkopiątkowego nabożeństwa ku czci relikwii Krzyża Świętego¹⁴. Zatem zrozumiałe jest, że już na przełomie IV i V w. powstał w kręgu łacińskim anonimowy tekst *O Krzyżu Pańskim, czyli O drzewie życia*¹⁵, ponadto temat krzyża podejmowali w swej twórczości św. Beda Czcigodny oraz bł. Alkuin, którego modlitwy adorującej krzyż funkcjonowały w prywatnej i oficjalnej pobożności. Dużym uznaniem cieszyło się dzieło *De laudibus sanctae Crucis* Rabana Maura, ze wstępem pióra Alkuina¹⁶. Z bliskiego tym autorom okresu pochodzi słynny anglosaski utwór zatytułowany *The Dream of the Rood* (Sen Krzyża), datowany na VIII–IX wiek¹⁷. W niewiele późniejszym czasie powstały *Ter-cyny do Krzyża* Reginalda z Canterbury, *Na chwałę Krzyża Świętego* Adama od św. Wiktora, a już w dojrzałym średniowieczu: *Rozmowa Najświętszej Panny z Krzyżem* Filipa z Grevii, *Drzewo życia* oraz *Na cześć Krzyża Świętego* autorstwa św. Bonawentury¹⁸. Z kręgu chrześcijaństwa wschodniego warto wskazać dzieło św. Efrema, słynnego poety syryjskiego, mistrza hymnografii, zatytułowane *Żale Najświętszej Panny nad cierpiącym Jezusem*, gdzie odnaleźć można apostrofy do krzyża¹⁹, powtarzane w późniejszym utworze św. Wenancjusza Fortunata *Pange, lingua, glorio-*

¹² Na temat krzyża jako troपाionu i *labarum* zob. S. Kobieliński, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*. Warszawa 2000, s. 195–205.

¹³ Zob. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, s. 66–69.

¹⁴ Eteria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*. Przeł. W. Szoldrski. Oprac. A. Bogucki. W: Św. Hieronim, *O znakomitych mężach*. Przeł. W. Szoldrski. Koment. J. M. Szymusiak. Wstęp J. S. Bojarski. – Eteria, *Pielgrzymka do miejsc świętych*. Warszawa 1970.

¹⁵ Anonim (IV/V w.), *O Krzyżu Pańskim, czyli O drzewie życia*. Przeł. A. Międzyrzecki. W zb.: *Muza chrześcijańska*. Red., oprac. M. Starowieyski. T. 2: *Poezja łacińska starożytna i średniowieczna*. Wstęp M. Starowieyski. Kraków 1992, s. 57–59.

¹⁶ Bibliografię pism Bedy, Alkuina i Maura na cześć krzyża i Męki Pańskiej zestawiono w: „De Verkondiger van het Kruis” 1955, s. 1, 6–7, 29. – Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, s. 75–77.

¹⁷ Zob. *The Norton Anthology of English Literature*. Ed. M. H. Abrams, S. Greenblatt. T. 1. Wyd. 9. New York 2006, s. 27–29.

¹⁸ Zob. *Muza chrześcijańska*, t. 2, s. 286–287 (przeł. A. Kamińska), s. 321–323 (przeł. J. Gamska-Lempicka), s. 362–365 (przeł. J. Gamska-Lempicka), s. 399–401 (przeł. M. Starowieyski), s. 401–404 (przeł. J. Gamska-Lempicka).

¹⁹ Efrema, *Żale Najświętszej Panny nad cierpiącym Jezusem*. Przeł. W. Kania. W zb.: jw., t. 1 (Wstęp: M. Starowieyski, A. Mandalian, W. Mysior, S. Kur. Pośl. J. Reczek. 1985): *Poezja armeńska, syryjska i etiopska*, s. 232–235, 345.

si *proelium certaminis*, oraz – niezwykle ważny dla konstruowania wizerunku duchowych przeżyć matki Jezusa i kreowania psychologicznego prawdopodobieństwa – zwrot Maryi do Archaniola Gabriela, czyniącej wyrzuty i konfrontującej przeszłą radość zwiastowania z teraźniejszą tragedią Golgoty, znany w okresie patrystycznym i funkcjonujący np. w apokryfach. Temat ten, w takim właśnie ujęciu wykorzystywany w planktach, zrealizował m.in. polski anonimowy autor *Lamentu świętokrzyskiego*²⁰.

Interesujące nas polskojęzyczne pozdrowienia krzyża²¹ ufundowała jednak przede wszystkim liturgiczna tradycja śpiewu wybranych utworów Wenancjusza Fortunata (Venantiusa Honoriusa Clementianusa Fortunatusa), Italczyka urodzonego około 530 r. w Duplavis, studiującego gramatykę i retorykę w Rawennie, osiadłego następnie w Galii w Pictavium (czyli w Poitiers), którego to miasta został biskupem w r. 597 i gdzie zmarł około 610 roku²². W czasie pobytu w Rawennie Fortunat zapadł na chorobę oczu, z której został cudownie uzdrowiony przed obrazem św. Marcina. Odbył pielgrzymkę dziękczynną do jego grobu w Tours w r. 565 i na stałe związał się z Galią. Fortunat – „ostatni poeta starożytności”²³ i pierwszy średniowiecza²⁴ – pozostawił po sobie 11 ksiąg *Miscellaneów*, obejmujących kilkaset utworów poetyckich, a także, w mniejszej liczbie, pisanych prozą. Drugą księgę *Miscellaneów* rozpoczynają hymny na cześć krzyża Chrystusa: *Crux benedicta nitet, Virtus celsa crucis, Dius apex, Extorquet hoc sorte* – oraz najbardziej znane: *Pange, lingua, gloriosi [...]* i *Vexilla regis prodeunt*, powstałe w 569 r., kiedy królowa Rade-gunda, żona Klotariusza I, opuściwszy dwór po zamordowaniu jej brata i założywszy klasztor w Pictavium, sprowadziła tam podarowany przez cesarza Justyna II fragment Krzyża Świętego²⁵. To właśnie zainspirowało Fortunata do poszukiwania interpretacji zbawczej funkcji krzyża, wyrażenia głębokiej dogmatyki odkupienia

²⁰ Literatura traktująca o kulturowych źródłach *Lamentu świętokrzyskiego* jest dość bogata. Przykładowo zob. S. Gracioti, „*Lament świętokrzyski*” a średniowieczna tradycja „*Planctus Beatae Mariae Virginis*”. W zb.: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. Włoskie studia o literaturze staropolskiej. Red. G. Brogi Bercoff, T. Michałowska. Warszawa 1995. – T. Michałowska, *Średniowiecze*. Wyd. 2. Warszawa 1996, s. 448–457. – P. Stępień, *Chaos i ład*, „*Lament świętokrzyski*” w świetle tradycji teologicznej. „*Pamiętnik Literacki*” 1998, z. 1. – R. Mazurkiewicz, *Polskie średniowieczne pieśni maryjne*. *Studia filologiczne*. Kraków 2002, s. 355–358. – P. Stępień, *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza*. *Studia o czterech tekstach*: „*Kazanie na dzień św. Katarzyny*”, „*Legenda o św. Aleksym*”, „*Lament świętokrzyski*”, „*Żołtaz Jezusów*”. Warszawa 2003, s. 221–257.

²¹ Ich pieśniowy zasób zob. *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 111–119. Poświęciła mu uwagę T. Obiedzińska (*Topografia wizerunków kultowych Ukrzyżowanego w średniowiecznej i renesansowej kulturze Polski*. W zb.: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*. Red. S. Nieznanowski, J. Pełc. Lublin 1994, s. 128–131).

²² Zob. L. Navarra, *Venantio Fortunato*. Hasło w: *Dizionario patristico e di antichità cristiane*. Diretto da A. Di Berardino. T. 2. Casale Monferrato 1983.

²³ Zob. M. Cytowska, *Ostatni poeta starożytności – Wenancjusz Fortunatus*. „*Meander*” 1973, nr 7/8. – M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura grecka i rzymska w zarysie*. Warszawa 1981, s. 378.

²⁴ Zob. M. Brożek, *Historia literatury łacińskiej w starożytności*. *Zarys*. Wrocław 1969, s. 530.

²⁵ Zob. T. Gacia, *Motywy krzyża w twórczości Wenancjusza Fortunata na przykładzie „Vexilla regis”*. „*Roczniki Humanistyczne*” 1998, z. 3. – M. Niewiadomska, *Wiersze o krzyżu Wenancjusza Fortunata. Próba interpretacji*. „*Przegląd Tomistyczny*” t. 9 (2003).

i wypracowania języka mogącego sprostać sławieniu najświętszej relikwii chrześcijaństwa.

Ostatnie dwa hymny zostały włączone do liturgii Wielkiego Tygodnia i oba cieszyły się ogromną popularnością. W przypadku *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* szczególnym uznaniem darzono strofę utworu zaczynającą się zwrotem do drzewa krzyża: „*Crux fidelis...*” Część ta pełniła funkcję refrenu i występowała jako początek utworu w ogóle; bywało, że od niej rozpoczynano naśladownictwa – przekłady i parafrazy²⁶, o których przyjdzie nam powiedzieć. Natomiast hymn *Vexilla regis prodeunt* wszedł do liturgii bez dwóch zwrotek, a z dołożeniem innych: doksologicznej na końcu i zaczynającej się od słów: „*O crux, ave, spes unica*”, która stała się prawzorcem niemal wszystkich średniowiecznych utworów związanych z pozdrowieniem krzyża. Czworowiersz, pisany dymetrem jambicznym podobnie jak tekst, do którego został włączony, jest inskrypcją pochodzącą z mozaiki odnalezionej w klasztorze w Poitiers i powszechnie przypuszcza się, że wyszedł spod pióra Wenancjusza Fortunata²⁷. Hymn *Vexilla regis prodeunt* mógł powstać jako utwór skomponowany na uroczystość sprowadzenia relikwii drzewa krzyża do Pictavium i miał być wykonywany w czasie procesji²⁸, mógł też stanowić jej późniejszy opis²⁹. W polskim dramacie liturgicznym towarzyszył również procesji; oczywiście, myślimy o dramacie liturgicznym Niedzieli Palmowej (*Processio in Ramis Palmarum*), kiedy to po odsłonięciu postaci Ukrzyżowanego wykonywano 3 strofy utworu; także w trakcie adoracji krzyża tekst podzielony był między celebransów, którzy najpierw wykonywali strofę drugą, pozdrawiającą apostroficznie krzyż („*O crux, ave, spes unica...*”), oraz chór śpiewający następnie strofę pierwszą – o nadchodzących chorągwiach („*Vexilla regis prodeunt...*”), i trzecią, dotyczącą Trójcy Świętej („*Te summa, Deus, Trinitas...*”)³⁰. W jednym z najstarszych polskich kodeksów liturgicznych, pontyfikałe płockim z XII w., obok hymnu *Gloria, laus et honor* umieszczony był fragment z *Vexilla regis prodeunt* rozpoczynający się od słów „*O crux, ave, spes unica*”³¹.

Popularność hymnów Wenancjusza Fortunata w liturgii, jeśli pominiemy kwe-

²⁶ Zob. Niewiadomska, *op. cit.*, s. 291–292.

²⁷ Zob. *ibidem*, s. 292–293 – za: Venance Fortunat, *Poèmes*. Ed. M. Reydellet. T. 1. Paris 1994, s. 179.

²⁸ Zob. L. Małunowiczówna, *Roma Christiana. Podręcznik łaciny chrześcijańskiej*. Wyd. 2. Lublin 1986, s. 315. – Gacia, *op. cit.*, s. 111.

²⁹ Zob. J. Connelly, *Hymns of the Roman Liturgy*. London 1957, s. 21. – Gacia, *op. cit.*, s. 111.

³⁰ Zob. Lewański, wstęp w: *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 35, 39, 43.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 102. Tak samo jest w antyfonarzu z połowy XIII w. z Biblioteki Kapitulnej na Wawelu, a także w pochodzącej z początku XIV w. agendzie z wrocławskiej Biblioteki Kapitulnej – *Liber agendarum Ecclesiae Wratislaviensis* (zob. *ibidem*, s. 105, 109). Hymn Wenancjusza Fortunata wykorzystywany był w obrzędach Wielkiego Tygodnia, a konkretnie w dramacie liturgicznym Niedzieli Palmowej (*Processio in Ramis Palmarum*). W czasie procesyjnego powrotu z kościoła mniejszego do większego zatrzymywano się przy stacji Krzyża Świętego i po jego adoracji, której towarzyszyło odśpiewanie *Gloria, laus et honor tibi sit*, rozścielano płaszcze i komże, rzucano na nie palmy, a biskup leżał krzyżem i wtedy wykonywano zwrotkę „*O crux, ave, spes unica...*” lub wszystkie trzy strofy *Vexilla regis prodeunt*. Śpiew ten wykorzystywano również w innych obrzędach przy stacji Krzyża Świętego, np. w adoracji po odsłonięciu postaci Chrystusa Ukrzyżowanego i po zabraniu krzyża z zaaranżowanego tabernakulum oraz podniesieniu go ponad ludem.

ścię dodatków i przestawień w obrębie tekstów, nie wymaga udowadniania, podobnie jak nie potrzeba w tym miejscu wskazywać powszechnej znajomości tych utworów w kręgu duchowieństwa. Dość będzie, jeśli zatrzymamy się na chwilę przy polskojęzycznych tłumaczeniach i parafrazach, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, które składają się na interesującą nas w tej chwili polską tradycję słynnych Fortunatowych hymnów.

Jej źródłem są dwa utwory, inicjujące dwie grupy tekstów, przy czym stopień nawiązań i przeróbek oraz poszerzeń względem oryginałów jest bardzo zróżnicowany. Do pierwszej grupy należą pieśni i modlitwy wykorzystujące jako punkt wyjścia hymn *Vexilla regis prodeunt* (najczęściej dwie jego strofy: „*O crux, ave, spes unica...*” oraz „*Te, fons salutis, Trinitas...*”), do drugiej wchodzi utwory oparte na hymnie *Pange, lingua, gloriosi [...]*, nie tak liczne jak te z pierwszej grupy, jednak nie mniej ważne ze względu na swoją funkcję liturgiczną i paraliturgiczną, przekładającą się na sporą popularność³².

Najstarszym dziełem reprezentującym drugą grupę jest tekst *Krzyżu wierny i wyborny*, zamieszczony przez Baltazara Opecia w jego słynnym *Żywocie Pana Jezusa Krysta* (Kraków 1522)³³. Zapożyczenia z *Pange, lingua, gloriosi* znalazły się w *Piosnce nabożnej o umęczeniu Pana naszego* (inc. „*Placze dzisiaj, duszo wszelka*”) włączonej do jednego z dwóch znanych XVI-wiecznych kancjonałów bernardyńskich, w tym wypadku do Kancjonału kórnickiego³⁴, oraz w utworze *Śpiewanie Kościoła św. krześcijańskiego o Świętym Krzyżu. Jako tę Pańskiego zwycięstwa chorągiew na pierwszym potkaniu witać mamy* (inc. „*Krzyżu święty i chwalebny, / Drzewo przenaślachtetniejsze*”) z krakowskiego druku Mateusza Siebeneichera z 1558 roku³⁵. W kancjonale Walentego z Brzozowa z 1554 r. znalazła się pieśń zatytułowana również *Pange, lingua, gloriosi* (inc. „*Chwalmyż Boga wielbego*”), na początku której wykorzystane zostały strofy z hymnu Fortunata³⁶. Nie można pominąć dwóch utworów Stanisława Grochowskiego: *Pange, lingua, gloriosi praelium certaminis. Hymna jutrzenna Fortunatowa* (inc. „*Sław, języku, chwalebego*”) oraz *Lustris sex qui iam peractis. Hymna na laudes od Niedziele Białej w każdy dzień aż do Wielkiego Czwartku* (inc. „*Trzydziesty rok przepędziwszy*”)³⁷. Trzeba też wspomnieć

³² Zob. H. Kowalewicz, *Polskie przekłady pieśni pasyjnych*. W zb.: *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1.

³³ Utwór został wydany przez M. Bobowskiego (*Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku*. „Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności” t. 19 (1893), s. 151–152), a następnie przez M. Korolkę (*Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 135–137; *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wyd. 2, zmien. Oprac. ... Wrocław 1980, s. 33–36. BNI 65).

³⁴ Bibl. Kórnicka, rkps 44. Wydania: Bobowski, *op. cit.*, s. 310–312. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 149–150.

³⁵ Wydania: Bobowski, *op. cit.*, s. 354–358. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 174–176. Druga część tytułu zdradza odwołania do *Vexilla regis prodeunt*. Ostatnio pieśń „*Krzyżu święty i chwalebny...*” poddana została interpretacji w zestawieniu z *Lectio divina*, jako trzecia część *meditatio* (zob. B. Ody, *Polskie pieśni pasyjne epoki średniowiecza i XVI wieku. Geneza, interpretacja, wykonawstwo w kontekście Lectio divina*. Bydgoszcz 2011, s. 122–131). Inny przekaz znajduje się w Bibl. Prowincji OO. Bernardynów w Krakowie (rkps 20/R). Zob. W. Wydra, *Z badań nad „Skargą umierającego” i „Dialogiem mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*. „*Studia Polonistyczne*” 7 (1980). Przedruk: W. Wydra, *Polskie pieśni średniowieczne. Studia o tekstach*. Warszawa 2003, s. 69–82.

³⁶ *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 189–190.

³⁷ Wydania: S. Grochowski: *Hymny kościelne*. Kraków 1598, k. 20–21v; *Hymny, prozy i kantyka*

o pochodzącej z popularnego kancjonału *Pieśni postne starożytne*, wydanego około r. 1607, *Pieśni szostej. O Męce Pańskiej*, która była zmienioną redakcją pieśni z przywoływanego tu już Kancjonału kórnickiego, śpiewaną współcześnie w skróconej wersji w trakcie wielkopiątkowych obchodów Triduum Paschalnego³⁸.

Imponująco przedstawia się także grupa utworów należąca do polskojęzycznego „potomstwa” *Vexilla regis prodeunt* (do niej zalicza się odnaleziony przekaz, szczegółowo omawiany dalej) i choć dziś nie dorównują one pod względem zainteresowania i popularności innym pieśniom pasyjnym, jak np. *Jezus Chrystus, Bóg Człowiek, mądrość Ojca swego* czy *Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne* Władysława z Gielniowa, to zważywszy na liczbę redakcji zachowanych z drugiej połowy XV i XVI w., właśnie pozdrowienia krzyża wydają się najbardziej popularne. Najstarszą redakcją Fortunatowego hymnu, jaka dotrwała do naszych czasów, jest pieśń *Bądź pozdrowion, Krzyżu Święty* z połowy w. XV, stanowiąca parafrazę strof: „*O crux, ave, spes unica...*” i „*Te, fons salutis, Trinitas...*”³⁹ Z drugiej połowy XV w. dysponujemy trzema redakcjami: *O Krzyżu Naświętszy, bądź pozdrowion*⁴⁰, *O Święty Krzyżu, bądź pozdrowion*⁴¹ oraz *Bądź pozdrowion, krzyżu Pana Wszechmocnego*⁴². Kolejne przekazy pochodzą z w. XVI: *Bądź pozdrowion, krzyżu Pana Wszechmocnego*⁴³ – utwór stanowiący redakcję ostatniej z wymienionych pieśni XV-wiecznych,

kościelne. Kraków 1599, k. 22–23v; *Poezje*. Wyd. K. J. Turowski. T. 2. Kraków 1859, s. 37–39. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 308–310.

³⁸ *Pieśni postne starożytne człowiekowi krześcijańskiemu należące, które w Wielki Post śpiewane bywają dla rozmyślenia Męki Pańskiej z przyczynieniem piosnek wyrobione*. Wyd. fototypiczne. Przedm. M. Korolko. Warszawa 1978, k. C₃v–D.

³⁹ Bibl. Narodowa, rkps I 3039. Wydania: A. Brückner: *Drobne zabytki języka polskiego XV wieku. Pieśni, modlitwy, glosy*. „Rozprawy Akademii Umiejętności Wydziału Filologicznego” t. 25 (1897), s. 234–235; *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wyd. ... Kraków 1923, s. 81. BN I 65. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 111–112; fotograficzna kopia rękopisu pieśni przedstawiona jest w t. 2: *Opracowanie muzyczne. Podobizny fototypiczne tekstów średniowiecznych i warianty językowe*. Oprac. muzyczne J. Węcowski. Oprac. wariantów jęz. M. Korolko, przy współud. T. Dobrzyńskiej, s. 226. Utwór poddała analizie Michałowska (op. cit., s. 368, zob. też s. 364–365, 411–412).

⁴⁰ Utwór odnaleziony został przez A. Kłodzińskiego. Wydania: W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*. T. 3: *Dodatki*. Warszawa 1852, s. 37. – *Średniowieczna pieśń religijna polska* (Brückner), s. 101. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 112.

⁴¹ Utwór znany z rękopisu przechowywanego w Bibl. Narodowej (rkps I 8028), dawniej należącego do Bibl. Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu. Wydania: E. Kałużniacki: *Kleinere altpolnische Texte aus den Handschriften des XV und des Anfangs des XVI Jahrhunderts*. „Sitzungsberichte der Philosophisch-Historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften” t. 101 (1882), s. 289. Przedruk: Wien 1882, s. 25. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 112–113; fotokopia: t. 2, s. 227.

⁴² Pieśń znajduje się w zachowanym fragmencie bernardyńskiego śpiewnika z Kobylina w zbiorach Bibl. Raczyńskich w Poznaniu w tekach polonistycznych B. Erzepkiego (rkps 1276, nr 2). Wydania: *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 113–114; fotokopia: t. 2, s. 228–230. – *Średniowieczna pieśń religijna polska* (Korolko), s. 16–19.

⁴³ Wydania: E. Kantak, *Z poezji bernardyńskiej XV i XVI w.* „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 420. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 114–115. W artykule Kantaka, oprócz wspomnianej pieśni pochodzącej z rękopisu Bibl. Bernardynów w Sokalu, wydrukowany został jeszcze jeden utwór z tego samego manuskryptu, o incipicie: „O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion czasu tego, / Któryś poświęcon męką i krwią niewinnego”; nie uwzględnił go w *Polskich pieśniach pasyjnych* Korolko, zapewne uznając ów tekst za rymowaną modlitwę. Kantak dostrzegł charakter meliczny tego utworu i nie jest to opinia pozbawiona podstaw, gdyż układ wersyfikacyjny tekstu odpowiada praktyce

podobnie jak kolejny XVI-wieczny tekst *Bądź pozdrowion, krzyżu Pana Ws(z)echmocnego*⁴⁴ – dalej: *O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion*⁴⁵. Z początku XVI w. pochodzi rękopiśmienny przekaz pieśni *O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion*⁴⁶. Wspomnieć należy jeszcze – jak poprzednio, za Korolką – pieśń *Bądź pozdrowion, Krzyżu Święty*, umieszczoną w druku *Passio, albo Kazanie o Męce Pańskiej Aureliusza Lippusa* [...] (Poznań 1567) oraz pierwszą strofę utworu *Bądź pozdrowion, Krzyżu Święty*, przytoczoną przez Józefa Wereszczyńskiego w *Passio, albo Kazaniu o Męce Pańskiej* (Kraków 1572)⁴⁷. Wyszczególnione pieśni stanowią najbliższą tradycję odnalezionego utworu. Tłumaczeniem *Vexilla regis prodeunt* jest znany fragment *Żywota Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opecia pt. *Idą krolewskie proporce*⁴⁸ oraz *Choraągiew Króla wiecznego* autorstwa Stanisława Grochowskiego⁴⁹. W kancjonale Jana Seklucjana (1559) zamieszczona jest pieśń opatrzona tytułem *Vexilla regis prodeunt*, jednak nie sposób nazwać ją przekładem ze względu na bardzo dużą swobodę, z jaką potraktowany został łaciński oryginał.

Na marginesie polskich badań nad późnośredniowiecznymi pozdrowieniami krzyża znajdują się rymowane modlitwy inspirowane *Vexilla regis prodeunt*, a związane bezpośrednio lub pośrednio z wymienionymi tu już przekazami i redakcjami oraz z pieśnią ogłaszana w niniejszym artykule. Często są to prozaiczne warianty, a wspomniane podobieństwo treściowe wynika z podstawy tekstowej. Popularność tej grupy utworów, używających sobie leksyki i rozwiązań semantycznych oraz wersyfikacyjnych, sprawiła, że autorzy myśleli za pomocą gotowych, utrwalonych schematów, przywoływali je z pamięci i komponowali teksty pieśniowe, wierszowane i prozatorskie.

Jako pierwszy zwrócił uwagę na te modlitwy Emil Kałużniacki, publikując ich pokaźny zbiór wydobyty z rękopisów o sygnaturach LXV A 16, LXV B 2 oraz 2263, pochodzących z Biblioteki Kapituły Grekokatolickiej w Przemyślu⁵⁰. Prozatorskie tłumaczenie zwrotki „*O crux, ave, spes unica...*” odnalazł Aleksander Brückner w manuskrypcie przechowywanym w Bibliotece Ossolineum (sygn. 1585) i odnotował, że znajduje się tam tekst Męki Pańskiej, wpisany przez franciszkanina Marianusa „*de Okurowo*” dla Bonawentury „*de Byecz in loco Cawnansi*” w roku 1493⁵¹. Odkrywcą opublikował wybrane glosy i cały tekst, który jest prawie identyczny

średniowiecznych pieśni; podkreśla to również charakter rymów i rozkład znaczeń zorganizowanych w metrycznych odcinkach. Wobec nieopublikowania wszystkich dostępnych obecnie tekstów, pomimo istnienia pewnych ustaleń kwestia zakwalifikowania niektórych pozdrowień krzyża do pieśni bądź modlitw rymowanych pozostaje nadal częściowo otwarta.

⁴⁴ Wydania: E. Land, *Z dziejów literatury pasyjnej w Polsce*. „Pamiętnik Literacki” 1932, s. 507. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 116–118.

⁴⁵ Bibl. Narodowa, rkps BOZ 1113. Utwór został wydany przez Korolkę (*Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 115–116; fotokopia: t. 2, s. 231).

⁴⁶ Wydania: J. Łoś, *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*. Kraków 1915, s. 467, 553. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 118–119.

⁴⁷ Obie wydrukowane w: *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 119.

⁴⁸ *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 137–138. – *Średniowieczna pieśń religijna polska* (Korolko), s. 36–37.

⁴⁹ Grochowski: *Hymny kościelne*, k. 19–20; *Hymny, prozy i kantyka kościelne*, k. 21v–22; *Poezje*, s. 36–37. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 307–308.

⁵⁰ Kałużniacki, *op. cit.*, przedruk, s. 25–30.

⁵¹ Brückner, *Drobne zabytki języka polskiego XV wieku*, s. 234.

(drobne zmiany w zakończeniu) z odnalezioną przez Eugeniusza Landa, a wzmiankowaną dalej, modlitwą, konkretnie z jej pierwszą częścią. Informacje o modlitwach pasyjnych przekazał również Jan Łoś, powołując się na prace Wacława Maciejowskiego, Emila Kałuźniackiego i Aleksandra Brücknera⁵². Tekst o incipicie „O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion czasu tego” z rękopisu z pierwszej połowy XVI w., z Biblioteki Bernardynów w Sokalu, zawierającego *Sermones de passione*, wydał w transliteracji Emil Kantak, omawiając zabytki piśmiennictwa bernardyńskiego⁵³. Z kolei Land (oprócz pieśni wzmiankowanej wcześniej w związku z *adoratio crucis*) podał do druku, również w transliteracji, rymowaną 3-częściową modlitwę rozpoczynającą się od słów: „Zawitaj, o krzyżu, nadziejo nasza jedyna”⁵⁴, która prezentuje podobny układ treściowy względem utworu publikowanego w niniejszym artykule. Utwór *Oratio ad Sanctam Crucem* o incipicie „O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion”, znajdujący się wraz z innymi 8 modlitwami pasyjnymi w rękopisie Biblioteki Narodowej oznaczonym sygnaturą 8025 II (dawniej przechowywanym w Bibliotece Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu pod sygnaturą LXV B 2) wydrukowali autorzy *Chrestomatii staropolskiej*⁵⁵. W komentarzu do edycji *Polskich pieśni pasyjnych* Korolko zwrócił uwagę na rękopis zatytułowany *Meditationes passionis Domini nostri Iesu Christi*, zawierający prozaiczne rymowane modlitwy do krzyża⁵⁶, np.: *Pozdrowione bądź, drzewo Krzyża Świętego; O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion; O Krzyżu Święty, racz nam być łaskawy; O chwalebne drzewo Krzyża Świętego* (ta ostatnia – z następującymi częściami: „O poczynne drzewo Krzyża Świętego...”, „O rozkoszne drzewo Krzyża Świętego...”, „O słodkie drzewo Krzyża Świętego...”)⁵⁷.

Prezentowany w niniejszym artykule utwór o incipicie „Pozdrowion bądź, Krzyżu Święty” (taki przyjmujemy tytuł), dotychczas badaczom nie znany, odnaleziony został w inkunabule przechowywanym w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, opatrzonym nową sygnaturą 000298 (dawna 130)⁵⁸.

⁵² J. Łoś (*Początki piśmiennictwa polskiego. Przegląd zabytków językowych*. Wyd. 2, popr. Lwów 1922, s. 204–205) wskazał następujące manuskrypty: 1) Bibl. Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu, rkps LXV B 2 (dziś Bibl. Narodowa, rkps 8025 II); 2) Bibl. Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu, rkps LXV A 16 (obecnie Bibl. Narodowa, rkps I 8028); 3) Bibl. Ossolineum, rkps 2263; 4) Bibl. Książąt Czartoryskich, rkps 3729 Q; 5) Bibl. Ossolineum, rkps 1589 (zawierający prozaiczny przekład „*O crux, ave, spes unica*...” z 1493 r.; informację o innym tłumaczeniu tego utworu, znajdującym się w rękopisie Bibl. Raczyńskich w Poznaniu, podał Łoś za Maciejowskim).

⁵³ Kantak, *op. cit.*, s. 420.

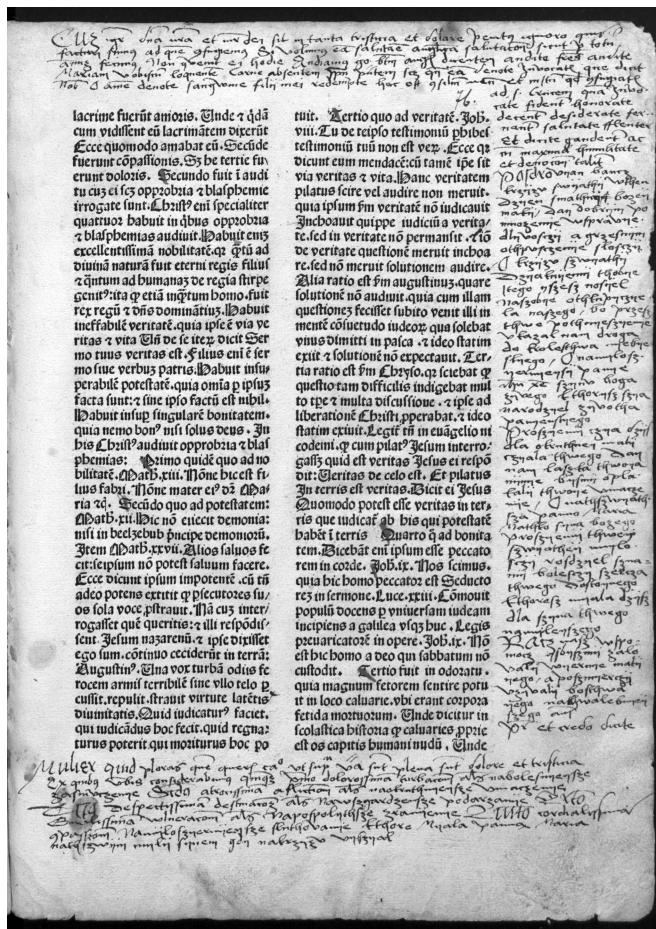
⁵⁴ Rękopis, z którego Land wydobył tekst, należał do Bibl. Żaluskich, a przed drugą wojną światową był w zbiorach Bibl. Narodowej w Warszawie (sygn. Łac. O. I. 180), gdzie uległ zniszczeniu w 1944 roku. Utwory publikowane przez Landę (*op. cit.*, s. 504–507) znajdowały się na przedniej wykładce kodeksu sporządzonego w języku łacińskim i zatytułowanego *Tractatus de passione*, natomiast na k. 14b–15b wpisana była pieśń *Bądź pozdrowion, krzyżu Pana Wszechmocnego*.

⁵⁵ W. Wydra, W. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 2, popr. i uzupełn. Wrocław 1995, s. 28 (transliteracja i transkrypcja). Wcześniej tekst w transliteracji wydał Kałuźniacki (*op. cit.*, pierwodruk, s. 290).

⁵⁶ Bibl. Narodowa, rkps BOZ 1113. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 36.

⁵⁷ Bibl. Narodowa, rkps BOZ 1113, k. 46v–47v.

⁵⁸ Inkunabul o wymiarach 20,5 × 29,5 cm liczy 332 karty z naniesioną w późniejszym czasie atramentową paginacją. Oprawa zniszczona, deski powleczone odpadającą tłoczoną skórą, sznury



Jest to uszkodzony druk, bez początku i końca, zawierający *Legenda sanctorum* (Złotą legendę) Jakuba de Voragine, wydany – jak się zdaje – między 1480 a 1490 rokiem. Na karcie 295 widnieją słowa: „*Explicit Legenda Lombardica Jacobi de Voragine ordinis praedicatorum episcopi Januensis*”. Zabytek został zapisany na prawym marginesie karty 76, przy tekście *De passione Domini*. W tej części woluminu (k. 72–79v) na wszystkich marginesach (bocznych, górnym i dolnym) zano-

przytrzymują zwartą całość, gdyż na grzbiecie brak skóry. Na deskach oprawy resztki klamer, na tylnej – dodatkowo części ozdobnych okuć (w dwóch górnych rogach i na środku). Na wewnętrznej stronie przedniej okładki napis ołówkiem: „N. 130” (dawna sygnatura). Na wewnętrznej stronie tylnej okładki przyklejona została papierowa wyklejka z uszkodzonym tekstem łacińskim. Na początku inkunabułu znajduje się alfabetyczny spis treści, który zachował się od finalnych ustępów litery „P” do końca. Następnie brak fragmentów Prolog oraz *De adventu Domini*. Pierwszy żywot (*De sancto Andrea apostolo*) rozpoczyna się na k. 7, a ostatnia część opatrzona jest numerem CCIX i tytułem: *Miraculum de sancta Catherina*. Na k. 1 na dolnym marginesie zanotowano: „Tabula 34 Nro 283” oraz, innym pismem, „N. 130”, a w 2013 r. (czyli po odnalezieniu egzemplarza) umieszczona tam została nowa sygnatura: 000298.

towano po łacinie *Sermo de passione Domini*, a odnaleziony tekst jest jego fragmentem. W druku tym licznie występują odręczne marginalia: łacińskie kazania oraz notatki do nich w punktach, ułatwiające zapewne ich wygłoszenie⁵⁹. Notatki te sporządzone zostały średniej wielkości pismem pod koniec XV lub na początku XVI w. przez jednego autora, spod tej samej ręki wyszedł też interesujący nas zabytek. Zdarzają się w marginaliach łacińskich drobne wstawki w języku polskim⁶⁰. Są to zarówno pojedyncze słowa, jak i fragmenty zdań, przy czym najobszerniejsze i najliczniejsze znalazły się w *Sermo de passione Domini*, w tej części, w której zapisano odnaleziony tekst⁶¹. Utwór prezentujemy w transliteracji i transkrypcji:

TRANSLITERACJA

k. 76 (prawy margines)

Pofdrovyan bancz
 krżŷzv ſwŷathŷ when
 dzyen ſmathnŷ bozeŷ
 makŷ, day dobrŷm po
 5 mnozenŷe wŷprawy·
 dlyvoſczŷ a grzeſnŷm
 othpvſczenŷe floſczŷ.
 O krżŷzv ſzwyyathŷ
 dzyakuŷemŷ thobye
 10 ſtego yſzeſz noŷŷel
 naſzobye othkupyſczye
 la naſzego, bo przeſz

⁵⁹ Marginalia znajdują się na następujących kartach: 10v, 11v–13, 14–14v, 21, 28–28v, 31–34, 35–36v, 40–40v, 50–50v, 57v–58v, 69–70v, 72–79v, 85v–86v, 88–89v, 107v–108, 109–109v, 111v–112v, 128–129v, 136v–137v, 141v–143, 158, 165–166, 175–176v, 184–185v, 207–210, 226v–227v, 236v–237v, 249–250, 271, 291–291v, 294v, 295v–296v, 302v–304, 309–309v, 323v.

⁶⁰ Zob. A. Brückner, *Przyczynki do dziejów języka polskiego*. Seria 1. „Rozprawy Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności” t. 46 (1910), s. 349–356. Głosy z rękopisów sandomierskich badacz ten wydał na podstawie prac J. Rokosznego (publikowanych w niedostępnej dziś „Gazecie Radomskiej” z listopada i grudnia 1902) oraz L. Piotrowicza („Biblioteka Warszawska” t. 1 (1883)).

⁶¹ Polskojęzyczne frazy i pojedyncze słowa podajemy w kolejności, w jakiej zostały zanotowane w rękopisie. Znakiem „|” sygnalizujemy koniec wersu:

k. 76 (dolny margines): naboſeſnyeyſze | zaſmuczenye [...] naokruthnyeyſze vmaczenye [...] | nawŷzgardenſze podavzanŷe [...] | napoſpolythſze zranŷenye [...] | Namŷloſzyernŷeyſze luthovanŷe kthore Myala panna Maria | nath ſzwŷm myŷŷ ſynem gdy nakrzyzv vyŷŷal;

k. 76v (górny margines): theſz kthora Myal pan ihſ Nath ſzwa Mathuchna By nathnamŷ grzesnŷmŷ | gdy ſzwa zanamŷ mogeſz bogu oyczv;

k. 78 (prawy margines): othzyvanŷe aby ſzwa Judas upa- | mŷŷathal;

k. 79 (prawy margines): nŷe= | chaŷ badzye yego | chwalebne oblycze | zaſlonyone aby | ludzye thwe naſz= | wyathſe oblycze ogladaŷ;

k. 79v (lewy margines): tŷedŷ poth krŷphavŷ | ſzyego naſzwyathſego | czyala nazyemŷa | pŷŷnal;

k. 86v (lewy margines): czŷ | ſława;

k. 136v (dolny margines): mŷerzyony;

k. 137 (prawy margines): othczervoneŷ | nŷemoczŷ;

k. 165 (dolny margines): aby ſzwa | cyeſem;

k. 165v (lewy margines): ſlothkoſcz;

k. 174v (dolny margines): przybŷtha;

k. 249 (górny margines): oby= | czaŷ; (prawy margines): wspomozę | nŷa.

thwe pothnyefzyeny⁶²
 vkażal nam droga
 15 do krolefthwa nyebye
 fkyego, O namylofz·
 yernyeyfzŷ panye
 ihu xe⁶³ fzynv boga
 zyvego kthoryfz fzya
 20 narodzyel zyvotha
 panyenfkyego
 Profzyemŷ czya dzŷf
 dla okruithney makŷ
 czyala⁶⁴ thwego day
 25 nam lafzka thwoya
 nŷnye byfmŷ opla·
 kalŷ thwoye vmacze
 nŷe, O nathfzwyath·
 fza panno Maria
 30 Mathko fyna bozego
 profzyemŷ thweŷ
 fzywatheŷ mylo·
 fczŷ rofdzyel fzna=
 mŷ bolefczy fzercza
 35 thwego doftoynego
 kthorefz myala dzyfz
 dla fzya thwego
 namŷleyfzego
 Racz naŷ wŷpo=
 40 mocz yŷbyfzmŷ zalo
 valŷ wyernye makŷ
 yego, a poŷzmyerczŷ
 vzyvalŷ bofthwa
 yego nathwalebnyeŷ
 45 fzego amn⁶⁵

TRANSKRYPCJA

Pozdrowion bądź, Krzyżu Święty,
 w ten dzień smętny Bożej męki!
 Daj dobrym pomnożenie w sprawiedliwości,
 a grzesznym odpuszczenie złości.

⁶² Możliwe, choć mało prawdopodobne, jest odczytanie: „pothuyefzyeny” = „podwieszenie”, ze względu na podobny zapis liter „n” i „u”. W pieśni *Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne* Władysława z Gielniowa fragment „Jezus z krzyżem podniesion” występuje czasem w redakcji: „Jezus z krzyżem powieszon”.

⁶³ Oba wyrazy w manuskrypcie zapisane zostały z wykorzystaniem kontrakcji, czyli nad każdym z nich autor zapisu położył kreski, co daje następujący sens: „ihu” = ‘Jezu’, „xe” = ‘Chryste’.

⁶⁴ Może: „czyala” = „ciała”, gdyż nad „l” jest kreska dotykająca ukośnie górnej części litery, co daje – choć to mało prawdopodobne – zapis „l”. Drobiazg ten może okazać się jednak niemałej wagi, gdyż zapis „czyala” z literą „l” pozwalałby przesunąć datację odnalezionego przekazu tekstu na mniej więcej połowę XVI w., kiedy w manuskryptach i drukach pojawiało się „l” (wariantywne zresztą względem „l” i niekonsekwentne).

⁶⁵ Kontrakcja: „amn” = ‘Amen’.

- 5 O Krzyżu Święty! Dziękujemy Tobie z tego,
 iżeś nosił na sobie Odkupiciela naszego.
 Bo przez Twe podniesienie
 ukazał nam drogę do krolestwa niebieskiego.
- O namiłosierniejszy Panie, Jezu Kryste, Synu Boga żywego,
 10 któryś się narodził (z) żywota panieńskiego!
 Prosimy Cię dziś dla okrutnej męki ciała Twego,
 daj nam łaskę Twoją ninie,
 byśmy oplakali Twoje umęczenie.
- O naświętsza Panno Maryjo, Matko Syna Bożego!
 15 Prosimy Twej świętej miłości,
 rozdziel z nami boleści
 serca Twego dostojnego,
 ktoś miała dziś dla Syna Twego namilejszego.
- Racz nas wspomóc, iżbyśmy żalowali
 20 wiernie męki jego,
 a po śmierci używali
 bóstwa jego nachwalebniejszego. Amen.

Pieśń składa się z trzech części wyodrębnionych wezwaniami: pierwsza poświęcona została krzyżowi (obejmuje dwie początkowe strofy), druga – Chrystusowi (strofa trzecia), a ostatnia część – Maryi (pozostałe dwie zwrotki). Środkowe strofy, rozpoczynające się apostrofami do Jezusa i Maryi, są dłuższe, 5-wersowe (jak gdyby autor tak zaznaczył rangę tych postaci), a obramowane zostały zwrotkami 4-wersowymi, przy czym fragment odnoszący się do Chrystusa usytuowany jest w centrum utworu, co podkreśla staranność kompozycji, opartej na symetrii. To sprawdzony sposób uwypuklania najistotniejszych elementów tekstu; w tym wypadku wyeksponowanie osoby Chrystusa podyktowane zostało prymatem teologicznej warstwy pieśni nad artystyczną. Dodatkowym składnikiem symetryczności układu stroficznego jest rozpoczęcie środkowych zwrotek od wykrzyknika „O...” oraz zakończenie pierwszych wersów tych strof rymem: „tego” – „żywego” – „Bożego”. Zdaje się, że autor włożył pewien wysiłek twórczy, by zrealizować zamiśl kompozycyjny, gdyż układ strof sprawia wrażenie nieprzypadkowego.

Ze wszystkich zachowanych przekazów pozdrowień pieśniowych krzyża Chrystusa najbardziej zbliżona kompozycyjnie do publikowanego utworu jest pieśń *O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion*. Znajdowała się ona jako odrębny wpis w zaginionym dziś inkunabule Johanna Herolta *Sermones discipuli de tempore et de sanctis*, wydany w Argentynie 1489, należącym – jak podaje Łoś – do Józefa Serugi, bibliotekarza Tarnowskich i Branickich w Suchoj Beskidzkiej⁶⁶. Tekst zabytku ogłosił Łoś, datując pismo na początek XVI wieku⁶⁷. Utwór ten, podobnie jak odnaleziona pieśń, liczy pięć strof (wszystkie jednak są 4-wersowe) i tak samo dzieli się na trzy części z identycznym układem zwrotek poświęconych krzyżowi, Chrystusowi i Maryi, symetryczną kompozycją, środkową lokalizacją strofy z wezwaniem

⁶⁶ Zob. Łoś, *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*, s. 467, 553. – *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 118–119.

⁶⁷ Łoś, *Przegląd językowych zabytków staropolskich do r. 1543*, s. 467, 553.

do Jezusa oraz trzema strofami rozpoczynającymi się wykrzyknikiem „O...” Żadna z pieśni nie zawiera zwrotu do Trójcy Świętej, tak często umieszczanego w pozdrowieniach krzyża w związku z tłumaczeniem lub parafrazowaniem fragmentu „*Te, fons salutis, Trinitas...*” z hymnu *Vexilla regis prodeunt* Fortunata. Z powodu wskazanych analogii układu kompozycyjnego (choć leksyka porównywanych pozdrowień krzyża jest odmienna) należy widzieć oba utwory we wspólnej tradycji tekstu; być może, mają one tę samą, nie znaną jeszcze, podstawę, niewykluczone też, że powstały w jednym kręgu czy środowisku. Zdaje się przemawiać za tym również fakt, że w 4 pieśniach będących pozdrowieniami krzyża zachowanych z XV w. nie ma strof poświęconych Chrystusowi i Maryi. Pojawiają się one w przekazach z pierwszej połowy i około połowy XVI wieku. Jest to niewątpliwie kolejna grupa utworów wyodrębniających się spośród wszystkich pozdrowień krzyża. Nie przesądza to jednak kwestii pochodzenia odnalezionej pieśni, gdyż przywołane strofy nie wnoszą nowych jakości religijno-kulturowych, przeciwnie – osadzone są w typowych dla późnego średniowiecza sensach funkcjonujących w obrębie dolożyzmu. Można skonstatować, że wśród omawianych pieśni da się wyróżnić dwie grupy: teksty z pierwszej nie zawierają całostrofowych wezwań do Chrystusa i Maryi, w tekstach z drugiej natomiast takie strofy występują, co kwalifikuje omawiany utwór do tejże. Z pewnością nie należy wprowadzać podziału na stulecia XV i XVI, gdyż pieśń będąca tematem niniejszego studium, choć zawiera strofę chrystologiczną i dwie mariologiczne, powstała najprawdopodobniej pod koniec XV lub w początkach XVI wieku.

Kompozycję 3-częściową, opartą kolejno na zwrotach do krzyża, Jezusa i Maryi, odszukać można ponadto wśród późnośredniowiecznych rymowanych modlitw pasyjnych. Jedną z nich wydał Land⁶⁸. Zdradza ona podobieństwo do publikowanej tu pieśni zarówno pod względem uszeregowania, jak i rozłożenia znaczeń. Pierwsza część z apostrofą do krzyża wzorowana jest na Wenancjuszowej strofie „*O crux, ave, spes unica...*” Druga, z wezwaniem do Chrystusa, zawiera błaganie o łaskę przeżycia i opłakiwania Męki Pańskiej. Trzecia, maryjna, skupia się na dogmacie *compas-sio*, rozumianym podwójnie: jako dar współcierpienia z Jezusem i Maryją oraz jako odczucie mąk fizycznych i duchowych, a kończy się życzeniem pośmiertnego wesela w obliczu oglądanego bóstwa Chrystusa, czyli konwencjonalną prośbą o „raj-ski przebyt”.

Bernardyński rękopis odkryty przez Landa zawierał jeszcze jedną bardzo ważną, choć drobną, notatkę, której charakter i funkcje pomoże zrozumieć publikowana pieśń. Na tej samej karcie, na której wpisana została omawiana wierszowana modlitwa pasyjna podobna w budowie do interesującej nas pieśni, znajdował się dopisany inną ręką dwuwers: „Pozdrowyon bandz krzizu święti / v ten dzien ssmeťny bozey męky”, z dodaną informacją: „Zavitay o krzizu *vide super*”. Edytor był zdania, że –

nowy właściciel rękopisu uważał za stosowne rozpocząć modlitwę od tych wierszy, by potem bez zmiany pozostawić przytoczony [...] tekst. Wydawałoby się, że powinien zacząć nie od „Zavitay o krzizu”, lecz od „pomnozi dobre”: widocznie nie zauważył popełnionej przez siebie tautologii lub też powtórzenie tej samej pobożnej myśli bardzo mu odpowiadało.

⁶⁸ Land, *op. cit.*, s. 505.

Ta sama ręka wstawiła między pierwszym a drugim werselem naszej modlitwy jeszcze pewien dwuwiersz, zaczynający się od słów „o krzizu”, ale dalszego ciągu nie można odczytać, gdyż atrament wyblakł i pismo jest za drobne⁶⁹.

Z dużym prawdopodobieństwem powiedzieć można, że było jednak inaczej. Zacytowany przez Landa dwuwiersz, odpowiadający co do słowa początkowi odnalezionej przez nas pieśni, był dotąd jedynym znanym fragmentarycznie przekazem tego pozdrowienia krzyża, toteż wiadomo, że przedwojenny wydawca nie dysponował takim materiałem porównawczym, jaki posiadamy obecnie, i nie zauważył, iż przywołany dwuwiersz nie tyle poprzedza odnalezioną przez niego modlitwę, ile jest jej wariantem pieśniowym, mającym, być może, ją zastąpić. Potwierdza to też fakt, że nie odczytane wersy, o których wspomina Land, zaczynają się od słów: „o krzizu”, czyli tak jak druga strofa odkrytej przez nas pieśni. To, co Land potraktował jako tautologię podyktowaną pobożnością, było propozycją wykonania zamiast rymowanej modlitwy – pasyjnej pieśni, dodatkowo, jak wskazaliśmy, analogicznej pod względem treści i kompozycji.

Odnaleziony wierszowany wariant pieśniowych i prozatorskich pozdrowień krzyża, mający swe jedyne potwierdzenie w dwuwersie opublikowanym przez Landę, funkcjonował w kontekście kazań pasyjnych oraz traktatów i historii o Męce Pańskiej.

Ogłaszana w niniejszym artykule pieśń wykazuje też podobieństwa do innych utworów, wynikające ze wspólnych odniesień do wzorca, czyli *Vexilla regis prodeunt*, a konkretnie do części „*O crux, ave, spes unica...*” Pierwsza strofa odnalezionego tekstu zachowuje równoległość względem łacińskiego oryginału, choć nie brak w niej również odstępstw od niego, np. wers drugi. Można jednak uznać tę strofę za tłumaczenie, tym bardziej że nie jest pewne, czy anonimowy autor sięgał do oryginału, czy czerpał z polskich pieśni, które śpiewano w kościołach przynajmniej od połowy XV wieku. Strofy hymnu Fortunata przechowywał raczej w pamięci, gdyż były one od stuleci zadomowione w liturgii Wielkiego Tygodnia, zresztą mógł posiłkować się obiema tradycjami: uniwersalną i rodzimą, co ma potwierdzenie w tekście. Początek (pierwsza strofa) odpowiada fragmentowi dzieła Fortunata, a reszta tekstu (od strofy drugiej do piątej) – polskiej tradycji nawiązań do *Vexilla regis prodeunt*.

Wspomniane podobieństwa publikowanego tu utworu do innych pozdrowień krzyża dotyczą dwóch wersów „*O, crux, ave, spes unica...*”: trzeciego i czwartego. W zachowanych obecnie pieśniach pasyjnych tego rodzaju dostrzegamy dwa sposoby przekładania omawianej strofy. Należy zastanowić się, co sprawiło, że owe wersy łacińskiego hymnu mają w polskiej tradycji różne tłumaczenia? Odpowiedzi trzeba szukać w dwóch funkcjonujących w średniowieczu przekazach przypisywanej Fortunatowi strofy „*O crux, ave, spes unica...*” Pierwsza grupa utworów, której przykład stanowi pieśń *O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion* – kompozycyjnie podobna do omawianego tekstu, mówiąca o pomnożeniu łaski pobożnym i zgładzeniu zbrodni winnym – nawiązuje do następującej redakcji:

⁶⁹ *Ibidem*, s. 505–506.

*O Crux, ave, spes unica,
Hoc Passionis tempore
Piis adauge gratiam,
Reisque dele crimina*⁷⁰.

O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion,
Na którym Pan Jezus był zawieszon,
[.]
Pomnoż w nas łaskę ninie,
A zgładź grzechy wszytki winnym⁷¹.

Natomiast druga grupa utworów, nieporównanie liczniejsza, reprezentowana przez wszystkie znane nam przekazy pieśni, włącznie z odnalezionym (oprócz *Bądź pozdrowion, Krzyżu Święty* z rękopisu Biblioteki Narodowej o sygnaturze I 3039 oraz utworu o takim samym incipicie z XVI-wiecznego druku *Passio, albo Kazanie o Męce Pańskiej Aureliusza Lippusa* [...]⁷²), a także przez wierszowane modlitwy, opiera się na innej, powszechniejszej redakcji Fortunatowej strofy. Drugą redakcję „*O crux, ave, spes unica...*” zestawiamy z pierwszą strofą odnalezionej pieśni:

*O crux, ave, spes unica,
Hoc passionis tempore,
Auge piis iustitiam
Reisque dona veniam*⁷³.

Pozdrowion bądź, Krzyżu Święty,
w ten dzień smętny Bożej męki!
Daj dobrym pomnożenie w sprawiedliwości,
a grzesznym odpuszczenie złości.

Spośród wszystkich przekazów, zarówno pieśniowych, jak i prozatorskich rymowanych, najbliższe interesującym nas wersom odnalezionego pozdrowienia krzyża są odpowiadające im fragmenty dwóch utworów: *O Krzyżu Święty, bądź pozdrowion* (Bibl. Narodowa, rkps BOZ 1113) oraz *Bądź pozdrowion, krzyżu Pana Ws(z)echmocnego!* (z nie istniejącego dziś rękopisu Biblioteki Narodowej zbadanego przez Landa). Wers trzeci jest identyczny z wersem odpowiadającym mu, a pochodzącym z pierwszej z wymienionych pieśni. Mimo podobieństw odnalezionego utworu do tej właśnie pieśni należy jednak wykluczyć ich ściślejsze intertekstualne powiązania. Owszem, rozkład teologicznych znaczeń i ukształtowanie poetycko-modlitewne były w obu tych dziełach zbliżone, lecz dalece odmienna leksyka sytuuje je w różnych ciągach rozwojowych, choć wywodzących się przecież ze wspólnej tradycji tekstowej, i wydaje się, że nie tylko tej łacińskiej.

Z porównań wszystkich pieśniowych pozdrowień krzyża wynika, jak prawdopodobnie dokonał się ich proces rozwojowy. Pierwotnym załączkiem większości pozdrowień krzyża była przypisywana Wenancjuszowi Fortunatowi strofa „*O, crux, ave, spes unica...*” Potem powstało jej tłumaczenie na język polski, a dalej stopniowo następowało rozbudowywanie rozchodzących się po kraju tekstów w modlitewne amplifikacje. Dotyczyło to zarówno wersji wierszowanych, jak i prozatorskich; te przecież mają wspólne z pieśniami rozwiązania niektórych wersów strofy „*O, crux, ave, spes unica...*” Utwory traciły pierwotną dyscyplinę, mieszały się w nich różne wątki i echa innych dzieł, również innych hymnów Fortunata, np. *Pange, lingua, gloriosi [...]*.

⁷⁰ Cyt. za: Michałowska, *op. cit.*, s. 368.

⁷¹ *Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 118. Do tejże redakcji nawiązał również w swych *Hymnach kościelnych* Grochowski, przekładając wersy strofy „*O crux, ave, spes unica...*” następująco: „Przyczyni dobrym pobożności, / W ten czas święty zgładź złych złości” (*Polskie pieśni pasyjne*, t. 1, s. 307).

⁷² *Ibidem*, t. 1, s. 111, 119.

⁷³ Venance Fortunat, *Poèmes*, s. 57–58. Cyt. za: Niewiadomska, *op. cit.*, s. 307–308.

Układ znaczeń teologicznych jest w odnalezionym utworze dość skondensowany, szczególnie w porównaniu z bardziej rozbudowanymi pieśniami, które – mimo sporej objętości – niewiele wnoszą ponad treściowy schemat realizowany w pozdrowieniach krzyża. Podobnie jak w innych tekstach, również i tu najwymowniejszym symbolem – niejako kwintesencją całej Pasji Chrystusa – jest krzyż, stanowiący teologiczną i znaczeniową dominantę odnalezionego utworu. Przez krzyż – bramę zbawienia następuje dojście do Chrystusa, co podkreślone zostało odpowiednim układem treści: pozdrowienie-wezwanie krzyża, prośba skierowana do niego, podziękowanie złożone krzyżowi, apostrofa do Jezusa. Przypomina to teologiczne przesłanie św. Bernardyna ze Sieny: „*per Christum hominem ad Christum Deum*”. Krzyż, jako stygmat cielesności Ukrzyżowanego, wiedzie wyobraźnię odbiorcy ku postaci Chrystusa *humilitatis*, jest przedmiotem, który przejął nadludzkie możliwości wiszącego na nim Boga-człowieka, bo oto moc krzyża, podkreślona jego personifikacją, wyraża się w obfitej łasce dobra, które może on sprawiać, czyli pomnażać dobro sprawiedliwym, a grzesznikom odpuszczać winy. Uświęcenie drzewa krzyża spowodowało zjednoczenie narzędzia męki z osobą Chrystusa. Z jednej strony zatem, ukonstytuowana sakralna autonomiczność krzyża, jak i jego pozdrowienie mają podłoże teologiczne: stanowią konsekwencję Męki Pańskiej, ale z drugiej strony – można tu dostrzec wpływ wiedzy i praktyki retorycznej, która proponowała stosowanie odpowiednich figur, wyodrębniających w sposób wyrazisty każdy przedmiot, zarówno poważny, jak i żartobliwy. Do figur takich należała prozopopeja. Znamiennym dla naszego tematu przykładem jest fragment pochodzący z wierszowanego traktatu zatytułowanego *Nowa poetyka* (*Poetria nova*) Gotfryda z Vinsauf (Galfredusa de Vinsalvo), autora popularnego w całej Europie w XIII i XIV stuleciu, którego dzieło zalecane było jako obowiązkowe na wydziale sztuk wyzwolonych Akademii Krakowskiej⁷⁴. W części poświęconej *dispositio* wprowadzona została obszerna prozopopeja krzyża, w której wyrażono prawdy właściwe dogmatyce krzyża:

Powiedz, człowieku, czyż nie dla ciebie wzrosłem? Czyż nie dla ciebie owocowałem? Czyż nie tobie przyniosłem słodki owoc? Czyż nie tobie – zbawienie? Powiedz, człowieku, powiedz mi; powiedz, człowieku skazany na zagładę, którego odkupiłem⁷⁵.

Wpływ szkolnych podręczników na utrwalanie takich konstrukcji był duży, toteż przenoszenie funkcji, celów i mocy Chrystusa na narzędzie Męki dokonywało się w utworach poświęconych krzyżowi niejako naturalnie, siłą wyrobionych nawyków, ale też ze świadomością skuteczności tego zabiegu retorycznego.

W początkowych dwóch strofach wyeksponowane zostały trzy podstawowe funkcje krzyża. Pierwsza, historyczna, odsyła do przeszłości, do wydarzenia, kiedy Jezus, jak to określono w apokryficznym *Wyroku Piłata*, „gwoździłmi żelaznymi na krzyżu był przybit”⁷⁶. Druga, aktualizująca, wiązała się z sakralnym powtarzaniem

⁷⁴ Zob. M. Markowski, *Tendencje rozwojowe piętnastowiecznej retoryki krakowskiej*. W zb.: *Retoryka w XV stuleciu. Studia nad tradycjami, teorią i praktyką retoryki piętnastowiecznej*. Red. M. Frankowska-Terlecka. Wrocław 1988, s. 113.

⁷⁵ Godfryd z Vinsauf / Galfredus De Vinsalvo, *Nowa poetyka / Poetria nova*. Przekł., wstęp, przypisy D. Gacka. Warszawa 2007, s. 41.

⁷⁶ Wydra, Rzepka, *op. cit.*, s. 125.

śmierci „w ten dzień smętny Bożej męki”, a trzecia, którą nazwać można perspektywiczną, dotyczyła eschatologicznych zadań człowieka wierzącego, dodatkowo współuczestniczącego w teraźniejszości przez rozumną pamięć o historycznym wydarzeniu Męki Pańskiej.

Wartość krzyża podkreślił anonimowy autor wielorako, przede wszystkim sięgając po typowo modlitewny układ: apostrofa – prośby. Potraktował krzyż niemal osobowo, przez co prawie zatarł granicę między przedmiotem a człowiekiem. Sformułowanie podziękowania za „niesienie” Chrystusa, z jednej strony, tłumaczy sakralną wartość Krzyża, z drugiej – projektuje wiarę w moc symbolu. Kolejny środek, który autor wykorzystał do teologicznej laudacji krzyża, to wieloznaczność słowa „podniesienie”. Wertykalny, z dołu w górę, kierunek czynności oprawców stawiających krzyż na Golgocie⁷⁷ tworzy teologiczną paralelę z chrześcijańskim celem – dążeniem do „krolestwa niebieskiego”. Św. Tomasz z Akwinu, idąc tropem interpretacyjnym ojców Kościoła, wymieniał wśród powodów Chrystusowej śmierci na krzyżu również przygotowanie człowiekowi wejścia do nieba. Z tego też względu już we wczesnym chrześcijaństwie jednym z symboli krzyża był klucz⁷⁸. Krzyż na Golgocie czy krzyż podnoszony w trakcie adoracji liturgicznej wskazuje kierunek duchowego rozwoju wierzącego; jako realna i symboliczna czynność staje się metaforą drogi duchowej. *Elevatio crucis*, podniesienie krzyża, to przecież obrzęd liturgiczny polegający na wywyższeniu krzyża podjętego z grobu, co oznaczało zmartwychwstanie. Dokonywała się wtedy gloryfikacja krzyża jako znaku zbawienia⁷⁹.

Jednak słowa „Bo przez twe podniesienie” należy jeszcze rozumieć w kontekście kulturowej i religijnej zmiany w postrzeganiu tego, czym był krzyż: przed Chrystusem – znak hańby, od śmierci Chrystusa – symbol zbawienia. Kara śmierci krzyżowej została zniesiona (zastąpiona powieszeniem na szubienicy) przez cesarza Konstantyna, przedtem była uznawana za szczególnie hańbiącą, i to nie tylko w okresie państwa rzymskiego; również w przekazach *Starego Testamentu*⁸⁰ krzyżowanie było znane, lecz najprawdopodobniej miało inny charakter niż w czasach rzymskich⁸¹. Dokonane za sprawą chrześcijaństwa pełne przewartościowanie krzyża ukierunkowane zostało na uczynienie z niego teologicznego znaku i symbolu miłości i odkupienia. Krzyż, w którym widziano niegdyś narzędzie do krzyżowania, został wywyższony w odnalezionej pieśni dwustopniowo: jako drzewo krzyża – *lignum crucis*, oraz znak krzyża – *signum crucis*.

⁷⁷ Władysław z Gielniowa w pieśni Jezusa Judasz przedał za pieniądze nędzne w obrazowaniu tragedii na Golgocie użył słowa „podniesion”: „Jezus z krzyżem podniesion, patrzcie, krześcijani”. Zob. W. Wydra, Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej. Poznań 1992, s. 273.

⁷⁸ Zob. Kobieltus, *op. cit.*, s. 172–176. Krzyż jako klucz występuje w XV-wiecznej pieśni *Bądź pozdrowion, Krzyżu Pana Wszechmocnego*.

⁷⁹ Zob. Lewański, *Liturgiczne łacińskie dramatyzacje Wielkiego Tygodnia XI–XVI w.*, s. 67–73.

⁸⁰ W *Księdze Powtórzonego Prawa* (21, 22–23) czytamy o karze za grzech: „bo przeklęty od Boga jest, który wisi na drzewie” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu podług tekstu łacińskiego Wulgaty*. Przeł. J. Wujek. T. 1. Warszawa 1873, s. 247). Również w wypowiedziach św. Pawła, np. w *Liście do Galatów* (3, 13), odnaleźć można potwierdzenie starotestamentowego stanowiska: „Chrystus nas wykupił od przeklęstwa zakonu, stawszy się za nas przeklęstwem, (albowiem napisano jest: Przeklęty każdy, który wisi na drzewie)” (*ibidem*, t. 2, s. 921).

⁸¹ Zob. Kobieltus, *op. cit.*, s. 17–23.

Prezentowany utwór jest skupioną na symbolu religijnym anamnezą jednej z najważniejszych części historii zbawienia, przy czym uszeregowanie treści modlitewnych sprzyja postępowaniu człowieka w procesie jego wewnętrznego odrodzenia. Oprócz modlitewnego schematu wezwań i prośb, pieśń zawiera w sobie układ będący niejako stopniami wtajemniczenia duchowego w ofiarę odkupienia: *adoratio* – *contemplatio* – *compassio Mariae* – *compassio Mariae cum Christo* – *compassio Christi* – *corredemptio*.

Centralne zagadnienie pieśni stanowi idea *compassio*. W najważniejszej środkowej strofie jest to idea *compassio animae cum Christo*, wyrażająca się w prośbie skierowanej do Ukrzyżowanego o łaskę oplakiwania Jego Męki, a dokładniej „okrutnej męki ciała”, co można rozpatrywać w kontekście średniowiecznych dyskusji nad zagadnieniem cielesnych cierpień Chrystusa. Podkreślenie aktualności owej prośby każe widzieć utwór w konkretnym czasie, czyli w Wielki Piątek – „ten dzień smętny Bożej męki”. Jest to współuczestnictwo w formie współczucia, litości, łez. Zbiorowy podmiot liryczny staje przed zaktualizowaną Gólgotą we współcierpieniu jako świadek Pasji, w złączeniu z postaciami historycznymi, a szczególnie z Najświętszą Maryją Panną, do której zwraca się w następnych dwóch strofach z trzema prośbami. Pierwsza z nich ma związek z darem współcierpienia z Matką Bożą, wynikającym z tajemnicy świętej miłości, druga dotyczy wspomnienia w łasce współcierpienia z Chrystusem, trzecia odnosi się do „rajskiego przebytu”. W tej części utworu doszła do głosu idea *compassio animae cum Maria*, a Matka Chrystusa została potraktowana jako pośredniczka w cierpieniu: przez współcierpienie z nią dochodzi się do współcierpienia z Chrystusem. Zwerbalizowane „boleści serca” Maryi konstruuje wizerunek Matki Bolesnej. Współmęka Bożej Rodzicielki, pojęta jako udział duchowy w cierpieniach fizycznych Jezusa, ma wyraźny rys franciszkański (może nawet ściślej – bernardyński, zważywszy na zasługi przedstawicieli tego zakonu dla rozwoju poezji i pieśni pasyjnej). Współcierpiąca Maryja jest zarazem współodkupicielką.

Odnaleziony utwór jest głęboko zakorzeniony w pasyjnej kulturze końca średniowiecza ze względu na występowanie podstawowych teologicznych wątków *compassio*. Jednocześnie stanowi kolejne świadectwo polskojęzycznego opracowania Wenancjuszowego hymnu ze szczególnym odniesieniem do strofy „*O crux, ave, spes unica...*” Ta nienotowana wersja tym samym powiększa dziedzictwo polskich pozdrowień krzyża, którym brak do tej pory pełnego monograficznego ujęcia.

Abstract

GRZEGORZ TROŚCIŃSKI University of Rzeszów

THE HYMN OF THE CROSS AND ITS UNKNOWN LATE MEDIEVAL SOURCE ON THE PROBLEMS OF POLISH RESERVOIR OF LITERARY REGARDS OF THE CROSS

The subject of the article is an unknown account of late Medieval Passion with the incipit “Pozdrowion bądź, Krzyżu Święty” (“Be regarded, holly Cross”) found by the author of the paper. The handwritten relic is preserved in incunabulum (signature 000298), it contains Jacobus de Voraigne’s *Legendae de sanctis* (*Golden Legend*), and belongs to the Diocesan Library in Sandomierz. The hymn is a closing part of a passion sermon and functions as a marginal note on 76 recto page next to a Latin text *De passione Domini*. It was composed at the end of the 15th c. or at the beginning of the 16th c. The recov-

ered piece belongs to song and prose offspring of Venantius Fortunatus entitled *Vexilla regis prodeunt*, and more specifically one of its stanza „*O crux, ave, spes unica...*” It offers a presentation of Jesus Passion typical of dolorism and the issues of *compassio*, also representative of it. The article discusses the kinship of this hymn with other pieces of this kind, sketches the religious-cultural background on which the piece was composed and reviews all other Polish texts which regard the Cross.

JAN A. CHOROSZY Uniwersytet Wrocławski

„PSALTERIUM TEMPORE BELLI” JACOBA MERLERA ORAZ „PACIERZ” WOJCIECHA STANISŁAWA CHROŚCIŃSKIEGO W NURCIE TRADYCJI RELIGIJNEJ I LITERACKIEJ

Pater noster nawet na polu zawężonym do użyc ortodoksyjnych (liturgicznych i modlitewnych), traktowany jako modlitwa ustalona, w brzmieniu mniej lub bardziej archaizowanym, nie przestaje być tekstem problematycznym, nie w pełni jasnym i jednoznacznym, o czym świadczą śmiało korekty przekładu, eliminujące najbardziej wątpliwe teologicznie sformułowania. Współczesna wrażliwość na kwestie komunikowania i rozumienia zachęca do uważnej obserwacji tych okoliczności, które w dziejach Modlitwy Pańskiej wiązały się z przenoszeniem jej w inne rejestry językowe, kulturowe i ideowe, w rozmaite przestrzenie i obiegi, a nawet strefy użycia i nadużycia, wszędzie tam, gdzie jej pełna funkcjonalizacja wymuszała mniej lub bardziej zaawansowane przekształcenia i adaptacje¹.

W roku 1630 w Kolonii po raz pierwszy, a w 1644 ponownie wyszedł z druku łaciński modlitewnik *Paradisus animae christianae. Lectissimis omnigenae pietatis delitiis amoenus* holenderskiego teologa Jacoba Merlera Horstiusa (1597–1644)². Dziełko zdobyło znaczną, choć nieoczywistą popularność (trafiało bowiem na indeksy ksiąg zakazanych), było wielokrotnie wznawiane i tłumaczone na języki narodowe. Polski przekład jezuita Stanisława Krzysztofa Gruszyńskiego został wydany w 1678 r. w Kaliszu pod tytułem *Raj duszy chrześcijańskiej zbawiennych rozkoszy pełny*, a ponownie w Zamościu w 1762 r. „ku pożytkowi dusz pobożnych”³. Abstrahując od liturgicznej i duchowej wartości książeczki, warto zauważyć osobliwe eksploataowanie Modlitwy Pańskiej. Horstius kilka razy przekształca kanoniczny tekst *Pater noster*, wzbogaca go i parafrazuje, dostosowuje do szczególnych okoliczności konfesyjnych. Korzystając ze słów polskiego tłumacza, rzec można, że

¹ Zob. *Ojciec nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania Modlitwy Pańskiej*. Zebrał, oprac. J. A. Choroszy. T. 1–2. Wrocław 2008. Ten zbiór jest jedyną legitymacją autora do zajmowania się literaturą baroku, o czym z wielką pokorą informuje on wyrozumiałego Czytelnika.

² Kilka uwag wstępnych na ten temat w artykule J. A. Choroszego *Miedzy teologią a antropologią słowa. O użytkach płynących z Modlitwy Pańskiej* („Napis” seria 16 (2010), s. 47–49), więcej – w szkicu J. A. Choroszego *„Le Psalterium tempore belli” (1644) de Jacob Merlo Horstius et ses traductions en polonais et en français aux tournants de l’histoire* (w zb.: *Traduction et Rupture. La traduction comme moyen de communication interculturelle*. Dir. M. Laurent. Paris 2014).

³ *Raj duszy chrześcijańskiej zbawiennych rozkoszy pełny*. Zamość 1762, s. 3.

pacierz bywa „rozmaitymi konceptami do modlenia się służącymi opatrzony” albo „różnymi ćwiczeniami i nabożnymi wynalazkami do nabożnej Kommunii sposobiony”⁴.

Znam przynajmniej jeden wcześniejszy katolicki modlitewnik, w którym kanoniczny tekst *Pater noster* podlegał parafrazowaniu – jest to *Catholicum precatationum selectissimarum enchiridion* Simona Verepaeusa (1565), gdzie rozbudowana *Orationis Dominicae Paraphrasis* została wprowadzona osobnym i starannie umotywowanym wstępem⁵. Na tle ogromnie popularnego w XVI w. „starego” modlitewnika *Hortulus animae* (1498), w którym *Pater noster* praktycznie nie istnieje jako tekst⁶, dostrzec w tym fakcie można jeden z pierwszych sygnałów dokonującej się w katolicyzmie rewaloryzacji znaczenia (teologicznego i kościelnego) Modlitwy Pańskiej⁷. Jak wiadomo, książeczka do nabożeństwa Verepaeusa stała się wzorem *Harfy duchownej* Marcina Laterny (1585), przekształconym i uzupełnionym. Przypuszczam, że pominięcie przez polskiego jezuitę parafrazy *Pater noster* i zastąpienie jej wykładem znaczenia pacierza⁸ sygnalizowało swoistą rezerwę do takiej metody ingerencji w tekst ewangeliczny, wywołaną prawdopodobnie przez kojarzenie swobodniejszego stosunku do kanonicznej wersji tej modlitwy z częstymi praktykami różnowierców⁹. Niemal 100 lat później, o czym świadczy przywołany już wstęp polskiego tłumacza, „odmiana” słowa świętego nie wywoływała większych kontrowersji.

Biorąc pod uwagę znaczną liczbę wydań modlitewnika Verepaeusa, należy być niemal pewnym, iż Horstius gruntownie się z nim zapoznał. Można też wyrazić przypuszczenie, że istniały co najmniej dwa inne źródła inspiracji. Merler w wieku 9 lat znalazł się w Kolonii, gdzie musiał się zetknąć z luterańską pieśnią kościelną odmieniającą słowa *Vater unser*. W roku 1621 uzyskał święcenia kapłańskie, w 1623 był już proboszczem kościoła St. Maria im Pesch, 3 lata później ukończył pierwszy stopień studiów teologicznych¹⁰. Jako teolog zajmował się m.in. edycją i komentowaniem pism św. Bernarda z Clairvaux, jest zatem bardzo prawdopodobne, że znał *Septem petitiones Orationis Dominicae* z wykładu podstaw wiary *Floretus*, który – jak sądzą badacze – wyszedł spod pióra reformatora cystersów i był drukowany po raz pierwszy właśnie w Kolonii około 1490 roku.

Nowa praktyka na szerszą skalę realizowana za Horstiusem w katolickich modlitewnikach sytuje się formalnie w paradygmacie zbiorowym, a faktycznie na

⁴ *Raj duszy chrześcijańskiej zbawiennych rozkoszy pełny*. Kalisz 1668, s. 64, 619.

⁵ S. Verepaeus, *Catholicum precatationum selectissimarum enchiridion*. Antverpiae 1591, s. 34.

⁶ Przejrzałem wydanie z 1549 roku. *Pater noster* pojawia się wielokrotnie wyłącznie jako nazwa modlitwy przeznaczonej do odmówienia wspólnie z innymi.

⁷ Do humanistycznych prekursorów takiej refleksji należał Erazm z Rotterdamu, autor m.in. dzieła *Precatio Dominica digesta in septem parteis, iuxta septem dies* (Antverpiae 1524). Krakowski druk *Precatio Dominica* [...] ukazał się już w 1525 roku.

⁸ Zob. M. Laterna, *Harfa duchowna*. Kraków 1604, s. 12–15.

⁹ M. Hanusiewicz-Lavallee (*Metody badań nad literaturą religijną*. „Roczniki Humanistyczne” t. 56 (2008), z. 1, s. 23) stwierdza: „wiemy jednak dobrze, że w XVI wieku wierszowane parafrazy *Psalterza* na język narodowy pisali w Europie niemal wyłącznie protestanci”.

¹⁰ Zob. A. J. A. Flament, Merler. Hasło w: *Nieuw nederlandsch biografisch woordenboek*. Uitg. P. C. Molhuysen, P. J. Blok, F. K. H. Kossmann. T. 7. Amsterdam 1974, s. 859.

granicy paradygmatu jednostkowego¹¹: parafraza Modlitwy Pańskiej prozą jest przeznaczona do indywidualnego odmówienia (odczytania) podczas mszy świętej, obrzędów lub nabożeństw. Utrzymana w rygorach modlitwy, ściśle związana z układem tekstu kanonicznego, podporządkowana liturgicznej albo sakramentalnej celowości, polegała jednak na wyłączeniu się z chóru głosów i podjęciu słowa odnowionego. Parafraza taka, skomponowana przez redaktora książki do nabożeństwa, gotowa do użytku i podana do ręki, „cudza” i powtarzalna, w trakcie wypowiedzenia nabierała charakteru ściśle osobistego, intymnego. Jednocześnie stawiała się słowem wysublimowanym i „książkowym”, na zawsze zmieniającym relację między wiernym a tekstem kanonicznym, nie tylko przez typograficzne zapośredniczenie, ale przede wszystkim przez narzucenie sensów (wykładni) poszczególnych prośb oraz – co może było jeszcze ważniejsze – przez usankcjonowanie ducha inwencji sprzymierzzonego ze stabilnością litery. „Każdą książką do nabożeństwa jest wyrazem potrzeby gotowych wzorów” – stwierdzał Karol Górski¹², ale (z innego punktu widzenia) jest też narzędziem kształtowania świadomości religijnej i jest instrumentem normatywnym. Efekt wskazanej praktyki stanowi faktyczne zniesienie ograniczeń w przetwarzaniu słów *Pater noster* w przestrzeni kościelnej. W tej samej przestrzeni te same słowa brzmiały w kazaniach, których tematem lub wzorcem retorycznym była Modlitwa Pańska.

Dodany w 1644 r. do modlitewnika Merlera zbiorek *Manuale pietatis* zawiera, obok oficjum do Najświętszej Marii Panny, psalmów i litanii, dłuższy tekst zatytułowany *Psalterium tempore belli et publicae calamitatis usurpandum ex verbis Sacrae Scripturae iuxta petitiones Orationis Dominicae contextum*. W nim poszczególne frazy Modlitwy Pańskiej tworzą kompozycyjny, retoryczny i ideowy szkielet, obudowany psalmicznymi stylizacjami, antyfonami i modlitwami. Formuła „*ex verbis*” oznacza, że Merler czerpie wyrażenia i frazy z wielu ksiąg biblijnych, przeważnie starotestamentowych, że łączy i stapia w jedną dykcję głosy wielu autorów i wielu czasów historycznych. Forma literacka psalmu, natchniona i wzniosła, bez większego – jak się wydaje – oporu przyjmowała poszczególne składniki tekstowe, tym bardziej że niektóre pochodziły z *Księgi Psalmów* i to one określały ramę modalną *Psalterium tempore belli*. O rozległości biblijnego kontekstu przekonuje przykładowe wyliczenie fragmentów użytych w jednej z części utworu, w psalmie siódmym, odniesionym do ojczenezkowej prośby „*Et ne nos inducas in tentationem*”. W 11 wersetach Merler dosłownie albo prawie dosłownie przytoczył: Ps 68, 2; Ps 68, 3; Jdt 9, 11; Ps 35, 5; Ps 79, 4; św. Bernarda z Clairvaux Ep 102, 2; Ps 79, 6; Jr 10, 25; Jr 51, 36; Hi 21, 14; Ps 73, 2; św. Ambrożego Sermo IV; 1 Kor 10, 13; Jr 12, 1; 1 Sm 25, 28; Ps 73, 11; Syr 35, 6; Pwt 16, 16; Ps 74, 3; Ps 74, 23. Spożytkowana w dziele teologiczna erudycja, którą dzisiaj pragmatycznie i prostacko zastępuje internetowa wyszukiwarka, wykracza poza horyzont dostępny nawet zdolnemu

¹¹ Paradygmat (zbiorowy albo jednostkowy) określam w kontekście transmisji dokonywanych w trakcie społecznego życia tekstów. Podmiot wypowiadający się w imieniu społeczności („my”) łączy tekst w paradygmacie zbiorowym. Zob. J. A. Choroszy, *Pacierze Polaków. „Modlitwa Pańska” w dziewiętnastowiecznych opracowaniach literackich*. W zb.: „Biblia” w literaturze polskiej. Romanizm, pozytywizm, Młoda Polska. Red. E. Jakiel, J. Mosakowski. Gdańsk 2013, s. 361–362.

¹² K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*. Kraków 1986, s. 234.

i pracowitemu poecie¹³, świadczy o pogłębionej znajomości zarówno *Biblii*, jak i dorobku ojców i doktorów Kościoła. Ile w tym zasługi oficjum brewiarzowego albo florilegiów lub testimoniów? Na pewno więcej, niż wydaje się dzisiaj. W okresie potrydenckim katolicy twórcy dzieł i opracowań pobożnościowych szybko przegonili różnowierczych rywali w sprawności w zakresie stosowania tzw. argumentów z tradycji, mnożąc frazy i cytaty *sumptae*, *desumptae* i *depromptae*.

Umiejętności Horstiusa na dwóch polach, teologicznym i redakcyjnym, warto podkreślić, ponieważ użył on bardzo wymagającej formy literackiej – aby jej sprostać, musiał wykazać się znakomitą wyczuciem retoryki (jak w innych gatunkach pisarstwa religijnego) oraz nośnością dramatycznej słowa wkomponowanego w nowy tekst. Wydaje się wysoce prawdopodobne, że Merler wykorzystał własne duże doświadczenie w dziedzinie tworzenia form konfesyjnych, które od powszechnie stosowanych różniły się wielokrotnym użyciem starannie dobranych fraz zaczerpniętych z *Biblii*. W modlitewniku *Paradisus animae christianae* znajduje się np. 8 litanii skonstruowanych *ex verbis* (u Laterny są takie tylko trzy), ułożonych z fragmentów, które opatrzone są precyzyjnymi lokalizacjami biblijnymi umieszczonymi na skraju kolumny tekstowej, zaskakujących bliskością werbalną elementów należących do *Starego* oraz *Nowego Testamentu*. Liczba litanii, a przede wszystkim niecodzienna inwencyjność niektórych (czyżby *emulatio*?) wydają się znakiem szczególnym Horstiusa. *Thesaurus litaniarum ac orationum sacer* (1599) jezuita Thomasa Saily'ego, uważany w tej dyscyplinie za kompendium¹⁴, zawiera 20 litanii, z nich zaś 15 zostało opatrzonych intertekstualnymi marginaliami, a aż 7 jest adresowanych do Najświętszej Marii Panny. Trudno się oprzeć wrażeniu, że w *Psalterium tempore belli* Merler zastosował sprawdzoną i satysfakcjonującą metodę.

W ośmiu częściach zamyka się nabożeństwo przebłagalne, wywiedzione, co prawda, z *Pater noster* i *Biblii*, lecz wywołane stanem klęski publicznej. Można sądzić, że *Psalterium tempore belli* powstało w okresie wojny trzydziestoletniej – odniesienia do konfliktu religijnego są liczne i wyraziste. Stylizacja odbiera jednak dziełu doraźność, osłabia aktualność historyczną, sprzyja uniwersalizacji tekstu. W wielkim stopniu do tego samego prowadzi permanentne odwoływanie się do Modlitwy Pańskiej. Na tle typowych dla wojny trzydziestoletniej trawestacji *Pater noster*¹⁵, impetycznie bezpośrednich w atakowaniu politycznych, militarnych i konfesyjnych przeciwników, utwór kolońskiego proboszcza uderza powściągliwością i powagą, nie traci, by tak rzec, liturgicznej formy, nie odstępować od wysokiego stylu podbitego szlachetnym patosem. Wydaje się przy tym, że tekst wpisuje się w paradygmat zbiorowy, o czym przesądza struktura wielogłosowego nabożeństwa, owa liturgiczna teatralizacja, w której głos zbiorowości przeplata się z głosem kapłana, a obu tym głosom przysługuje prawo do parafrazowania Modlitwy Pańskiej. Jeśli w modlitewniku *Paradisus animae christianae* odnowienie słów *Pater noster* dokonywał autor we własnym, prywatnym imieniu, to teraz – jak w starszych pro-

¹³ Na „pozorowaną erudycję poetów sarmackich” wskazuje Hanusiewicz-Lavallee (*op. cit.*, s. 31).

¹⁴ Zob. J. Duchniewski, *Litania*. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*. T. 10. Red. A. Bednarek [i in.]. Lublin 2004, szp. 1170.

¹⁵ Zob. *Ojcze nasz – nasz*, t. 2, s. 290–313.

testanckich czy hugenockich pieśniach – powierzone zostało katolickiemu zgromadzeniu wiernych.

Transmisja wzorca, niejedyna w wypadku nabożeństwa Merlera, o czym więcej powiem dalej, wpisuje się w zwykłą w literaturze europejskiej obiegowość pewnych motywów, schematów czy gatunków, choć – jak się wydaje – wykracza poza zwyczajowo stosowane kategorie tłumaczenia, naśladownictwa czy adaptacji¹⁶. Znakomitym przykładem kontrastywnym może być w tym kontekście seria tzw. lamentów chłopskich, czyli trawestacji Modlitwy Pańskiej skierowanych przeciwko żołnierskim gwałtom i rozbojom, których ofiarami stawali się wieśniacy różnych narodowości i wyznań. Za każdym razem niezmiennie w nich były sytuacja komunikacyjna i związana z nią praktyka społeczna, wymianie podlegały realia historyczne, modyfikacji zaś – niekiedy – ostrość sformułowań. Merler, przeciwnie, stworzył nową, a więc oryginalną syntetyczną formę, w której oba składniki, psalm i *Pater noster*, wchodzą w zaskakującą i inspirującą relację.

Dzieło Horstiusa zostało co najmniej dwukrotnie reaktywowane pod koniec XVIII wieku. Francuski przekład, opublikowany w Paryżu w 1791 r. w dwujęzycznym druku, odnosił się do wydarzeń Wielkiej Rewolucji Francuskiej, a bezpośrednio – jak wynika z adnotacji w katalogu Bibliothèque nationale de France w Paryżu – do ustawy cywilnej o duchowieństwie z 27 XI 1790. Blisko 150 lat po wydaniu *Psalterium tempore belli* ksiądz J. B. L. C. zachęcał wiernych Kościołowi (czyli „wiernych prawdziwych”) nie tylko do lektury, ale przede wszystkim do indywidualnego praktykowania nabożeństwa:

Ten mały zbiór modlitw, zebranych w roku 1644 z myślą o czasach wojen i publicznych nieszczęść, jest jak najnaturalniej dopasowany do stanu obecnego Francji. Dotychczas wprawdzie cieszymy się pokojem zewnętrznym (a mam szczerą nadzieję, abyśmy z niego się jeszcze długo cieszyli), ale jakże nam brakuje, aby ten miły pokój zamieszkał dzisiaj w naszych murach! A ta żalonna schizma, która rozdzieli francuski Kościół będący tak ciekawą częścią Kościoła powszechnego, czyż nie jest dla prawdziwego chrześcijanina największą z publicznych klęsk? Pozostało nam więc zachęcać wszystkich wiernych prawdziwych, aby odmawiali często i w duchu skruchy i pokuty psalmy zawarte w tym pobożnym zbiorze, który nam wydał się bardzo dobrze opracowany¹⁷.

Obrona Kościoła katolickiego i kleru przed polityką dyktowaną przez radykalnych zwolenników ograniczenia wpływu religii na państwo przypominała w jakimś stopniu historyczno-ideową genezę *Psalterium tempore belli*. Trudno to samo powiedzieć o polskim anonimowym przekładzie, który wydrukowano w 1794 r. pod pełnym szczegółów tytułem: *Psalterz podczas wojny i publicznej klęski do używania całemu chrześcijaństwu podany, z Pisma Bożego, według prośb Modlitwy Pańskiej*,

¹⁶ Główne punkty refleksji literaturoznawczej w tym zakresie referuje M. Krzysztofik (Od „Biblii” do literatury. Siedemnastowieczne dzieła literackie z ksiąg „Starego Testamentu”. Kraków 2003, s. 37–45).

¹⁷ J. B. L. C., Avertissement. W: J.-M. Horstius [Merler], *Petit psautier français, latin. Pour un temple de guerre et de calamité publique, composé des paroles de l'Écriture Sainte, distribuées selon les demandes de l'Oraison Dominicale*. Paris [1791], k. A1 (przeł. X. Chantry). Na karcie A2 znajduje się notka informująca o bezpośrednim związku utworu z modlitewnikiem *Paradisus animae christianae*.

w łacińskim języku przez W. X. Jakuba Merlé Horstiusza [...] teraz na polski język przetłumaczony, a do terażniejszej wojny polskiej bardzo stosowny. W kontekście trwającego powstania kościuszkowskiego wzmiankowana stosowność wywołuje wiele wątpliwości. Nie miał ich znakomity historyk literatury Roman Sobol, który wspominał o *Psalterzu* w *Słowniku literatury polskiego oświecenia* w omówieniu parafraz aktualizujących, wykorzystujących biblijny zasób do wyrażenia „tragedii narodu, religijnej motywacji losu własnego i zbiorowego, pociechy oraz nadziei osobistej i patriotycznej”. Badacz pisał: „Służyły również stare psalmy Dawida sprawie budzenia uczucia nadziei i ufności w pomoc Boga w okresie powstania Kościuszki”, a jednym z przykładów zastosowania archetypowego wzorca był druk ulotny, który „w tym samym czasie krążył po Warszawie”¹⁸. Z innych źródeł wiadomo, że drukował *Psalterz* Tadeusz Podlecki, a w sierpniu 1794, kiedy powstańcza Warszawa była oblegana przez Rosjan i Prusaków (w tym jednym można dopatrywać się konfesyjnej analogii), zapowiadał – kontekst niezwykle istotny – trzy kolejne publikacje, dla których wspólnym mianownikiem była modlitwa przeciw nieprzyjaciółom ojczyzny¹⁹. Ostatecznie *Psalterz* został wydrukowany przed 4 X, a towarzyszyły mu *Modlitwa za Polską*, *Modlitwa* oraz *Modlitwa przeciwko nieprzyjaciółom ojczyzny naszej przez gorliwą obywatelkę ułożona*.

Istotnie, gdyby traktować dzieło Merlera jako psalmiczną parafrazę aktualizującą, trzeba by przyznać rację Sobolowi, precyzując jednak, że o powodzeniu polskiego przekładu mogły decydować wątki pogneńbienia i przeklęcia wroga, czyli jednoznacznie i drastycznie antyrosyjskie i antypruskie. W biblijnej retoryce starotestamentowej zaktualizowane życzenie śmierci brzmiało niezwykle stosownie! Należy jednak zwrócić uwagę, że *Psalterz* rozpięty jest na schemacie retorycznym i ideowym nowotestamentowej *Modlitwy Pańskiej*, co stanowi źródło wskazanych już napięć teologicznych i moralnych, ale przede wszystkim wyznacza odmienną ramę ideową w użyciu tego tekstu, czyni zeń przedmiot innej praktyki społecznej. W polszczyźnie zabrzmiały frazy, w których na plan pierwszy wysuwały się słowa *Pater noster* obciążone historycznym doświadczeniem narodu, a uniwersalny (powszechny) tekst święty sprawdzał się jako tekst etniczny, antycypując XIX-wieczną erupcję patriotycznych pacierzy. Warto przy tym podkreślić, że podczas Wielkiej Rewolucji Francuskiej adaptacja *Pater noster* odwoływała się do „prawdziwych wiernych”, a dwa lata później w Warszawie i Krakowie – do „prawdziwych Polaków”.

W obu wspomnianych przekładach została ściśle zachowana quasi-liturgiczna struktura nabożeństwa, poddana schematowi *Pater noster* (inwokacja i siedem prośb, łącznie osiem psalmów). W drukach zastosowano także zabieg eksponowania fraz pacierza w językach tłumaczeń – ponad nagłówkami oznaczającymi poszczególne części. Te słowa, w takim właśnie typograficznym usytuowaniu, organizują i klarują proces tworzenia sensu całości utworu: antycypują kolejne frag-

¹⁸ R. Sobol, *Psalm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2, poszerz., popr. Wrocław 1991, s. 487–488.

¹⁹ Zob. J. Szczepaniec, *Podlecki Tadeusz Karol*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 27. Wrocław 1982, s. 120–121. Zob. też *Kościół katolicki a powstanie kościuszkowskie. Zapomniana karta z dziejów insurekcji 1794 r. Wybór źródeł*. Oprac. A. Woltanowski. Warszawa 1995, s. 27–28.

menty *Pater noster*, wytyczają kierunek i celowość psalmicznych eksklamacji, stanowią dla nich wyrazisty układ odniesienia, są wreszcie osią zasadniczych napięć emocjonalnych i ideowych.

Porównanie wszystkich trzech wersji *Psalterza* prowadzi do wniosku, że podstawą polskiego przekładu (choć nie należy go nazywać ścisłym) był tekst łaciński. Tłumacz francuski nagminnie odchodził od pierwowzoru, podnosił ton, wzmacniał siłę głosu, choć dopiero szczegółowe i pełne skonfrontowanie tej translacji z dziełem Horstiusa pozwoliłoby na pewniejsze wnioski. W tym miejscu wypada się ograniczyć do przykładowego i symptomatycznego zestawienia jednego fragmentu w trzech wersjach językowych:

Oremus

Sancte pater, omnipotens sempiternus Deus, qui coelestia simul et terrena moderaris; supplicationes filiorum tuorum clementer exaudi et pacem tuam nostris concede temporibus. Per Dominum, etc.

Prions

Père saint, Dieu éternel et puissant, qui réglez dans votre sagesse les destinées du ciel et de la terre, exaucez dans votre miséricorde, les humbles prières de vos enfants, et accordez nous la paix dans ces jours malheureux. Par N. S. J. C.

Módlmy się

Święty Ojcze, wszechmocny i wieczny Boże, który niebieskie razem i ziemskie sprawujesz rzeczy, próśb synów Twoich łaskawie wysłuchaj i pokoju Twojego naszemu użyż czasowi. Przez Pana naszego Jezusa etc.

W roku 1794 prawdopodobnie nikt w prozie *Psalterza* nie usłyszał i nie rozpoznał wiersza, który dwukrotnie został wydrukowany w Polsce blisko 100 lat wcześniej. Wtedy to uniwersalny charakter nabożeństwa Horstiusa wykorzystał i w pewnym sensie przekreślił polski poeta i tłumacz okresu baroku, Wojciech Stanisław Chrościński²⁰ (około 1665 – około 1722). Jego *Pacierz* opatrzony został w *Krótkim zbiorze duchownych zabaw* (Częstochowa 1710; wyd. 2: 1711) podtytułem, z którego wynika, że został był „z różnych miejsc *Pisma Świętego* zebrany, a podczas inkursji szwedzkiej do Polskiej w roku 1702 wierszem opisany”. Dopowiedzenie pomija istotny aspekt pracy poety, ten mianowicie, iż dzieło oparto na *Psalterium tempore belli*. W takim przemilczeniu, jak wiadomo, odbijał się powszechny obyczaj.

W grupie ojczenaszowych tekstów poetyckich epoki baroku, traktowanych jako literacka praktyka wiary, dokonanie Chrościńskiego wyróżnia się (i odróżnia), ów bowiem własnej przeróbce utworu kolońskiego proboszcza nadał charakter narodowy i polityczny, czym powołał do istnienia nową na gruncie polskim formę pacierza patriotycznego. W tradycji europejskiej była już przynajmniej jedna taka próba (*Modlitwa serdeczna przeciw Turkom na kształt pieśni złożona* Jurija Dalmatina z 1574 r.), lecz właściwie dość wyraźnie rysowała się dotychczas granica między użyciami konfesyjnymi (realizowanymi w postaci parafraz) a nadużyciami świeckimi i okolicznościowymi (to była domena trawestacji). W utworze Chrościńskiego chyba po raz pierwszy nastąpiło tak wyraziste i świadome, zrealizowane z powagą zespolenie formy i modlitewnego charakteru *Pater noster* z tematyką polityczną, a w rezultacie przeniesienie problematyki narodowej w ten szczególnie

²⁰ Niekiedy w wydaniach jego utworów i w opracowaniach występuje też forma nazwiska „Chrościński”.

rejestr religijny. Zjawisko, które można było zaobserwować w nurcie literatury satyrycznej, w aktach polemik i paszkwili zawłaszczających święty wzorzec, pojawiło się w nowej sytuacji komunikacyjnej, w innym obiegu, w odmiennym sfunkcjonalizowaniu, zaistniało jako nowa praktyka²¹. Koniecznie trzeba podkreślić, że w utworze Merlera dominowały ujęcia uogólniające konkretne doświadczenia, że dzieło odrywało się od bezpośredniego kontekstu historycznego, a stylizacja języka, z mnogością reminiscencji i cytatów biblijnych, oraz liturgiczna rama kompozycyjna czyniły je ponadczasowym. Pacierz patriotyczny zawieszał natomiast uniwersalizm Modlitwy Pańskiej, z relacji z Bogiem wykluczał przeciwników, popadał w wewnętrzną sprzeczność teologiczną i moralną – był paradoksem²². Z tych samych powodów za nieuzasadnione należy uznać łączenie *Pacierza* z wcześniejszymi (np. Wacława Potockiego i Stanisława Jabłonowskiego²³) oraz późniejszymi (np. Konstancji Benisławskiej²⁴) parafrazami *Pater noster*: nie był Chrościński w tym nurcie kontynuatorem, a charakter jego prekursorstwa na pewno nie odpowiadał ani wrażliwości, ani duchowości autorki *Pieśni sobie śpiewanych*.

Postąpił poeta z dziełem Merlera podobnie jak z księgami biblijnymi, które sparafrazował i przewierszował wcześniej (*Job cierpiący* powstał w r. 1700, wydany został w 1705) i później (np. *Treny Hieremiaszowe*, 1705). W metodzie, jaką się posługiwał, można wskazać sporo rozwiązań typowych dla twórców barokowych, zauważyć zmienność stosunku do starotestamentowego wzorca, a więc i wielość typologiczną zrealizowanych parafraz, spostrzec wyraźną skłonność do amplifikacji. Opisała to szczegółowo Małgorzata Krzysztofik²⁵, syntetycznie ujął Leszek Teusz:

Polega ona [tj. metoda] na wprowadzaniu w tok opowiadania własnych, dłuższych lub krótszych odautorskich wypowiedzi, stapiania głosu relacjonującego wypadki Hioba z własnymi refleksjami i komentarzami [...]. Konsekwencją takiego postępowania jest dodawanie fragmentów niezwerbalizowanych w biblijnej księdze, myśli, których tam brak²⁶.

Z podjęcia „intertekstualnej gry z biblijnym wzorcem jako całością” (P 213) płynęły poważne ograniczenia ideowe i cenzuralne²⁷, przewyciężane na różne sposoby przez poszczególnych autorów parafraz. W *Jobie cierpiącym* Chrościński wykazał w tym zakresie sporo inwencji (czy nie można rzec, że rozegrał to po mistrzowsku?), albowiem nie tylko wyposażył biblijnego bohatera w wiedzę o zbawczym

²¹ Antropologia słowa i pisma podsuwa tutaj inspirujące perspektywy interpretacyjne. Zob. G. Godlewski, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa 2008.

²² Szerzej o tym zob. Choroszy, *Miedzy teologią a antropologią słowa. O użyciach płynących z Modlitwy Pańskiej*.

²³ Zob. A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, s. 52. – M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*. Warszawa 2009, s. 274 (pracę tę oznaczam dalej skrótem P; cyfry po skrócie sygnalizują stronicę). – L. Teusz, *Wojciecha Stanisława Chrościńskiego późnobarokowa epika biblijna („Józef do Egiptu od braci przedany”; „Job cierpiący”; „Aman”)*. Poznań 2011, s. 40, przypis.

²⁴ Zob. Czyż, *op. cit.*, s. 51. – J. Starnawski, *Chrościński, Chruściński Wojciech Stanisław*. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*. T. 3. Red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz. Lublin 1979, szp. 290. – P 274.

²⁵ Krzysztofik, *op. cit.*, s. 264–272, 295–306.

²⁶ Teusz, *op. cit.*, s. 150.

²⁷ Zob. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 41.

skutku misji Chrystusa, ale też poprzedził relację o jego deprymującym losie wierszem *Do uciśnionej Ojczyzny apostrophe*, gdzie mało odkrywcze porównanie przechodzi najpierw w zaprzeczenie, a później w konsolacyjną analogię:

A w cierpliwości stojąc posturze,
Wyglądaj słońca z Jobem po chmurze:
Mocny Bóg, żeć to w dwójnasób wróci
I przy poprawie twych żalów skróci²⁸.

Na znacznie większą swobodę mógł sobie poeta pozwolić w parafrazie tekstu niebiblijnego, wydrukowanego w popularnym modlitewniku, skomponowanego przez współczesnego autora, a nie natchnionego proroka. Tej przeróbki już nie trzeba było opatrywać przedmową ani dedykacją, żadną apostrofą, ponieważ w błysku literackiej intuicji, poddanej „wyjątkowo silnie rozwiniętym uczuciom patriotycznym”²⁹, Chrościński dojrzał możliwość nie tylko aktualizacji, ale wręcz prze-właszczenia *Psalterium tempore belli*. W ślad za tym niesprecyzowany, a przez to uniwersalny czas wojny i klęski publicznej został sprowadzony do konkretnego wydarzenia (wojny północnej), opozycja moralna stron konfliktu religijnego – przekształcona w antagonizm narodowy („Oto w dziedzictwo Twoje wtargnął naród brzydki”), a katolicka polskość – zabarwiona mesjańsko („Umocnił się nad ludem Tobie poświęconym”³⁰). To ostatnie historycy literatury barokowej opisują jako sarmatyzację katolicyzmu i biblizację Rzeczypospolitej³¹. Doraźność i zmienność *Pacierza* konfrontuje się najpierw ze starotestamentowym archetypem ciemzonego ludu Izraela (nie Hioba, co ma znaczenie), a następnie ze stałością fraz ewangelicznej Modlitwy Pańskiej, a nawet z jej teologicznymi porządkiem i sensem: oto kanoniczny tekst prośby o odpuszczenie „naszych win”, wyrażony i rozwinięty w ekspiacyjnych eksklamacjach, pozbawiony jest dopełnienia w postaci własnego zobowiązania do wybaczenia „naszym winowajcom”. To przemilczenie nie jest, oczywiście, przypadkowe, aczkolwiek powiela koncept Horstiusa i świadczy o historycznych ograniczeniach recepcji przesłania etycznego *Pater noster*. Nagromadzenie wyrażen z pola semantycznego sprawiedliwej odpłaty właściwie nie pozostawia już miejsca na jakąś próbę – ewangelicznej z ducha – rewizji postawy wyrażonej w tekście.

Istnienie polskiego przekładu dzieła Jacoba Merlera rodzi pokusę i bardzo dogodną okazję, aby przyrzeć się mechanizmom amplifikacji, podjąć próbę obserwacji skali odwzorowania, sposobu potraktowania tworzywa inwencyjnego, a zwłaszcza stylistycznych przeakcentowań w *Pacierzu* Chrościńskiego, tym bardziej że późniejsza o 100 bez mała lat anonimowa translacja *Psalterza* tekstowi kolońskiego proboszcza dochowuje wierności. Nie bez znaczenia jest i to, że dykcja obu wyrażonych polszczyzną dzieł jest zanurzona w rodzimym języku religijnym i bi-

²⁸ W. S. Chrościński, *Job cierpiący. Do uciśnionej Ojczyzny apostrophe*. W zb.: *Poeci polskiego baroku*. Oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. T. 2. Warszawa 1965, s. 449.

²⁹ K. Siekierska, *Język Wojciecha Stanisława Chrościńskiego. Studium mazowieckiej polszczyzny z przełomu XVII i XVIII wieku*. Wrocław 1974, s. 12.

³⁰ W. S. Chrościński, *Krótki zbiór duchownych zabaw*. Częstochowa 1710, k. A2v, A3.

³¹ Zob. Teusz, *op. cit.*, s. 146–148.

blijnej frazeologii, odpornych na szybkie i radykalne zmiany. Warto poczynić założenie, że adaptacja poetycka, pociągająca wybór i zastosowanie 11- (w dwóch częściach) i 13-zgłoskowca (w sześciu), z rymami przylegającymi *aabb*, a więc wymuszająca większą potoczność i wylewność oracji, utrzymana została w korbach i literackiego, i – zwłaszcza – ideowego zamysłu, który wykraczał, jak już wiadomo, poza horyzont intencji Horstiusa. W rozwinięciach, rozszerzeniach, inkrustacjach i ozdobnikach nie gmatwać lub rozmywać, lecz – przeciwnie – kształtować i wyostrzać powinien się sens patriotycznego pacierza.

O charakterze wprawionej w ruch maszynierii poetyckiej Chrościńskiego najwięcej mówi porównanie dowolnego fragmentu *Psałterza* z wierszowym odpowiednikiem:

Ojcze nasz, któryś jest w Niebiesiech

Psalm pierwszy

Ojcze miłosierdzia i Boże wszelakich pociech, do Ciebie wznosimy oczy nasze, który mieszkasz w Niebiesiech.

Ojcze sierot i sędzio wdów, Panie, przed Tobą wynurzamy sprawy nasze ze wszelką ufnością.

Albowiem Ty Ojcem pełnym słodkości i dobroci jesteś i miłosierdzie Twoje bez końca dla synów wzywających Ciebie³².

Ojcze nasz, któryś jest w niebiesiech

O miłosierny Ojcze, wszelkich pociech Boże,

Który mieszkasz w niebiesiech, do Ciebie, gdy sroże

Nad nami nieprzyjaciół, obracamy oczy.

Dodaj ratunku, Panie, dodaj i pomocy.

Ojcze sierot, Sędzio wdów, Zastępco ubogich,

Sądziemy się być godni plag i biczów srogich,

Z ufnością jednak nasze odkrywając sprawy,

Żebrzemy, abyś na nas raczył być łaskawy.

Albowiem Tyś jest Ojcem w dobroci niezmiernym,

Ty wszystkim wzywającym Ciebie, wszystkim wiernym

Nieprzebranego lejesz miłosierdzia zdroje

I, gdyć się upokorzą, znasz za dzieci swoje³³.

Jest kwestią przypadku, nie regułą, że w przytoczonym fragmencie wersetowi odpowiadają cztery wersy; podobnie nie ma jednolitości w rozmiarach poszczególnych części *Pacierza*. Poeta pominął te składniki *Psalterium tempore belli*, jakie przywoływały konkretny gatunek biblijny oraz formowały strukturę *quasi*-liturgiczną tekstu, ją samą spłaszczył i uprościł, a zastaną wielogłosowość sprowadził do monologu wypowiedzianego w pierwszej osobie *pluralis*. Pozostawił frazy należące do kanonicznej wersji Modlitwy Pańskiej. Tak zorganizowana i zrealizowana adaptacja wpisuje się w znany przed Chrościńskim model poetyckiej medytacji nad każdą z partii *Pater noster*, tytuł utworu nie jest zatem nadużyciem – wskazuje wprost na bezpośrednie odniesienie do najważniejszej z modlitw codziennych. Obliguje jednak autora do starań o uzyskanie większej korelacji między własnym dziełem a podstawowym, teologicznym znaczeniem pacierza, do czego prowadzą repetycje obrazów

³² *Psałterz podczas wojny i publicznej klęski do używania całemu chrześcijaństwu podany*. B.m., 1794, s. 1–2.

³³ W. S. Chrościński, *Pacierz*. W zb.: *Ojcze nasz – nasz*, t. 1, s. 376.

i słów kluczowych dla poszczególnych *petitio*, czyli dość dyskretna redundancja wzmacniająca perswazyjność monologu przez silniejsze związanie go z Modlitwą Pańską. Za przykład posłużyć może ta część *Pacierza*, jaka odnosi się do prośby „Chleba naszego powszedniego daj nam dzisiaj”. Chrościński od siebie dodaje najpierw, że Pan zawsze „karmi chlebem” i żywi „w ciężkiej głodzie zawierusze”, lecz teraz nieprzyjaciel „zboża, co miały pod sierp iść i kosy, / Z niedojrzałymi wydeptuje kłosy”, czego skutkiem będzie to, iż „łaknące dziatki zawołają chleba”, a głodni ludzie „w kształt pieców wyschną, w których chleby pieką!”³⁴ Gospodarska i ziemiańska bruzda skojarzeń nie powinna dziwić, aczkolwiek ich stosowność stanowi przedmiot dyskusji³⁵.

Chrościński stąpa po nieznanym gruncie, bo choć parafraza *Pater noster* nie jest jego wynalazkiem, to jednak polityczno-patriotyczne jej sfunkcjonalizowanie nie znajduje w polskiej literaturze precedensu, bo nie można za taki uznać dawniejszych trawestacji okolicznościowych i satyrycznych. Poeta czasów saskich czyni zatem wiele, żeby pojęciowe, obrazowe i leksykalne składniki tekstu kanonicznego ujawniały się jak najczęściej, żeby potwierdzały modlitewny charakter wiersza, żeby ekstraordynaryjny *Pacierz* stale identyfikowały z pacierzem codziennym. Jeśli nieobca mu była świadomość, że oto najpierw Merler, a teraz on sam porwał się na stworzenie figury niemożliwej – a za taką należałoby poczytać złączenie w dramatycznym kontekście wojennym dwóch języków: starotestamentowego i ewangelicznego; dwóch krańcowo różnych zasad etycznych: odpłaty i przebaczenia; dwóch autorytetów: króla-proroka i Mesjasza – to tej właśnie wiedzy roztropnie nie zwerbalizował. Wiele przemawia jednak za tym, że obaj autorzy, a Merler w pierwszej, oczywiście, kolejności, uznali rzecz całą za wykonalną. Dowodów dostarcza ułożony przez Horstiusa modlitewnik *Paradisus animae christianae*, gdzie wielokrotnie dochodzi do wiązania tradycyjnych, lecz żywych form liturgicznych, szczególnie litanii, z motywami (osobami, zdarzeniami i symboliką) ze *Starego Testamentu*. Na nagminne odwoływanie się do Chrystusa i wykładni ewangelicznych w wierszowanych parafrazach ksiąg biblijnych, z czego Chrościński był najbardziej znany, zwróciła uwagę Krzysztófik³⁶. Warto jednak zaznaczyć, że postępowanie Merlera było motywowane jego znakomitym wykształceniem teologicznym i zdolnością do wyrafinowanej interpretacji dziejów starotestamentowych, poetą barokowym kierowała zaś raczej chęć do uproszczenia znaczeń i uzgodnienia *pro publico bono*, jak w *Jobie cierpiącym*, posępnej historii biblijnej z przesłaniem Dobrej Nowiny.

Adaptacja kompozycji i kompilacji Horstiusa, który – co warto podkreślić – korzystając z porządku *Pater noster*, pozostał w polu semantyki i tonacji psalterza, wymagała zarówno uzgodnienia monologu z dykcją pacierza, jak i przekonującego uzasadnienia stosowności dokonanego zabiegu. Z tego właśnie względu na czoło wysuwała się relacja między podmiotem zbiorowym, głosem wypowiadającym modlitwę, a Bogiem, do którego została ona zaadresowana. Kreacja obrazu Ojca Niebieskiego opiera się, co oczywiste, na przejętym od Merlera fundamencie starote-

³⁴ *Ibidem*, s. 380–381.

³⁵ Zob. Krzysztófik, *op. cit.*, s. 295–306. – Teusz, *op. cit.*, s. 210–211.

³⁶ Krzysztófik, *op. cit.*, s. 243.

stamentowego wyobrażenia Jahwe, Pana, Stworzyciela, oraz na zgodnej z tym charakterystyce pośredniej, wykorzystującej biblijne, stałe i spatynowane, określenia Jego przymiotów i atrybutów, poddawanych powściągliwym przekształceniom i rozwinięciom (np. zaczerpniętą z *Psalterium tempore belli* frazę „Ojcie sierot i Sędzio wdów” (Ps 68, 6) Chrościński wzbogaca o kolejny człon wyliczenia, dodając: „Zastępco ubogich”, co należy rozumieć jako ‘orędowniku, obrońco biedaków’). Dla dobrego, społecznego, łagodnego i łaskawego, a więc „miękkiego” Boga przeznaczone są pobożne i pokorne westchnienia, żale nad niedolą i utrapieniem, łzawe supliki poparte przekonującymi obrazami nieszczęścia, które dopadło wiernych synów Kościoła (katolickiego). Do miłosierdzia też Pana Zastępów odwołuje się zbiorowość świadoma własnej grzeszności, w uniżeniu pogodzona z perspektywą poniesienia zasłużonej kary, gotowa do ekspiacji. Usłyszeć w tym można taki sam ton, który brzmi w przywołanym wierszu *Do uciśnionej Ojczyzny apostrophe* poprzedzającym *Joba cierpiącego*, dominuje w *Trenach Hieremiaszowych*³⁷ – ma źródła w starotestamentowej teologii, w polskiej literaturze zaś wiedzie bogaty żywot aż do Jana Pawła Woronicza.

Taki ton wymagał właściwie nastrojonego ucha, co w tym wypadku oznaczało ocieplenie Bożego wizerunku, złagodzenie rysów Jego oblicza, rozwinięcie i pogłębienie pożądanego cech osobowości Ojca, a wreszcie wykoncypowanie takich przekształceń tekstu wzorcowego, aby odmalowany skutkiem wszystkich zabiegów konterfekt uzasadniał niepłonność pokładanych w *Pacierzu* nadziei. Naiwnością byłoby sądzić, że tylko dzięki szczęśliwemu trafowi pojawił się już w pierwszej linijce utworu Chrościńskiego sygnał dokonywanych transformacji. Apostrofa Merlera „Ojcie miłosierdzia i Boże wszelakich pociech” („*Pater misericordiarum, Deus totius consolationis*”) odnajduje się w *Pacierzu* w postaci wersu „O miłosierny Ojcie, wszelakich pociech Boże”, a od zmiany tonu (ekspresyjne wykrzyknienie) ważniejsze jest przecież bezpośrednio, proste i jednoznaczne, przypisanie Adresatowi kluczowej cechy związanej ze współczuciem. Miłosierdzie wyrażone przez przydawkę w postaci rzeczownika w dopełniaczu jest atrybutem Boga, przymiotem, który może się zrealizować w działaniu, uaktywnić w konkretnej sytuacji, jeśli taka będzie Jego najwyższa wola. Ojciec miłosierny, określony przydawką przymiotnikową w mianowniku, jest taki z definicji i od razu, stałe, bezwarunkowo i praktycznie obligatoryjnie. Nie brakuje Chrościńskiemu ani inwencji, ani tym bardziej konsekwencji, kiedy nakreślony przez Horstiusa obraz uzupełnia i przekształca, co uwidacznia zestawienie kolejnych fragmentów z początkowych części obu utworów:

W utrapieniach naszych wzywamy Ciebie, Ojcem bowiem naszym Ty jesteś, Bogiem naszym i sprawcą zbawienia naszego.

Za cóż rzucasz lud Twój, Panie? Czemu zamykasz wnętrzości przed synami Żywota Twojego?³⁸

Wzywamy Cię w ucisku, Ojcie nasz i Panie,
Dawco życia naszego; izaliż staranie

³⁷ Zob. *ibidem*, s. 281–283.

³⁸ *Psałterz podczas wojny i publicznej klęski do używania całemu chrześcijaństwu podany*, s. 2.

Trzody Twojej porzucisz i pełne miłości
Serce zawrzesz przed dziećmi własnych Twych wnętrzności?³⁹

„Pełne miłości serce” jest teologiczną przenośnią, która wchodzi w ścisłą, ponadsynonimiczną i wręcz konceptualną bliskość z rzeczownikiem „miłosierdzie” i przymiotnikiem „miłosierne”, a jednocześnie zbliża pojmowanie Boga Ojca do ewangelicznego wizerunku Jezusa. W wielu innych miejscach *Pacierza* znajdują się dodane przez Chrościńskiego epitety, porównania, metafory i obrazy, w których lokuje się, rozwija i uprawdopodobnia nadzieja dostąpienia „niepojętej miłości dowodu”⁴⁰. W takich właśnie partiach polski poeta podąża własnym krokiem, a dykcję utworu przenika ewangeliczny duch Modlitwy Pańskiej.

Okoliczności historyczne i celowość patriotyczna dzieła powodują jednak, że w obrazie Boga dużo więcej znaczą rysy starotestamentowe, albowiem obok „miękiego” częściej występuje „twardy” Ojciec⁴¹. Jego atrybutami są moc, władza nad życiem i żywiołami, gniew napędzany sprawiedliwością, bezpardonowość, a może nawet i okrucieństwo. Do tak wyposażonej figury adresuje się bardzo sprecyzowane oczekiwania, w których do głosu dochodzi przekonanie, że konieczna jest sroga odpłata z nawiązką, bodaj najwyraźniej wypowiedziane w końcowych liniijkach tekstu. Oto dwa fragmenty, dwie dykcje, dwie ekspresje:

Prześladuj nieprzyjacioly nasze i wstrzymaj je, ani dotąd nie puszczaj, dokąd nie będą zwątlone siły ich.

Zetrzuj ich, ażeby mocy nie mieli powstać. Niechaj padają pod nogami naszymi, którzy ważyli się zlorzeczyć obozom Boga żyjącego⁴².

Potłum nieprzyjacioly i nażeń ich w matnię,
Nie odchodząc, aż zgubą upadną ostatnią.
Skrusz ich władzą, żeby się więcej nie oparli,
Niechaj gardłem wyrzygną, co ręką wydarli.
Niechaj się zwiną kłębem w dyby i powrozy,
Że śmieli bluźnić Boga żywego obozy⁴³.

Nie można przeoczyć, że głównym i mocno wyeksponowanym powodem postulowanej strasznej kary nie jest oczywista krzywda wyrządzona bliźnim, prawdopodobny występki moralny, a na pewno akt polityczno-militarnej agresji, lecz obraza Boskiego majestatu. Poeta nie szczędzi, podążając za łacińskim wzorcem, szczegółów licznych aktów profanacji dokonywanych przez najeźdźców, niemniej jednak wydaje się, że nie gwałty na sumieniu wywołują największy sprzeciw i nie one mobilizują do modlitewnego szturmu. Fakt, który u Merlera zasadniczo wyczerpywał temat *Psalterium tempore belli*, przez Chrościńskiego został właściwie potraktowany jako pretekstowy, przesłaniający równie istotne, a może i ważniejsze płaszczyzny konfliktu zbrojnego. To wszystko, „co ręką wydarli” podwładni „Lwa zamor-

³⁹ Chrościński, *Pacierz*, s. 376.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 382.

⁴¹ Tę dwoistość wyeksponował Chrościński w *Trenach Hieremiaszowych*. Zob. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 282–283.

⁴² *Psalterz podczas wojny i publicznej klęski do używania całemu chrześcijaństwu podany*, s. 29–30.

⁴³ Chrościński, *Pacierz*, s. 385.

skiego rusego⁴⁴, należy przede wszystkim do sfery *profanum*, stanowi dobytek i własność, jest bogactwem pokoleń, którym Bóg zwykle dotychczas sprzyjał. Głównym ciężarem nie do zniesienia są zatem wojenne łupiestwa, konfiskaty i kontrybucje, a ponieważ ich „niskość” obniżałaby ton *Pacierza*, mąciłaby jasność głosu, kompromitowałaby modlitwę, Chrościński eksponuje i wręcz celebduje święte oburzenie, żeby kryształowa czystość i najwyższa próba intencji nie podlegały wątpleniu ani zaprzeczeniu. W ostatniej linijce tekstu poeta wraca do użytej przez Horstiusa frazy z *Pierwszej Księgi Samuela* (1 Sm 17, 26 i 36), do słów Dawida wypowiedzianych przed walką z Goliatem, aby paralelności (może nawet utożsamienie⁴⁵) losów Izraela i Polski znalazła swój końcowy argument.

Ucho „twardego” Boga zostało przez Chrościńskiego zaabsorbowane przestrojonym monologiem, w którym najdonośniej brzmią potoczne słowa z pola semantycznego wojny, bitwy i wojskowej służby, wnoszące do modlitewnej dykcji obrazy sztafajki militarny i żołnierski konkrety leksykalny – kopanie dołów, uzbrojenie serca, szkalowanie pułku wojsk Pana Boga, traktowanie, zażartość, śmiałość serca i harda potęga, trupy, popioły, sroga szarpanina, szyszaki, branie góry, cierpienie kaźni, srogi wojny, krwi wylanie, a wreszcie obraz Boga-lucznika⁴⁶:

Z Twej zaś cięciwy strzały wypuszczone lotem
Niech ścielą nieprzyjaciół królewskich pokotem⁴⁷.

Wszystkie wyrazy i określenia pochodzą (w wyborze) od poety, który amplifikuje przecież utwór dość bogato wyposażony przez Merlera, a cały ten bitewny zgiełk mieści w zasadniczo odmiennej formie konfesyjnej. Aż chciałoby się rzec, że ów rzeczowy ton, ścisłość nomenklatury, profesjonalizm języka, pewność stosowności przyjętego rejestru głosu uznane zostały nie tylko za oczywisty wyraz okoliczności porozumienia z Ojcem, ale wręcz za jego warunek wstępny. Jakby Chrościński miał w pamięci własną frazę z *Lamentu strapionej Ojczyzny*: „Sameś w obozie Bogiem i hetmanem”⁴⁸, i nie deliberował nad możliwym dysonansem. Nieprzyjacieli u bram ziemskiego królestwa Boga żywego jest zagrożeniem, któremu jednak należy się przeciwstawić nie w trybie militarnym, np. przez mobilizację i pospolite ruszenie oraz symboliczne poddanie się Jego ordynansom. Przeważającego wroga pokonać można tak jak przed wiekami, o czym poucza *Stary Testament*, czyli dzięki zaangażowaniu Pana Zastępów. Ponieważ w polskich szeregach nie objawił się nikt pokroju Dawida, to niezwyciężony i nietykalny Bóg musi przejąć ciężar walki, aby ocalić wierne sobie wojsko, niezlomne i bezsilne.

Poza ścisłą relacją Boga i rodaków znajduje się agresor, niemniej jednak sposób potraktowania go, przyprowadzenia mu gęby, upostaciowania dość daleko wykracza poza wizerunek antagonisty wykreowany przez Merlera, choć opiera się na scenariuszu i charakterach pierwotnego konfliktu, czyli wojny trzydziestoletniej. Wrogość

⁴⁴ *Ibidem*, s. 385, 384.

⁴⁵ Zob. Teusz, *op. cit.*, s. 146–147.

⁴⁶ Zob. Krzysztofik, *op. cit.*, s. 282.

⁴⁷ Chrościński, *Pacierz*, s. 379.

⁴⁸ W. S. Chrościński, *Lament strapionej Ojczyzny po zerwanej konwokacyjnej interregni i związanych związkach [...] A.D. 1696*. W zb.: *Poeci polskiego baroku*, t. 2, s. 433.

katolików i różnowierców, jak wiadomo, unieważniła fundament chrześcijaństwa i ducha *Ewangelii*, była źródłem obustronnych czynów niegodnych i nienawistnych, zaślepiała i uwalniała najgorsze instynkty. Chrościński, widząc podobny akt Historii w analogicznym konfesyjnym uwikłaniu, mógł *Psalterium tempore belli* potraktować jak stalorytniczną płytę, której monochromatyczna odbitka na papierze wymagała zaledwie podkolorowania. Protestantyzm Szwedów chłonie ciemne i najciemniejsze barwy, a pogłębienie kontrastu działa na korzyść napadniętych, rozjaśnia ich katolickie kostiumy i charaktery. Odszczepieńcy od prawdziwej wiary, wyrodni synowie Kościoła właściwie z definicji gorsi są od szczerych i prawdziwych wyznawców, na których poeta nakłada zardzewiałą a lśniąca zbroję polskości. Czytelnikowi *Pacierza* stale towarzyszy przekonanie, że Polacy nie toczą wojny, lecz wpłatali się w konflikt zbrojny ze Szwedami przez nieporozumienie, jakieś Boże przeoczenie czy niefrasobliwy kaprys, by nie rzec igrzysko, ponieważ ta agresja wymierzona jest przede wszystkim w Kościół. Jeśli cierpią i giną, to za wiarę. Wierność Kościołowi jest główną i najwyższą wartością, jaką przegrywana wojna wydobywa na rozchwianą powierzchnię narodowej świadomości. Wydaje się zatem, że Chrościński nie próbuje przekroczyć zastanej u Merlera konfesyjnej motywacji (własnej i zbiorowości, w której imieniu występuje), jakby w przekonaniu, iż bywa ona znacznie skuteczniejsza niż każda świecka. Wzmacnia ją jednak i po sarmacku modyfikuje, o czym najwięcej mówi wierszowana dedykacja do *Krótkiego zbioru duchownych zabaw*, zwłaszcza w tej partii, gdzie poeta wyklada przekonania o powołaniu człowieka:

To pewna, żeśmy wszyscy na wygnaniu
I na podróży; raczej na włóczędze,
Chrześcijańskiemu gwoli powołaniu,
Stąd słuszną cierpieć uciski i nędze,
Bylesmy zdolni byli ku wytrwaniu,
Cierpliwość naszą w wiecznej piszą księdze,
Która to wszystko nadgrodzi sowito
I dobre odda, ale dobrym myto.
[.]
Owszem, te każda chrześcijańska dusza
Zakonu swego winna mieć wywody,
Że choć fortuna bije na nie sroga,
Chce dla Ojczyzny cierpieć i dla Boga⁴⁹.

Warto zauważyć, że w zaangażowanym politycznie, paszkwilanckim *Lamencie strapionej Ojczyzny* pojawiły się odwołania do Boga w Jego roli stwórczej i sprawczej, do Boga Rexa, Demiurga – pojęcie Boga Ojca mieści się w zupełnie innym polu semantyczno-teologicznym. Pacierz patriotyczny w całym retorycznym rynsztunku słany jest właśnie do Boga Ojca, bo przecież Modlitwa Pańska tak została ukierunkowana na początku jej dziejów. Wskazane ambiwalencje dowodzą wszakże niezbić, że logika tekstu i liczne elementy poetyki opierają się na koncepcji chóru (jak w jednym z trybów odmawiania oficjum brewiarzowego), na założeniu sumy głosów pojedynczych członków zbiorowości, z którą Chrościński się identyfikuje. *Psalterium*

⁴⁹ Chrościński, *Krótki zbiór duchownych zabaw*, k. b1.

tempore belli Horstiusa, a za nim *Psalterz* z czasów powstania kościuszkowskiego nieustannie odwoływały się do liturgicznej formy uobecnienia Boga – do Niego bezpośrednio kierowane były modlitewne czy psalmiczne apele. Mogłoby się nawet wydawać, że *Pacierz* barokowego poety epoki saskiej jest aktem modlitwy zmistyfikowanej. Żeby wyjaśnić tę dystynkcję, chciałbym posłużyć się analogią do współczesnego wezwania, poprzedzającego zbiorowe odmawianie Modlitwy Pańskiej w trakcie mszy świętej: „módlmy się słowami, których nauczył nas Jezus Chrystus” – albo – „pouczeniu zbawiennym nakazem, ośmielamy się mówić”. Zdarza się słyszeć apel: „módlmy się słowami psalmu, hymnu, litanii...” W sytuacji liturgicznej jest wtedy jasne, że adresat suplik to Bóg – Bóg Ojciec albo Bóg w podstawowym, pierwotnym, nierozdzielным znaczeniu. Tymczasem Chrościński tworzy sytuację komunikacyjną, w której – zda się – bardziej uprawnione stałyby się wezwania odmienne: „komunikujmy się słowami modlitwy”, „dodawajmy sobie otuchy słowami pacierza”, „wzmacniajmy się słowami pacierza”... a to by oznaczało, że poeta podejmuje za Merlerem koncept zbiorowego, realizowanego w pierwszej osobie liczby mnogiej parafrazowania *Pater noster* (w paradygmacie zbiorowym), rozwija i pogłębia każdy fragment nabożeństwa, lecz w istocie wchodzi na grunt zupełnie innej, niemodlitewnej praktyki społecznej.

Jest w książce *Oralność i mnemonika* Marka Prejsa ogólna konstatacja, która ukierunkowuje i chyba ułatwia refleksję nad istotą ojczenaszowego „projektu” Chrościńskiego. Psalmiczność zwłaszcza *Psalterium tempore belli*, ale i innych dzieł Horstiusa, tylko częściowo odpowiada charakterystyce zjawisk tworzących ważny nurt w literaturze okresu, stanowiących wręcz „lwią część naszej barokowej liryki religijnej w ogóle” – idzie badaczowi o „takie psalmy, które nie są ani tłumaczeniami, ani parafrazami konkretnych utworów” *Księgi Psalmów*. Tę wspólną płaszczyznę stanowi przekonanie uduchowionych autorów, że „zachowanie tradycji jest tu wciąż tożsame z obowiązkiem powtarzania” (P 260; a więc płaszczyzna ta styka się i staje się identyczna z fundamentem oralności). Merler nie parafrazował pojedynczych psalmów starotestamentowych, lecz przetwarzał Modlitwę Pańską – czyżby dopiero w sferze *Ewangelii* (i pism ojców Kościoła) znajdował przyzwolenie na „odnowienie słowa” *Dobrej Nowiny*? Z rozległej Tradycji, której nie ograniczał do *Biblii*, czerpał fragmenty-frazy i łączył je ze sobą w powszechnie stosowanych kościelnych formach modlitewnych (zwłaszcza w litaniach) – czyżby przywracał rozleglejszej dawności wagę teofanii i poszukiwał konfesyjnej wspólnoty głosu z prorokami, zagęszczając i pogłębiając współczesny akt przeżycia religijnego? Pytajniki są niezbędne, ponieważ mało wiem o intencjach Horstiusa. Nie ulega wątpliwości, bo dowodzi tego struktura tekstów i edycji, że poruszał się on w ramach liturgii i obrzędów (był przecież, nie zapominajmy, proboszczem). Wyjątkowość i odrębność *Pacierza* Chrościńskiego bierze się stąd, że poeta tym jednym utworem wyłamał się z polskiego (i własnego) psalmicznego kontekstu, a zarazem wykroczył poza Horstiusową sytuację liturgiczną. Parafrazując nie konkretny psalm, lecz kompozycję Merlera, ujrzał pewną literacką możliwość, którą potraktował jako patriotyczną konieczność. Ponownie trzeba się odwołać do wiersza dedykacyjnego w *Krótkim zbiorze duchownych zabaw* – gdyby *Pacierz* miał osobne wydanie, to lekcja hipotetycznej przedmowy byłaby ściślejsza, niemniej jednak nie zostawił

nas Chrościński bez słowa. Otwiera ten panegiryczny i w pewnym stopniu politykierski tekst następująca oktawa:

W tak ciężkim razie strapionej Ojczyzny,
Przez żelaznego wieku panowanie,
Gdy nic nie słyhać, tylko mordy, blizny,
Zniszczenie włości, granic najeżdżanie,
Gdy Kraj bez ludzi, grunt bez robocizny,
Czego przyczyną wewnętrzne zamieszanie,
Gdy w całej Polsce potrzebna pokuta,
Idzie duchowny wiersz do Korybuta⁵⁰.

W tych słowach odczytać można niemal obiegowy od czasów Jana Kochanowskiego motyw kryzysu państwa i ton żalu strapionej, sponiewieranej ojczyzny, wpisane jednak w szczególnie kontekst religijny. Zaakcentowana potrzeba pokuty stanowi ważny rys zarówno religijności czasów saskich, jak i modelu barokowej parafrazy psalmu czynionej „w nowym kontekście europejskiego chrześcijaństwa i swojskiej sarmackości” (P 260) oraz będącej aktem „rozpoznawania narodowej i katolickiej tożsamości przez kolejne pokolenia pisarzy” (P 261). Elementy owego rozpoznania odnajdujemy w dalszym ciągu wiersza dedykacyjnego:

Mówię, że błądzi, ktokolwiek prócz Boga
Powodów swoich zna fortunę Pania;
Nie długo pewna i nie trwała droga,
Owszem, zbyt śliska, kto się uda za nią,
Więc chrześcijańska rada i przestroga,
Choć ci ją świata politycy gania,
Niechaj ma kredyt i pewne nadzieje,
Że nic bez Boga na świecie się dzieje⁵¹.

Przeciwstawienie światowości i chrześcijańskiej rodzimości (czyli sarmackiej katolickiej religijności), bardzo częste w myśleniu przedstawicieli całej formacji⁵², jest naturalnie tylko symptomem ugruntowanych przekonań Chrościńskiego, co Prejs skwitował krótko we wstępnej charakterystyce zbioru pobożnych wierszy:

Gotący patriotyzm wiąże się tutaj z nieco zaściankowym katolicyzmem, pełnym nut bogobojnej bigoterii i głośno deklarowanej nietolerancji religijnej wobec „narodu brzydkiego” (pod którym widzieć trzeba w równej mierze zarówno skandynawski i saski protestantyzm, jak i moskiewskie prawosławie). [...] Można przypuszczać, że książka utrafiła w gusty ówczesnej publiczności [...]. [P 212]

Nie od rzeczy chyba będzie zauważyć, że te gusty były kute od 100 lat co najmniej, że „zaściankowy katolicyzm” poety zanurzony był głęboko w nurcie myślenia, który w XVII w. święcił przecież w Polsce triumfy. Bardzo wiele partii *Pacierza* wyraża w istocie niemal to samo, czego nauczał Piotr Skarga w cyklu sześciu kazań

⁵⁰ *Ibidem*, k. a1.

⁵¹ *Ibidem*, k. alv.

⁵² Zob. J. Maciejewski, *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. Geneza i główne cechy wyodrębniające*. „Teksty” 1974, nr 4, s. 35–39.

zatytułowanym *Pobudki do modlitwy [...] czasu wojny* (Kraków 1600). Kaznodzieja, w zgodzie ze stanowym obyczajem i własnym temperamentem, argumentację i retoryczne przyciski obficie czerpał z ksiąg *Starego Testamentu*, a treść przemów odnosił do kondycji współczesnej sobie Rzeczypospolitej, realizując przy tym anty-reformacyjną misję własnego zakonu – stworzył tekst, w którym można zobaczyć amplifikowane opracowanie potrydenckiego jezuickiego modlitewnika w tej jego części, jaka zawierała modlitwy za wrogów. A w owej roli, oprócz archetypicznych Żydów, tradycyjnych Turków i Tatarów, pojawili się różnowiercy, i to oni bardzo konsekwentnie przedstawiani byli jako nieprzyjaciół najgorszy, ponieważ winny w dwójnasób. Najpierw jako powód Bożego gniewu, następnie jako przeciwnik⁵³.

Wydaje się bardzo prawdopodobne, że *Pobudki do modlitwy [...] czasu wojny* były znane uczestnikowi odsieczy wiedeńskiej i królewskiemu sekretarzowi, że – ponadto – w sarmackiej logosferze odgrywały rolę ważną, o czym świadczą kolejne wydania (zwłaszcza w latach 1609, 1618, 1737), że wreszcie utrafiły w gusty. Dlatego można przypuścić, iż w *Psalterium tempore belli* Chrościński usłyszał dobrze znaną melodię, oderwaną już, co prawda, od lokalnej, rodzimej historii, ale wkomponowaną w katolicki i sarmacki kanon. Tym bardziej warto spostrzec, iż *Pacierz*, który całymi płatami znaczeń przylega do wojennych kazań Skargi, w jednym zakresie zdecydowanie od nich odstaje. Po doświadczeniu grozy i przerażenia słuchacz wielkiego kaznodziei musiał się zmierzyć w sumieniu z przesłaniem obywatelskiej powinności:

Dufajmyż Panu Bogu i w tej naszej teraz potrzebie do Niego wołając, a z nieba się od Niego pomocy przeciw tym nieprzyjaciółom spodziewając. Jednak żadnej pomocy ludzkiej, i starania, i gotowania, i przypraw, i rady, i sztuk rycerskich, i doświadczonych mężów, i dobrej zbroje i strzelby nie opuszczajmy⁵⁴.

Nie sędzę, żeby poetą późnego baroku kierowało zamiłowanie do innego „gotowania i przypraw” ani żeby spoczął on beczynn timer pod chmurnym niebem, zaczerpnąwszy z powiewu kwietyzmu⁵⁵, bo tak można tłumaczyć rozminięcie się w *Pacierzu* z sarmackim etosem, opuszczenie czy zaniechanie mobilizującej pobudki. Wydaje się, że autor doskonale zdawał sobie sprawę z odmienności obranej przez siebie formy religijnej (w podwójnym zatem odniesieniu: do psalterza i kazania), z innej sytuacji komunikacyjnej, z całkowicie nowej praktyki. *Pacierz* patriotyczny miał biec prosto do Boga.

Wywiedziona z miłości ojczyzny konieczność Chrościńskiego, o jakiej wspominałem, a którą chciałbym odróżnić od dawania kolejnego wyrazu własnym i środowiskowym przekonaniom, wynikała z logiki dziejącej się wojny („naród brzydki” był agresorem), zakłócenia naturalnego rytmu życia społecznego w konsekwencji najazdów (zwrot „Kraj bez ludzi” oznaczał w 1710 r. także skutki zarazy), z ograniczenia możliwości sprawowania kultu religijnego w efekcie działań militarnych,

⁵³ P. Skarga, *Pisma wszystkie*. T. 1: *Pobudki do modlitwy 40 godzin. Pobudki czasu wojny do żołnierzy w samej potrzebie*. Wyd. S. F. Michalski-Iwieński. Współudz. A. A. Kryński. Warszawa 1923, s. 79 (*Pobudka pierwsza*), s. 90 (*Pobudka wtóra*).

⁵⁴ *Ibidem*, s. 105 (*Pobudka czwarta*).

⁵⁵ Zob. K. Górski, *Religijność sarmatyzmu a kwietyzm*. „Teksty” 1974, nr 4, s. 67–75.

a zwłaszcza poczynąń represyjnych⁵⁶. Liturgiczna forma nabożeństwa zastosowana przez Horstiusa, okazjonalna i pośrednia, nawet w granicach domowego „odprawiania” – odświętna i świątynna, wprost wymagała zastąpienia przez gatunek, w którego charakterystyce największe znaczenie miały bezpośrednio i obligatoryjność. Modlitwa codzienna (pacierz) mogła sprostać takim warunkom: wypowiedziana indywidualnie należała w pełni do *residuum* oralności, była w całym znaczeniu słowem zarazem intymnym i oficjalnym, nie tracąc przecież autorytetu najważniejszej modlitwy świata chrześcijańskiego. Kiedy Laterna określał właściwości *Pacierza* w *Harfie duchownej*, a wyrażał poglądy wspólne teologom wszystkich wyznań i bardzo mocno ugruntowane, wymienił siedem „rzeczy”, którymi „wślawiła się ta modlitwa”, a w tym na czwartym miejscu „potężność i pożytek”⁵⁷. Merler, rozpinając *Psalterium tempore belli* na konstrukcji *Pater noster*, właściwie podsuwał gotowe rozwiązanie, co Chrościński, natchniony patriotycznie, skwapliwie wykorzystał w postaci konceptu sarmackiego pacierza. Może też poeta pamiętał z modlitewnika Laterny uwagę, że istnieje w *Didache* nauka apostołów, aby *oratio* tę „chrześcijanie co dzień trzykroć mawiali”⁵⁸. Dla przekonanych⁵⁹, że –

Przecież te wszystkie, nie inszemu komu,
Słusznie się mogą przypisować sprawy,
Tylko tej Ręce, która wszystkim władnie,
I kogo dźwiga, nigdy nie upadnie⁶⁰.

– nie było lepszego ani tym bardziej skuteczniejszego sposobu zabiegania o poprawę osobistego i zbiorowego położenia. Odczytywany, zapewne na głos, z rozpowsechnionej w dwóch wydaniach książki, nabity swojskością tekst wypełniał kosmos szlacheckiego, mieszczańskiego lub magnackiego domu gniewnymi słowami największych biblijnych proroków, biorących w obronę Kościoła w Polsce i biednych Polaków. Brzmienie starotestamentowego słowa natchnionego, zawsze adresowanego bezpośrednio do Pana Zastępów pozostającego w gotowości do działania, łączyło się z głosem Mesjasza, gwaranta skuteczności ewangelicznej modlitwy, uswojona moc spajała się z potężnością i pożytkiem. Nie śmiem wątpić, że Chrościński taki oręż – 100 lat po mobilizujących wezwaniach Skargi – uznał za prawdziwy i najwłaściwszy.

Dostrzeżenie bliskiego związku *Pacierza* Chrościńskiego z *Psalterium tempore belli* Horstiusa zachęca do kilku uwag na temat innych utworów poety późnego baroku, tych zwłaszcza, jakie znalazły się w *Krótkim zbiorze duchownych zabaw*. Stwierdza Prejs:

jądro całości (ponad połowę całego tekstu) wypełniają przylegające do siebie trzy rozbudowane cykle określane mianem „psalmów”. Są to *Psalmy spowiedne*, po nich zaś *Pięć psalmów na imię Jezus i Dru-*

⁵⁶ Zob. Górski, *Zarys duchowości w Polsce*, s. 208–209, 224. Zob. też W. Czapliński, *Zarys dziejów Polski do roku 1864*. Kraków 1985, s. 327–328.

⁵⁷ Laterna, *op. cit.*, s. 13.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Na modelowym wręcz przykładzie opisuje to B. Strzyż-Judkowiak (*Z kart literatury zapomnianej* (przyczynek do dziejów kultury epoki saskiej). „Ruch Literacki” 1984, nr 5/6, s. 402–404).

⁶⁰ Chrościński, *Krótki zbiór duchownych zabaw*, k. alv.

gie pięć psalmów na imię Marya. Każdy z tych psalmów to utwór długi (co najmniej kilka stron druku) i – powiedzmy to od razu – żaden nie jest tłumaczeniem ani nawet daleką parafrazą konkretnego utworu z biblijnej *Księgi Psalmów*. [...]

Dla porządku tylko przypomnijmy, iż owo psalmiczne „jądro” tomu poezji religijnej Chrościńskiego poprzedza *Pacierz z różnych miejsc „Pisma Świętego” zebrany*... [...]. [P 212–213]

U schyłku XVIII w. anonimowy tłumacz *Psalterium tempore belli* nie tylko zachował w tytule słowo „psalterz”, ale i pozostawił – zgodną z pierwotną intencją autorską – kwalifikację gatunkową poszczególnych części utworu. Gdyby Chrościński postąpił podobnie, czyli powściągnął zamiar przekształcenia wzorca, jego zbiór powiększyłby się o kolejny cykl ośmiu psalmów, a „jądro całości” byłoby bardziej okazałe⁶¹. Mamy do czynienia ze zjawiskiem, które w rozpoznaniu Górskiego przedstawia się jako skutek „kresu ewolucji pobożności średniowiecznej”:

oznacza [...] [owo zjawisko] poszukiwanie nowych wartości wprost w *Piśmie Świętym* u protestantów, w tradycyjnych zaś formach u katolików, w psalmach i liturgii. Tak samo powstanie w XIX w. książeczki drukowanej zamknąć miało ewolucję, zapoczątkowaną w okresie potrydenckim⁶².

Nie można ponadto wykluczyć, że lektura *Manuale pietatis* zainspirowała poetę do napisania *Psalmów spowiednych* – tym razem powstrzymując się od parafrazy i inkrustacji fragmentami z innych ksiąg biblijnych, Horstius zamieścił w owym modlitewniku siedem psalmów w wersji zgodnej z *Wulgatą*. Przedrukował je pod nagłówkiem (tytułem?) *Septem psalmi poenitentialis* w następującej kolejności: Ps 6, Ps 31, Ps 37, Ps 50, Ps 101, Ps 129, Ps 142. Nic zresztą dziwnego, że trafiły one do modlitewnika Merlera, ponieważ na dobre zadomowiły się już w europejskich książeczkach do nabożeństwa, znalazły się też w *Harfie duchownej* Laterny, w rozdziale *O pokucie za grzechy nauka*. To są, oczywiście, te same psalmy, które Prejs identyfikuje w *Psalmach spowiednych* Chrościńskiego i kojarzy przede wszystkim z grupą siedmiu psalmów pokutnych „w obrębie *Księgi Psalmów*”, a następnie z polską tradycją XVII-wiecznej elegii pokutnej. Badacz stwierdza:

Nie ulega wątpliwości, że Chrościński w tę właśnie tradycję wpisuje swój cykl [...]. W ramach tej tradycji wypracowuje jednak własną, indywidualną do pewnego stopnia metodę. Jak się wydaje, autor *Joba cierpiącego* z odpowiadającego według kolejności biblijnego psalmu pokutnego przejmując do swojego utworu jeden, dwa, czasem więcej dość dowolnie (w stosunku do pierwowzoru) wybranych motywów, zazwyczaj je amplifikuje i przekształca, po czym łączy z innymi obrazami, także zapożyczonymi z *Księgi Psalmów* z innych psalmów, nie pokutnych, ale, co ciekawe, znajdujących się zazwyczaj w bliskim sąsiedztwie właściwego psalmu pokutnego. [P 214]

Wydaje się, że sprawa jest bardziej skomplikowana w dwóch aspektach. Czy metoda kształtowania tekstu literackiego, który należy chyba nazwać stylizacją

⁶¹ Stwierdza A. Nowicka-Jeżowa (*Myśli wstępne o przekładzie w literaturze i kulturze baroku*. W zb.: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs. Współpr. K. Wierzbicka, T. Wierchowicki. Warszawa 2005, s. 11): „Przekłady poetyckie *Biblii* tracą [...] silne w wieku XVI nacechowanie filologiczne i konfesyjne – są przede wszystkim aktami osobistej, pogłębionej medytacyjnej lektury tekstu świętego. [...] Szczególnie często przedmiotem translacji, a jeszcze częściej – głęboko zindywidualizowanej lirycznie parafrazy – jest *Księga Psalmów*, najbardziej otwarta na osobiste doświadczenia duchowe, które w twórczości baroku zyskują miejsce pierwszoplanowe”.

⁶² Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 236–237.

psalmiczną, nie przypomina poetyki Horstiusa? Nie została ona, co prawda, zrealizowana w cyklu *Septem psalmi poenitentialis*, ale Chrościński doskonale ją poznał (i opanował) we własnej adaptacji *Psalterium tempore belli*. Co więcej, w przypadku *Psalmodii spowiednych* wrzucony na głęboką wodę samodzielnego komponowania amplifikowanego „psalmu”, bo Merler tym razem nie pospieszył na pomoc z teologiczną erudycją, poeta zawęził horyzont odniesień do innych partii *Biblii*, a właściwie ograniczył się do psalmów z bezpośredniego sąsiedztwa (widocznie nie korzystał na co dzień z brewiarza). Z takiego „nieudolnego naśladownictwa” (używam cudzysłowu w celu zaznaczenia problematyczności zarzutu) wynika jednak niewątpliwa wartość *Psalmodii spowiednych*, znakomicie odczytana przez Prejsa. Skoro zabrakło Chrościńskiemu materiału *ex verbis*, to musiał używać słowa *ex mentis*, wprowadzając do tekstu mnóstwo, bez porównania więcej niż w *Pacierzu*, realiów i szczegółów składających się – w ramach wierszowanej spowiedzi – na paradoksalną pochwałę rozwichrzonego sarmackiego żywota. Pisząc pod dyktando Horstiusa, barokowy poeta epoki saskiej był bardzo uczony i poważny. Naśladując teologa – odsłonił żywiołowość nieskomplikowanej i dość „mięsnej” natury. Uwaga Górskiego, że czasy saskie „przyniosły rozwój najgorszych stron charakteru polskiego przy zachowaniu pozorów religijności”⁶³, w pewnym stopniu odnosi się też do Chrościńskiego.

Drugi aspekt do dyskusji wiąże się ze spostrzeżeniem, że tytuł cyklu Chrościńskiego nie musi oznaczać pokuty w szerokim sensie skruchy i ekspiacji za grzechy, może natomiast – *expressis verbis* – wskazywać na węższy, sakramentalny kontekst sytuacji, w których uczestniczą podmiot wierszy, ich Adresat i ich czytelnik. Prejsa, choć używa on raz określenia „poetycki rachunek sumienia” (P 229), intryguje odmiennoscą tonu Chrościńskiego na tle „pokutnej” tradycji literackiej (Jan Andrzej Morsztyn, Wacław Potocki, Stanisław Herakliusz Lubomirski, Wespazjan Kochowski), bo „twórcy XVII-wiecznej elegii pokutnej wyraźnie dbali o to, aby samą spowiedź utrzymać na poziomie możliwie ogólnoludzkim, uniwersalnym i ponadczasowym” (P 230). A autor *Psalmodii spowiednych* „chce pisać przede wszystkim o sobie [...]” (P 230), nie szczędzi pikantnych szczegółów, „z wyraźną lubością wspomina swe pierwsze dokonania na polu erosa [...]” (P 231), to zaś powoduje, że „skondensowany tok metaforyczno-obrazowy pęka, a w powstałe wyrwy wlewa się szerokim nurtem rozwlekła narracja w typie szlacheckiego pamiętnika [...]” (P 231). Faktycznie, może się tak wydawać, lecz tylko wtedy, kiedy nie uwzględni się ewentualności odmalowania w literackim opracowaniu całego ciągu zachowań skrupulatnego penitenta, przystępującego do konfesjonału i świadomego wszystkich rygorów dobrej spowiedzi świętej. A gdyby założyć, iż podmiot psalmów Chrościńskiego reprezentuje konkretnego człeka grzesznego i szczerze wyznaje swoje przewiny, nie uchylając się od przyznania, co przeskrobał, ale też i ile razy? Czy „szlachecki pamiętnik” uporządkowany przez katechizmowy wykaz siedmiu grzechów głównych (*Psalm trzeci*) nie zasługuje raczej na nazwę rachunku sumienia, niekoniecznie „poetyckiego”? Czy mnogość pytań, stawianych własnej duszy (*Psalm siódmy*) nie da się odnieść do dialogu penitenta ze spowiednikiem? A podnoszę te kwestie, odwołując się zaledwie do współczesnych i niezbyt pogłębionych doświadczeń ko-

⁶³ *Ibidem*, s. 239. Podstawą tego stwierdzenia było opracowanie J. Wojnowskiego (*Wierność katolicka Warszawy stanisławowskiej*. „Ateneum Kapłańskie” 1957, z. 3).

ścielnych, abstrahując od reguł barokowej pobożności w Polsce. Gdyby jednak o złożoną procedurę dobrej spowiedzi zapytać kogoś kompetentnego, mogłoby się przecież okazać, że w psalmach Chrościńskiego odbija się znacznie więcej pokutnych aktów, gestów, postaw, westchnień, monologów, dialogów, scen i misteriów, które zmierzają do oczyszczenia duszy z balastu winy, czyli podejmowane są – jak czytamy na karcie tytułowej *Krótkiego zbioru duchownych zabaw* – „Dla pobożnej w terażniejszych utrapieniach folgi”.

Czy w roli eksperta spowiednego nie mógłby wystąpić Merler? No cóż, on przede wszystkim! W jego modlitewniku *Paradisus animae christianae*, do którego dodatkiem, przypomnijmy, było *Manuale pietatis* z siedmioma psalmami pokutnymi (*Septem psalmi poenitentialis*) i z *Psalterium tempore belli*, znajduje się dość obszerny dział (*sectio III*) poświęcony sakramentowi spowiedzi⁶⁴. Do demonstracji z wykładem Horstius podszedł twórczo i zarazem bardzo konsekwentnie, posługując się urozmaiconym zbiorem form modlitewnych i katechizmowych: litaniami ułożoną, a jakże, „*ex verbis Sacrae Scripturae*”; różnymi modlitwami, pośród których pomieścił i te przeciw grzechom głównym z odniesieniem do psalmów pokutnych; parafrazami Modlitwy Pańskiej stosownymi do kilku sytuacji spowiednych (a więc przed i po *confessio*); bardzo krótkimi, acz mocnymi modlitwami na nawroty grzechów oraz służącymi trwalszej naprawie życia; do tego nader precyzyjnymi instrukcjami, jak się przygotować i jak spowiedź odbyć; a wreszcie dialogiem Chrystusa z Człowiekiem *Colloquium Christi et Hominis de modo agenda Poenitentiae*... Wszystko tu nie tylko wydaje się interesujące, ale zdradza najwyższą teologiczną i kapłańską jakość⁶⁵ – sakrament spowiedzi został przedstawiony z całym bogactwem i głębią religijnego sensu uwolnienia sumienia od winy. Samo w sobie pasjonujące i dramatyczne, skryte przed światem widowisko! Czy nie tym wielbny Horstius zafascynował barokowego poetę?

Literackie zadanie, jakie sobie Chrościński postawił, nie polegało, rzecz jasna, na sparafrazowaniu czy przewierszowaniu obszernej i dość specjalistycznej partii modlitewnika (to jednak jest dzieło zupełnie różne od biblijnej księgi czy *Psalterium tempore belli*). Jak wiemy, nie sparafrazował również psalmów pokutnych, choć się od nich całkowicie nie odzegał. Szczegółowa analiza porównawcza *Psalmów spowiednych* i trzeciej części *Paradisus animae christianae*, dokonana z uwzględnieniem polskiego przekładu Gruszyńskiego z r. 1678, powinna przynieść odpowiedź na pytanie, co Chrościński wyniósł z lektury (a może użytkowania) modlitewnika Merlera i w jaki sposób szukał „w utrapieniach folgi”. Nie od rzeczy będzie jednak pamiętać, że ewentualnych źródeł inspiracji przypuszczalnie było więcej i tworzą one bardzo gęstą siatkę potencjalnych relacji. Psalmi pokutne stanowiły ważny i wręcz niezbędny element licznych (o ile nie wszystkich) modlitewników, od *Hortulus animae* do potrydenckiego *Lectiones et preces ecclesiasticae* Piotra Kanizjusza (1556). Wspomniany Laterna ich nie parafrazował, ale twórca wzorcowego dla

⁶⁴ J. Merlo Horstius [Merler], *Paradisus animae christianae. Lectissimis omnigenae pietatis delitiis amoenus*. Coloniae Agrippinae 1732, s. 147–208.

⁶⁵ Pośrednim na to dowodem może być dziełko L.-F. Morela *L'Art de bien mourir, ou Nécessité et moyens de se préparer une bonne mort, extrait en partie du „Paradisus animae christianae” et fait pour servir de manuel aux Confrères de la bonne mort* (Paris 1857).

Harfy duchownej modlitewnika *Catholicum precationum selectissimarum enchiridion*, Verepaeus, uczynił to z podziwu godną starannością (wyróżniając kursywą dodane elementy) i – chyba zatem – z satysfakcją. Szósty *Psalmus poenitenti* (Ps 130) zaczyna się tak:

De profundis cordis et miseriis, et peccatorum meorum clamavi orando feruenter ad te Domine, qui solus potes liberare, Domine misericors, exaudi vocem et orationem meam.

*Fiant aures tuae pietatis et misericordiae intendentes, ut relaxenter peccata, in vocem deprecationis meae, ne frustra orem*⁶⁶.

Ktoś, kto chciałby się zająć porównaniem lub porównywaniem, bez trudu zauważy, że podobną procedurę komparatystyczną⁶⁷ można zastosować w odniesieniu do *Pięciu psalmów na imię Jezus* oraz *Drugich pięciu psalmów na imię Maryja*, a więc obu kolejnych części składowych *Krótkiego zbioru duchownych zabaw* Chrościńskiego. Nie leży w naturze przypadku fakt, iż dwa inne działy książeczki *Paradisus animae christianae* Horstiusa poświęcone zostały Chrystusowi (*sectio VI: De vita ac Passione Domini nostri Jesu Christi*) i Maryi (*sectio VII: De Cultu et veneratione Beatae Virginiae Mariae*), a zbiorek *Manuale pietatis* otwiera się maryjnym oficjum. Warto od razu stwierdzić, że w obu cyklach da się jednak zaobserwować, jak Chrościński wyrwał się – mocno, acz nieszczęśliwie⁶⁸ – na wolność poetycką:

Pospiesz, lotnymi przyodziany pióry
Pegazie, z wierzchu Parnasowej góry!
Nie siedzie na twym grzbiecie duży
Bellerofon zabijak Meduzy⁶⁹.

Celem przedstawionej dygresji jest nie tylko wskazanie na prawdopodobne (albo tylko możliwe) inspiracje, jakim poddał się (?) poeta późnego polskiego baroku, zakorzeniające jego dokonania w baroku dojrzałym, czyli we wrażliwości teologicznej pisarza religijnego zmarłego w 1644 roku. Zbadanie reguł i zakresu wykorzystania przez Chrościńskiego zarówno Horstiusowej metody sięgania do *Biblii*, jak i kompetencji w prowadzeniu dyskursu konfesyjnego może wieść do odkrycia nie rozpoznanych jeszcze sposobów przenikania się literatury należącej do obiegu wysokiego (artystycznego) z użytkowym piśmiennictwem pobożnościowym⁷⁰, nie

⁶⁶ Verepaeus, *op. cit.*, s. 142. Fragmenty wyróżnione przez Verepaeusa kursywą oznaczam rozspacjowaniem.

⁶⁷ Hanusiewicz-Lavallee (*op. cit.*, s. 27) pisze: „Metoda intertekstualna, czasem traktowana jako oczywiste uzupełnienie ustaleń dotyczących związków genetycznych między dziełami, najlepsze wyniki daje [...] w rozpoznawaniu źródeł i specyfiki kultury religijnej [...]. Mówimy przecież o literaturze rozwijającej się i kształtującej w przestrzeni kulturowej określonej przez wymóg i postulat imitacji [...]”.

⁶⁸ Bez wiedzy o zależności *Pacierza* od *Psalterium tempore belli* odmienność poetyckiej dykcji dostrzegł W. Borowy (*O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978, s. 19): „Mówiąc o nieszczęściach narodowych, zdobywa się Chrościński nieoczekiwanie na prawdziwą siłę słowa [...]. Żadnych tu barokowych konceptów”.

⁶⁹ W. S. Chrościński, *Wiersz ofiarny Najświętszej Pannie Maryjej na Piasku w Krakowie*. W zb.: *Poeci polskiego baroku*, t. 2, s. 450.

⁷⁰ Zob. W. Pawlak, *Twórczość Wespazjana Kochowskiego wobec popularnej literatury religijnej (na*

tylko kaznodziejskim⁷¹, trudnych do uchwycenia również dlatego, że jakby z założenia przyjmuje się ograniczający czy zawężający model tradycji literackiej. Może o tym świadczyć niezbyt obfita literatura przedmiotu na temat *Pacierza z Krótkiego zbioru duchownych zabaw*, rejestrująca literackie i okolicznościowo-satyryczne opracowania i przeróbki *Pater noster*, lecz pomijająca utwór bezpośrednio źródłowy – tylko dlatego, jak wypada sądzić, że pojawił się on na innym polu twórczości i w innym obiegu. Opatrzony znakiem zapytania zdania Prejsa o *Psalmach spowiednych* barokowego poety też można hipotetycznie potraktować jako kolejny symptom intrygującego zjawiska. Z innych obserwacji wynika, iż różne poetyckie parafrazy Modlitwy Pańskiej są literackimi odpowiednikami głównych gatunków piśmiennictwa dewocyjnego: katechizmu (Lubomirski), kazania (Potocki) i rozmyślenia (Benisławska). Czy nie o tym właśnie pisał Karol Górski, kiedy stwierdzał na marginesie rozważań o duchowości krakowskich karmelitanek bosych, że „Ci, którzy o własnych siłach szukają dróg zjednoczenia z Bogiem, używają do tego form, podanych przez liturgie, albo układają medytacje”⁷²?

Abstract

JAN A. CHOROSZY University of Wrocław

JACOB MERLER'S „PSALTERIUM TEMPORE BELLI” AND WOJCIECH STANISŁAW CHROŚCIŃSKI'S „PRAYER” IN THE TREND OF RELIGIOUS AND LITERARY TRADITION

The article's subject matter is the fortune of *The Lord's Prayer* seen as a text of culture, which includes, *inter alia*, shifts into various ideological registers and circulations as well as presence in both religious and literary tradition. The author discusses Jacob Merler's 1630 liturgy *Psalterium tempore belli*, its two (French and Polish) translations from the end of the 18th c. and a verse paraphrase of a baroque poet Stanisław Chrościński (*Pacierz* [*Prayer*] from the year 1710). In the last piece the author of the article sees the first on the Polish ground patriotic prayer and a hypothetical example of unnoticed relationships between high-artistic literature and popular devotional writing, especially with prayer books.

przykładzie „Ogrodu panieńskiego”). W zb.: *Sarmackie theatrum*. T. 2: *Idee i rzeczywistość*. Red. R. Ocieczek. Katowice 2001, s. 17–32.

⁷¹ O wpływie sztuki kaznodziejskiej na poetów barokowych wspomniała Hanusiewicz-Lavalle (*op. cit.*, s. 31).

⁷² Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, s. 234.

JAROSŁAW NOWASZCZUK Uniwersytet Szczeciński

POZAGROBOWA PRZEPOWIEDNIA I JEJ WYPEŁNIENIE WCZESNORENE- SANSOWE EXEMPLUM LUDWIKA ALIDÓZJUSZA

Upowszechniane obecnie opinie o czasach odrodzenia nie są do końca jednoznaczne i oczywiste. Chodzi tu zwłaszcza o twierdzenia dotyczące stosunku humanistów do rzeczywistości nadprzyrodzonej. Utrzymuje się bowiem, że była to epoka racjonalistyczna, której wszelki mistycyzm wydawał się do tego stopnia obcy, iż nastąpił nawet kryzys wiary w Eucharystię¹. Co więcej – relacjonuje Zygmunt Łempicki, cytowany z kolei przez Zbigniewa Drozdowicza – zgodnie z wypowiedziami pioniera w stosowaniu terminu „renaissance”, historyka Jules’a Micheleta, miała to być era człowieka wolnego od jakiegokolwiek spirytualizmu, czas radości i rezygnacji z ascezy². Obok od lat powtarzanych tez nie można jednak przeoczyć sądów takich jak ten, który Norman Davies wraz z Rogerem Moorhouse’em wyrazili w książce *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratislavia – Breslau – Wrocław*. W ich przekonaniu odrodzenie i humanizm nie ograniczyły przesądów o średnio-wiecznej proveniencji, a sami XVI-wieczni Europejczycy niejednokrotnie wierzyli w magię, czary i cuda³. Trudno nie zgodzić się z tym poglądem, jeśli weźmie się pod uwagę ukazujące się wówczas drukiem traktaty i monografie.

Jak żywe było zainteresowanie badaczy epok odrodzenia i późniejszego baroku problematyką parareligijną czy wręcz ezoteryczną, przekonuje monumentalne dzieło Daniela Georga Morhafa (1639–1691) *Polyhistor literarius, philosophicus et practicus [...]*. Praca ukazała się po raz pierwszy w Lubece w 1688 roku pod nieco innym tytułem⁴. Celem autora było opisanie całości istniejącego w jego czasach zasobu bibliograficznego. Podzielił on książki według kategorii tematycznych, nie zaś chronologicznych. Przyporządkował je zatem do poszczególnych dziedzin nauki, a w ich obrębie zebrał w grupy zgodnie z podjętą problematyką. Zagadnienia dotyczące spraw tajemnych i okultystycznych omówił w kilku miejscach swej pracy. W pierwszym tomie znajduje się rozdział *De libris mysticis et secretis*, gdzie uczony skupił się przede wszystkim na twórczości, która poprzedziła renesans⁵. Nie prze-

¹ Zob. M. Aquilina, Ch. Bailey, *Tajemnica Graala. W poszukiwaniu rzeczywistej obecności*. Przeł. J. J. Franczak. Kraków 2008, s. 195.

² Cyt. za: Z. Drozdowicz, *Filozofia włoska w epoce odrodzenia i oświecenia*. Poznań 2012, s. 15.

³ N. Davies, R. Moorhouse, *Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego. Vratislavia – Breslau – Wrocław*. Przeł. A. Pawelec. Kraków 2007, s. 216–217.

⁴ D. G. Morhofi *Polyhistor sive de notitia auctorum et rerum commentarii [...]*. Lubecae 1688.

⁵ D. G. Morhofi *Polyhistor literarius, philosophicus et practicus [...]*. T. 1. Wyd. 4. Lubecae 1747.

szkodziło to jednak Morhofowi w przeglądzie dzieł XVI-wiecznych astrologów i obszernym przedstawieniu dorobku Nostradamusa. Drugi zaś tom zawiera to, co wiąże się z wróżbiarstwem i magią⁶. Kabalistów wspomniął autor z kolei przy prezentacji piśmiennictwa z zakresu metafizyki, a badacze demonologii i wyroczni sybillińskich przywołał omawiając dzieła teologiczne⁷. Okazała lista opracowań dotyczących wróżenia (*divinatio*), przepowiadania losu z wyglądu twarzy (*physiognomia*) bądź ręki (*chiromantia*), wpływu miejsca na ludzką pomyślność (*geomantia*), powiązań wydarzeń życiowych ze snami (*somnia*), układem gwiazd (*astrologia*), dniem urodzin (*astrologia genethliaca*) czy w końcu wywód o samej magii (*magia*) przekonują, że zagadnienia tego rodzaju absorbowały badaczy i odpowiadały w jakimś stopniu na pytania ludzi XVI i XVII stulecia.

Opracowanie Morhofa nie podejmuje jednak kwestii pozamagicznego i niezamierzonego kontaktu z zaświatem. Można by zatem odnieść wrażenie, że ówczesna fascynacja sprawami nadprzyrodzonymi nie dotyczyła tej sfery. Przeglądając piśmiennictwo z epoki, dochodzimy do wniosku, że było inaczej. Swego rodzaju podsumowania dorobku z tego zakresu dokonał w 1708 roku w trakcie publicznej obrony gdańszczanin, Jacobus Bukky. Dzieło *De apparitionibus mortuorum vivis ex pacto factis [...]*, przygotowane pod kierunkiem Samuela Schelwiga, w kolejnym roku wydane zostało pod imieniem samego profesora, a w edycji z 1746 roku na stronie tytułowej znalazło się również imię prelegenta⁸. We wstępnej partii monografii widnieje lista przeszło 50 autorów, którzy zajmowali się zjawiskiem opisywanym jako *apparitiones mortuorum*, czyli ukazywaniem się zmarłych⁹. Spośród przywołanych w rozprawie świadectw tylko nieliczne pochodzą z antyku i średniowiecza¹⁰. Co więcej, katalog w tej postaci nie wyczerpuje bynajmniej grona uczonych, którzy interesowali się sprawą. Jak można sądzić, zagadnienie było dla nich istotne z kilku przynajmniej powodów. Najpierw dlatego, iż na skutek reformacji pojawiła się potrzeba ponownego przemyślenia nie tylko dogmatów teologicznych, ale i rozpowwszechnionych opinii z dziedziny wiary. Nie bez znaczenia był zapewne i fakt, że Sobór Florencki w 1439 roku sfinalizował swe posiedzenia sformułowaniem wspólnego stanowiska katolików wyznania rzymskiego i greków, gdzie wyraźnie potwierdzono istnienie czyśćca¹¹. Na Soborze Trydenckim z kolei najpierw w 1547 roku w kanonie 30 – o usprawiedliwieniu – ustalono, by wykląć każdego, kto odrzuca karę pośmiertną¹². Następnie w ostatnim dniu obrad, na zakończenie 25 sesji, 4 XII 1563, wydano akt o randze dekretu, poświadczający wcześniejszą naukę o po-

⁶ *Ibidem*, t. 2, s. 451–461.

⁷ *Ibidem*, s. 480, 525.

⁸ S. Schelgwigii *De apparitionibus mortuorum vivis ex pacto factis [...]*. Lipsiae 1709. Zob. też S. Schelgwigii et J. Bukky *De apparitionibus mortuorum vivis ex pacto factis [...]*. Vitembergae 1746.

⁹ Zagadnienie zostało przeze mnie przedstawione w artykule *Apparitiones mortuorum. Świat żywych i zmarłych w interakcji* (w zb.: *Et tumulum facite et tumulo superaddite carmen. Piśmiennictwo i literatura funeralna*. Red. J. Nowaszczyk (w druku)).

¹⁰ Schelgwigii et Bukky *op. cit.*, s. 2–3.

¹¹ Zob. *Definitio Sanctae Oecumenicae Synodi Florentinae*. W: J. D. Mansi *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*. T. 31. Venetiis 1798, szp. 1031–1032.

¹² Zob. Mansi *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, t. 33 (Parisiis 1902), szp. 43.

zacielesnym bytowaniu dusz i istnieniu miejsca pokuty za winy popełnione w doczesności¹³. Niektórzy z obecnych uważali sam dokument za słabo opracowany¹⁴. Jak można przypuszczać, przyjęto pismo w tej formie, w jakiej było przygotowane, zwłaszcza po to, by uwydatnić nauczanie katolickie w opozycji do tez Marcina Lutra.

Ad fontes

Pomijając konfesyjne rozważania dotyczące prawdziwości istnienia czyśćca, możliwości ingerowania dusz w życie ludzi na ziemi i oceny religijnej zjawiska, należałoby się pokusić o stwierdzenie, że do powszechnej wyobraźni, bardziej niż naukowe dociekania, przemawiały konkretne przykłady widzeń osób zmarłych¹⁵. O takich zdarzeniach mowa jest zarówno w literaturze antycznej, jak i średniowiecznej, prawdziwa mnogość przypadków zostaje jednak odnotowana w dobie nowożytnej. Pośród tych przykładów w wielu miejscach przywoływano historię Ludwika Alidozjusza¹⁶. Przytacza ją w swojej książce Battista Fulgosus *alias* Fregoso (1453–1504), współczesny Erazmowi z Rotterdamu. Dzieło Fulgosusa znane jest z licznych wznowień. Do najstarszych łacińskich druków należy wydanie z 1509 roku. Jeden egzemplarz tej edycji (opatrzonej sygnaturą 2 Hist.un.VIII,6) znajduje się w Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek w Jenie¹⁷. Wydarzenie zostało też odnotowane przez szwajcarskiego teologa protestanckiego Ludwiga Lavatera w pracy *De spectris, lemuribus et magnis atque insolitis fragoribus*, którą opublikowano przed 1569 rokiem¹⁸. Nie można wykluczyć, że także dzięki niemu opowiadanie o Alidozjuszu stało się powszechnie znane. Traktat Lavatera był bowiem tłumaczony na języki wernakularne albo w całości, albo przynajmniej w części¹⁹. Fragmenty wydano np. po angielsku, ale i w tej okrojonej wersji znalazły się dzieje Ludwika Alidozjusza²⁰. Zostały one zrelacjonowane również w innych opracowaniach, choć-

¹³ Zob. *ibidem*, szp. 170–171.

¹⁴ Zob. P. Sforzia Pallavicini *Vera Concilii Tridentini historia [...]*. T. 3. Antverpiae 1673, s. 296.

¹⁵ Główne kwestie eschatologiczne, które stanowiły przedmiot polemiki katolicko-protestanckiej, zostały omówione np. w takich dziełach: Th. Peltano, *De nostra satisfactione et de purgatorio libri duo*. Coloniae 1576. – A. Mendosae *Quaestiones quodlibeticae et relectio de Christi regno ac dominio*. Salamanticae 1596, s. 350–402, 426–460.

¹⁶ W najstarszych wersjach opowiadań o Ludwiku pojawia się nazwisko Alodizjusz. W późniejszych kodeksach, podobnie jak u L. A. Muratoriego (*Rerum Italicarum scriptores [...]*. T. 16. Mediolani 1730), o czym będzie mowa w dalszej części artykułu, występuje już wersja Alidozjusz.

¹⁷ B. Fulgosi *De dictis factisque memorabilibus collectanea a Camillo Gilino latina facta*. Mediolani 1509. W niniejszej pracy posłużyłem się wydaniem tego dzieła pod innym tytułem: *Factorum dictorumque memorabilium libri IX*. Parisiis 1584.

¹⁸ Pierwsza edycja jest mało znana. Dzieło rozpowszechniło się w wersji poprawionej: L. Lavateri Tigurini *De spectris, lemuribus et magnis insolitis fragoribus [...]* liber unus. Lugduni Batavorum 1569 (zapis daty na stronie tytułowej jest niejasny). W artykule wykorzystałem wydanie 4 (Lugduni Batavorum 1687).

¹⁹ L. Lavater: *Trois livres des apparitions, des esprits, fantomes, prodiges et accidens merveilleux [...]*. B.m. 1571; *Schriftmässiger Bericht von Gespenstern, Nachtgeistern, mancherlen wundersamen Erscheinungen und merkwürdigen Vorbedeutungen*. Zürich 1670; *De spectris*. „Conjuror's Magazine or Magical and Physiognomical Mirror” 1792, September–October, s. 49–52, 95–97.

²⁰ Lavater, *De spectris*, s. 95–96 (October).

by przez wspomnianego już Schelwiga i Bukky'ego, a poza nimi przez Pierre'a Grégoire'a (Petrusa Gregoriusa Tholosanusa) w *De republica [...]*, Laurentiusa Beyerlincka przy omawianiu terminu „divinatio” w *Magnum theatrum vitae humanae*, przez Henninga Grossego, Ottona Melandra, Gregora Richtera oraz przez jezuitów Martinusa Delriusa i Gaspara Schotta²¹. Imię bohatera pojawia się też u Salomona Deylinga, a sama historia zaliczona zostaje do wydarzeń prawdziwych²².

O ile bez mała wszyscy autorzy przedstawiają epizod ten w jednobrzmiącej postaci, o tyle wskazania na źródła, z jakich zaczerpnęli historie, budzą szereg wątpliwości. Grosse w pracy *Magica [...]* podaje, że opowiadanie pochodzi od Marca Antonia Coccia Sabellica (1436–1506), skądinąd – podobnie jak bliski Polsce Filip Kallimach – ucznia Pomponiusa Letusa. Chodzi konkretnie o wielokrotnie wznawiane dzieło *Exemplorum libri decem*²³. Wydawca z Lipska uściśla nawet, iż opowieść znajduje się w czwartym rozdziale pierwszej księgi tego zbioru²⁴. Taka sama informacja pojawia się u Beyerlincka, Delriusa, Richtera i Lavatera w „Conjuror's Magazine”²⁵. Grégoire przyjmuje również za pierwotne źródło antologię słynnego historyka z Wenecji. Według niego relacji należy szukać także w czwartym rozdziale, ale nie pierwszej, lecz czwartej księgi²⁶. Przyświadcza mu w tym z kolei Schelwig i Bukky²⁷. Wszystkie te opinie są jednak nieprawdziwe. W kolekcji Sabellica nie ma bowiem takiego *exemplum*. Wprawdzie nie wolno odrzucić ewentualności, iż w międzyczasie dokonywano poprawek w jego pracy. To zaś mogło pociągnąć za sobą redukcję materiału i usunięcie pewnych partii zbioru. Z porównania wydań, jakie ukazały się w ciągu ponad pół wieku, wynika, że całość była wznawiana z pominięciem ingerencji redaktorskich i w jednej postaci co do zakresu i podziału treści na księgi oraz rozdziały²⁸. O pomyłkę, pochodzącą przypuszczalnie od jednego autora, na którym oparli się inni, nie było wszakże trudno. Najpierw dlatego, że wydanie książek Fregosa i Sabellica dzielią zaledwie 2 lata. W publikacjach z tego okresu brak jeszcze jasno odróżniającej się strony tytułowej i informacji bibliograficznych. Co więcej, opracowania obu mistrzów są do siebie niezwykle podobne.

²¹ P. G. Tholosanus (Grégoire), *De republica [...]*. T. 2. Lugduni 1596, s. 247–248. – O. Melandri *Iocorum atque seriorum, tum novorum, tum selectorum atque memorabilium liber primus [...]*. Lichae 1604, s. 395. – G. Richteri Gorlicii *Editio nova Axiomatum Oeconomicorum [...]*. Gorlicii 1604, s. 11–12. – M. Delrii *Disquisitionum magicarum libri sex [...]*. T. 1. Moguntiae 1606, s. 624–625. – [H. Grosse], *Magica de spectris et apparitionibus spiritum, de vaticiniis, divinationibus etc.* Lugduni Batavorum 1656, s. 14. – L. Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humanae [...]*. T. 2. Lugduni 1665, s. 329. – G. Schottii *Physica curiosa sive Mirabilia naturae et artis libris XII comprehensa [...]*. Herbipoli 1667, s. 206. – Schelgvgii et Bukky *op. cit.*, s. 9–10.

²² L. S. Deylingii *Observationum sacrarum pars secunda [...]*. Lipsiae 1737, s. 253.

²³ Pierwsze wydanie ukazało się w 1507 roku w Wenecji.

²⁴ [Grosse], *op. cit.*, s. 14.

²⁵ Richteri Gorlicii *op. cit.*, s. 12. – Delrii *op. cit.*, s. 625. – Beyerlinck, *op. cit.*, s. 329. – Lavater, *De spectris*, (october), s. 96.

²⁶ Tholosanus (Grégoire), *op. cit.*, s. 247.

²⁷ Schelgvgii et Bukky *op. cit.*, s. 10.

²⁸ Porównano ze sobą następujące wydania *Exemplorum libri decem*: Venetiis 1507 (Universitätsbibliothek München, sygn. 0100/NN 1645 S115), Argentorati 1518 (Staatliche Bibliothek Regensburg, sygn. 999/2Hist.pol.867), Basileae 1560 (w: *Opera omnia*. T. 4, szp. 5–200 (Bayerische Staatsbibliothek München, sygn. 2 Opp. 85 a–3/4)), Basileae 1563 (Bayerische Staatsbibliothek München, sygn. H.misc.268 d).

Byli oni zafascynowani twórczością – żyjącego w I w. – Waleriusza Maksymusa, a konkretnie dziełem *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*. Jeden i drugi obficie czerpał z informacji podanych przez starożytnego autora. Poza podjętymi tematami różnica dotyczy tylko układu treści. Sabellicus wychodzi bowiem od exemplów chrześcijańskich, łącząc historie antyczne, średniowieczne i nowożytne w jedno. Na drugim miejscu w każdym rozdziale prezentuje ilustracje pochodzące ze świata pogan. Fulgosus z kolei, kierując się chronologią, rozpoczyna zawsze od wydarzeń starożytnych, a następnie dopełnia poszczególne partie materiału opowiadania zaliczającymi się do kategorii, którą nazywa *recentiora*. W skład tego zbioru weszła też historia z życia Ludwika Alidozjusza. Na tę proveniencję *exemplum* wskazują w swoich traktatach wprost Lavater i Schottus²⁹. Pomyłka pozostałych badaczy jest zaś widoczna zwłaszcza wówczas, gdy zwróci się uwagę na notację miejsca, w którym znajduje się tekst. Został on umieszczony w czwartym rozdziale pierwszej księgi *Factorum dictorumque memorabilium libri IX* Fulgosusa, wspomnianym choćby przez Grossego i Beyerlincka. Tę partię tekstu Fulgosus poświęcił zdarzeniom nadzwyczajnym (*prodigia*) i tam przedstawił fenomen będący tu przedmiotem zainteresowania³⁰.

Casus Alodisii

Analiza źródeł pozwala przyjąć, że jedną z najstarszych spisanych wersji historii Ludwika Alidozjusza jest ta, którą zamieścił w swym dziele, pochodzący z rodziny dożów Genui, Fregoso, nadając jej tytuł *De Ludovico Alodisio Imolae Domino*. We wprowadzeniu autor zaznacza, iż można ją uznać za coś więcej niż *prodigium*. Sądzi, że była ona wręcz cudem (*miraculum*)³¹. Następnie przedstawia epizod w taki sposób:

Ludovici Alodisii pater, qui Imolae rerum potitus est, haud diu postquam decesserat, homini a secretis, quem filius Ludovicus Ferraria mittebat in itinere equo insidens cum accipitre (ut in aucupio mos ei erat tenere) apparuit, huicque quamquam magno capto formidine dixit, ut filium moneret, ut postero die in eum ipsum veniret locum, quoniam magni momenti res ei praedicturus erat. Ea re audita Ludovicus, tum quia non credebat, tum quod insidias verebatur, alium pro se misit. Ei illa ipsa umbra quae ante apparuerat obviam facta vehementer indoluit, quod filius non venisset: longe enim plura ei dicturam se fuisse affirmabat. Sed tunc illud tantum referri iussit, quod transacto, scilicet 22 anno, ac praeterea uno mense die quoque specificè addito, urbis imperium quod obtinebat, esset amissurus. Ut tempus quod umbra praedixerat, advenit, adhibita magna cura ea ipsa nocte, quam patris manes suspectam fecerant, ducis Philippi Mediolanensis (cui is foedere iunctus propterea ab eo non timebat) milites glacie magna constrictis fossis ad muros penetrarunt, adhibitisque scalis, urbem cum ipso principe ceperunt [Ojciec Ludwika Alodizjusza, władca w Imoli, niedługo po śmierci ukazał się – siedząc na koniu z jastrzębiem na ręku (tak jak miał go w zwyczaju trzymać podczas polowania) – w podróży sekretarzowi, którego jego syn, Ludwik, posłał do Ferrary. Powiedział sekretarzowi, jakkolwiek ten był ogromnie przestraszony, by polecił synowi, iżby następnego dnia przybył na to samo miejsce, ponieważ chce mu powierzyć sprawę niezwyklej wagi. Usłyszawszy to, Ludwik posłał kogoś w zastępstwie, po pierwsze, dlatego iż nie wierzył; po drugie – że obawiał się zasadzki. Ta sama zjawia, która ukazała się wcześniej, wyszedłszy naprzeciw, ubolewała

²⁹ Lavateri Tigurini *De spectris* [...], s. 95–96. – Schottii *op. cit.*, s. 206.

³⁰ Zob. Fulgosi *De dictis factisque memorabilibus* [...], s. 24–25.

³¹ Zob. *ibidem*, s. 24.

niezmiernie, że syn nie przybył. Zapewniała usilnie, iż miała mu wiele do powiedzenia. Lecz teraz poleciła oznajmić to tylko, że oto po upływie 22 lat i jednego miesiąca w przyszłości – i doliczając jeszcze jeden wyjątkowy dzień – Ludwik utraci władzę, jaką posiada nad miastem. Kiedy nadszedł czas przepowiedziany przez zjawę, budząc ogromny niepokój, właśnie tej nocy, od której – zgodnie z zapowiedzią duszy ojca – wszystko miało zależeć, żołnierze księcia Filipa Mediolańskiego (z którym Ludwik zawarł przymierze i dlatego niczego złego nie spodziewał się z jego strony) przedarli się pod mury, gdyż gruby lód skuł fosy. Przystawili drabiny i wzięli do niewoli miasto wraz z samym księciem.]³²

Przytoczony tekst w warstwie leksykalnej przejawia właściwości typowe dla wczesnego renesansu. Autor stara się posługiwać poprawnym językiem, lecz mimowolnie stosuje współczesne mu środki. Stąd klasyczne sformułowanie „*rerum potiri*” wprowadza na oznaczenie zwykłego panowania w mieście, co zupełnie nie było potrzebne³³. Podobnie zwroty: „*homo a secretis*”, „*obviam facta umbra*”, „*die specificè addito*”, należy zaliczyć do zasobu późnej łaciny. Z tego zakresu w obrębie syntaksy pochodzi też tendencja do nadużywania konstrukcji *ablativus absolutus*, i to nawet w odniesieniu do przyszłości. W całym ujęciu widać także zmaganie się pisarza z właściwym doborem członów strukturalnych. Dlatego zamiast konstrukcji dopełnieniowych *accusativus cum infinitivo* pojawiają się zdania poboczne rozpoczynające się od „*quod*”, albo wręcz brawurowe rozwiązanie „*dixit ut moneret ut veniret*”. Poza tym, ze względu na natłok treści, Fregoso musiał dwukrotnie zastosować zdanie wtrącone w nawiasie. Niezaprzeczalną zaletą całości jest zaś zwartość. Stąd wszyscy przywołani wcześniej badacze, którzy ukazują dzieje Alidozjusza, nie silą się na parafrazę, ale posługują się cytatem.

Przedstawienie jest pełne ekspresji, gdyż – oprócz podjętego tematu – zawiera kilka elementów, które znalazły w literaturze utrwalone miejsce i przez to są czytelne bez względu na epokę. Najpierw pojawia się zatem zjawia (*phantasma*), duch ojca – podobnie jak nieco później u Szekspira. Inaczej niż w *Hamlecie* ukazuje się ona nie w zamku, lecz na odludziu, może na uroczysku, rozdrożu, rozstajnych drogach, co z kolei będzie bliskie romantykom i opowieściom ludowym. Dusza daje się widzieć w postaci nie pozostawiającej wątpliwości, kim jest. Atrybuty, poprzez które się identyfikuje, w tym wypadku siedzenie na koniu i trzymanie na ręce jastrzębia, wiążą się z najbardziej charakterystycznymi dla zmarłego zajęciami czy też upodobaniami. Ten motyw można z kolei odnaleźć choćby w drugiej części Mickiewiczowskich *Dziadów*. Zjawia wypowiada proroctwo (*oraculum*), będące rodzajem przestrogi. Utrzymano je w typie przepowiedni sybillińskich. Ponadto słowa ojca zawierają coś w rodzaju łamigłówek matematycznej, enigmatycznej wyliczanki. Trzeba było bowiem zsumować lata i miesiące, by wyznaczyć dzień, który zapowiedział. Ludzie renesansu fascynowali się tajemnym znaczeniem liczb, o czym przekonuje rozbudowane dzieło Pietra Bonga³⁴. Bergamo, gdzie autor spędził całe życie, leży w odległości przekraczającej ponad 200 kilometrów od wymienionego w opowieści miasta Imola. Tezy, jakie badacz zawarł w swoim traktacie, oddają zapewne dobrze mentalność świata, w którym zrodziło się samo opowiadanie. Zwykle nie

³² *Ibidem*, s. 24–25.

³³ Zob. I. J. G. Scheller, *A Copious Latin Grammar*. Transl., with alterations, notes and additions G. Walker. T. 2. Wyd. 2. London 1838, s. 160–161.

³⁴ P. Bungi *Numerorum mysteria* [...]. Bergomi 1591.

żądano od słuchaczy, by dokonywali szczególnie trudnych przeliczeń, lecz by poszli drogą najprostszą. W wypadku omawianego *exemplum* autor zachęca, jak można sądzić, by dodać liczby 22, 1 i 1. Działanie prowadzi do uzyskania sumy 24. Ta zaś, zgodnie z treścią przywołanego opracowania, służy do objawiania tajemnic nadprzyrodzonych („*superna mysteria declarat [...]*”)³⁵. Bongo, odwołując się do *Biblii* i pouczeń kabalistów, przekonuje, iż jest to skądinąd liczba związana ze starością, panowaniem i spełnionym dziełem, co wydaje się bliskie przedstawionym przez Fregosa zdarzeniom³⁶.

Persona dramatis, która przyciąga szczególną uwagę, to młody książę. Właśnie ze względu na jego przyszłość dokonano się całe objawienie. Warto sobie w tym miejscu uświadomić, że *exemplum* zostało spisane w tych samych czasach, kiedy Niccolò Machiavelli tworzył doktrynę, którą zawarł w dziele *Książę*. Sam Alidozjusz jawi się jako osoba racjonalna, przedstawiciel nowej epoki. Widać to w jego sposobie myślenia i postępowania. Usłyszawszy o przeżyciu sekretarza, nie wierzył i – nie bez powodu w burzliwych czasach walk między włoskimi miastami-państwami – obawiał się zasadzki. Szukał też rozsądnego rozwiązania problemu. Stąd wysłał kogoś w swoim zastępstwie na spotkanie ze zjawą. Przezorność władcy widać również w tym, że związał się paktem z potężniejszym sąsiadem, gwarantując miastu bezpieczeństwo. Zapowiedź utraty odziedziczonego panowania wprawiała Ludwika w głębokie zakłopotanie. Żeby wypełniła się przepowiednia, przeciwnikiem władcy stał się nie tylko dotychczasowy sojusznik, lecz nawet siły natury. Potężny mróz umożliwił bowiem żołnierzom bezproblemowe pokonanie fos okalających miasto.

Princeps, cultor humanitatis

Wizerunek księcia jako humanisty potwierdza inne jeszcze źródło z epoki. Udało się odnaleźć jeden tylko dokument, w którym pada imię Ludwika Alidozjusza. Pismo pozwala zaś osadzić przedstawiane zdarzenia w bardziej konkretnej przestrzeni czasowej. W bibliotece benedyktyńskiego klasztoru w Einsiedel w Szwajcarii zachował się list, który skierował do niego – pochodzący z dawnej Iustinopolis, dzisiejszego miasta Koper w Słowenii – Petrus Paulus Vergerius Justinopolitanus (1370–1445), późniejszy sekretarz papieski i królewski. Manuskrypt nosi tytuł *P. P. Vergerii de Justinopoli epistula ad dominum Ludovicum Alodisium Ymole dmn*³⁷. Dokument został opublikowany jako *Epistula I* w dziele *Rerum Italicarum scriptores [...]*³⁸. Zgodnie z dopiskiem znajdującym się pod tekstem – powstał w Bolonii 1 grudnia³⁹. Ludovico Antonio Muratori, który miał wgląd do innych manuskryptów, informuje we wstępie do dzieła *Vitae principum Carrariensium*, że w jednym z nich widnieje również rok przygotowania pisma, a mianowicie 1392⁴⁰. Pojawia się tam wszakże

³⁵ *Ibidem*, s. 443.

³⁶ Zob. *ibidem*, s. 443–444.

³⁷ Zob. *Catalogus codicum manu scriptorum qui in bibliotheca monasterii Einsidlensis O.S.B. servantur*. Descriptit G. Meier. T. 1. Einsidlee–Lipsiae 1899, s. 280.

³⁸ P. P. Vergerii Justinopolitani *Epistula I*. W: Muratorii *op. cit.*, szp. 215–220.

³⁹ *Ibidem*, szp. 220.

⁴⁰ Data budzi wątpliwości. Adresat listu miał bowiem w tym czasie zaledwie kilkanaście lat.

inny dzień, 18 września⁴¹. W tekście redaktor poprawia nazwisko Alodizjusz na Alidozjusz (Alidosius). Jak sam zaznacza, czyni tak kierując się znanym sobie kodeksem z Urbino, który w jego czasach miał znajdować się w Watykanie⁴². Zmiana dokonana przez badacza jest zrozumiała. Pozostałe źródła potwierdzają bowiem, że Imolą władała rodzina Alidozjuszy⁴³. Same przekształcenia nazwisk nie były z kolei w Italii czymś odosobnionym. Obok drobnych przesunięć literowych pojawiały się ingerencje bardziej zasadnicze. Uświadamia to opracowanie Giovanniego Flechii *Note lessicali ed onomatologiche*, w którym autor zamieścił pokaźny spis tego rodzaju mutacji⁴⁴. Pośród nich znajduje się również imię rodowe Alidoso. Jak zaznaczono, miało ono formy oboczne w postaci „Alidosio” i „Alidogio”. Po skróceniu, polegającym na usunięciu samogłoski „a” w nagłosie i stojących w środku liter „id”, mogło przyjąć nawet formę „Loso”⁴⁵.

Adresatem listu Vergeriusa jest bezspornie bohater opowieści przedstawionej w *Factorum dictorumque memorabilium libri [...]*. We wprowadzeniu słynny humanista zwraca się do niego w następujący sposób:

Non est apud quem querar, vir magnifice, nisi apud te, qui solus ex principibus nostrae aetatis, cum omnis generis eruditis, tum maxime oratores et poetas colis [Nie mam u kogo się poskarżyć, dostojny panie, jak tylko u ciebie, który jako jedyny ze współczesnych książąt troszczysz się o wszelkiego rodzaju uczonych, a zwłaszcza mówców i poetów].⁴⁶

W dalszej partii autor potwierdza erudycję władcy, dodając, że nie ma potrzeby wyjaśniania, jakie są moc poezji i siła oratorstwa, gdyż te sprawy zostały wnikliwie przez niego poznane⁴⁷. Wyimki, które dotyczą osoby arystokraty, stanowią jednak marginalne wtrącenia w tekst. Pismo zostało bowiem przygotowane przez wzburzonego Vergeriusa na skutek usunięcia przez Carla Malatesta rzeźby Wergiliusza w rodzinnym mieście wieszcz, w Mantui, oraz opinii wygłaszanych przez wodza, a dotyczących poetów. Ludwik Alidozjusz jawi się jako jego antynomia, będąc człowiekiem wykształconym, żywiącym zamiłowanie do literatury. Wszystko to zda-

⁴¹ Zob. L. A. Muratorii *In vitas principum Carrariensium auctore Petro Paulo Vergerio praefatio*. W: *Rerum Italicarum scriptores [...]*, szp. 112.

⁴² Zob. *ibidem*. Zob. też Vergerii Justinopolitani *op. cit.*, szp. 215.

⁴³ Historia rodziny została szeroko opisana w dziele *Memorie storiche della antica, et illustre famiglia Alidosia* (Roma 1735). Liczne potwierdzenia, że Imolą władała rodzina Alidozjuszy, przynoszą życiorysy Franciszka Alidozjusza, który był kardynałem w drugiej połowie XV w. oraz jednym z mecenasów Michała Anioła. Zostaje w nich powiedziane, że rodzina kardynała to dawni władcy Forum Cornelii, bo tak brzmiała pierwotna nazwa miasta Imola. Zob. P. Iovii Novocomensis *Elogia virorum bellica virtute illustrium [...]*. Basileae 1596, s. 134. – [A. Ciaconii] *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium [...]*. T. 3. Romae 1677, szp. 257. – G. J. Eggs, *Supplementum novum purpurae doctae [...]*. Augustae Vindelicorum – Graezii 1729, s. 260.

⁴⁴ Giuseppe Flechia, *Note lessicali ed onomatologiche di Giovanni Flechia*. W: *Filologia Romanza*. Pubblicati da E. Monaci, C. de Lollis. T. 9. Torino 1903, s. 701–706.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 705.

⁴⁶ Vergerii Justinopolitani *op. cit.*, szp. 215.

⁴⁷ Zob. *ibidem*, szp. 218: „Non est mihi nunc animo monstrare, quae sit poetica vis, aut oratoria facultas. Nam neque tu indiges, cui abunde haec cognita sunt omnia [...] [Nie zamierzam teraz wyjaśniać, jakie są siła poetycka albo możliwości oratorstwa. Nie potrzebujesz zresztą tego ty, który wnikliwie poznałeś wszystkie takie sprawy]”.

je się dopełniać wizerunek postaci i potwierdzać wcześniej poczynione spostrzeżenia, zgodnie z którymi bohater *exemplum* Fregosa był zwolennikiem idei renesansu.

Oraculo exacto

Pisma historyczne pozwalają przybliżyć inne jeszcze szczegóły powiązane z postacią księcia i jego dalszymi losami. W dziele Alessandra Antonia Marii Manzoni, które zostało poświęcone dostojnikom kościelnym Imoli, znajduje się również kilka wzmianek o jej możnowładcach. W spisany życiorysie Mikołaja I, który objął miejscową stolicę biskupią z mandatu papieża Bonifacego IX w 1399 roku, czytamy, że w pierwszych dniach tego samego roku zaczął tam panować Ludwik Alidozjusz. Zgodnie z komentarzem autora – był to ostatni z rodu, który pełnił ten urząd. Z tekstu dowiedzieć się można, iż ojciec, który w przedstawionych dotychczas relacjach był bohaterem bezimiennym, nazywał się Beltrand⁴⁸. Jak się okazuje, od początku sprawowanie władzy przez Ludwika nie było pozbawione dramatycznych przeżyć. Już za czasów kolejnego biskupa, Hermanna, Filip Mediolański przejął zwierzchnictwo nad Imolą, wyjmując ją spod jurysdykcji kościelnej. Wobec takiego rozwoju wypadków legat papieski Baltazar Cossa odebrał Alidozjuszowi przywództwo w mieście. Jak można domniemywać, sądzono, że ten sprzyja potajemnie Viscontim. Po wyjaśnieniu sprawy odzyskał wszystkie pełnomocnictwa. Co więcej, otrzymał nadzwyczajne zabezpieczenie wojskowe i kilka miejscowości więcej, niż posiadał poprzednio. Kiedy kardynał Cossa został obrany papieżem, w 1412 roku oddał mu w zarząd kolejne jeszcze dobra kościelne. Jan XXIII, którego dzisiaj uznaje się za antypapieża, darzył Ludwika dużym zaufaniem i cenił go. Uhonorował go też złotą różą w Bolonii i poddał jego zwierzchnictwu Jana Galeatiusza Manfreda, który wywołał antypapieski bunt⁴⁹. Manzoni kończy dzieje księcia takimi słowami:

Biennio post inter cetera memorabilia hoc Imolae accidit, quod Ludovicus Alidosius Imolae princeps, ac pro sancta sede vicarius, proditioe facta ab Angelo Pergulano et Cecco Montanensi (hi praefecti militum erant sub Philippo Maria Mediolani duce) captivus ad Philippum ductus est, ac in carcerem coniectus, a quo vel auffugiens, vel secreto emissus patrum sancti Francisci ordinem ingressus est, in quo tandem pie obiit, relictis piis aliquot ingenii sui monumentis, atque in ipso demum Alidosiorum dominatus in patriam finem habuit [...] [Dwa lata później, pośród innych rzeczy wartych wspomnienia, zdarzyło się w Imoli i to, że Ludwik Alidozjusz, książę Imoli i namiestnik Stolicy Świętej, po najeździe dokonany przez Angela Pergulana i Cecca Montanensiego (ci byli namiestnikami wojskowymi pod wodzą Filipa Marii Mediolańskiego) został pojmany, doprowadzony do Filipa i osadzony w więzieniu. Uciekłszy stamtąd, czy może potajemnie zwolniony, wstąpił do zgromadzenia ojców franciszkanów, gdzie też ostatecz-

⁴⁸ Zob. A. M. Manzoni *Episcoporum Corneliensium sive Imolensium historia*. Faventiae 1719, s. 261: „a quo pariter pontifice [Bonifacy IX], ineunte eodem anno, Beltrando Alidosio Imolae principi, apostolicae sedis vicario, fuerat suffectus Ludovicus eius filius, ultimus qui ex Alidosia familia patriae principatum gesserit, superiori anno Veneta nobilitate, Antonio Venerio Venetiarum duce, donatus [Za zgodą papieża (Bonifacego IX) w początkach tego samego roku po Beltrandzie Alidozjuszu, władcy Imoli, namiestniku Stolicy Apostolskiej, władzę objął jego syn Ludwik, ostatni z rodziny Alidozjuszy, który panował w ojczyźnie, obdarowany w poprzednim roku przez Antonia Veneria, dożę weneckiego, tytułem szlacheckim Wenecji]”.

⁴⁹ Zob. *ibidem*, s. 262–264.

nie zmarł świątobliwie, zostawiwszy po sobie nieco religijnych pism, świadectw posiadanego talentu. Tak więc na nim skończyło się ostatecznie panowanie Alidozjuszy w ojczystym mieście.⁵⁰

Wydarzenia, które doprowadziły do lokalnego przewrotu, miały się dokonać 2 lata po uzyskaniu przez księcia nowych przywilejów dotyczących kaplicy Świętego Krzyża w katedrze i kościoła Świętej Małgorzaty, a zatem w 1424 roku⁵¹. Taką samą datę wydarzeń przekazuje Hieronimus Rubeus w dziele *Historiarum Ravennatum libri* oraz Luke Wadding w rocznikach zakonu franciszkańskiego. Oba źródła uściślają przy tym, że przewrót miał miejsce 1 lutego tego roku i nastąpił na skutek potajemnego przejęcia miasta przez żołnierzy, którzy przystawili drabiny do murów i wtargnęli do grodu⁵². Bliższe jeszcze informacje podaje dominikanin Hieronimus z Imoli. Jak referuje w *Chronicon Foroliviense [...]*, był to wtorek, a w kościelnym kalendarzu przypadało wspomnienie św. Ignacego Antiocheńskiego⁵³. Sam przebieg bitwy autor *Annales Forolivienses [...]* opisuje jednym słowem. Stwierdza bowiem, iż najeźdźcy dokonali tego po złodziejsku (*furtive*)⁵⁴. Zakonnik relacjonuje sprawę szerzej i przedstawia szereg okoliczności towarzyszących zajściu. Zgodnie z jego wersją stacjonującym w okolicach Lugo oddziałem piechoty dowodził Zanonis albo Zanonus⁵⁵. Wybrał on spośród swoich podkomendnych dwóch ludzi, których wyekspediował do Imoli z tajnym zadaniem. Dotarłszy do miasta, powiedzieli oni księciu Ludwikowi, że zostali usunięci z oddziału, gdyż optowali za stronnictwem kościelnym. Władca przyjął ich do służby i wyznaczył do ochrony twierdzy. Wysłałi wtedy wieść do Zanonisa, kiedy będzie mógł uderzyć na zamek. Ten, przybywszy w ustalonym czasie, dokonał napadu dokładnie o godzinie 4 nad ranem. Po przejęciu kasztelu otworzono bramę i do grodu weszli pozostali żołnierze⁵⁶.

Przywołane okoliczności zdają się potwierdzać to, co Fregoso zapisał w swoim dziele. Można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, że na początku lutego panował ostry mróz, który – dowiadujemy się tego zarówno z *exemplum*, jak i z przekazu historycznego – pozwolił na skryte przedostanie się wrogów pod mury fortu. W odróżnieniu od wzmianek w kronikach opowieść weneckiego doży nie zawiera żadnych informacji o tym, iż całe zdarzenie nastąpiło na skutek zdrady. Przyjmując

⁵⁰ *Ibidem*, s. 266.

⁵¹ Zob. *ibidem*.

⁵² Zob. H. Rubei *Historiarum Ravennatum libri*. W: J. G. Graevii *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae [...]*. T. 7, cz. 1. Lugduni Batavorum 1722, szp. 620: „Anno MCCCCXXIV: [...] ad Forum Cornelium itur, et Kalendis Februariis scalis ad arcem a Mediolanensibus clam admotis, occupatur arx, atque inde urbs, Ludovicus Alidosius, Lucretiae pater, qui Florentinorum partes secutus dicebatur, captus, Mediolanum ad ducem mittitur [Rok 1424: (...) wyruszono ku Forum Corneli i pierwszego lutego, gdy tylko Mediolańczycy podstawili potajemnie drabiny pod twierdzę, nastąpiło obłężenie zamku, a zaraz potem – miasta, Ludwik Alidozjusz, ojciec Lukrecji, o którym mówiono, że sprzyja frakcji florentczyków, został pojmany i wysłany do księcia do Mediolanu]”. Zob. też L. Waddingi *Hiberni Annales Minorum seu Trium Ordinum a S. Francisco institutorum*. T. 10. Romae 1734, s. 82.

⁵³ Zob. H. Foroliviensis *Chronicon Foroliviense ab anno MCCCXCVII usque ad MCCCCXXXIII*. W: *Rerum Italicarum scriptores [...]*, t. 19 (1731), szp. 891.

⁵⁴ *Annales Forolivienses ab origine urbis usque ad annum MCCCCLXXIII*. W: jw., t. 22, cz. 2 (Città di Castello 1903), s. 87.

⁵⁵ Zob. Foroliviensis *op. cit.*, szp. 891.

⁵⁶ Zob. *ibidem*.

wreszcie podaną przez dziejopisarzy datę jako punkt odniesienia, wolno w przybliżeniu określić czas, w którym miał się ukazać Beltrand Alidozjusz. Musiałoby się to dokonać w ostatnich dniach 1401 roku. Samą przepowiednię ojciec miał przedstawić 31 grudnia. Dodając do tej daty 22 lata, miesiąc i jeden dzień uzyskuje się bowiem czas wyznaczony przez historyków. Ci zgodnie podkreślają ponadto, że schyłek swego życia Ludwik Alidozjusz spędził wśród franciszkanów⁵⁷. Jak uściśla autor *Historiarum Ravennatum libri*, ksiązę przyjął habit w Modenie, w klasztorze gałęzi zakonnej o ścisłej obserwancji. Miał tam mieszkać jeszcze długo⁵⁸. Zgodnie z tezami obu uczonych zostawił po sobie pisma religijne, które stanowiły dowód jego erudycji. Rzeczywiście dorobek księcia był na tyle znaczący, że znalazł on swe miejsce w katalogu twórców zakonu. W dziele *Supplementum et castigatio ad scriptores trium ordinum S. Francisci [...]* biografia Ludwika znajduje się pod numerem 2623⁵⁹. Potwierdzono w niej wszystkie podane dotychczas informacje, łącznie z rokiem utraty ojcowskiego *dominium*. Dowiedzieć się można ponadto, iż Ludwika osadzono w więzieniu w Monzy. Przebywał tam 2 lata, jak uściśla z kolei w swym traktacie Poggio Bracciolino⁶⁰. Jego zdaniem, po zwolnieniu ksiązę udał się – inaczej, niż twierdzi Rubeus – do klasztoru w Ferrarze. Miał tam, zgodnie z biograficzną notą, zostać już na zawsze, a ostatecznie: umrzeć spokojniej i szczęśliwiej, niż żył⁶¹. Sbaraleo cytuje źródła, według których Alidozjusz jako mnich postępował nadzwyczaj świętobliwie (*sanctissime*). Już od siebie Sbaraleo dodaje zaś, że zajmował się przede wszystkim pisaniem, w tym tworzeniem włoskiej poezji. W Ferrarze, w klasztorze klarysek, miała doczekać śmierci również żona Ludwika, Thadadea, oraz jedna z ich córek⁶².

Fortunae varietas

Przegląd źródeł pozwolił ustalić kluczowe zdarzenia w życiu Ludwika Alidozjusza i osadzić je w przestrzeni czasowej. Niezaprzeczalnie, bohater renesansowego *exem-*

⁵⁷ Zob. Manzoni *op. cit.*, s. 266. – Rubei *op. cit.*, szp. 620.

⁵⁸ Zob. Rubei *op. cit.*, szp. 620: „Unde postea dimissus, diu vixit Mutinae, tandem Franciscanum habitum, eorum, quos Observantes vocant, indutus, et multis utriusque eventus casibus eruditus, Christianae virtutis insigne specimen dedit [Zwolniony później stamtąd, żył długo w Mantui, a w końcu, przywdziawszy habit franciszkanów, tych, których nazywa się obserwantami, i zdobywszy przez liczne doświadczenia wszechstronną wiedzę, pozostawił wyjątkowe świadectwo chrześcijańskiej cnoty]”.

⁵⁹ F. J. H. Sbaraleae *Supplementum et castigatio ad scriptores trium ordinum S. Francisci a Waddingo, altisque descriptos [...]*. Romae 1806, s. 495.

⁶⁰ P. Bracciolini Florentini *Historiae de varietate fortunae libri quatuor*. Lutetiae Parisiorum 1723, s. 71–72. Inne źródła utrzymują, że Ludwik Alidozjusz miał w więzieniu pozostać aż do śmierci – zob. L. Cavitelli *Cremonenses annales*. W: Graevii *op. cit.*, t. 3, cz. 2, szp. 1409–1410.

⁶¹ Zob. Sbaraleae *op. cit.*, s. 495: „Demissus demum Ferrariam se contulit, ibique Ordinem et Institutum S. Francisci amplexus pie ac religiose reliquum vitae tempus duxit, et quietius, feliciusque quam vixerat, diem obiit [...] [Zwolniony w końcu (z więzienia w Monzy) przeniósł się do Ferrary. Tam zaś przyjęty do zakonu i zgromadzenia świętego Franciszka przeżył resztę życia pobożnie i świętobliwie. A umarł spokojniej i szczęśliwiej niż żył]”.

⁶² Zob. *ibidem*.

plum jest postacią historyczną. Pośród wielu szczegółów podanych przez kronikarzy uwydatnione zostają te same cechy charakteru Ludwika, o których była mowa w opowieści o cudownym zjawieniu się jego ojca. Podobna zbieżność dotyczy wypadków związanych z utratą miasta. W prześledzonych tekstach faktograficznych brak wszakże informacji o przepowiedni Beltranda Alidozjusza. Udało się znaleźć jedno tylko opracowanie, w którym połączono ją z opisem zaistniałych zdarzeń. Dużym walorem tej wersji jest ponadto szeroka charakterystyka samego Ludwika Alidozjusza. Chodzi tu konkretnie o sygnalizowane już dzieło Poggia Bracciolina *Historiae de varietate fortunae* [...]. Bez wątpienia dzieje księcia z Imoli nadawały się wyjątkowo dobrze do tego, by je przedstawić w książce poświęconej zmienności losu. Autor uzupełnia poznane wcześniej fakty o szczegóły, które podkreślają niesprawiedliwość zaistniałej sytuacji. Stwierdza zatem, że władza Alidozjuszy była legalna (*iustum imperium*), pochodziła bowiem z inwestytury kościelnej. Zgodnie ze zwyczajem Ludwik objął panowanie po śmierci ojca, a miał wtedy zaledwie 23 lata. Starał się nie mieszać w konflikt między miastami Florencją a Mediolanem⁶³. Bracciolino zamyka ten fragment następującym opisem młodego władcy:

defuncto patre, summa cum iustitia aequitateque administrasset, amabatur veluti parens a civibus suis, vir modestus atque integer, et, quod raro inter magnates accidit, multarum rerum doctrina excellens: dignum quippe existimabant, qui ad extremum vitae secunda fortuna uteretur [...] [Po śmierci ojca rządził (Imolą) z najwyższą sprawiedliwością i prawością. Był kochany jak ojciec przez swoich obywateli; człowiek skromny i nieczepsty. I – co zdarza się rzadko u magnatów – wyróżniający się dzięki wszechstronnej wiedzy. Sądzono, że to właśnie on jest godny, by do kresu życia cieszyć się pomyślnością.]⁶⁴

W zwięzłym przedstawieniu postaci odwołano się do kilku elementów, które pojawiają się stale w relacjach dotyczących księcia. Na pierwszy plan wysunięto jego miłość do rodzinnej Imoli. Przejawiała się ona przede wszystkim w rozsądnym kierowaniu społecznością. Jak podano dalej, utrata miasta spowodowana była zdradą najemnych żołnierzy, co wydaje się zgodne z relacją mnicha Hieronimusa o spisku Zanonisa. Podobna kongruencja dotyczy opisów przebiegu bitwy, podczas której – inaczej niż w trakcie oblężenia – najpierw zdobyto zamek, a dopiero później podgrodzie. Zdaniem autora dzieła *Historiae de varietate fortunae* [...], poprzez ucieczkę Ludwik Alidozjusz mógł uniknąć niewoli. Ostatecznie pozostał jednak, obawiając się o los współmieszkańców⁶⁵. Umiłowanie ojczyzny kierowało nim również wówczas, gdy opuszczał więzienie. Jakkolwiek pozostał dosłownie z niczym, nigdy nie próbował wracać do Imoli. Był świadom, że jego przybycie spowodowałoby tumulty, a niewykluczone, iż również restrykcje wobec obywateli. Dojrzałość postawy księcia wyraziła się także w wierności ideałom i swemu seniorowi. Ponieważ inwestytura przewidywała złożenie przysięgi, Ludwik Alidozjusz ślubował lojalność papieżowi. Dwa indykatory zdają się potwierdzać, że pozostał wierny danemu słowu. Najpierw surowość, z jaką potraktował go Filip Mediolański. Budziło to nawet zdziwienie wśród postronnych – informuje Bracciolino – iż Visconti, który

⁶³ Zob. Bracciolini Florentini *op. cit.*, s. 71.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Zob. *ibidem*.

okazywał wyrozumiałość wobec jawnych wrogów, z taką bezwzględnością potraktował prawowitego władcę⁶⁶. Oddanie suwerenowi może być potwierdzone nadto przez fakt, że po odzyskaniu wolności zarówno sam Ludwik, jak i jego rodzina znaleźli życzliwą gościnę w klasztorze.

Teksty źródłowe w wielu miejscach zwracają uwagę na wiedzę, jaką odznaczał się Alidozjusz. Znajomość rzeczy wiązała się u niego nie tylko z umiłowaniem studiów, ale też z nadprzyrodzoną ingerencją zmarłego ojca. Jak opowiada Bracciolino, sam słyszał od kogoś z rodziny Alidozjuszy o tym nadzwyczajnym widzeniu⁶⁷. Książę, świadom zbliżającego się zagrożenia – relacjonuje dalej pisarz – usiłował zażegnać niebezpieczeństwo. Podczas nocy wskazanej w przepowiedni podwoił więc strażę, objeżdżał miasto konno i czuwał do późna. Kiedy jeden z przyjaciół pytał go, po co to wszystko, przypomniał wyrocznię, którą przekazano mu przed laty. Z własnych słów księcia wynikało, iż ojciec wezwał go do czujności, gdyż ta pozwoli mu odwrócić zły los. Zadbawszy o wszystko, Ludwik sądził, że wyroki przeznaczenia odmieniły się. Zwolnił więc żołnierzy i sam poszedł spać. Wtedy wrogowie zaatakowali o świcie⁶⁸.

Fatum irrevocabile

Intrygująca opowieść o objawiającym się duchu zmarłego ojca, przekazana przez licznych relatorów, wprowadza w burzliwe dzieje życia konkretnej historycznej postaci, jaką był Ludwik Alidozjusz. Pozwala też poznać nieco myślenie i realia odległych czasów. Co więcej, zbliża do uchwycenia wyznaczników formy *exemplum*. Jak się okazuje, nie przedawniła się ona i – bazując na zakorzenionych głęboko w mentalności Europejczyków sposobach postrzegania świata – jest nadal zrozumiała. Bohater opowiadania, książę w mieście-państwie Imoli, został przez historyków przedstawiony jako człowiek wszechstronnie wykształcony i szlachetny. Kulturowane przez niego idee znamionują bez wątpienia nowe czasy, epokę odrodzenia. Jedyną winą młodego księcia stał się racjonalizm, przez który nie dał się przekonać, iż możliwe jest spotkanie ze zmarłym. Pomijając współczesną ocenę samego fenomenu, warto zwrócić uwagę, że – zgodnie z przekazem wszystkich źródeł – nieżyjący władca zjawiał się ze względu na nieszczęście niezwyklej rangi, jakim miało być utracenie panowania w rodzinnym mieście. Przepowiednia Beltranda Alidozjusza zaważyła na całym życiu syna. Nie bez powodu zatem Bracciolino, opisując zdarzenie, posługuje się słowem „*fatum*” i sformułowaniem „*fatalis nox*”⁶⁹. Te, zdawałoby się, wtrącone pojęcia pozwalają nieco zrozumieć renesansowe postrzeganie rzeczywistości. Przywoływani na początku Davies i Moorhouse uznali wiarę w nadprzyrodzone ingerencje za spuściznę średniowiecza. Nie można zaś wykluczyć, że fatalizm pojawił się w myśleniu humanistów jako naturalna konsekwencja ich pragnienia przeżywania antyku na nowo. Wraz z piśmiennictwem, literaturą i wglębieniem się w starożytne realia zaczęto mimowolnie myśleć w spo-

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 72 (błędnie oznaczona w książce jako 74).

⁶⁸ Zob. *ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

sób typowy dla odległej epoki. Jak wiadomo, świat nadnaturalny nie wydawał się wówczas ani życzliwy, ani pomocny. Budził zaś obawy. Ludwik Alidozjusz stał się dowodem na to, że mogą być one uzasadnione. Przeznaczony los, pomimo starań i zabiegów władcy, okazał się nieodwołalny. Fascynacja wiedzą dała światu nowy impuls do rozwoju. Ta tendencja nie potwierdziła się jednak w przypadku księcia z Imoli. Nie powinno więc dziwić, że dla współczesnych sobie stanowił on argument na to, by serio traktować wszelkie nadprzyrodzoności. W przeżyciach Ludwika optymizm budzi to, iż człowiek oddany nauce potrafi okazać się wielki wbrew przeciwnościom. Ostatecznie, choć w zupełnie odmiennym położeniu, Alidozjusz odnalazł dzięki niej również spokój ducha.

Abstract

JAROSŁAW NOWASZCZUK University of Szczecin

AFTERLIFE PROPHECY AND ITS FULFILMENT THE EARLY-RENAISSANCE EXEMPLUM OF LOUIS ALIDOSIUS

The intriguing story of the repeated appearance of the ghost of a dead father is an introduction to the turbulent life of a particular historical figure, *i.e.* Louis Alidosius. The story also helps to understand, to some degree, the thinking and reality of the period long time ago. Moreover, it facilitates the understanding of the features of *exemplum*. It turns out that the form is still valid and, based on the outlooks on the world deeply rooted in the European mentality, is still comprehensible. The main character of the story, the duke of the city-state of Imola, is depicted by historians as a comprehensively educated and noble person. The ideas fostered by Louis obviously characterise a new period in history, namely the Renaissance. His only fault was rationalism, which prevented him from believing that an encounter with the dead was possible. Leaving aside a contemporary assessment of that phenomenon, it is worth noting that, according to all sources, the phenomenon was the result of an extremely unfortunate event that once, *i.e.* the loss of his rule over his home town. The prophecy told by Beltrand determined his son's whole life, surrendering it to the power of ill fate. Sometimes the Renaissance belief in supernatural intervention is regarded as the legacy of the Middle Ages. It cannot, however, be ruled out that fatalism appeared in the minds of humanists as a natural consequence of their desire to re-experience the period of antiquity. Alongside writing, literature and attempts to get an insight into the reality of antiquity, humanists somehow unintentionally began to think in a way typical of the long-gone period.

KATARZYNA KACZOR-SCHEITLER Uniwersytet Łódzki

„VITA CONTEMPLATIVA” WEDŁUG FRANCISZKA SITAŃSKIEGO – WIZUALIZACJA ŻYCIA KLASZTORNEGO W OKOLICZNOŚCIOWYM KAZANIU „PSZCZÓŁKA W BURSZTYNIE”

Kazania barokowe zajmowały ważne miejsce w piśmiennictwie religijnym oraz w kulturze i duchowości tego okresu. Były tekstami łączącymi dyskurs retoryczny z teologicznym. Oparte na regułach *ars predicandi* i na potrydenckiej teorii kaznodziejstwa, służyć miały perswazyjnemu oraz moralistycznemu oddziaływaniu na odbiorcę w celu wskazania wzorców osobowych. O niesłabnącej roli retoryki w kazaniach barokowych świadczą liczne prace dotyczące tego kręgu piśmiennictwa¹.

Kazania, najpierw wygłaszane, a później – jako ślad uroczystości, której przemówienie towarzyszyło – wydawane, dużą popularnością cieszyły się zwłaszcza w środowisku klasztornym², szczególnie oracje ku czci świętych, uznawanych za godnych naśladowania³. Przykłady z ich życia sprawiały, że tego typu literatura

¹ Spośród licznych opracowań zob. m.in.: D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992. – M. Korolko, *Między retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań (rekonesans)*. W zb.: *Proza polska religijna w kręgu inspiracji*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak. Lublin 1993. – J. A. Drob, *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*. Lublin 1998. – M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych*. Szczecin 1999. – M. Barłowska: *Jerzy Ossoliński – orator polskiego baroku*. Katowice 2000; *Jakub Sobieski pamięci wielkiego kawalera, Bartłomieja Nowodworskiego wraz z tekstem mowy „Rzecz J. M. Pana Jakuba Sobieskiego [...] na pogrzebie sławnej pamięci Wielkiego Kawalera...”*. Szczecin 2006; *Ossoliński, Moskorzowski, Sarbiewski – mowy pogrzebowe. Teksty w dialogu*. Katowice 2008; *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII-XVIII wieku – prolegomena filologiczne*. Katowice 2010. – J. Niedźwiedź, *Nieśmiertelne teatru stawy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII-XVIII w.* Kraków 2003. – W. Pawlak: *Koncept w polskich kazaniach barokowych*. Lublin 2005; *Koncepty kaznodziejskie w oczach krytyków*. W zb.: *Koncept w kulturze staropolskiej*. Red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak. Lublin 2005. – A. Nowicka-Struska, *Ex fumo in lucem. Barokowe kaznodziejstwo Andrzeja Kochanowskiego*. Lublin 2008. – M. Skwara, *Polskie drukowane oracje pogrzebowe XVII wieku. Bibliografia*. Gdańsk 2009. Zob. też K. Panuś: *Wielcy mówcy Kościoła w Polsce*. Kraków 2005; *Wielcy kaznodzieje Krakowa. Studia in honorem Prof. Eduardi Staniek*. Red. ... Kraków 2006.

² Zob. T. Michałowska, *Literatura okolicznościowa*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – renesans – barok*. Red. T. Michałowska, przy udz. B. Otwinowskiej i E. Sarnowskiej-Temierusz. Wrocław 1990, s. 420. Zob. też J. W. Zawisza, *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*. Wrocław 1984.

³ Zob. K. Korczyński, *Kazanie o B. Salomei miane w Krakowie w kościele S. Jędrzeja Apostoła Roku 1758*. B.m.r. – *Kazania na uroczystość B. Joanny Franciszki Fremiot de Chantal*. Wilno

była przekąźnikiem ideałów ascetycznych, unaoczniała postawy religijne i moralne, właściwe dla życia katolickiego, zachęcała wiernych do kultywowania owych wzorców osobowych. W kazaniach wygłaszanych z okazji imienin (co stanowiło często pretekst do druku oracji⁴) wielokrotnie podkreślano wspólne cechy świętego patrona i jego imiennika, któremu dedykowano mowę. Kazanie było zatem rodzajem prezentu ofiarowanego solenizantowi, nierzadko w wersji drukowanej zawierało prośbę o łaskawe przyjęcie daru. Celem tego typu utworów nie było upamiętnianie czynów bohaterów, ale przedstawienie ich cnót pobudzające odbiorców do naśladowania.

Taki charakter ma *Pszczółka w bursztynie, to jest Dorota święta w imieniu swoim pokazana* Franciszka Sitańskiego⁵, zawierająca dwie laudacje – św. Doroty (III w. n.e.), męczennicy z Cezarei Kapadockiej, oraz Doroty Kątskiej (1558–1643), ksieni norbertanek zwierzyńskich. Tej drugiej kazanie zostało zadedykowane w wersji drukowanej i w dniu jej imienin (6 II) wygłoszone.

Twórca owej oracji, Franciszek Sitański, bernardyn, poeta, lektor teologii i kaznodzieja, urodził się około 1590 r. w Sitańcu nad Łabuńką, niedaleko Zamościa, w rodzinie chłopskiej. Przed 1611 r. studiował w Akademii Zamojskiej, z której wyniósł dobrą znajomość poezji klasycznej, głównie Horacego i Owidiusza. W roku 1611 wstąpił do Zakonu Braci Mniejszych (bernardynów) w prowincji ruskiej, z siedzibą we Lwowie. Zakonną profesję złożył w roku następnym, a po odbyciu studiów teologicznych przyjął święcenia kapłańskie. Wraz z pracą duszpasterską i dydaktyczną w bernardyńskim studium Sitański uprawiał twórczość poetycką. Na początku lat dwudziestych XVII w. przebywał w Warszawie, pełniąc funkcję kapelana w orszaku królewicza Władysława, z którym w 1624 r. udał się do Niderlandów i Włoch, a w 1625 r. wyruszył z nim z Rzymu do Wiednia. Po powrocie do kraju, w r. 1625, osiadł poeta w Wilnie, gdzie w studium zakonnym wykładał teologię. Przez krótki czas mieszkał w klasztorze św. Andrzeja we Lwowie (1627), następnie w Krakowie na Stradomiu (około 1627) i w Lublinie (około 1636–1643). Zmarł w konwencie lubelskim w 1643 roku⁶.

Bernardyn był autorem zbioru wierszy łacińskich *Poematum variorum libri IV* (1626)⁷, wydanych dzięki finansowemu wsparciu dobrodzieja klasztoru, podskarbiego wielkiego litewskiego Krzysztofa Naruszewicza. W czwartej księdze *Poematum variorum libri IV*, poświęconej królewiczowi Władysławowi, zamieścił twórca wraże-

1764. Na aspekt ten zwróciła uwagę J. Gwóźdź (Druki okolicznościowe w środowisku żeńskich klasztorów kontemplacyjnych XVI–XVIII wieku. W zb.: Druki ulotne i okolicznościowe – wartości i funkcje. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej. Wojnowice, 8–10 października 2004. Red. nauk. K. Migoń, M. Skalska-Zlat, A. Żbikowska-Migoń, przy współpr. E. Herden. Wrocław 2006, s. 208).

⁴ Zagadnienie to porusza Gwóźdź (op. cit., s. 209).

⁵ F. Sitański, *Pszczółka w bursztynie, to jest Dorota święta w imieniu swoim pokazana* słuchaczom w dzień jej własny, w klasztorze zwierzyńskim przy Krakowie, u Panien Zakonu S. Premonstratenskiego. Kraków 1627. Cytaty z tej oracji lokalizowane są w tekście.

⁶ Zob. W. F. Murawiec, Sitański Franciszek. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 37, z. 1. Warszawa–Kraków 1996, s. 585–586.

⁷ *Fratris Francisci Sitanii Zamoscensis [...] poematum variorum libri IV*. Zamość 1626. Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*. T. 28. Kraków 1930, s. 119.

nia z odbytej wspólnie podróży. Oprócz *Pszczółki w bursztynie* dochoowało się drugie kazanie Sitańskiego, *Zawodnik poczwórny chrześcijańskiego biegu*⁸, wygłoszone w Lublinie na pogrzebie Doroty Szwejkowskiej, z dedykacją dla Antoniego Tyszkiewicza, wojewodzica brzeskiego. Istnieją również przypuszczenia, iż duchowny mógł być autorem *Żywotu św. Magdaleny*⁹.

Druk zawierający *Kazanie na dzień ś[więtej] Doroty* Sitańskiego, opatrzone metaforycznym tytułem *Pszczółka w bursztynie*, składa się z następujących elementów, stanowiących ramę utworu: herbu Kątskich „Brochwicz”, stemmatu, przedmowy skierowanej do Doroty Kątskiej i wiersza do czytelnika, na końcu zaś – *Do Zoila*¹⁰. Zasadniczą częścią dzieła jest wygłoszone z okazji imienin Kątskiej kazanie, w którym Sitański odniósł się do hagiograficznego wizerunku męczennicy, wyeksponował cnoty norbertanki zwierzynieckiej i przede wszystkim wysławiał żywot klasztorny.

Zwraca uwagę zastosowany w tytule koncept „pszczołka w bursztynie”, któremu podporządkowano treść laudacyjną utworu. Pszczoła to lichy i drobny owad, bursztyn zaś jest świetlisty i wartościowy („*lucidum et pretiosum*”). Pszczoła, żyjąc, była czymś bez wartości, a umierając, stała się cenna. Bursztyn jednak, przedtem nieożywiony, teraz jakby zyskał moc¹¹.

Pszczołę już w starożytnej Grecji łączono z ideą pracowitości, trudu i bogactwa, będącego rezultatem wytwarzania miodu, a w symbolice chrześcijańskiej, zwłaszcza okresu rzymskiego, oznaczała pilność i elokwencję¹². Neoplatonicy dostrzegali w tym owadzie symbol duszy, „która zachowuje czystość i pamięta o powrocie do wyższych sfer”¹³. Św. Teresa z Avili w obrazie pszczoły widziała symbol pokory jako drogi wiodącej do osiągnięcia skupienia podczas modlitwy wewnętrznej: „Kiedy dusza będzie przykładła się do rozmyślenia, zobaczy, że jej władze skupiają się jak pszczoły w ulu, by robić w nim miód [...]”¹⁴. Owady te były emblematem zarówno pracy, jak i posłuszeństwa, pokory, czystości duszy, mistycznego pokarmu, esencji mądrości, oznaczały pilność, służbę na chwałę Bożą, dziewictwo i niewinność

⁸ F. Sitański, *Zawodnik poczwórny chrześcijańskiego biegu, wystawiony przy pogrzebie pobożnej pamięci. Jej Mści Paniej Doroty Gudziejewskiej Dawidowej Szwejkowskiej*. Lublin 1636. Kazanie pogrzebowe Sitańskiego odnotował Skwara (op. cit., s. 594).

⁹ Zob. Estreicher, op. cit., s. 120.

¹⁰ Wzmiankę o omawianym kazaniu i adresatce przedmowy zob. J. Gwioździk, *Norbertańscy święci i błogosławieni w „Księdze żywotów” dedykowanej ksieni Dorocie Kąckiej z klasztoru na Zwierzyńcu*. W zb.: *Premonstratensi na ziemiach polskich w średniowieczu i epoce nowożytnej*. Red. J. Rajman. Kraków 2007, s. 234.

¹¹ Przedmioty i pojęcia, w tym rozmaite możliwe określenia pszczoły, zestawiał E. Tesauro („*Luneta Arystotelesowska*”). W wersji łacińskiej: „*Zasady ciętej i pomysłowej wymowy*”. Przeł. W. Nowicka. W zb.: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – renesans – barok*. Wstęp, wybór, oprac. M. Cytowska, T. Michałowska. Warszawa 1999, s. 462–466).

¹² Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Wyd. 2. Kraków 2006, s.v. *Pszczoła*, s. 338–339.

¹³ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s.v. *Pszczoła*, s. 295.

¹⁴ Cyt. za: A. Bocian, „*Zwierzyńiec*” św. Teresy z Avili. „*Homo Dei*” 1982, nr 3, s. 205.

panien zakonnych¹⁵. Bursztyn z kolei w najdawniejszych wierzeniach kojarzono ze słońcem; np. z Faetonem, synem słonecznego boga Heliosa, łączyli pochodzenie bursztynu starożytni Grecy. Uchodził za symbol niezwykłości nie tylko ze względu na takie swe cechy, jak łatwe rozgrzewanie się, żywiczny zapach czy właściwości elektrostatyczne (uznawano je za nadprzyrodzone, magiczne, gdy obserwowano, jak pocierany sukнем bursztyn przyciąga kawałki suchej trawy). Niekiedy w jego bryłce zobaczyć też można zatopione fragmenty roślinności oraz organizmów (muszki, drobne rybki), które były zasklepiane w żywicy. Ta żywica, z której powstał przed milionami lat bursztyn, stanowi jakby jego duszę¹⁶.

Wskazana przez kaznodzieję „pszczołka w bursztynie” określała „rzecz” niezwykle „rzadką i piękną”¹⁷ i wyobrażała postaci św. Doroty oraz Doroty Kątskiej. Ta unikatowa „rzecz” to dusza ludzka, podobna do cennego, lecz ukrytego skarbu, o czym pisał autor już we wstępie, myślą przewodnią kazania czyniąc słowa z *Ewangelii św. Mateusza* (13, 44): „Podobne jest Królestwo Niebieskie skarbowi skrytemu w rolęj [...]”¹⁸. Przywołany w tytule kazania bursztyn powiększał wartość pszczołki, gdyż ją zachowywał na wieki. Dzięki niemu utrwalona została ona na zawsze.

Warto wspomnieć, że w późniejszym zbiorze poetyckim Jana Andrzeja Morsztyna *Lutnia* (powstałym w latach 1638–1660 lub 1661) znajduje się utwór *Pszczoła w bursztynie*, w którym podjął poeta zagadnienie śmierci oraz problem swoistej równości wobec niej – podlegają jej bowiem tak pszczoła, jak i Kleopatra. Pracowitość owada doceniona została jednak dopiero po jego śmierci; gdyż jemu wykonano piękniejszy niż królowej Egiptu pomnik („Widomie skryta w przezręczym bursztynie, / Zda się, że w własnym miedzie pszczoła płynie”¹⁹) i przez to, w jakiej zamknięto go „trumnie”, stał się jeszcze bardziej wartościowy.

W *Kazaniu na dzień ś[więtej] Doroty* ważną rolę w procesie poznawczym odgrywa wzrok, a w rezultacie wyobraźnia (*imaginatio*), dzięki której można wizualizować zawarte w metaforach obrazy, a za pomocą słowa wyrażać ujęte w nich treści²⁰. Widoczny zatem w oracji związek kategorii wizualizacji z metaforą dowo-

¹⁵ Zob. Forstner, *op. cit.*, s. 294–297.

¹⁶ Zob. B. Krzywobłocka, R. Krzywobłocka, *Magia klejnotów*. Warszawa 1976. Zestawienie pszczoły i bursztynu – zob. Tesauro, *op. cit.*, s. 462–466.

¹⁷ Zob. Tesauro, *op. cit.*, s. 462. – D. C. Maleszyński, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*. Poznań 2002, s. 70, przypis 23; na temat motywu pszczoły zob. też rozdz. *Pszczoła – „archipoeta”* (Teoria „mimesis” w dawnej metaforze).

¹⁸ *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.* Transkrypcja, wstępy J. Frankowski. Wyd. 5. Warszawa 2000. Wszystkie cytaty biblijne pochodzą z tego wydania.

¹⁹ J. A. Morsztyn, *Pszczoła w bursztynie*. W zb.: *Poeci polskiego baroku*. Oprac. J. Sokołowska, K. Żukowska. T. 1. Warszawa 1965, s. 732.

²⁰ Do najważniejszych studiów omawiających zjawisko barokowej metafory należą m.in.: J. Rousset, *Spór o metaforę*. Przeł. M. Damińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 4. – G. Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*. Milano 1972. – H. Weinrich, *Semantyka śmiałej metafory*. Przeł. R. Handke. W zb.: *Studia z teorii literatury. Archivum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1977. – B. Otwinowska, „Homo metaphoricus” w teorii twórczości XVII w. W zb.: *Studia o metaforze*. Red. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1980. – P. Ricoeur: *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Transl. R. Czerny, K. McLaughlin, J. Costello. London 1986; *Metafora i symbol*. W: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Wybór, wstęp K. Rosner. Warszawa 1989, s. 123–155 (przeł. K. Rosner).

dzi, iż spełnia ona kryteria poznawcze i estetyczne, zawierając w sobie element naoczności²¹.

Na temat zmysłowej wyrazistości świata przedstawionego, która jest efektem odpowiednio dobranych metafor, pisał Arystoteles: „Przenośnie należy [...] czerpać z tego, co piękne dla ucha, co piękne ze względu na swe znaczenie, co piękne dla oka i dla każdego innego zmysłu”²². Ich skuteczność w pewnym sensie –

[jest] uzależniona od aktywności zmysłów odbiorcy, metafora osiąga bowiem pożądaną efekt, a więc odzwierciedla rzeczywistość w sposób estetycznie i poznawczo wartościowy tylko wówczas, gdy apeluje do któregoś z rodzajów zmysłowej percepcji²³.

Stagiryta zaznaczył, że cenimy metafory z uwagi na ich „siłę unaoczniania”, gdyż słuchacz powinien „raczej widzieć aktualny rozwój wypadków niż ich perspektywę”²⁴. Kategorią kluczową dla badań nad obrazującymi, opisowymi, czyli wizualizującymi możliwościami języka jest *ekphrasis*. Według Heinricha Lausberga *ekphrasis* albo *descriptio* – tj. „szczegółowy opis osoby albo rzeczy”²⁵ – uznawano za oddzielne ćwiczenie retoryczne (*exercitatio*), którego celem była *enargeia*: bezpośrednia prezentacja rzeczy przed oczami adresata²⁶.

Sitański wprowadza do kazania widzialny konkret, nazywa to, co postrzega oko, uruchamia metaforyczne przedstawienia za sprawą dynamiki słowa, nagromadzenia nakreślonych szczegółów, rozwija skondensowane opisy, tkwiące w obrazach i generowane przez nie. Rozszerzając swój dyskurs, opiera się na figurze *incrementum*, polegającej na stopniowym rozbudowywaniu „w lingwistycznej deskrypcji danego przedmiotu poddawanego amplifikacji”²⁷. Stwarza słowną iluzję naoczności (*evidentia*)²⁸, co odzwierciedla np. zaprezentowana przez niego cnota czystości (*castitas*) zakonnic, wizualizowana za pomocą opisu odsyłającego do obrazu:

²¹ Zob. B. Niebelska-Rajca, „*Enargeia*” i „*energeia*” w teoriach literackich renesansu i baroku. Warszawa 2012, s. 256.

²² Arystoteles, *Retoryka*. – *Retoryka dla Aleksandra*. – *Poetyka*. Przeł., wstęp, koment. H. Podbielski. Warszawa 2008, 1405 b, s. 177.

²³ S. Newman, *Aristotle's Notion of „Bringing-Before-the-Eyes”. Its Contributions to Aristotelian and Contemporary Conceptualizations of Metaphor, Style, and Audience*. „*Rhetorica*” 2000, nr 1, s. 7. Cyt. za: Niebelska-Rajca, op. cit., s. 38.

²⁴ Arystoteles, op. cit., 1410 b, s. 193.

²⁵ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, § 1133. Obszerną bibliografię przedmiotu opublikował M. P. Markowski (*Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dotychczasowym krótkim komentarzem*. „*Pamiętnik Literacki*” 1999, z. 2, s. 230–231). Zob. także B. Pfeiffer, *Galerie i pałace. Kategoria „ekphrasis” w utworach staropolskich*. Jw., 2001, z. 2.

²⁶ Na temat kategorii „*enargeia*” oraz „*energeia*” zob. Niebelska-Rajca (op. cit.). We współczesnej terminologii teoretycznoliterackiej „*enargeia*” i „*hypotypoza*” funkcjonują synonimicznie. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Hypotypoza*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wyd. 3. Wrocław 1998, s. 205–206. Przywołane tam są również inne nazwy tej figury: „*demonstratio*”, „*enargeia*”, „*evidentia*”, „*illustratio*” (s. 206).

²⁷ Lausberg, op. cit., § 402. Zob. też § 403.

²⁸ Określenie za: H. Dziechcińska, *Parawizualność literatury staropolskiej jako element ówczesnej kultury*. W zb.: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.* Red. A. Morawińska. Warszawa 1982, s. 103. Zob. też Lausberg, op. cit., § 810.

Srogi jednorożec łaskawieje, gdy panienkę obaczy, i owszem, do nóg się jej pokornie poddaje, przyrodzonym instynktem poczuwając panienki być nałaskawsze stworzenie. Dlaczego też onych łaskawością srogość swoje zniewalać i wiązać snadnie dopuszczają, za niegodną rzecz chociaż bestyję poczytając, srożyć się na tak ciche i dobrotliwe natury. Niechajże kto chce, czym i jako chce, wyraża łaskawość, ja, gdyby ją kto chciał wymalować, poradziłbym mu, aby to nie inaczej czynił, tylko w obrazie panny. Mają panienki wielkie w sobie przyczyny łaskawości i dobroci. Naprzód subtelność kompleksyjnej, za którą idzie miękkie i użyte serce. [k. C₃]

Autor uwydatnia poprzez figury *ekphrasis* oraz *traductio*²⁹ przymiot istot zakonnych: łaskawość – czyli nie tylko gotowość do świadczenia łaski, ale także łagodność, „niesurowość”³⁰, uobecnioną „w obrazie panny” (zakonnicy). Zachęca czytelnika do wizualizacji owej cechy za pomocą wyobraźni, przedstawiając przy użyciu metafory obraz „srogiego jednorożca”, łagodniejącego pod wpływem widoku i zachowania się „łaskawej” niewiasty. Heraldyczny motyw jednorożca, znany również z patrystycznych i egzegetycznych źródeł, miał znamioną wymowę mistyczną, lecz charakterystyczne jest to, że Sitański nie odnosi się do tej interpretacji, wprowadzając motyw jednorożca w przeciwstawnym kontekście. Św. Augustyn bowiem jednorożcami nazywał tych, „których usilna nadzieja kieruje się ku temu jednemu, o czym pisze inny psalm: »O jedno prosiłem Pana, tego szukać będę« (Ps 26 (27), 4)”³¹. Jednorożec – symbol Boga, a także Chrystusa – miał oczyszczać swoim rogiem wodę, a proszek z rogu tego zwierzęcia uważano za skuteczne lekarstwo przeciw truciznom, zarazie, gorączce i epilepsji³². Symbolem jednorożca (nosorożca) posługiwał się w swoich kazaniach Fabian Birkowski, który na podstawie *Księgi Hioba* oraz *Moralii* św. Grzegorza Wielkiego budował porównania bohaterów do tego niezwykle stworzenia, nie dającego się nikomu pojmać ani ujarzmić³³.

Emanujące z *Kazania na dzień ś[więtej] Doroty*, pełne naturalizmu oraz szczególności, intensywne „bodźce sensoryczne” w wyobraźni odbiorców są wkomponowane w mentalny obraz („efekt” malowania „w duszy”), mający skłaniać do rozumienia przekazywanych treści³⁴. „Oko wewnętrzne” czytelnika uaktywnia się zatem poprzez pobudzenie parawizualnych impulsów, umożliwiających „zobaczenie” formowanego przekazu – opisu kolejnych cech wewnętrznych, które składają się na powstający wizerunek zakonnicy:

Już sama ich niewinność zbytnie pomaga do tego, aby były ciche i łagodne. Stądże w stanie niewinności wszystkie by najsroźsze bestyje były domowymi i łaskawymi, łaskawemu z daru niewinności człowiekowi i gdyby nam było tej niewinności dochowano, żadnych by świat nie uznał swarów, roztyrków, sprzeczniań, praw, wojen i innych niesnasek. [k. C₃]

²⁹ Zob. Lausberg, *op. cit.*, § 647: „Tradukcja pojawia się, gdy częściej używamy jednego słowa nie tylko, by wzburzyć ducha [słuchacza], ale również by uczynić mowę piękniejszą [...]”.

³⁰ Zob. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*. T. 2. Wyd. 2, popr., pomn. Lwów 1855, s.v. *Łaskawość*, s. 597.

³¹ Św. Augustyn, *Objaśnienia psalmów*. Ps. 58–77. Przeł. J. Sulowski. Oprac. E. Stanula. Warszawa 1986, s. 402. Zob. Forstner, *op. cit.*, s.v. *Jednorożec*, s. 266.

³² Zob. S. Kobielski, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji – starożytność i średniowiecze*. Warszawa 2002, s. 129.

³³ Zob. J. Sokolski, *Nosorożec księdza Birkowskiego, czyli symboliczne gry z czytelnikiem barokowego kaznodziei*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3.

³⁴ Zob. Niebelska-Rajca, *op. cit.*, s. 141.

W otoczeniu istot ludzkich nawet srogiem zwierzęta nabierają łagodności³⁵. Przy użyciu hiperboli oraz poliptotonu („w stanie niewinności wszystkie by najsrozsze bestyje były domowymi i łaskawymi”) uwydatnia autor moc wyeksponowanej zalety oraz wymowę transformacji duchowej. Wizualizowana cecha charakteru – niewinność (*innocentia*) – łączy się z innymi: „cichością” i „łagodnością”, ewokowanie ich zaś służy uzmysłowieniu potrzeby kształtowania owych przymiotów.

Konieczność unaocznienia, poprzez *descriptio*, kolejnych cech zakonnic przedstawiona została w następującym fragmencie kazania:

A na ostatek. Wesolość ustawiczna stanu panińskiego musi panienki dobrymi czynić, bo kto wesoly, ten łaskawy, każdemu życzliwy i dobroczynny bywa. Wesolość onym roście ta z czystego sumnienia i z poczuwania się w niewinności. Serce się więc od radości rozplywa, gdy się człowiek poczuwa w angielskiej niewinności. A gdy jeszcze zacne urodzenie do dziewictwa przystąpi, tam już niepodobna dobroci nie być miejsca, abowiem [w]spaniałość z zacnego urodzenia pochodząca, do tego ich ciągnie, aby każdemu dobrze czynić, każdemu się przysłużyć, wszelkie przeciwieństwo skromnie znieść i mądrym przegładaniami krzywdy zwyciężać. A jeśli przy tym wszystkim będzie Panienka nabożną, a osobliwie przez przyjęcie zakonnych ustaw na wieczną służbę Bożą oddana, takowa powinna być jeszcze dobrotliwszą, łaskawszą. [k. C₃–C₃v]

Wyszczególnienie owych przymiotów (czystości, nabożności, łaskawości, dobrotliwości, wesolości, szlacheckiego urodzenia) za pomocą takich figur, jak epiploke („gdzie wcześniejsza rzecz łączy się z następną”³⁶) oraz klimaks (nadanie „wyższego znaczenia temu, co na początku posiadało znaczenie niższe”³⁷) służy zaprezentowaniu niemal idealnego „konterfektu” niewiast, będącego ułatwieniem w drodze do osiągnięcia świętości. Występujące w kazaniu werbalne odwołania do wyobraźni, a także do zmysłu wzroku nie tylko są retorycznymi odniesieniami, ale przede wszystkim projektują „pewien typ uwagi odbiorcy”, „akcentują widzialność, podkreślają, że tekst, z którym obcujemy, imituje obraz”³⁸. To „złudzenie naoczności”³⁹ – by posłużyć się sformułowaniem Hanny Dziechcińskiej – usytuowane jest głównie w płaszczyźnie języka i stylu, czego dowodzą te słowa:

Abo chcesz, żeby te ciche, najciższego Baranka Córy, te Oblubienice Syna najciższej i najłaskawszej Matki, Dobrodziejki naszej Panny Naświetszej, chcesz, mówię, żeby te srogimi komu i złośliwymi były? Ani podobna, bo i przyrodzenie, i stan ich tego im broni. Jako niepodobna, aby pozorny promień słoneczny kogo zranił albo słiczny kwiat różany lub to liliowy kogo obraził. Panienki nabożne są to lilie Chrystusowe, są różę w ogrodzie Kościoła świętego kwitnące i do Raju niebieskiego na przesadzenie nagotowane. Są to promienie onego słońca wiecznego Chrystusa Jezusa, bo Go czystością i niewinnością naśladowują. Niech się tym nikt nie obraża, że się tak wysoko stan panienek, a osobliwie Boga się bojących i Onemu oddanych zaleca. Drogi to skarb i rzadki na świecie, pobożne dziewictwo i dziewicza pobożność: przeto jako podziwiania, tak i poszanowania wielkiego i pochwały zawsze godny. [k. C₄–C₄v]

³⁵ W epigramacie Marcjalisa (o lwie i zajączkach) lew, który z natury jest krwiożerczy, bawi się z zajączkami, zamiast je pożerać. Lew to własność Cezara, ten zaś jest tak łagodny, że nawet dzikie zwierzęta łagodnieją w jego obecności. Dzikim bestiom, które należą do dobrotliwego imperatora, udzielają się jego cechy. Píše na ten temat D. Gostyńska (*Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991, s. 45–47, 228).

³⁶ Lausberg, *op. cit.*, § 623.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ A. Czechowicz, Kasper Twardowski. *Między spojrzeniem a językiem*. „Roczniki Humanistyczne” 2002, z. 1, s. 123.

³⁹ Dziechcińska, *op. cit.*, s. 98.

O naoczności tkwiącej w obrazie świadczą portrety zakonnic kształtowane za pomocą opisu wewnętrznego, przy użyciu figur *subiectio*, *polyptoton*, *similitudo* oraz *comparatio*. Przyrównanie „panienek nabożnych” do lili Chrystusowych, do róż „w ogrodzie Kościoła świętego kwitnących i do Raju niebieskiego na przesadzenie nagotowanych” oraz do „promieni onego słońca wiecznego Chrystusa Jezusa, bo Go czystością i niewinnością naśladują”, wpisuje się w formę *laudatio*, stanowiącą wyraz czci, jaką autor oddaje osobom zakonnym, poniekąd je uwznioślając. Poprzez zastosowany chiasm⁴⁰ („Drogi to skarb i rzadki na świecie, pobożne dziewictwo i dziewicza pobożność”) podkreśla także doniosłą rolę cnoty dziewictwa, odnosząc ją zarówno do praktyk życia zakonnego, jak i do nieskazitelności serca. W tym drugim znaczeniu czystość jest cnotą, która najbardziej zbliża człowieka do Boga, jej zaś brak zamyka drogę do Królestwa Bożego.

Za pomocą metafory, która ma moc unaoczniającą, gdyż potrafi uruchomić wyobraźnię czytelnika, wizualizowany jest również obraz konwentu norbertanek:

Koszyczkiem białym jest zakon święty praemonstraterński. Koszyk pospolicie bywa z pręcia pleciony, a pręcie z drzewa biorą. Drzewem jest każdy człowiek [...]. Osobliwie jednak człowiekowi dobremu nazwisko drzewa służy. [...] Przedniejszym wszakże sposobem zakonodawcy i fundatorowie zakonów drzewy rodowitymi nazywać się mogą. Korzeniem takowych drzew jest sam Duch Święty, od którego wilgotności barzo potrzebne do rozmnożenia zakonów pochodzą [...]. On sam sprawcą takowych drzew, On je opatruje, polewa, prostuje: łaskami, darami i pomocami wszelakimi swymi [...]. Z tych prątków koszyczek się wije i robi zakonnego zgromadzenia, różny jeden od drugiego, wedle różności Reguł i ustaw, które to zgromadzenia mają swoje nazwiska. [k. E₂v-E₃]

Już w pierwszym zdaniu, pełniącym funkcję tezy, uwidocznił się obraz (*imago*) konwentu zwierzynieckiego, przyrównanego (*comparatio*) do „białego koszyczka” (biel to kolor stroju zakonnego sióstr, składającego się z białego habitu i czarnego welonu). W celu unaocznienia dalszych wyobrażeń ze sfery *sacrum* i *profanum* stosuje się porównania (drzewo – człowiek, „drzewo rodowite” – „zakonodawcy i fundatorowie zakonów”, korzeń drzew – Duch Święty). Odwołując się do dwóch płaszczyzn: wertykalnej i horyzontalnej, dokonuje autor prezentacji obowiązków członków konwentu premonstraterńskiego. „Wyplatającymi” koszyczek z „białych prątków”⁴¹ są zakonnicy św. Norberta, fundatora zakonu premonstraterńskiego. Koszyczek ten powstaje z dwóch rodzajów „pręcia”. To, które wychodzi z dołu i skierowane jest ku górze, w stronę nieba, oznacza powinności zakonników względem nich samych w celu osiągnięcia przez nich zbawienia („sobie samemu tak żyć, żeby od ziemi do nieba prosto jako prąteczek jaki rósć”, k. E₃v). „Pręcie [...] poprzeczne” (k. E₃v), wijące się wokół prostych różg i wzbijające się po nich jedno nad drugim, symbolizuje drugie zobowiązanie zakonników: służyć ludziom świeckim i kierować ich na drogę do zbawienia (poprzez odpowiednio sprawowany urząd pasterski w probostwach i na plebaniach, udzielanie sakramentów świętych, „przez kazania gorące i ekshortacje albo napominania ku zbudowaniu należyte, przez każdodziennie nabożeństwa i insze duchowne usługowania ludzie ku dobre-

⁴⁰ A. Okopień-Sławińska, *Chiasm*. Hasłowo: Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński, *op. cit.*, s. 77.

⁴¹ Zob. Linde, *op. cit.*, t. 4 (1858), s.v. *Pręcie, pręcie*, s. 452: „różgi drobne, gibkie do wiązania czego, do plecienia witek, koszyków”.

mu zaciągające”, k. E₄). Dusze zatem, które w wyniku różnych praktyk religijnych pozyskiwane są przez zakonników i kapłanów, określa Sitański mianem „pracików poprzecznych”. W ten sposób akcentuje on aspekt posłannictwa księży i zakonników różnych konwentów, w tym premonstratenckiego, przyczyniających się do nawracania grzeszników („to pręcie i te różczki [...] strofując, napominając, dyrygują i prowadzą”, k. E₄v).

Myślenie obrazowymi symbolami, które jest zachętą do wizualizowania opisanych treści, wyłania się w dalszej części kazania, przedstawiającej kształt „koszyczka” i służącej pokazaniu analogii z żywotem klasztornym. Tak jak koszyczek szczelnie zabudowany u podstawy („od ziemi jest zamknięty”), a otwarty ku górze („ku niebu otworzysty”), tak też serce zakonnika powinno być obojętne na osobiste dobra ziemskie, a ukierunkowane jedynie na sprawy większej wagi (np. fundowanie i restaurowanie klasztorów oraz kościołów). Drugi argument, również odsyłający do kształtu „koszyczka”, który będąc okrągłym, w każdym miejscu jest jednakowy („na tymże punkcie kończy się, od którego początek bierze”, k. E₄v), wskazuje na analogię z powinnościami zakonnika, służącego Bogu z takim samym zaangażowaniem od momentu złożenia profesji aż do kresu swego życia. Autor, chcąc unaocznić osobom konsekrowanym doniosłość wybranego przez nie stanu, wykorzystuje exempla (z *Reguły* św. Franciszka, z *Ewangelii*) i za pomocą metaforycznego obrazowania nakłania do odsunięcia się od „światowych rozkoszy” („nie ubiegajmy się za motylami ledajakich próżności światowych, od którychśmy raz uciekli. Chce-myli jastrzębowi piekielnemu nie paść na ząb, który na takową stawkę barzo czuwa”, k. F).

Jeszcze jedną analogię (*similitudo*) wprowadza autor w odniesieniu do „koszyczka”: tak jak ważną rolę odgrywają ucho albo rękojeść podpierające okrągły jego kształt, tak też śluby zakonne (*vota religiosa*), a zwłaszcza cnota posłuszeństwa (*oboedientia*), która jest wyrazem całkowitego wyrzeczenia się własnej woli i podporządkowania się przełożonym oraz Bogu⁴², trzymają zakonnika w dyscyplinie. Dzięki nim człowiek „przenosi się” do szczęśliwszego żywota i doskonali wewnętrznie w celu osiągnięcia świętości.

Zaangażowanie wizualnych władz poznawczych, czyli „wewnętrznego wzroku”, ujawnia się poprzez unaocznienie obrazu róż („koszyczka róż”), odsyłającego do znanego z hagiografii św. Doroty gestu ofiarowania daru Teofilowi, jak też do atrybutu męczennicy⁴³. Sitański porównuje zakonnice do tego kwiatu („Róże tedy są panienki zakonne”, k. F₂). Róża, w ciągu wieków, oznaczała bogactwo, piękno, dobrobyt, przypominała również o przemijaniu tego, co doczesne. W kręgu kultury chrześcijańskiej przez analogię pięciu płatków do pięciu ran Chrystusa, symboli-

⁴² Zob. J. Bochenek, *Zarys ascetyki*. Warszawa 1972, s. 452.

⁴³ Do atrybutów św. Doroty należą: anioł, chłopiec z krzyżowym nimbem, chóry anielskie, trzy jabłka i trzy róże lub kosz jabłek i róż, korona, krzyż, lilia, miecz, palma męczeństwa. Zob. P. Skarga, *Żywot i męczeństwo św. Doroty i innych przy niej*. W: *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*. T. 1. Kraków 1933, s. 250–256. – J. Swastek, *Dorota św.* Hasło w: *Encyklopedia katolicka*. Red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz. T. 4. Lublin 1983, szp. 138–139. – *Religia. Encyklopedia PWN*. Red. nauk. T. Gadacz, B. Milerski. T. 3. Warszawa 2001, s.v. *Dorota*, s. 263. – J. Marecki, L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*. Kraków 2009, s.v. *Dorota św.*, s. 164–165.

zowała Jego Mękę, także Maryję oraz męczeństwo⁴⁴. Autor odnosi właściwości tego kwiatu („rumiane”, „wonne”, „miękkie subtelnością”) do cech niewiast przyjętych do konwentu („Rumiane krwią zacną szlachecką, wonne wielką sławą domów swoich. Miękkie subtelnością i z płci panieńskiej, i z urodzenia, i z wychowania [...]”, k. F₂). Eksponuje ponownie ich szlacheckie pochodzenie, połączone z dobrym wychowaniem i szlachetnymi obyczajami. Łącząc ich „rumianość” z krwią umęczonego na krzyżu Chrystusa oraz z wizerunkiem św. Agnieszki, której policzki „ozdobione były” krwią Zbawiciela⁴⁵, ujawnia bernardyn postawy zakonnic, gotowych do czynienia pokuty, umartwiania ciała i naśladowania Męki. Za pomocą amplifikacji wyrażście naświetla aspekt duchowości mniszek oraz ich cechy wewnętrzne:

Są tedy różami czerwonymi Krwią Chrystusową. Są różami wonnymi przez modlitwę i świątobliwość. [...] Są jeszcze różami miękkimi przez dobroć, łaskawość, cichość i skromność zakonną. [k. F₂v]

Sitański odwołuje się nie tylko do obrazu róży jako atrybutu św. Doroty, sięga także do uniwersalnej symboliki tego kwiatu. Przeświadczenie o jego szlachetności, wyliczanie jego przymiotów służyło wykazaniu podobieństwa do cnót norbertanek. Trzymanie w ręku koszyczka z tym „kwieciami”, a następnie, za przykładem św. Doroty, ofiarowanie go Teofilowi, stanowiło analogię do zalet zakonnic, wręczających innym dary. Mowa w kazaniu również o radości upersonifikowanych „róż” – sióstr konwentu („O, szczęśliwe takowe róże”, k. F₃), oraz o zadowoleniu „ogrodnika” (czyli przełożonej zgromadzenia), który je w ogródku zakonnym „szczepi, ćwiczeniem w doskonałości polewa i potem z dobrą nadzieją, a z swoją wielką zasługą najmilszemu Oblubieńcowi Panu Jezusowi za podarek znamienity, na ozdobę i wonią domu niebieskiego posyła” (k. F₃).

Oznaką obrazowego myślenia autora jest wizualizacja aniołów, kolejnego atrybutu św. Doroty, oraz wyróżnienie funkcji, jaką mają do spełnienia wobec zakonnic:

Bez wątpienia trzymać mamy, iż ten tu koszyczek zgromadzenia świętego panienek Bogu posłubionych aniołowie, święci stróżowie, noszą, piastują, skrzydły swymi pokrywają. Ich to uciecha między czystymi i sobie z tej miary równymi przebywać, ich serca ku miłości Bożej zapalać, rozum w rzeczach duchownych oświecać, pamięć w obmyślaniu zbawiennym trzymać. Pobożnie twierdząc, iż się tu gęstym orszakiem duchowie anielscy niewiedomie przewijają, osoby i klasztor od wszystkiego złego broniąc, do wszystkiego dobrego prowadząc, w usłudze swej, na którą są od Boga posłani. [k. F₃v]

Kreację wysłanników Boskich wykorzystał Sitański do wprowadzenia pochwały (*laudatio*) zakonnic, których przymioty (wyeksponowana cnota czystości) skłoniły kaznodzieję do hiperbolizacji ich wizerunku – traktowania mniszek na równi z aniołami. Godne uwagi są wyróżnione przez autora: serce zapalające się ku miłości, rozum „oświecający w rzeczach duchownych” oraz pamięć służąca do „obmyślania zbawiennych spraw”, których usprawnienie zawdzięczać powinny zakonnice

⁴⁴ Zob. Forstner, *op. cit.*, s.v. Róża, s. 191–193. Zob. też J. Marecki, *Rośliny w heraldyce (fragment większej całości)*. W zb.: *Symbolika roślin. Heraldyka i symbolika chrześcijańska*. Red. J. Marecki, L. Rotter. Kraków 2007, s. 24. – L. Rotter, *Rośliny jako atrybuty świętych*. W zb.: *iw.*, s. 49–52.

⁴⁵ Zob. P. Skarga, *Żywoć św. Agnieszki*. W: *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*, s. 150.

ce aniołom. Opis ten odsyła także do wskazanych przez św. Ignacego Loyolę, współdziałających z sobą i niezbędnych podczas rozmyślań nad wydarzeniami z życia Chrystusa i tajemnicami wiary, trzech władz duchowych: pamięci, rozumu i woli⁴⁶. Przywołany przez bernardyna cud wiążący się ze św. Dorotą posłużył Sitańskiemu do zobrazowania analogii: tak jak anioł wziął od świętej koszyczek z różami, po czym przekazał go Teofilowi, tak też „koszyczek zgromadzenia świętego panienek Bogu poślubionych aniołowie święci stróżowie noszą, piastują, skrzydły swymi pokrywają”. Kaznodzieja, świadom znaczenia orędownictwa aniołów („Pobożnie twierdzą, iż się tu gęstym orszakiem duchowie anielscy niewiedomie przewijają”), dobitnie przestrzega konwent zwierzyniecki przed odrzuceniem łaski Bożej.

Sitański akcentuje również wymiar powołania zakonnego oraz znaczenie składania profesji „na dzierżawę i dożywocie” (k. Fv). Rzeczywistość klasztorna, wybór żywota zakonnego dają szczególne uprzywilejowanie, ułatwienie w dostrzeganiu Boga i dochodzeniu do Niego. Trwanie w powołaniu i pielegnowanie ślubów zakonnych do śmierci to atuty umożliwiające osiągnięcie żywota wiecznego, co kaznodzieja podkreśla, biorąc za wzór premonstratensów („Na to mają wzgląd dobrzy i pilni zakonnicy, między którymi i zakonnicy Norberta świętego trwając w powołaniu swoim pobożnie aż do końca”, k. Fv).

W odniesieniu do wizualizacji przedstawień, zmysłowej deskrypcji, która urzeczywistnia obraz, uobecnia go za pomocą metafory unaoczniającej, na uwagę zasługuje wypowiedź o potrzebie „przenikania”, obcowania z Bogiem i doświadczenia Jego bliskości:

Kiedy kto w aptece⁴⁷ wonnej siedzi i sam wonią oną pachnie. Woda przez miód albo cukier przepuszczona staje się tak słodką jako miód albo cukier. Tak też kto z jakim łaskawym i wdzięcznym towarzyszem, sam się zostaje uprzejmym każdemu, każdemu życzliwym i wdzięcznym. [k. C₃v]

Zastosowana metafora pojemnika („kto w aptece wonnej siedzi”), odsyłająca do miejsca przechowywania różnych przedmiotów, obrazuje przestrzeń zamkniętą i uwidacznia jej kluczowe znaczenie w kontekście kategorii duchowej, umożliwiającej otwarcie się na sferę *sacrum*. „Zamknięcie” stanowi podłoże do medytacji, która ma szansę na zaistnienie w miejscu odizolowanym od otoczenia. „Dążenie człowieka do życia w zamkniętej przestrzeni jest – w związku z tym – wykładnikiem najgłębszej, transcendentnej potrzeby: »tęsknoty za rajem«”⁴⁸. Zwraca uwagę unaoczniająca metafora zbudowana z „materii zmysłowej” (zapach, smak), która ingerując w sensualne doznania i wyobrażenia odbiorcy, wywołuje w jego umyśle

⁴⁶ Według św. Ignacego Loyoli (*Pisma wybrane. Komentarze*. T. 2. Oprac. M. Bednarz, przy współpr. A. Bobera, R. Skórki. Kraków 1968, s. 24): „Pamięć przypomina treść danej prawdy wiary lub przebieg rozważanej tajemnicy z życia Jezusa; rozum rozważa i wyciąga wnioski, a wola wzbudza odpowiednie uczucia i czyni decyzje”.

⁴⁷ Zob. Linde, *op. cit.*, t. 1 (1854), s.v. *Apteka*, s. 24: „wszelkie miejsce na schowanie jakich bądź rzeczy”.

⁴⁸ M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Oprac. B. Kupis. Wstęp L. Kołakowski. Wyd. 2. Łódź 1993, s. 368–370. Cyt. za: T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 307.

żywsze poznanie przedmiotu⁴⁹. Mowa tu o wzajemnym przenikaniu się, co autor wyraża za pomocą analogii oraz metafory pokarmowej⁵⁰, kulinarnej („Woda przez miód albo cukier przepuszczona staje się tak słodką jako miód albo cukier”), ta zaś w żaden sposób nie służy analizie teologicznej; jest raczej narzędziem sensualizacji tradycyjnych figur, sposobem na to, by duchową rzeczywistość „ściągnąć na ziemię”, uczynić doświadczeniem zmysłów⁵¹.

„Wonna apteka” to przestrzeń sakralna, miejsce, w którym można doświadczyć Boga. Bernardyn usiłuje uwydatnić pewien atrybut Boga, stanowiący znak Jego miłości do człowieka – przezroczystość, wzajemne przenikanie się. Jest ono wyrazem pełni Stwórcy, Jego wszechmocy oraz cechą upodabniającą istotę ludzką do Niego⁵². Ideę poddania swojej woli – Bożej woli przedstawił św. Paweł, mówiąc: „A żywię już nie ja, ale żywię we mnie Chrystus” (Ga 2, 20). Taki sposób myślenia jest uwarunkowany przekonaniem o immanentnej obecności Boga w człowieku.

Sitański w odniesieniu do relacji Bosko-ludzkich, chcąc wysłowić myśli niewyraźne i wizualizować niewidoczne, wykorzystuje sensualne obrazowanie:

A cóż może być wdzięczniejszego nad Boga? Ponieważ powiedziano: „*Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus*”⁵³. Kosztujcie a doznajcie abowiem słodki jest Pan. Jak do rzeczy niesłychanej zwolują, a słusnie, wszystkie bowiem słodkości i wdzięczności w tym Panu są. Doznawają tego ludzie bogomyślni, którym ani jedzenie, ani picie, ani spanie, ani wszelakie uciechy tak smakują jako Bóg: i owszem gorzknie im wszystko świat z dogodami swymi, gdy zakuszą słodkości Pańskiej. Jakoż takowy nie ma się sam w tę dobroć Pańską przemieniać i obracać? Jako nie ma w aptece łaskawości Boskiej ustawicznie siedząc i sam nią pachnąć? Jako przez cukier miłosierdzia Pańskiego dusza nabożna ustawicznie przepływająca nie ma słodnieć i tegoż miłosierdzia ku bliźniemu zażywać? Srogie bestyje łaskawieją, gdy między ludźmi wychowanie mają. [k. C₃v–C₄]

Autor za pomocą figury *subiectio* usiłuje zaakcentować wielkość Boga oraz rozkosz wynikającą z przebywania w Jego otoczeniu. Zwraca uwagę sensualny sposób pisania o Nim i określania więzi z Nim. Sitański unaocznia także siłę oddziaływania Stwórcy na człowieka, czego rezultatem jest duchowa transformacja oraz potrzeba służenia innym i miłowania ich (*caritas*). Zastosowany poliptoton („słodki”, „słodkości”, „słodnieć”) ma za zadanie wzmacniać i podkreślać znaczenie owej relacji. Potwierdzeniem tej myśli stają się wskazane argumenty (*argumentatio*). Wszelkie ziemskie czynności, wyrażone za pomocą epanafory⁵⁴, a także „uciechy światowe” nic nie znaczą wobec wiecznej radości, pochodzącej od Boga. W jej obliczu „ludziom bogomyślnym” „gorzknie [...] wszystko świat z dogodami swymi, gdy zakuszą słodkości Pańskiej” (*contrarium*).

⁴⁹ Zob. Niebelska-Rajca, *op. cit.*, s. 261.

⁵⁰ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 143–145.

⁵¹ Zob. M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989, s. 152–156. – A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*. Warszawa 1992, s. 221. – M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998, s. 287.

⁵² Zob. Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*. Lublin 1992, s. 173–175.

⁵³ Ps 33 (34), 9.

⁵⁴ Zob. Lausberg, *op. cit.*, § 629.

Miłość człowieka do Boga i Boga do człowieka jest transcendentnym pięknem, a „piękno obiektu miłości jest konceptualizowane w wymiarach wszystkich doznań zmysłowych człowieka: wzroku, węchu, smaku i dotyku”⁵⁵. Zmysłowe środki wyrazu służą, jak to ujęła Jadwiga Kotarska, „do transpozycji tajemnic miłości Bożej”⁵⁶ i odzwierciedlają relacje między człowiekiem a Bogiem, przedstawione za pomocą utrwalonych w świadomości odbiorczej formuł języka miłosnego⁵⁷. O tym, że dzięki zmysłom można lepiej zrozumieć największe tajemnice wiary⁵⁸, pisał św. Jan od Krzyża:

Fantazja bowiem i pamięć są dla umysłu jakby archiwum i schowkiem, w którym gromadzą się wszelkie kształty i obrazy rozumowe. Po otrzymaniu ich drogą pięciu zmysłów lub sposobem nadprzyrodzonym, przechowują się tam i odbijają jakby w zwierciadle⁵⁹.

Doznania uczuć wyrażone zostały zatem przez Sitańskiego za pomocą sensualnego języka. Przykłady te potwierdzają fakt, iż sfery sakralnej nie da się chłonąć inaczej niż przez zmysły⁶⁰. Grażyna Habrajska zaznaczyła, że „sensoryczna konceptualizacja świata uczuć wynika z powiązania doznań psychicznych z reakcjami fizjologicznymi organizmu”⁶¹, jakkolwiek pewne jest to, iż reakcje te przewyższa.

Miłosne poznanie Boga i doświadczenie Go głębią „wewnętrznego wzroku” przemienia, ubogaca człowieka. Św. Teresa z Avili podkreślała, że modlitwa to „przyjacielskie z Bogiem obcowanie i wylana, po wiele razy powtarzana rozmowa z Tym, o którym wiemy, że nas miłuje”⁶². Dzięki niej modlący się odkrywa na nowo Stwórcę (staje się On rzeczywistością przeżywaną), a także doznaje duchowej transformacji, jaka dokonuje się w procesie modlitewnego przebywania z Absolutem:

A jakoż człowiek z Bogiem konwersując nie ma laskawieć? Iż tedy Bogu oddane panny z tym dobrotliwym Panem, najśłodszym kochankiem i Oblubienicem swoim, niewinnym i cichym barankiem, bez przestanku konwersują, nie dziw, że dobrotliwie, na każdego wedle Boga laskawe, każdemu rady by dobrze czyniły i czynią, same okazyjnej światobliwej szukając ku okazaniu chęci i dobroczynności bliżniemu dla Pana Jezusa. [k. C₄]

⁵⁵ G. Habrajska, *Prototyp miłości w „Pieśni nad pieśniami”*. W zb.: *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy. Materiały z konferencji 11–14 maja 1999 r.* Red. E. Woźniak. Łódź 2000, s. 350.

⁵⁶ J. Kotarska, *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980, s. 243.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 222.

⁵⁸ Zob. K. Mrowcewicz, „Miłości Bożej rozmyślanie”. O „Emblematach” Zbigniewa Morsztyna. W zb.: *Literatura i kultura polska po „potopie”*. Red. nauk. B. Otwinowska, J. Pelc, przy współud. B. Fałęckiej. Wrocław 1992, s. 156.

⁵⁹ Św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*. W: *Dzieła*. Przeł. B. Smyrak. Wprow. O. Filek. Wyd. 5, przejr., popr. Kraków 1995, s. 237.

⁶⁰ Zob. M. Hanusiewicz: „Świadectwo zmysłów” w poezji religijnej XVII wieku. W zb.: *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński. Lublin 1995, s. 357; *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, s. 101–135, 270–290 n.

⁶¹ Habrajska, *op. cit.*, s. 346. Na temat „konceptualizacji uczuć” i piękna obiektu miłości, przedstawionego za pomocą doznań zmysłowych człowieka zob. I. Nowakowska-Kempna, *Konceptualizacja uczuć w języku polskim*. Warszawa 1995.

⁶² Św. Teresa od Jezusa, *Księga życia* (8, 5). W: *Dzieła*. Przeł. H. P. Kossowski. T. 1. Wyd. 3. Kraków 1987, s. 168.

„Konwersacja” z Boskim Oblubieńcem przeobraża istotę ludzką, co naświeśla Sitański za pomocą figury *subiectio*. Uwydatnia również mistyczny aspekt modalitwy wewnętrznej poprzez zaakcentowanie jej niekwestionowanej mocy – za jej przyczyną można ćwiczyć się w cnocie potrzebnej do zbawienia i upodobnić się do Stwórcy („Bogu oddane panny z tym dobrotliwym Panem, najśłodszym kochankiem i Oblubienicem swoim, [...] bez przestanku konwersują, nie dziw, że dobrotliwe [...]”). Jeśli się zakosztuje tych dobrodziejstw, na zawsze już doświadczać się będzie Jego obecności. Autor niewątpliwie pisze o przenikaniu do człowieka Bożych łask, których doznanie sprawia, że dusza smakuje całą obfitość nieocenionych bogactw.

Wskazana przez Franciszka Sitańskiego w *Kazaniu na dzień ś[więtej] Doroty* zachęta do „wizualizacji” rzeczy i zjawisk przebiega na różnych płaszczyznach. Wyraźnie zarysowana skłonność do akcentowania sensualnych walorów metafory⁶³ oraz uwydatniona kategoria naoczności służyły przedstawieniu aspektów w taki sposób, by stwarzały one wrażenie „realnej” widzialności⁶⁴. Celem tego rodzaju działania była potrzeba silniejszego wpłynięcia kaznodziei na odbiorców i pobudzenia ich do przemiany. Zaprezentowanie walorów żywota klasztornego (*vita contemplativa*) oraz pochwała cnót zakonnic miały za zadanie zachęcić człowieka do wyboru właściwej drogi w ziemskiej peregrynacji, a także uświadomić mu rolę zobowiązań wobec podjętej przez niego decyzji. Kazanie bernardyna ujawniło istotę deskrypcji, polegającej na wyrazistym eksponowaniu idei i przedmiotów, przy jednoczesnym ewokowaniu za pomocą metafory unaoczniającej silnych wrażeń wzrokowych, powodujących u odbiorcy iluzję bezpośredniego „oglądania” prezentowanych rzeczy⁶⁵. Dowodem na to, iż autor dążył do urzeczywistnienia obrazu, uobecnienia przedmiotów, są również wykorzystane przez niego popularne motywy ikonograficzne (pszczoła, koszyczek, róża), które nie tylko utożsamiane były z danymi osobami czy sytuacjami, ale przede wszystkim służyły wskazaniu analogii do świata rzeczywistego, postrzeganego przez środowisko klasztorne. Zauważyć też trzeba świadome działanie Sitańskiego – mówcy, który za pomocą przemysłanych figur retorycznych usiłował dotrzeć do odbiorców, przekonać ich do pewnych zachowań i postaw. Za celowym konstruowaniem wypowiedzi przemawia też fakt, że *Kazanie na dzień ś[więtej] Doroty* ogłoszone zostało przez bernardyna w dniu imienin ksieni norbertanek zwierzynieckich, zatem stanowiło swoisty „podarek” złożony adresatce, miało również wymowę dydaktyczną, gdyż – skierowane do wspólnoty zakonnej – zachęcało do pogłębienia życia duchowego w celu osiągnięcia doskonałości.

⁶³ Zob. A. Nowicka-Jeżowa, Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. *Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000, s. 26.

⁶⁴ Zob. R. W. Lee, „*Ut pictura poesis*”. *The Humanistic Theory of Painting*. „The Art Bulletin” t. 22 (1940), nr 4, s. 203 (w publikacji mowa o dążeniu do uchwycenia „doskonałej iluzji widzialnego”). Zob. też Niebelska-Rajca, *op. cit.*, s. 126.

⁶⁵ Zob. Niebelska-Rajca, *op. cit.*, s. 150.

Abstract

KATARZYNA KACZOR-SCHEITLER University of Łódź

“VITA CONTEMPLATIVA” ACCORDING TO FRANCISZEK SITAŃSKI – VISUALIZATION OF MONASTIC LIFE IN OCCASIONAL SERMON “PSZCZÓŁKA W BURSZTYNIE” (“BEE IN AMBER”)

The theme of the article is to present the work based on Franciszek Sitański's, *Pszczołka w bursztynie* (*Bee in the Amber*, Cracow 1627) – using metaphorical imagery coming from monastic life (*vita contemplativa*), and to show through *ekphrasis* the virtues cultivated by nuns. It also becomes apparent in relation to the figure of St. Dorothy (3rd century AD), the martyrs of Caesarea in Cappadocia, and Dorota Kątska (1558–1643), Abbess of St. Norbert's Order in the then village of Zwierzyniec near Cracow, the role of the visual sphere and the ways of transposing the visual into language material. Attention is also paid to the function of metaphors and their power of visualization, through which the images of things and phenomena can be observed.

MICHAŁ BAJER Uniwersytet Szczeciński

PROBLEM SPÓJNOŚCI TEKSTU W STAROPOLSKIM PRZEKŁADZIE TRAGEDII STANISŁAW MORSZTYN I „ANDROMACHA” Z RACINE’A

Dotychczasowe prace o *Andromasze* Stanisława Morsztyna¹ – pierwszym polskim tłumaczeniu tragedii Jeana Racine’a, pochodzącym prawdopodobnie z lat dziewięćdziesiątych XVII wieku – dotyczą stylistycznych aspektów utworu, poświęcają też wiele miejsca jego ocenie². Celem niniejszego artykułu będzie uzupełnienie starszych badań o próbę innego ujęcia, odnoszącego się do współwystępowania w przekładzie

- ¹ Zob. W. Weintraub: *Les Débuts de l'influence de Racine en Pologne*. „Revue de Littérature Comparée” 1939, nr 19; *Racine w barokowej Polsce*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977. – J. Chołuj, „*Andromacha*” Stanisława Morsztyna i „*Andromaque*” Racine’a. *Problemy stylu i słownictwa*. „Barok” 1999, nr 2. Zob. też M. Szykowski, *Dzieje nowożytnej tragedii polskiej. Typ pseudoklasycyzmu. 1661–1831*. Kraków 1920. Tekst *Andromachy* ukazał się po raz pierwszy w tomie zatytułowanym *Psyche z Lucjana, Apuleiusza, Marina* [...]. *Andromacha, tragedia z francuskiego przetłumaczona* (b.m.r.) (można go znaleźć na stronie: <http://polona.pl/item/228816/1/>), datowanym na ostatnie lata XVII wieku. Dzieło to będzie podstawą cytowań. Wspólnie z R. Rusnakiem dokonaliśmy modernizacji ortografii i interpunkcji w trakcie prac nad planowaną edycją krytyczną przekładów dramatycznych Morsztyna w ramach grantu: „*Biblioteka Pisarzy Staropolskich*”, „*Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia*” – kontynuacja serii wydawniczej i poszukiwanie nowych modeli edycji naukowej, pod kierunkiem T. Chachulskiego. Kształt transkrypcji tekstu Morsztyna w cytatach stanowi owoc moich konsultacji ze współredaktorem tomu, R. Rusnakiem, a także z T. Chachulskim i A. Masłowską-Nowak. Dalej do przekładu Morsztyna odsyłam skrótami M. Ponadto stosuję skróty: A = *Arystoteles, Poetyka*. W: *Retoryka. – Retoryka dla Aleksandra*. – *Poetyka*. Przel., wstęp, komentarz H. Podbielski. Warszawa 2004. – H = F. Hédeline d’Aubignac, *Praktyka teatru*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu. Francuski klasycyzm o dramacie*. Wstęp, przekł., oprac. M. Bajer. Gdańsk 2010. – R = J. Racine, *Andromaque*. W: *Œuvres complètes*. T. 1: *Poésis*. Éd. R. Picard. Paris 1966. Liczby po skrótach w przypadku utworów Morsztyna i Racine’a oznaczają numery wersów, w pozostałych przypadkach – stronicie. Starsze wypowiedzi o przekładzie zob. *Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*. T. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*. Red. nauk. A. Kawecka-Gryczowa. Konsultacja nauk. J. Lewański. Oprac. zespół pod kier. W. Korotaja. Wrocław 1965, s. 298–300. Zob. też B. Sosień, *Mistrz Racine po polsku. Pułapki przekładu*. W zb.: *Mistrzostwo słowa. Studia i szkice*. Red. Z. Cygal-Krupa. Tarnów 2012. Wydaje się, że polscy historycy literatury więcej uwagi poświęcają jednak przekładom francuskich komedii – zob. J. Łukasiewicz, *Franciszek Zabłocki – prymus w polskiej XVIII-wiecznej szkole swobodnego przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 9 (2004): Czy istnieją szkoły przekładu w Polsce?
- ² W. Weintraub (*Les Débuts de l'influence de Racine en Pologne*, s. 599) formułuje w swoim omówieniu stwierdzenie: „Stanisław Morsztyn nie był wielkim poetą”. Zdanem Chołuj (op. cit., s. 94), polski tłumacz „nie potrafi [...] uchwycić w pełni istoty dzieła Racine’a ani przekazać w polskim języku całej nowości jego idei dramatycznych”.

dwóch strategii tekstowych. Pierwsza polega na uwypukleniu spójnego zarysu całości, a więc dramatycznej struktury tragedii; druga z kolei podkreśla jednostki składowe – zwłaszcza tyrade, rozumianą jako mowa popisowa, ale też nawiązanie literackie, sentencję czy pointę. Te dwie strategie wchodzą w liczne interakcje, a niekiedy w konflikty, których formotwórcze znaczenie dla omawianego dzieła będzie tu przedmiotem rozważań. Sądzę, że podobna analiza może stać się punktem wyjścia ponownego i bardziej wielostronnego podjęcia kwestii oceny przekładu Morsztyna oraz zbadania jego pozycji wobec podstawowych nurtów estetycznych epoki: baroku i klasycyzmu.

Arystoteles spójną konstrukcję *mythos* uznaje za większe osiągnięcie od powiązania ze sobą poprawnych mów wyrażających charaktery postaci (A 326). Idąc tropem filozofa, w swojej *Praktyce teatru* (1657) ksiądz François Hédelin d'Aubignac przestrzegał przyszłych pisarzy przed utratą kontroli nad całością dramatu, rozumianą jako harmonijne złożenie części:

widzieliśmy w naszym teatrze kapitana, poetę i kochanka fantastę, przy czym jedni nie mieli nic do czynienia z drugimi, a ich opowiadania przypominały jako żywo przemówienia trzech uczniów wstępujących kolejno na jedną katedrę w celu wygłoszenia trzech mów pozbawionych związków, powiązania ani relacji współzależności. [H 208]

W rozważaniach francuskiego teoretyka pośród kilku metafor określających wymaganą relację różnych elementów jest obraz linii, które zmierzają ku wspólnemu centrum. Włączenie³ tragedii albo komedii w tę geometryczną jedność stanowi dla pisarza wyzwanie. Dramat wprowadza wiele instancji dyskursu i pozbawiony jest scalającego głosu narratora albo podmiotu lirycznego⁴. Swoista fragmentaryzacja to jego naturalna właściwość, ku której tekst ciąży niejako inercyjnie i w sposób niekontrolowany. Nadanie mu znamion całości stanowi zatem wynik wysiłków artysty. Opisane zagadnienie dotyczy klasycystycznej koncepcji natury, koncepcji w istocie paradoksalnej. O ile pozostawienie tekstu jego własnej inercji odciska na nim piętno sztuczności, o tyle jego kunsztowne ukształtowanie w perspektywie jedności dramatycznej pozwoli mu dopiero zabrzmieć naturalnie: „najpiękniejsze rzeczy, powiedziane i czynione nie w czas, tracą wszelki swój wdzięk” – pisze d'Aubignac (H 233), co pokrywa się z opinią jego rówieśnika, Hippolyte'a-Jules'a Pileta de La Mesnardière'a, autora *Poetyki* wydanej w 1639 roku⁵.

³ Ruch ku jednolitości widoczny jest w XVII w. w porzuceniu zróżnicowania metrów stosowanych w dramacie czasów P. Corneille'a (urozmaicany stancami w stylu tych wygłaszanych przez Rodryga w scenie 5 aktu I *Cyda*) na rzecz jednorodnego wzorca wyznaczonego przez aleksandryn. Należy zauważyć, że gest ten (uzasadniany troską o zachowanie prawdopodobieństwa) stanowi odejście od wskazań Arystotelesa, który w definicji tragedii pisze o „języku ozdobnym”, „odmiennym w różnych częściach dzieła” (A 324).

⁴ Podejmując temat najogólniejszych wyznaczników rodzaju dramatycznego, autorzy czasów klasycyzmu nawiązują do rozważań Arystotelesa (A 318–321) o sposobie przedstawiania. Na tym zrebie teoretycznym autor *Praktyki teatru* buduje rozróżnienie między dramatem, który „pokazuje”, a poezją epicką, która „opowiada” (zob. H 158).

⁵ Zob. J. Pilet de La Mesnardière, *Poetyka*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, s. 89: „(te piękności) nie przybywają w swoje miejsce z tą – czyniącą je przyjemnymi – łatwością, lecz zostają w nie przywleczone z wielkim użyciem przemocy”. Podobnie jak Arystoteles (A 326), przypisujący młodym poetom nieumiejętność kształtowania doskonałych fabuł, teoretycy klasycy-

Postulat linearnej spójności dramatu nie może jednak reprezentować klasycystycznej poetyki, jeśli nie skoreluje się go z kolejnym założeniem:

Różnorodność podoba nam się wedle natury i we wszystkich rzeczach przedkładamy mierną piękność, gdy rozmaitość czyni ją cenniejszą, nad wielką znakomitość, jednolitą i we wszystkim równą. Oko nasze z pewnością czerpie więcej przyjemności z patrzenia na tęczę, łączącą tyle rozmaitych kolorów, niż na obszerną rozległość nieba, gdyż posiada ono tylko jeden wygląd. [H 204]

Na potrzeby opisu dramatu wykorzystane tu zostały kategorie zaczerpnięte z retoryki, według której reguł jedność mowy i jej różnorodność (*varietas*) pozwalają wybrzmieć zamierzonemu przez oratora planowi wystąpienia, bez wywołania znużenia u słuchacza⁶.

Zaprezentowane twierdzenia dotyczą procesu oryginalnej twórczości dramatycznej, a nie przekładów, lecz można je chyba odnieść do XVII-wiecznych tłumaczeń z powodu intertekstualnego osadzenia ówczesnej literatury. Nowy dramat – zwłaszcza tragedia – to najczęściej ogniwo długiego łańcucha opracowań danego tematu, który za każdym razem należało dostosować do wymagań publiczności. Sam zarys fabuły nierzadko pisarzowi narzucano, co wiązało się z uwarunkowaniami społecznymi sztuki teatru⁷. Tym samym, w perspektywie normatywnej, autora oceniano jako adaptatora mitu, historii, legendy albo już istniejącej literatury⁸. Inny czynnik określający relację między pisaniem dramatu a jego tłumaczeniem stanowi stereotypowość sytuacji ukazywanych w ramach teatralnych gatunków epoki. Nawet tragedia o nie znanej wcześniej fabule przybierała w związku z tym kształt serii ustalonych zwyczajem obrazów. Dawne tematy były więc dostosowywane do aktualnej wrażliwości, a nowe – wpisywane w utarte schematy sytuacyjne. Tworzenie łączyło się z przekształcaniem jednego w drugie. Ten transformacyjny aspekt klasycystycznej poetyki uwydatniony został we fragmencie *Praktyki teatru* dotyczącym przedstawiania w dramacie zdarzeń historycznych:

Żeby je tam [tj. na scenę dramatyczną] wprowadzić, należy usunąć lub odmienić wszelkie okoliczności tej cechy [tj. prawdopodobieństwa] pozbawione oraz odcisnąć ją na wszystkim, co pragnie się tam przedstawić. [H 140]⁹

zmu łączą niedoskonale powiązanie części dramatu z młodym wiekiem twórców. Zob. H 31: „Wkłada tam [autor] wszystkie elegie, stancye i piosenki, które napisał dla Klorydy. A kiedy ułoży trzysta do czterystu wersów, ogłasza, że to już jeden akt”.

⁶ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 149.

⁷ W wieku XVII we Francji wzrosło znaczenie mecenatu państwowego.

⁸ Za przykład może posłużyć recepcja *Edypa* P. Corneille'a, któremu zarzucono zbyt uleganie greckiej krytyce monarchii, niestosowne na scenie francuskiej. Zob. F. Hédelin d'Aubignac, *Troisième dissertation concernant le poème dramatique en forme de remarques sur la tragédie de M. Corneille intitulée „Cedipe” [...] – Quatrième dissertation concernant le poème dramatique. Servant de réponse aux calomnies de M. Corneille*. Paris 1663.

⁹ Podobną tezę formułuje J. Chapelain (*Poglądy Akademii na temat „Cyda”*. Przeł. S. Świętek. W zb.: *O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych*. T. 1: *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*. Red. E. Udałska. Warszawa 1989, s. 313 (cytat zawiera poprawki autora niniejszego artykułu)): „Jeśli [poeta] musi traktować o tej natury wydarzeniach historycznych [tj. niezgodnych z prawdopodobieństwem – M. B.], to winien je podporządkować

Tym samym przekład znajduje swoje miejsce w serii transformacyjnych przedsięwzięć, jakie połączyły wcześniej twórczość oryginalną ze źródłami, z których korzystała. Rozziew między dwoma sposobami kształtowania tekstu – pisanem nowego dramatu i tłumaczeniem już istniejącego – jest mniejszy niż np. w późniejszych koncepcjach twórczości opartych na idei geniuszu powołującego byty do istnienia *ex nihilo*.

Jak dotąd zagadnienie jedności struktury i wielości części dramatu zarysowane zostało z perspektywy pisarza i tłumacza. To ujęcie wymaga dodania jeszcze innego punktu widzenia – decydującego dla pracy obu artystów, lecz usytuowanego po stronie publiczności patrzącej na gotowy już dramat lub na jego przekład. Trafiając do obiegu społecznego, dzieła teatralne powstałe we Francji w kręgu oddziaływania estetyki klasycyzmu ulegały atomizacji, zaznaczającej się w modzie na tworzenie centonów z najcelniejszych zwrotów, podtrzymywanej przez praktykę szkolną XVIII i XIX wieku¹⁰. Sceny agonów, tyrady i gnomy wyizolowane z ciała sztuki funkcjonowały jako *exempla* doskonałości artystycznej, apelujące do *memoria* uczniów, poddane retorycznym i poetyckim ćwiczeniom trawestacji, parodii oraz komentarza. To samo dotyczy tłumaczeń. Dzięki polskim edycjom *Cyda*, *Hippolita* i *Andromachy* z końca XVII wieku czytelnik otrzymywał całości dramatyczne. Równocześnie obracał się Morsztyn w kosmopolitycznym środowisku obeznanym z oryginałami (czy – tak jak dwór Marii Kazimierzy¹¹ – pamiętającym inscenizacje wersji francuskiej). Wolno mu więc było spodziewać się porównań swojej pracy z pierwowzorem, nie mógł jednak oczekiwać od odbiorców systematycznej analizy tego zagadnienia. Dla przygodnej publiczności poety naturalnym punktem odniesienia był zapis pamięci, zachowujący najbardziej efektowne miejsca tekstu. Rozpoznawalność kluczowych fragmentów dialogu, monologu, tyrady albo sentencji stawała się automatycznie jednym z probierzy sukcesu przedsięwzięcia translatorskiego.

Próbując zbadać ścieranie się w przekładzie Morsztyna dwóch sygnalizowanych tu już strategii tekstowych – ruchu ku jedności i akcentowania detalu – skoncentruję się na trzech głównych problemach: zastosowaniu literackiego przywołania, użyciu zasad retoryki i wszczęciu w tkanę dramatu większych form wypowiedzi (takich jak dialog czy narracyjna tyrada). Monograficzny charakter studium łączyć się ma, w zamyśle, z wymiarem metodologicznym. Chciałbym, by tekst *Andromachy* Morsztyna pozwolił na egzemplifikację pewnego sposobu opisywania i analizowania staropolskiego przekładu tragedii.

zasadom przyzwoitości, i to bez względu na prawdę, i winien raczej zmienić je w całości, niż pozostawić w nich cokolwiek niezgodnego z regułami sztuki [...]”.

¹⁰ Zob. M. Rosellini, *Aux origines du classique scolaire: la lecture poétique de Racine par l'abbé Batteux*. W zb.: *La Réception de Racine à l'âge classique. De la scène au monument*. Éd. A. Viala, N. Cronk. Oxford 2005.

¹¹ Zob. W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III. Próba rekonstrukcji*. „Pamiętnik Teatralny” 1969, z. 4, s. 573. – K. Targosz: *Dwór królowej Marysieńki Sobieskiej ogniskiem recepcji teatru francuskiego*. „Barok” 1995, nr 1; *Krakowskie premiery Moliera i Racine’a w 1676 r. oraz nieznane fakty z teatru Sobieskich*. „Pamiętnik Teatralny” 1990, z. 3/4.

Strategia cytatów

Odziedziczony po antyku i rozwinięty w renesansie prestiż intertekstualnej konstrukcji dzieła literackiego¹² przybrał specyficzne formy w okresie klasycyzmu francuskiego, w którym przetrwał mimo często niechętnego nastawienia twórców tej formacji do estetyki honorowanej przez humanistów. Zagadnienie cytatu nabrało szczególnego znaczenia zwłaszcza w dramacie. Z jednej strony – jak już wspomniałem – posługiwanie się przez tragediopisarzy opracowanymi wcześniej tematami uchodziło za naturalne, wszakże w tej perspektywie intertekstualność postrzegano nie jako twórczą matrycę efektów, ale jako oczywistość, niekiedy zaś jako zagrożenie. O niebezpieczeństwie konstrukcji intertekstualnej mówić można wtedy, gdy transformacje istniejących fabuł wywoływały u odbiorcy dysonans poznawczy, doprowadzając do odrzucenia artefaktu¹³. Z drugiej strony, kwestia rozmieszczania w dialogach i monologach nawiązań do literackiego dziedzictwa nie była w ogóle

¹² W dziedzinie polskiego dramatu – o intertekstualnej konstrukcji tekstów pisze J. Okoń (*Na scenach jezuickich w dawnej Polsce. (Rodzimość i europejskość)*. Warszawa 2006, s. 36) w odniesieniu do praktyki szkolnej jezuitów, w której widzi rezultat metody uczenia łaciny „poprzez opanowywanie całych zdań i zwrotów”. Ta nowa koncepcja humanizmu ma swoje praktyczne konsekwencje: „Na gruncie poezji, w tym również poezji dramatycznej, nowy sposób podejścia do tekstów antycznych rozluźnił konwencje stylistyczne: jeden i ten sam utwór mógł czerpać zarówno z tragedii Seneki, jak z Terencjusza, Horacego i Owidiusza, z Homera i z Biblii, nawet z Erazma” (*ibidem*, s. 36–37).

¹³ Oba elementy – konieczność reutilizacji znanych fabuł i problemy z tym związane – zostały wymienione w rozdziałach IX (A 330) i XIV *Poetyki* Arystotelesa: „Nie wolno [...] poecie dowolnie przekształcać przekazanych przez tradycję mitów, jak np. faktu, że Klitajmestra została zabita przez Orestesa lub Eryfila przez Alkmeona” (A 337). To opracowanie sprowokowało liczne dyskusje w poetyce europejskiej od czasów renesansu. Zob. G. Giraldu Cinzio, *Rozprawa, czyli list do Giulia Ponzio Ponzoniego o układaniu komedii i tragedii (1554)*. W zb.: *O dramacie*, s. 238–239. Problem komentowali również autorzy francuscy: „Poeta winien wynajdywać fabuły bądź zatrzymywać się na ogólnie przyjętych. I łatwiej – jak się zdaje – zezwolić można na zacerpnięcie pięknego zdarzenia z prawdziwej historii oraz umieszczenie go w sposób zręczny w wynalezionym przez siebie temacie (któremu by nadano nową nazwę) niż na zachowanie nazw z fabuł, które się popsulo, albo z historii, które przestały być sobą” (Pilet de La Mesnardière, *op. cit.*, s. 63). W *Praktyce teatru* (H 135) czytamy z kolei: „Nie oznacza to, by do historii znanej – bądź to z racji tego, że wydarzyła się niedawno, bądź dlatego, że od zawsze powtarzana jest przez ogół – można było, bez daleko idącej ostrożności, wnieść wielkie zmiany. Jednakże w tych razach doradzałbym raczej poecie porzucenie podobnego tematu niż ułożenie złego utworu przez pragnienie zachowania prawdy (do której nie jest zobowiązany) lub, w każdym razie, tak zręczne postępowanie, by nie zrazić odczuć ludu”. Jeszcze inną strategię gry z kompetencją kulturową odbiorców proponuje P. Corneille (*Rozprawa o tragedii i sposobach podporządkowania jej prawdopodobieństwu lub konieczności*. W: R. Brandwajn, *Corneille i jego „Cyd”*. Szkice literackie i materiały. – *Rozprawy P. Corneille’a*. Warszawa 1968, s. 224 (przeł. R. Brandwajn)), wprowadzając rozróżnienie na „główną akcję” (którą poeta musi zachować bez zmian) i „środki, które do niej prowadzą”. Co do tych ostatnich: „Historia przemilcza je częstokroć, względnie mówi o nich tak mało, że trzeba ją – celem uniknięcia luk – uzupełnić; nie bez racji można też przyjąć, że czytelnik, który kiedyś te fabuły czytał, nie pamięta treści aż tak dokładnie, by spostrzec zmiany poczynione przez dramaturga i zarzucić mu nieścisłość; czego, rzecz jasna, nie omieszkalby zrobić, gdyby zauważył, że przeinaczono główną akcję. To fałszerstwo mogłoby poderwać jego zaufanie do całej sztuki; reszta natomiast nie wzbudzi w nim żadnych oporów, szczególnie jeśli ułatwia ona rozstrzygnięcie autentyczne, znane mu i mocno utrwalone w świadomości”.

podejmowana przez teoretyków epoki. Działo się tak chyba z powodu nadania wielkiej rangi pojęciu iluzji w estetyce teatralnej klasycyzmu. Jeśli – jak postulowali jej kodyfikatorzy – widz powinien żywić przekonanie o prawdziwości scenicznych działań¹⁴, to wpisanie kwestii postaci w porządek lekturowych powtórzeń stało w jaskrawej (czy wręcz zabawnej) sprzeczności z wymogiem prawdopodobieństwa. Równocześnie jednak, jak pokazuje lektura konkretnych tekstów, strategia kryptocytatu stosowana była powszechnie w praktyce dramatopisarskiej. Dotyczy to bardzo wyraźnie twórczości autora *Fedry*. Fakt ten należy wiązać z nowatorskim, ale i silnie osadzonym w antycznej tradycji literackiej wykształceniem, odebrany przez Racine'a w jansenistycznym opactwie Port-Royal¹⁵. *Andromacha* – ze względu na oczywiste homeryckie odwołanie – stanowić może wzorzec klasycystycznej koncepcji intertekstualności dramatycznej. Jak stwierdza Georges Forestier, tytułowa postać dostarczyła dramatopisarzowi materiału do „szczegółowego naśladowania wyrazu poetów epickich, tragicznych i elegijnych starożytności”¹⁶. Ciekawie przedstawia się sposób potraktowania przez polskiego tłumacza intertekstualności Racine'a¹⁷. Chciałbym omówić to zagadnienie na kilku wybranych przykładach¹⁸.

Tłumacz wobec antyku

Porównanie tekstu polskiego z oryginałem, z jednej, i ze źródłami Racine'a, z drugiej strony, pokazuje, że Morsztyn był wrażliwy na intertekstualny wymiar tłumaczonego utworu i wychwytywał cytaty z literatury antycznej. Niezbitym dowodem tej literackiej świadomości jest przekład fragmentu monologu Hermiony z II aktu:

O, nie zmyślałam ci ja, nieszczęsna w tej mierze,
 Że tak prędko w mym sercu afekt górę bierze,
 Że oczy żadnej w sobie srogości nie miały,
 Że nazbyt szczere usta zaraz się przyznały.
 Ale któż kiedy, w takim razie, nie pobłądzi?

¹⁴ Zob. J. Chapelain, *La Poésie représentative*. W: *Opusculs critiques*. Éd. A. Hunter. Paris 1936, s. 115–116: „Jako podstawowe założenie stawiam, iż naśladowanie we wszystkich utworach poetyckich winno być tak doskonałe, by nie objawiała się żadna różnica między rzeczą naśladowaną a naśladowującą”.

¹⁵ Zob. G. Declercq, *Le Lieu commun dans les tragédies de Racine: topique, poétique et mémoire à l'âge classique*. „XVII^e siècle” 1986, nr 150.

¹⁶ G. Forestier, *Jean Racine*. Paris 1999, s. 303–304. Zob. też G. Forestier, *Écrire Andromaque. Quelques hypothèses génétiques*. „Revue d'histoire littéraire de la France” 1998, nr 1.

¹⁷ Ustalenia dotyczące intertekstualności J. Racine'a odnaleźć można w licznych edycjach krytycznych jego dzieł, wśród których wymienić należy zwłaszcza: *Andromaque*. Éd. R. C. Knight, H. T. Barnwell. Genève 1977; *Œuvres*. Éd. P. Mesnard. Paris 1929–1932; *Œuvres complètes*. Zagadnieniu poświęcone są też fundamentalne prace monograficzne, których tytuły warto przypomnieć po to, by nie zniknęły w gąszczu mnożących się interpretacji: G. May, *D'Ovide à Racine*. Paris – New Haven 1949. – G. May, R. C. Knight, *Emprunts et souvenirs dans „Andromaque”*. „Jeunesse de Racine” 1962 (avril–juin). – R. Tobin, *Racine and Seneca*. Chape Hill 1971. – R. C. Knight, *Racine et la Grèce*. Paris 1974. – *Autour de Racine: Studies in Intertextuality*. „Yale French Studies” 1989, nr 76.

¹⁸ Pełniejszy opis powinien znaleźć się w planowanej edycji krytycznej utworu.

*Nietrudno się omylić, kędy miłość sądzi¹⁹
Zda się, że prawda, samę uważywszy minę –
najtaczniej kochającą oszukać dziewczynę. [M 501–508]²⁰*

Jak zgadzają się wszyscy komentatorzy źródeł Racine'a, omawiany fragment w wersji francuskiej zawiera nawiązanie do drugiej *Heroidy* Owidiusza²¹ – skarg Fyllis wygłaszanych do Demofoona, a konkretnie do zdań „*Dic mihi, quid feci, nisi non sapienter amavi?*” [Jedynym mym błędem, żem Ciebie, niegodziwcze, przyjęła]” (w. 27) i „*Iura, fides ubi nunc* [Przysięgi, wierność, gdzież one dzisiaj?]” (w. 31)²². Morsztyn inkrustuje tekst oryginalny wyrażeniami o charakterze sentencjonalnym, wyróżnionymi w druku kursywą. Żadna z sentencji nie ma ekwiwalentu w sztuce Racine'a, a jednak przynajmniej druga z nich nie znalazła się w przekładzie przypadkowo. Jest to mianowicie tłumaczenie innego wersu drugiej *Heroidy*, który nie wszedł do francuskiego dramatu: „*Fallere credentem non est operosa puellam / gloria. Simplicitas digna favore fuit* [Nietrudno zdobyć sobie sławę uwodziciela ufającej bez granic dziewczyny. Raczej niewinność godna jest łaski]” (R 63–64)²³. Morsztyn latynizuje więc w tym fragmencie poezję Racine'a, co nie pociąga za sobą zdrady oryginału: Owidiusz stanowił istotny trop dla francuskiego poety, Morsztyn przedłuża w przekładzie strategię francuskiego dramatopisarza.

Podobne nawiązanie do łacińskiego pierwowzoru zauważyć można w tłumaczeniu wypowiedzi Andromachy z aktu I:

*A de moindres faveurs des malheureux prétendent,
Seigneur: c'est un exil que mes pleurs vous demandent.
Souffrez que, loin des Grecs, et même loin de vous,
J'aïlle cacher mon fils et pleurer mon époux. [R 337–340]²⁴*

Wersja Morsztyna brzmi:

Mniejszej nasze nieszczęście potrzebuje rzeczy,
bo utrapionym, myślić o państwach nie g'rzeczy.
Daj nam wolną ucieczkę, niech gdzie w kącie żyje
i tam to liche dziecko przed Grekami skryje. [M 375–378]

Wydaje się, że – nie mająca odpowiednika w oryginale – uwaga z w. 376, „bo

¹⁹ Wyodrębnianie sentencji kursywą za pierwodrukiem.

²⁰ Zob. R 455–462: „*Hélas! Pour mon malheur, je l'ai trop écouté. / Je n'ai point du silence affecté le mystère. / Je croyais sans péril pouvoir être sincère. / Et, sans armer mes yeux d'un moment de rigueur, / Je n'ai pour lui parler consulté que mon coeur. / Et qui ne se serait comme moi déclarée, / Sur la foi d'une amour si saintement jurée?*”

²¹ To ważne dla Racine'a źródło przywoływane jest w *Andromasze* jeszcze kilkakrotnie (R 510–516, 1555–1556).

²² Owidiusz, *Heroidy*. Przekł., wstęp, komentarz, przypisy W. Markowska. Kraków–Wrocław 1986, s. 24.

²³ *Ibidem*, s. 26.

²⁴ Fragment nawiązuje do *Troades* Seneki (w: *Tragedies*. T. 1. Ed. F. J. Miller. Cambridge, Mass.–London 1960, s. 162): „*sed mei fati memor, / Tam magna timeo vota: quod captis sat est, / Vivamus. Heu me, quis locus fidus meo / Erit timori? quave te sede occultam?* [ale pamiętna na swój własny los, lękam się tak pysznych modlitw; jeńcom wystarczy, że żyjemy. O, ja nieszczęsna, jakie miejsce dochowa wierności przedmiotowi moich lęków? Gdzie cię ukryje?]” (w. 475–478).

utrapionym myśleć o państwach nie g'rzeczy", odsyła do wcześniejszej partii wykorzystanego przez Racine'a monologu Seneki, w której Andromacha ludzi się myśla o wskrzeszeniu Troi przez Astyanaksa²⁵. W formie aluzji Morsztyn sięgnął więc do rzymskiego źródła niezależnie od tropów znalezionych we francuskiej sztuce. Również i tutaj nie jest to zdrada, ale zastosowanie tego samego mechanizmu intertekstualnego, którym konsekwentnie posługiwał się twórca oryginału.

W obu wypadkach nawiązanie wpisane zostało w porządek dramatu. Oznacza to, że nie utrudnia ono w żaden sposób zrozumienia tragedii; uchwycenie sensu sytuacji, w jakiej się pojawia, nie wydaje się bowiem uzależnione od znajomości antycznego intertekstu. Równocześnie nie jest to nieplanowany zabieg, gdyż prawidłowe odczytanie aluzji literackiej przez świadomego rzeczy odbiorcę wzbogaca lekturę, odsłaniając nowe wymiary ukazanej historii. Potwierdza to mimochodem tezę, że w zakresie literatury łacińskojęzycznej kultura wykształconego Polaka nie odbiegała od tej właściwej ówczesnym Francuzom. Ponadto przeprowadzony przegląd stanowi dowód na sumienność *otium otiosum* Morsztyna; unaocznia uwagę, a także pozwala oszacować czas poświęcony na dogłębne poznanie przekładanego tekstu wraz z kontekstem. Wreszcie – ujawnia, podobną Racine'owskiej, koncepcję dramatu jako swoistej summy literackiej, dostępnej wszystkim, ale przemawiającej w pełni jedynie do nielicznych, świadomych jej erudycyjnych filiacji.

Rodzima kultura literacka jako krąg odniesień tłumacza

Na oddzielną uwagę zasługują reminiscencje literatury polskiej poprzedzającej Morsztyna. W pierwszej kolejności chciałbym skomentować na dwóch przykładach echa twórczości Jana Kochanowskiego (choć w polskim tłumaczeniu znajduje się więcej nawiązań do jego poezji²⁶). Na początek proponuję przyjrzeć się wersom z kwestii Hermiony:

²⁵ Zob. też *ibidem*: „O nate sero Phrygibus, at matri cito, / Eritne tempus illud, ac felix dies, / Quo Troici defensor et vindex soli, / Recidiva ponas Pergama, et sparsoso fuga / Cives reducas? nomen et patriae suum, / Phrygibusque reddas? [O, synu, urodzony zbyt późno dla Frygijczyków, dla matki zbyt wcześnie; czy nadejdzie kiedyś ów czas i ów szczęśliwy dzień, gdy – jako obrońca i mściciel trojańskiego kraju – postawisz odbudowany Pergamon, zawrócisz jego wystraszonych obywateli z drogi ucieczki i zwrócisz ich imiona ojczyźnie oraz Frygijczykom?]” (w. 469–474).

²⁶ Ich pełniejsza lista znajduje się w objaśnieniach do planowanej edycji krytycznej tekstów dramatycznych Morsztyna w opracowaniu Rusnaka i autora tego studium. J. Pelc (*Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej. (Od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 178, 188) – w zakresie wspominania twórczości Kochanowskiego przez Morsztyna – wymienia *Smutne żale po utraconych dzieciach* jako przedłużenie tradycji *Trenów*. Wątek ten rozwinięty jest również w edycji krytycznej tekstu (S. Morsztyn, *Smutne żale po utraconych dzieciach*. Oprac. D. Chemperek, R. Krzywy. Warszawa 2007). Przywołując twórczość „preceptora liryków polskich” (Pelc, *op. cit.*, s. 101), Morsztyn wpisywał się w ogólną tendencję, przedstawianą w ten sposób: „Poezja Kochanowskiego była wzorem i wzorcem dla współczesnych mu i potomnych [...]. Wiersze swe inkrustowali słowami poety czarnolaskiego, naśladowali jego kompozycje i konstrukcje poeci pierwszorzędni i trzeciorzędni [...]” (P. Buchwald-Pelcowa, *Epigoni i nowatorzy, czyli o stosunku do spuścizny Jana Kochanowskiego w czasach baroku*. W zb.: *Jan Kochanowski. 1584–1984*.

na wżgardę w oczach moich odprawi wesele,
a ja raczej sto razy umrzeć bym woląa,
niżbym kiedy lekkości takiej doczekała. [M 1386–1388]

Tekst Morsztyna powstał dzięki rozwinięciu dystychu oryginalnego: „*Dans le temple déjà le trône est élevé / Ma honte est confirmée, et son crime achevé* [W świątyni wzniesiono już tron / Mój wstyd jest potwierdzony, jego zbrodnia – dokonana]” (R 1215–1216). Fragment tłumaczenia – odbiegając znacznie od oryginału – stanowi równocześnie prawdziwy palimpsest, ponieważ kontaminuje dwa polskie interteksty. Wers 1387 powtarza dosłownie wers 329 z *Cyda* w przekładzie Morsztyna²⁷, ale także nawiązuje do *Pieśni* Kochanowskiego: „Bodajbych pierwój ostatnie skonala, / Niżli nowiny takięj doczekala!” (w. 39–40)²⁸. Kolejne przywołanie tej samej pieśni umieszczone zostało jako fragment długiej inwektywy wygłaszanej przez Hermionę pod adresem Orestesa:

Niezdarzone poselstwo upadek przyniosło,
z niego ostatnie moje nieszczęście urosło.
Przeklęty pośle – bodaj na morzu zaginął! –
bodajes do Epiru nigdy nie przyplynał,
jeszcze by się był Pyrrus na to nie odważył,
jeszcze by był Trojance pewnie nie poblażył!
Nie kochał Hermijony – przynamniej się wstydził.
Tyś tamtę zasmakował, a mnieś mu obrzydził. [M 1787–1794]

Tekst rozwija oryginalny Racine’owski czterowiersz:

*C’est toi dont l’Ambassade, à tous les deux fatale,
L’a fait pour son malheur pencher vers sa rivale;
Nous le verrions encor nous partager ses soins;
Il m’aimerait peut-être, il le feindrait du moins.*

[To twoje poselstwo, fatalne dla obojga / sprawiło, że – na własne nieszczęście – skłonił się ku rywalce. / Wciąż dzieliłby między nas swoje łaski; / nie jest pewnym, czy by mnie kochał, ale przynajmniej by udawał.] [R 1557–1560]

Jak widać, tłumacz wprowadził znaczące zmiany, wśród których wyróżniają się zlorzeczające słowa z wersów 1789–1790 („Przeklęty pośle – bodaj [...]”), odpowiadające ściśle dwuwierszowi Kochanowskiego: „Bodaj był w ten czas, gdy do Sparty płynął, / Ten cudzołóżnik ná morzu zaginął!” (w. 13–14)²⁹. Poza analogią rymów występuje tu wyraźna zbieżność sytuacji. W pierwszym passusie relacja okazuje się dość prosta: zazdrość zdradzanej Hermiony odpowiada zazdrości Penelopy podejrzewającej Ulissesa o niewierność. W drugim przypadku sytuacja ulega kompli-

Epoka, twórczość, recepcja. Red. nauk. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska. T. 2. Lublin 1989, s. 253).

²⁷ A. Karpiński, A. Stepnowski, objaśnienia w: P. Corneille, *Cyd, albo Roderyk*. Przeł. J. A. Morsztyn. Warszawa 1999, s. 149.

²⁸ J. Kochanowski, *Księgi pierwsze: Pieśń XVII*. W: *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 4: *Pieśni*. Oprac. M. R. Mayenowa, K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska. Wrocław 1992. BPP, B 26.

²⁹ *Ibidem*.

kacji, gdyż Hermionie przypisane zostały słowa, które Penelopa (zarówno u Kochanowskiego, jak i u Owidiusza) kieruje do Parysa. Zaryzykowałbym tezę, iż mamy tu do czynienia z prawdziwie dramatycznym użyciem aluzji, dowodzącym całościowego oglądu fabuły przez tłumacza. Racine'owska scena pokazuje moment gwałtownego przewartościowania relacji Orestesa i Hermiony, którzy ze sprzymierzeńców stają się przeciwnikami. Wypowiedzenie tego konfliktu słowami Greczynki mówiącej o Trojaninie podkreśla tragizm i nieodwołalność tej przemiany³⁰.

Na uwagę też zasługuje umieszczenie w tekście przekładu *Andromachy* wyrażenia nawiązania do dwóch dystychów z *Troas* Łukasza Górnickiego. Dotyczy to, po pierwsze, tego fragmentu Morsztynowego tłumaczenia: „Szukałem jej³¹ po świecie i gdzie naród srogi / błaga niemiłosierne ludzkim życiem bogi” (M 543–544), co odpowiada u Górnickiego słowom: „Nie ja bronię, ale ten, co nam wszystkim srogi, / Kalchas, który krwią ludzką nasze błaga bogi” (w. 1122–1123)³². Dalej wersy 685–686: „Własnejem krwie ojczyźnie nigdy nie żałował, / dopiero cudzej pewnie nie będę szanował”, odpowiadają fragmentowi: „I siebie dla ojczyzny nigdy nie żałował. / Nierzkąc, żebym córki miał ojczyźnie żałować” (w. 504–505)³³. Reminiscencje są tym ciekawsze, że cytowane zdania stanowią u Górnickiego dodatki do tragedii Seneki³⁴, w związku z czym ich przywołanie przez Morsztyna nie może zostać położone na karb samej tylko lektury utworu łacińskiego. XVII-wieczny tłumacz z pewnością znał spolszczoną wersję autorstwa Górnickiego. Otrzymujemy taki oto łańcuch nawiązań: Morsztyn czytając tragedię Racine'a sięga do jego antycznych źródeł, ale nie zatrzymuje się na nich, włączając w obręb swojego tekstu już istniejące polskie opracowania prototypów.

Podobnie jak w przypadku odwołań do twórczości Kochanowskiego, wspomniane nawiązania do Górnickiego nie są obojętne z punktu widzenia dramatycznej spójności tekstu, przynosząc też przykład odtworzenia Racine'owskiej strategii w wykorzystaniu źródeł. W pierwszym z omawianych fragmentów Orestes relacjonuje swoją podróż do Taurydy, gdzie omal nie zginął z ręki własnej siostry, Ifigenii. Wykształconemu staropolskiemu czytelnikowi nie mógł umknąć fakt, że – dokonane w zapośredniczony sposób, ale jednak czytelne – scharakteryzowanie Ifigenii za pomocą sformułowań odniesionych przez Górnickiego do Kalchasa inicjuje wielowymiarową relację z antyczną tradycją literacką uobecnianą przez rodzimą literaturę renesansową. Kalchas domagał się przecież ofiarowania córki Agamemnona bogini Artemidzie. Intertekstualny zabieg Morsztyna zdaje się więc ilustrować ideę tragicznej powtarzalności ról: cudem uratowanej Ifigenii przychodzi powtórzyć gest swojego niedoszłego oprawcy. W drugim z omawianych przykładów mamy do czy-

³⁰ Jak widać, Morsztyn – świadom swojej materii – jest odległy od podtrzymywania zwyczaju „poetów trzeciorzędnych”, traktujących twórczość Kochanowskiego jako protezę „nie zawsze szczęśliwie dopasowaną” (Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 253).

³¹ Tj. śmierci.

³² Ł. Górnicki, *Troas. Tragedyja z Seneki*. Oprac. A. Chojowska. Kraków 2003, s. 47.

³³ *Ibidem*, s. 26.

³⁴ Rozwijają mianowicie dużo zwięźlejsze sformułowania: „*Praeferre patriam liberis regem decet* [Królom przystoi przedkładanie ojczyzny nad własne potomstwo]” (Seneca, *op. cit.*, s. 148, w. 332), i „*Non hoc Vlixes, sed negat Calchas tibi* [To nie Ulisses, to Kalchas ci tego zakazuje]” (*ibidem*, s. 188, w. 749).

nienia z podjęciem przez Morsztyna, typowej dla Racine'a, ironicznej relacji z literackim źródłem. Charakterystyczną cechą tekstu francuskiego jest bowiem wypowiedzenie przez Pyrrusa, broniącego Astyanaksa przed Orestesem, słów i argumentów, które w *Troades* Seneki padają z ust Agamemnona podczas jego próby ocalenia Poliksena przed... tym samym Pyrrusem³⁵. Punkt wyjścia obu tragedii pozostaje zatem w relacji: schemat – jego odwrócenie, co w sposób niezwykle zgryźliwy obnaża kruchość kreacji etycznej Pyrrusa w przypisywanej mu roli samozwańczego obrońcy niewinnych. Identycznie postępuje Morsztyn w przywołaniu polskiego źródła, co dowodzi jego zdumiewającego wyczucia Racine'owskiego stylu oraz dramaturgii. Tłumacz nie ogranicza się do zrozumienia tekstu, ale, przy równoczesnej zmianie kontekstu, powtarza przyświecającą mu strategię literacką. Tak jak *mimesis* w ujęciu Arystotelesa nie jest kopiowaniem, ale odzwierciedlaniem twórczej mocy natury, tak dynamicznie pojmowany przekład zasługuje na określenie: „pisanie dramatu na nowo”, choć według wskazanego wzorca. W konsekwencji – w oryginalnym zastosowaniu przez Morsztyna strategii cytatu ujawnia się jego myślenie o przekładzie w kontekście całości formy tragedii.

Środki retoryczne

Ostatnia ćwierć XX wieku aż do dzisiaj stanowi okres intensywnego zainteresowania historyków klasycyzmu zagadnieniem retoryki w ogólności, a w planie szczegółowym – aspektami jej funkcjonowania w dramacie Racine'a³⁶. Na tle rozmaitych tendencji przedstawiania tych zjawisk warto sięgnąć do źródeł, przywołując ponownie *Praktykę teatru* księdza d'Aubignaca. Teoretyk przypomina w niej o konieczności wielostronnego używania retoryki (opisującej „wszystkie afekty, sprężyny ich działania, a także sposób wyrażania ich wedle porządku, z energią i rozsądkiem” (H 240)), nie tylko zaś jej okrojonej wersji (sprowadzonej „do kilku zmyślnych konceptów [...] źle uzasadnionych antytez [...]” (H 240)). Ta preambuła ukazuje klasyczny obraz sztuki, która – za sprawą biegłości autora – ukrywa się przed umysłem widza oraz czytelnika, unikając też naturalnego chaosu:

³⁵ Zwraca na to uwagę G. Forestier (w: Racine, *Œuvres complètes*, s. 1351–1352) w swoim komentarzu edytorskim.

³⁶ Wśród podstawowych francuskich prac poświęconych m.in. retoryce dramatu wymienić należy: M. Fumaroli, *Héros et orateurs. La rhétorique et dramaturgie cornélienne*. Wyd. 2, przejr. i popr. Genève 1996. – A. Kibédi-Varga, *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*. Paris 2002 (wyd. 1: 1970). W odniesieniu do retoryki tragedii Racine'a przywołajmy: P. France, *Racine's Rhetoric*. Oxford 1965. – M. Hawcroft, *Word as Action. Racine, Rhetoric, and Theatrical Language*. Oxford 1992. – G. Declercq, *Poéticité versus Rhétoricité: pathos et logos dans les tragédies de Racine*. W zb.: *Racine et/ou le classicisme. Actes du colloque [...] University of California, Santa Barbara, 14–16 octobre 1999*. Éd. R. Tobin. Tübingen 2001. – D. Reguig-Naya, *Le Corps des idées: pensées et poétiques du langage dans l'augustinisme de Port-Royal: Arnauld, Nicole, Pascal, Mme de La Fayette, Racine*. Paris 2007. W zakresie polskich badań nad retorycznymi aspektami dramatu zob. A. Chojowska, *Retoryka w renesansowej tragedii humanistycznej*. W zb.: *Retoryka a tekst literacki*. Red. M. Hanczakowski, J. Niedźwiedź. T. 2. Kraków 2003. – K. Płachcińska, *Oracje z „Odprawy posłów greckich” w świetle mów sejmowych z czasów Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.

miejsca pozornie pozbawione figury winny zostać ułożone z taką zręcznością, aby był w nich kunszt niewidzialny i, pozostając bez figur jawnych, posiadać tajemne i wielce wyszukane. [...] [Natomiast] poprzez porządek mówionych rzeczy przekształca się to, co wadliwego ma w swoich poruszeniach natura, a poprzez widoczną różnorodność figur – zachowuje podobieństwo z nieporządkiem natury. [H 255, 253]

Klasycystyczna teoria literatury, stawiając – jak wiadomo – na przeciwnych biegunach surowy naturalizm i ostentacyjne deklamatorstwo, postulowała subtelne wtopienie środków retorycznych w tkanę dramatu. Owocowało to swoistym dla literatury tego okresu pięknem naturalnym, gdyż kunsztownym, i kunsztownym – bo naturalnym³⁷. Różne realizacje sztuki dramatopisarskiej w XVII wieku w różny sposób radziły sobie z tym wyzwaniem. Rozwiązania zaproponowane przez Racine'a nie uniknęły krytyki i chociaż w oczach odbiorców współczesnych pocie nie osiągnęły jeszcze wzorcowego statusu, jakim cieszyć się będą później (począwszy od XVIII wieku³⁸), zostały uznane za oryginalne i godne uwagi³⁹.

W przekładzie dramatu praktyczne użycie retoryki ulega znaczącym transformacjom, których logika odtwarza napięcia właściwe dziełu oryginalnemu. O ile wymowa powiązana z akcją dramatu jawi się jako cel pracy pisarza, podczas gdy naturalizm i deklamatorstwo stanowią dla niej najpoważniejsze zagrożenia, o tyle w drodze między różnymi językowymi i kulturowymi kręgami tłumaczona tragedia może łatwo obciążyć się obiema wadami, nawet jeśli – w punkcie wyjścia – były one obce oryginałowi. Mimo zachowania ogólnych zarysów fabuły czy nawet treści poszczególnych wypowiedzi praca artysty wpisującego utwór w przestrzeń kunsztownej naturalności może ulec zaprzepaszczeniu.

Zagadnienie wiąże się z centralnym problemem poruszonym w niniejszym studium, dotyczącym spójności struktury dramatu. Klasycystyczny ideał retoryki rozproszony i naturalnej nie może bowiem zostać opisany inaczej niż w kontekście ogólnego kształtu fabuły, podczas gdy jej wymiar deklamatorski prowadzi nieuchronnie do wyizolowania jednostek składowych, takich jak tyrada czy sentencja. Deklamatorstwo rozbija więc trudną do osiągnięcia jedność tkanki dramatu.

Ornatus

Poetyka klasyczna poświęca wiele miejsca dramaturgicznemu użyciu ozdób dyskursu. Wprowadza przy tym sobie właściwą hierarchię (jak pokazywał zacytowany wcześniej fragment z *Praktyki teatru* księdza d'Aubignaca, w którym teoretyk odwołuje się do użycia antytez). Pod tym względem jako pilne zadanie jawi się

³⁷ O paradoksach klasycystycznej koncepcji naturalności zob. A. Kibédi-Varga, *Les Poétiques du classicisme*. Paris 1990, s. 22.

³⁸ Zob. G. Siouffi, *Les Tragédies comme représentation de la langue française*. W zb.: Jean Racine, 1699–1999. *Actes du colloque, Île-de-France – La Ferté-Milon, 25–30 mai 1999*. Réunis par G. Declercq, M. Rosellini. Paris 2003, s. 415–416.

³⁹ O recepcji i ocenie Racine'a w XVII i XVIII w. zob. E. P. Kostoroski, *The Eagle and the Dove. Corneille and Racine in the Literary Criticism of Eighteenth-century France*. Oxford 1972. – R. Picard, *Nouveau Corpus Racinianum. Recueil-inventaire des textes et documents du XVII^e siècle concernant Jean Racine*. Paris 1976. – *La Réception de Racine à l'âge classique*.

uzupełnienie istniejących już stylistycznych analiz *Andromachy* Morsztyna, które – w pracach Weintrauba i Chołuj – koncentrują się niemal wyłącznie na metaforyce i leksyce. Można odnieść wrażenie, że przypisując staropolskiemu tłumaczowi mechaniczną barokizację i konceptualizację dyskursu⁴⁰, autorzy wspomnianych tu artykułów odwołują się do wizji stylu Racine'a jako oszczędnego, chłodnego języka w funkcji dramatycznej (do czego z pewnością przyczyniły się analizy Leo Spitzera oraz inspirująca, choć metodologicznie więcej niż kontrowersyjna, książka Rolanda Barthes'a *O Racinie*⁴¹). Nie ulega wątpliwości, iż zasługą francuskiego autora była również wyraźna dramatyzacja stylu i jego przyporządkowanie sensom tragicznym; nie oznacza to bynajmniej, że stosował on język pozbawiony tradycyjnych ornamentów.

Pełniejszy ogład ozdób retorycznych w Morsztynowym przekładzie *Andromachy* wymaga uwzględnienia szerokiego repertuaru figur użytych w polskiej wersji tekstu i ich relacji z oryginałem. Pozwala to na osadzenie w pełniejszym kontekście znanych dobrze zjawisk związanych z metaforyką i leksyką przekładu. Pierwszym wnioskiem z próby podobnego ujęcia jest stwierdzenie bogactwa figur, za których pomocą tłumacz usiłuje odzwierciedlić w polszczyźnie analogiczne bogactwo oryginału⁴². Drugi wniosek częściowo potwierdza tezę Weintrauba o Morsztynowej tendencji do barokizacji francuskiego stylu przy równoczesnym ograniczeniu jej zasięgu. W pewnych – dość licznych zresztą – sytuacjach można stwierdzić, że poeta zbliża ton tekstu do obowiązującego w jego środowisku wyobrażenia o poetyckości bez troski o dramaturgiczną tkankę utworu; w najlepszym wypadku dzieje się to w zgodzie z metaforyką oryginału. To jednak tylko część zjawiska.

Przykładem swoistego zredukowania ozdobności Racine'owskiej jest scena 3 aktu II, w której Morsztyn pomija rozbudowaną apostrofę występującą w oryginale w szczególnie formotwórczej funkcji, albowiem stanowi ona centralną figurę tego monologu, sytuując się w jego kulminacyjnym punkcie:

*Sauve tout ce qui reste et de Troie, et d'Hector,
Garde son fils, sa veuve, et mille autres encor,*

⁴⁰ Zob. np. Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 152: „elementy barokowe wybijają się w niej na czoło”, oraz Chołuj, *op. cit.*, s. 95: „Czytając przekład *Andromachy*, wiemy, że pisał ją szlachcic polski i poeta epoki baroku. Substytucje, konkretyzacje, spolszczenia obecne są na całej przestrzeni tekstu”.

⁴¹ R. Barthes, *O Racinie*. W: *Mit i znak*. Wybór, wstęp J. Błoński. Warszawa 1970 (przel. W. Błońska). – L. Spitzer, *L'Effet de sourdine dans le style classique: Racine*. W: *Études de style*. Précédé de L. Spitzer et la lecture stylistique par J. Starobinski. Paris 1970 (trad. A. Coulon).

⁴² Ograniczając się do reprezentatywnej, mam nadzieję, choć, oczywiście, niepełnej grupy przykładów, stwierdzimy, iż Morsztyn odtwarza większość zabiegów polegających na repetycji czy to w zakresie częstych anafor, czy innych figur, takich jak słynna anadiploza „*Songe, songe, Céphise, à cette nuit cruelle*” (R 997), w przekładzie: „Wspomnij, Cefizo, wspomnij, jakąśmy noc miały, / gdy w niepamięć, niestetyż, nasz naród szedł cały” (M 1131–1132), paralelizmy składniowe (R 220 / M 248). W zakresie tropów: poza metaforami i metonimiami liczne synekdochy (M 337 n.). Morsztyn systematycznie poszukuje polskich odpowiedników figur myśli, takich jak (poza apostrofą, o której będzie mowa) prozopopeje (M 439–442 / R 397–400; M 1725–1730 / R 1507–1512), ironie (M 195, 222, 300), *correctio* (M 762–763); wielu figur konstrukcji (elipsa m.in.: M 598 / R 538, hyperbatony: M 304, 544, 1819).

*Épire: c'est assez qu'Hermione rendue
Perde à jamais tes bords et ton prince de vue.* [R 599–602]

Polski tłumacz podążył w kierunku dosłowności, uznając najwyraźniej apostrofę za zbędną:

Dosyć to, że mi Epir wyda panią moje,
choćby Hektora, choćby całą tu miał Troje;
niech Andromacha, jak chce, jego będzie żoną,
byle się dziś pożegnał Pyrrus z Hermijoną. [M 665–668]

Pokazuje to – sprzeczną z twierdzeniem Weintrauba – próbę ograniczenia deklamatorskiej warstwy oryginału oraz skłonność tłumacza do oddawania realizmu sytuacji dramatycznej.

Tezie Weintrauba o inercyjnej barokizacji⁴³ przeczy również widoczna w przekładzie tendencja do używania figur w celu uwydatnienia konfliktu tragicznego. Przejawia się to np. w szczególnej uwadze poświęconej dwóm bardzo charakterystycznym i słynnym syllepsom Racine'owskiego tekstu. Pierwsza z nich pochodzi z dialogu Andromachy z Pyrrusem i przynosi opis erotycznego cierpienia widzianego z perspektywy krwawej historii bohatera. Dystych „*Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé, / Brûlé de plus de feux que je n'en allumai* [Zwyciężony, zakuty w żelazo, trawiony żałami, / Palony większym ogniem, niż te, które sam rozpalilem]” (R 319–320), oddany został jako: „zwyciężony, związany, żalu mając więcej / i daleko niż Troja paląc się goręcej” (M 355–356). Kolejna syllepsa pojawia się pełnym gniewu wersie z wypowiedzią Hermiony, „*Je percerai le coeur que je n'ai pu toucher*” (R 1244), oddanym jako: „tam swego przeciwnika z gniewu i z rozpacz / pchnę w serce, kiedy go tknąć nie mogła inaczej” (M 1419–1420). Co właściwe dla omawianej figury, czasownik „palić się” w pierwszym przykładzie i rzeczownik „serce” w drugim występują równocześnie w znaczeniu dosłownym i metaforycznym. W obu przywołanych fragmentach na uwagę zasługuje wirtuozerska próba znalezienia ekwiwalencji dla figur występujących w oryginale.

Inny przykład Morsztynowej strategii przekładu ozdób dyskursu widoczny jest we fragmencie:

Jego sama śmierć, twemu do nieśmiertelności
ojcu pomogła, jego zabój nielaskawy
obudwu was nabawił nieśmiertelnej sławy. [M 400–402]⁴⁴

Zdanie to nosi cechy rozbudowanego paradoksu, rozwijając zwięzły wers oryginału „*Sa mort seule a rendu votre père immortel*” (R 360). Jak można dostrzec,

⁴³ Zob. Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 148: „Trudno przypuścić, aby była to świadoma stylizacja. Po prostu zwroty, które najnaturalniej cisnęły mu się pod pióro, były tradycyjnymi tropami barokowej poezji”.

⁴⁴ Zob. R 360–361: „*Sa mort seule a rendu votre père immortel. / Il doit au sang d'Hector tout l'éclat de ses armes*”. Jak widać, Morsztyn zmienił drugi wers dystychu, rozwijając antytezę: śmierć–nieśmiertelność. Koncept Morsztyna przypomina ten, na którego podstawie powstał sonet CXLIV z *Setnika rymów duchownych wtórego S. Grochowieckiego* (w zb.: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*. Oprac. K. Żukowska. Warszawa 1977, s. 297): „Z Twej śmierci, Jezu, dochodzimy żywota”.

Morsztyn rozbudowuje tekst (co zdaje się potwierdzać tezę o jego skłonności do barokowego deklamatorstwa), jednak ten gest wplata się w strukturę dramatyczną utworu, trafnie odsłaniając w tekście napięcia fabularne. Niezależnie od swobody stylistycznej inwencja tłumacza wpisuje się silnie w sytuację bohaterów tragedii, toczących swoje spory niejako na grobach poprzedników. Ozdoba, niczym soczewka, skupia i potęguje w formie językowej centralny konflikt dramatu.

Jak widać, chociaż użytek figur spycha niekiedy tłumaczenie w przestrzeń barokowego deklamatorstwa (na co trafnie wskazali Weintraub i Chołuj), część zabiegów stylistycznych polskiego tłumacza wpisuje się w strategię tekstową dążącą do uwypuklenia sytuacji dramatycznej, postrzeganej całościowo.

Argumenty logiczne, etyczne i patetyczne

Morsztyn wyraźnie wzmacnia logiczną architekturę niektórych partii o charakterze argumentacyjnym, co dobrze ilustruje przykład sceny 2 aktu I⁴⁵. Replika Pyrrusa na tyradę Orestesa została nasycona formami wypowiedzi i uwagami zdradzającymi polityczną mądrość władcy. Polski tekst rozwija w cztery wersy dystych poświęcony wzajemnemu szacunkowi równych sobie stanem:

Czym ja nimi, czy-li też – niech przyznają sami –
pozwoilił sobie rządzić ich niewolnicami,
czyli – wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem –
wazył się dysponować ich wygranej zyskiem? [M 213–216]⁴⁶

Mowa wzmocniona jest ponadto przywołaniem sankcji zewnętrznego obserwatora – *vox populi* – stygmatyzującego zachowanie sprzeczne z ideałem równości szlacheckiej i wolności, na którego obrońcę wykreowany został tutaj bohater („wiedząc, żeby to było z pośmiewiskiem”); podobny zabieg w analogicznej funkcji pojawił się nieco wcześniej: „i przyznają, którzy z nami byli” (M 207). W innej części tyrady oryginalny materiał z wersów 203–204 (porównanie minionej wielkości Troi z jej aktualnym upadkiem) włączony został z kolei w solidną formę argumentu *a fortiori*⁴⁷: „Bo gdy stojącej Troje nie zdołały siły, / któż ma wierzyć upadłej że by się pomściły?” (M 229–230), a obraz mordu na niewiniątce (R 215–216: „*Que, malgré la pitié dont je me sens saisir, / Dans le sang d'un enfant je me baigne à loisir?*”) wzbogaciło nawiązanie do dialogu Seneki *O gniewie*⁴⁸, które wspiera argumenta-

⁴⁵ Zob. M. Bajer, „*Andromacha*” de Stanisław Morsztyn: pour une analyse dramaturgique d'une traduction baroque de Racine. „Kwartalnik Neofilologiczny” 2013, z. 4.

⁴⁶ W wersach odpowiadających temu fragmentowi w oryginale czytamy: „*Sur eux, sur leurs captifs, ai-je étendu mes droits? / Ai-je enfin disposé du fruit de leurs exploits?* [Czy rozciągnąłem swoje prawa na nich, na ich jeńców? / Czy, wreszcie, rozporządzałem owocem ich czynów?]]” (R 191–192).

⁴⁷ Również omawiany wcześniej dystych: „Własnej krwi ojczyźnie nigdy nie żałował, / dopiero cudzej pewnie nie będę szanował” (M 685–686), opiera się na strukturze argumentu *a fortiori*.

⁴⁸ Zob. np. L. A. Seneca, *O gniewie*. W: *Pisma filozoficzne*. T. 1. Przekł., wstęp, komentarz, układ treści, indeks L. Joachimowicz. Wyd. 2, popr., z nowym wstępem i komentarzem. Warszawa 1965, s. 249–250: „Ale też zaznaczyć należy, że dzikie bestie i wszelkie zwierzęta, z wyjątkiem człowieka, są pozbawione gniewu [...]. Tylko popędy mają dzikie zwierzęta, wściekłość, krwiożerność, furję napaści, gniewu natomiast nie mają, podobnie jak nie znają rozpusty [...]”.

cyjny topos porównania: „Musiałcibym umyślnie, przykładem zwierzęcia, / bez gniewu niewinnego krew toczyć dziecięcia” (M 243–244).

Zainteresowanie Morsztyna logiczną stroną argumentacji ujawniają nie tylko zmiany wprowadzone do oryginału, ale również pieczołowitość, z jaką oddane zostały istniejące w tekście francuskim struktury argumentacyjne. Widać to w potraktowaniu dwuwersu 1307–1308 w oryginale („*Et mon coeur, soulevant mille secrets témoins, / M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins* [A moje serce, powołując tysięczną rzeszę tajemnych świadków, / wypowie mi ich <tj. obelg> o tyle więcej, o ile pani wypowie ich mniej]”), spolszczonego tak oto: „*Im skromniej znosić będziesz krzywdę swą okrutną, / tym większą konfuzją napętnisz myśl smutną*” (M 1489–1490). Jak widać, mimo znaczących zmian treści, Morsztyn zachował charakterystyczny w tym miejscu argumentacyjny topos porównania więcej do mniej. Oznacza to, że nawet wobec daleko idących modyfikacji zarówno litery, jak i ducha tekstu struktura argumentu stanowi ważny czynnik pracy nad przekładem.

Analogicznie tłumacz wzmacnia wymiar etyczny mów postaci przez wyraźne nasycenie ich sentencjami. W kontekście tendencji dotyczącej rozwoju tragedii klasycystycznej zarówno sama konstrukcja dyskursu, jak i towarzyszące jej typograficzne rozwiązania są krokiem wstecz: lata sześćdziesiąte XVII wieku i późniejsze stanowią we Francji okres widocznego schyłku mody na inkrustowanie dramatu wyróżnionymi kursywą sformułowaniami o charakterze gnomicznym⁴⁹. Zaznacza się to w tekście Racine'a, który wyraźnie unika tego rodzaju konstrukcji. Jak trafnie stwierdza w swojej klasycznej monografii Peter France, bohaterowie *Andromachy*, nie żywiąc złudzeń co do natury swoich wzajemnych motywacji, rzadko uciekają się do zabiegów mających na celu autoprezentację w lepszym świetle⁵⁰; tym samym gest Morsztyna sytuuje się niejako wbrew fabularnej i retorycznej dynamice oryginału.

W kwestii wyrażania uczuć należy z kolei podkreślić wyraźną skłonność tłumacza do lekceważenia patetycznej funkcji konstrukcji opartych na zaburzeniu poprawnego szyku zdania. W okresie bliskim Racine'owi – stanowiącym czasy istotnych przełomów w historii europejskiej sztuki wymowy – ten ostatni zabieg opisany został w gramatyce Port-Royal, która redukuje figury emocji do perturbacji składni⁵¹. Przekład świadczy jasno o pragnieniu odzwierciedlenia oryginalnej treści w szeregu domkniętych, możliwie harmonijnych zdań. Ilustruje to dobitnie dystych Andromachy ze sceny 4 aktu I: „*Captive, toujours triste, importune à moi-même, / Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime?* [W niewoli, zawsze smutna, niemiła samej sobie, / Może pan sobie życzyć, żeby Andromacha go kochała?]” (R 301–302), oddany tak: „Ty chcesz, żebym się w twojej kochała osobie,

⁴⁹ Zob. J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*. Paris 1959, s. 316–333.

⁵⁰ France, *op. cit.*, s. 127.

⁵¹ A. Arnauld, C. Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée [...]*. Paris 1660. Autorzy ograniczają do czterech figury konstrukcji w funkcji ekspresywnej: pleonazmu, elipsy, syllepsy (chodzi tu o składniową odmianę tej figury) i hyperbatonu. Zob. analiza *Grammaire générale de Port Royal* autorstwa G. Declercq'a (*La Rhétorique classique entre évidence et sublime*. W zb.: *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450–1950*. Publiée sous la direction de M. Fumaroli. Paris 1999, s. 681).

/ a jam w smutnej niewoli, obrzydła i sobie" (M 335–336). Tłumaczenie anuluje to, co znawca retoryki Racine'a nazywa „syntaktyczną izolacją” pierwszego wersu⁵². Podobnie dzieje się w kilku innych przypadkach.

Morsztynowa praca nad logicznym, etycznym i patetycznym wymiarem dyskursów postaci może zostać uznana do pewnego stopnia za krok szkodzący dramaturgicznej jedności tekstu, kierując go nieznacznie ku obszarowi deklamatorstwa. Retusze wprowadzone do mów ze sceny I aktu I czynią bardziej przekonującymi poszczególne tyrady rozpatrywane z osobna; podkreślenie sentencji pozwala włączyć jednostkowe wypowiedzi w uniwersalny porządek, a zacieśnienie związków składniowych zwiększa jasność wypowiedzi. Zbliża to wybrane fragmenty tekstu do ideału wzorców retorycznych, choć równocześnie osłabia też charakterystyczny zarys sylwetek moralnych bohaterów Racine'a, prowadząc do przypisania im większego stopnia roztropności (*prudencia*) niż w oryginale⁵³. Wychłodzeniu ulega emocjonalna intensywność relacji, ich tragiczna dynamika kierująca protagonistów od pierwszych scen do finałowej katastrofy.

Docere

Chociaż *Andromacha* Morsztyna słusznie uważana jest za przekład, a nie za swobodną imitację, właściwa epoce formuła „pięknych niewiernych”⁵⁴ pociąga za sobą – jak już widzieliśmy – liczne odstępstwa od litery pierwowzoru. Należy do nich zagadnienie zaburzonego porządku przekazywania niektórych, istotnych dla fabuły, informacji. Wiąże się to silnie z problemem napięcia między jednością dramaturgiczną a waloryzacją detali.

Językowy wymiar dramatu jest postulowany przez poetykę klasycyzmu, która podkreśla, że wszystkie dane konieczne do mentalnego zrekonstruowania świata przedstawionego powinny być zakodowane w dyskursie⁵⁵. Podobne założenie utrudnia w znacznym stopniu pracę nad tekstem: popisowy wymiar tragediowych wypowiedzi musi pogodzić się z funkcją przekazu informacji. W konsekwencji tyrady zostają obarczone dużą liczbą konkretnych i często skomplikowanych detali, których ciężar – w przypadku braków w warsztacie poetyckim autora – prowadzi do ich

⁵² P. France, *Racine: „Andromaque”*. London 1977, s. 17–18.

⁵³ Ponieważ stojąca na szczycie dawnej hierarchii moralnej roztropność (łac. *prudencia*) stanowi cechę rządzących, przez gest Morsztyna przebiega intencjonalna próba korekty obrazu króla zaproponowanego przez Racine'a. Dotykamy tu chyba punktu, w którym domyślać się można, że tłumacz krytycznie ocenił pewne aspekty sztuki oryginalnej; pozostawałoby to w zgodzie z oceną francuskiej *Andromachy* przez ówczesnych czytelników, zarzucających Racine'owi m.in. uchybienia dostojństwu monarszych portretów. W zakresie postrzegania bohatera tragedii w kategorii moralnego *exemplum* istotne są osiągnięcia teatru jezuickiego. Na uwagę zasługują tu ogólniejsze badania nad nim: J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*. Wrocław 1970. – I. Kadulska, *Ze studiów nad dramatem jezuickim wczesnego oświecenia. 1746–1765*. Wrocław 1974. – M. Mieszek, *Dramaturgia Jana Bielskiego na tle przemian w teatrze jezuickim w XVIII wieku*. „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 3.

⁵⁴ R. Zuber, *Les „Belles infidèles” et la formation du goût classique*. Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac. Paris 1968.

⁵⁵ W przeciwieństwie do nasycania gry aktorów i innych materialnych składników spektaklu elementami znaczącymi.

swoistej implozji jako bytów estetycznych (czy to z punktu widzenia poetyki, czy retoryki w jej wymiarze *delectare*). Z kolei pominięcie ważnych informacji zawiesi w dramaturgicznej próżni poetycko dopracowane segmenty tekstu⁵⁶.

Omówione napięcie dotyczy w tym samym stopniu działania dramaturga, co tłumacza. Ten ostatni ma do czynienia z zamkniętym już utworem wskazującym jasno proporcje między informacją a poetyckim lub retorycznym popisem. Równocześnie, skoro samo przejście między dwoma systemami językowymi, artystycznymi i kulturowymi piętrzy nieoczekiwane trudności, ta oryginalna proporcja jawi się często tłumaczowi nie tyle jako stała, wymagająca biernego przeniesienia w nowy porządek znaków, ile jako wskazówka wspierająca proces przekładu, który jednakże nie może zamknąć się w obszarze przez nią wytyczonym. Dlatego też ten – wydawałoby się – rudymenarny aspekt tekstu dramatycznego, jakim jest sposób wprowadzania i rozkładania kwantum podstawowych informacji koniecznych, by pojąć intrygę, ulega w Morsztynowym tłumaczeniu subtelnym, choć istotnym modyfikacjom.

Wśród tych ostatnich można wymienić stałą tendencję do uzupełniania luk informacyjnych w tyradzie Pyladesa z pierwszej sceny dramatu. Tekst oryginalny obfituje w przestrzenie celowo niedookreślone, których treść wyjaśni dopiero dalszy bieg akcji. Należą do nich wzmianki o podskórnych niepokojach na dworze Pyrrusa, odwołującego się do Hermionę. Racine w żadnym momencie tego dialogu nie wspomina jednoznacznie o miłości króla do Andromachy, w przeciwieństwie do przekładu, informującego o tej okoliczności nader wyczerpująco⁵⁷. W takiej i w podobnych sytuacjach mamy do czynienia z ruchem służącym retorycznej jasności tekstu w zakresie *docere*, osiąganey jednak kosztem ściśle dramaturgicznych jakości, jakimi są *suspens* i zaskoczenie.

Ten podręcznikowy retoryczny ton słyszalny jest wreszcie w niewielkich, ale istotnych korektach, zmierzających do uporządkowania materii Racine'owskich dyskursów. Widać to w potraktowaniu wersów z oryginału opisujących relacje między Orestesem a Hermioną:

*Tel est de mon amour l'aveuglement funeste.
Vous le savez, Madame, et le destin d'Oreste*

⁵⁶ Stąd bierze się postulat, by jako temat tragedii wybrać małą liczbę wydarzeń. Zob. H 145–146.

⁵⁷ Zob. M 84–88:

i (jakby jeszcze było nie dosyć faworu)
z matką się chce ożenić, w której intencji
weża chowa w zanadru na zgubę Grecyi,
choć wie, że temu dziecku, gdyby dorósł miało,
Troję wzbudzić z popiołów niebo obiecało

I dalej:

a teraz gwałtem Pyrrus chce ją wziąć za żonę,
nie dbając o przyslaną sobie Hermionę [M 95–96]

– ostatnie zdanie odpowiada enigmatycznemu sformułowaniu z oryginału:

*On dit que, peu sensible aux charmes d'Hermione,
Mon rival porte ailleurs son coeur et sa couronne*

[Mówi się, że niewrażliwy na urok Hermiony / mój rywal składa gdzie indziej serce i koronę.]
[R 77–78]

*Est de venir sans cesse adorer vos attraits,
Et de jurer toujours qu'il n'y viendra jamais*

[Takie jest posępne zaślepienie mojej miłości. / Wie to pani. A przeznaczeniem Orestesa / Jest nieustanne przychodzenie, by wielbić jej wdzięki, / I wieczne przysięganie, że już nigdy nie przyjdzie.] [R 481–484]

Francuski tekst opiera się na zaburzeniu logicznego i chronologicznego porządku zdarzeń – wspominając o ślubowanym zerwaniu z Hermioną, Orestes zaznacza najpierw niemożność dochowania wiary przysiędze, dopiero później samo jej składanie. Podobnie jak w przypadku Racine'owskich anakolutów, wolno dopatrzeć się tu struktury służącej podkreśleniu wzburzenia podmiotu wypowiedzi. Morsztyn rezygnuje z tego elementu, porządkując domniemany chaos materii oryginału:

Niewidome miłości mojej przeznaczenie
ustawicznie mię, pani, do twoich nóg żenie.
Obiecując ja, że się nie wrócę jak żywo,
ale spełnić nie zdołam i przysięgam krzywo. [M 533–536]

Podobnie dzieje się w dalszej części tekstu:

*O dieux! Tant de respects, une amitié si tendre...
Que de raisons pour moi, si vous pouvez m'entendre!* [R 545–546]

Tłumacząc ten dystych jako:

O Boże, jakież siła racyj z mojej strony!
Ta najpierwsza, w miłości że trwam niewzruszony [M 605–606]

– Morsztyn wpisuje tekst w scholastyczny porządek dyskursu, w którym wzmianka o ogólnej klasie jakiegoś zjawiska („racje”) poprzedza ekspozycję szczegółowych elementów zbioru („Ta najpierwsza...”).

Tłumacz nadaje tragedii kompletność właściwą dobrze skonstruowanemu przemówieniu. Wyjściowa opozycja między organiczną jednością tekstu teatralnego a atomizacją zostaje tu zastąpiona raczej przeciwstawieniem dwóch rodzajów spójności. Nie wychodzimy wszakże poza ten sam krąg problemów, gdyż tylko jeden ze sposobów unifikacji tekstu przynależy do świata dramatu, podczas gdy drugi spycha dyskursy postaci w przestrzeń szkolnego deklamatorstwa. Nie przy czynia się on zatem do dynamicznej jedności fabuły, o której pisałem na wstępie, gdyż ukonstytuowanie deklamatorskiej jasności pociąga za sobą właśnie zamazanie konturu intrygi w istotnym dla klasyków wymiarze gry z oczekiwaniami odbiorców⁵⁸.

⁵⁸ Równocześnie opozycja między przebiegiem informacji w strukturze oryginału i w przekładzie nie musi odsyłać koniecznie do opozycji: poetyka–retoryka; także ta ostatnia zakłada możliwość intencjonalnie osiąganego niejasności. W tym kontekście różnica między oryginałem a przekładem sprowadzałaby się do następującego faktu: Racine czyni dramatyczny użytek z podobnej, przewrotnej koncepcji retoryki, podczas gdy Morsztyn pozostaje w kręgu bezpiecznej wersji tej sztuki.

Formy tyrady

Tragedia klasyczna opiera się nie na realistycznym, bardziej czy mniej ożywionym dialogu, ale na następstwie rozbudowanych tyrad. Według Stendhala tyrada stanowi kryterium przynależności tekstu do estetyki klasycznej⁵⁹. Taką opinię, choć wyrażoną w pamflecie, potwierdza lektura traktatów z XVII wieku. Otóż pisząc o sposobie komunikowania się bohaterów tragediowych, poetyki tego okresu nie posługują się w ogóle pojęciami zakładającymi wymianę myśli czy poglądów (takimi jak dialog albo rozmowa). Jedyną rozważaną formą jest tutaj mowa (*discours*), w której rozpoznać należy w większości przypadków mniej lub bardziej zamkniętą, najczęściej oficjalną i zawsze ozdobną wypowiedź, skonstruowaną rygorystycznie wedle zasad sztuki oratorskiej. Zarazem też poetyka niejednokrotnie postuluje ograniczenie tego oratorskiego wymiaru słowa przez wzgląd na wymogi właściwe tekstowi dramatycznemu. Tak więc ksiądz d'Aubignac uzależnia długość narracji od ich miejsca w strukturze sztuki⁶⁰, domaga się uzgodnienia ich z naturą sytuacji, stanem umysłu bohatera itp. Czysto dramaturgiczne elementy, takie jak retardacja i zaskoczenie, wyznaczają więc zakres użycia narzędzi retorycznych.

Stwierdzona przez Stendhala „tyrania tyrady” bez wątpienia wpływała na pracę tłumacza. Dlatego analizując ścieranie się w Morsztynowym przekładzie żywiołów dramaturgicznej spójności i różnorodności, warto zwrócić uwagę na potraktowanie przez polskiego poetę większych partii dyskursu.

Spójność kwestii

Istotny czynnik spójności struktury dramatycznej to modelowanie sposobu połączenia następujących po sobie kwestii przypisanych dialogującym postaciom. W statycznej estetyce klasycznej był to niewrażliwy moment tekstu dramatycznego. Zlekceważenie tego zabiegu spowoduje odcisnięcie na utworze piętna niezborności, a błędne połączenie kwestii wypowiedzianych przez bohaterów wprowadzi z kolei chaos do zespołu najbardziej dopracowanych fragmentów sztuki. Dynamika poszczególnych porcji scenicznego dyskursu wymknie się wówczas nieodwołalnie spod kontroli, nie pozwalając zaistnieć klasycystycznemu myśleniu w kategoriach architektonicznych, waloryzującemu harmonię i czystość proporcji. W konsekwencji – sens całości nie będzie funkcją zaprogramowanego działania kompozycyjnego, ale narodzi się inercyjnie z przypadkowych relacji źle dobranych elementów. Równocześnie u dramatopisarza takiego jak Racine – łączącego troskę o szczegóły

⁵⁹ Zob. wypowiedź Stendhala (*Racine i Szekspir*. Przeł. W. Natanson. Wstęp, przypisy A. Kotuła. Warszawa 1956, s. 193) na temat tyrady: „gardzę spiskami w aleksandrynach i pożądam tragedii prozą [...]. Przyznaje, iż bardziej by mnie to interesowało niż Klitenmestra i Regulus z ich osiemdziesięciowerszowymi tyradami w duchu oficjalnym. Tyrada jest zapewne najbardziej antyromantycznym elementem w poetyce Racine'a. Gdyby koniecznie trzeba było dokonać wyboru, wolałbym zachować dwie jedności niż tyradę”.

⁶⁰ Te umieszczone na początku mogą być dłuższe (gdyż publiczność przychodzi do teatru życzliwie nastawiona i chce poznać szczegółowo punkt wyjścia fabuły), później – kiedy akcja toczy się coraz zwawiej – dłuższe opowiadania drażnią, gdyż wprowadzają bezruch.

z rygorystyczną kontrolą całości struktury – niepozorne na pierwszy rzut oka przejścia między kwestiami stanowią ogniwa bardzo silnie nasyczone bogactwem sensów.

W każdym miejscu przekładu Morsztyn wykazuje się uwagą wobec tego elementu Racine'owskiej techniki. Dzieje się tak zwłaszcza tam, gdzie oryginalny tekst wyraźnie podkreśla związek między zakończeniem jednej a początkiem kolejnej wypowiedzi. Świadczyć o tym może użycie takiego samego słowa w klauzuli pierwszej i w ataku następnej kwestii⁶¹, słowa pokrewnego⁶² albo stojącego w jawnym znaczeniowym kontraście z tym, co przedtem⁶³. W przytoczonych sytuacjach połączenie dwóch kwestii dokonuje się na zasadzie zbliżonej do konceptu, przy czym Morsztyn zachowuje wiernie strukturę oryginału.

Na uwagę zasługują przypadki, w których polski tłumacz projektuje to formalne rozwiązanie w kontekście, w jakim nie pojawiło się ono w oryginale. Mamy wówczas do czynienia ze swoistym wewnętrznym transferem analogicznych rozwiązań między odmiennymi częściami tłumaczonego tekstu. Dzieje się tak w akcie IV, gdzie wypowiedzi Hermiony i Orestesa łączą się w następujący sposób: Orestes – „*Souvenez-vous qu'il règne, et qu'un front couronné...*” (R 11866); Hermiona – „*Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné?*” (R 1187), co Morsztyn tłumaczy następująco: Orestes – „Król jest. Trzeba go, prawda, sądzić, ale nie tu. / Dopieroż nie brać z niego pomsty, bez dekretu” (M 1357–1358); Hermiona – „Nie dosyć tobie, że już przez mię osądzony, / że dekret śmierci bierzesz nań od Hermijony?” (M 1359–1360). Powtórzenie słowa „dekret” upodabnia ten fragment do wcześniej przywołanych, mimo że w oryginale kwestie nie opierają się na tak silnej ekwiwalencji.

Warto przywołać jeszcze jeden ustęp, w którym Morsztyn stosuje zasadę paralelizmu między wypowiedziami w miejscu, które w oryginale nie tylko jest tej cechy pozbawione, ale – co więcej – jej brak ma wyraźne dramaturgiczne uzasadnienie. W scenie 1 aktu II pojawia się dialog: Kleona – „*Contre un amant qui plaît pourquoi tant de fierté?*” (R 455); Hermiona – „*Hélas! Pour mon malheur, je l'ai trop écouté*” (R 456). W przekładzie: Kleona – „albo jeśli jej jego komplementy smaczne, / czemuż zmyśla, niesmaki pokazując znaczne?” (M 499–500); Hermiona – „O, nie zmyślałam ci ja, nieszczęsna w tej mierze [...]” (M 501). Nadanie tekstowi językowej ciągłości dokonuje się kosztem szczególnej sytuacji dramatycznej, polegającej – przeciwnie – na zerwaniu logicznego następstwa. Wypowiadając się bez widocznego związku ze słowami przedmówczyni, Hermiona ukazuje przypisaną jej przez Racine'a monomanię. Tłumaczenie gubi ten efekt.

Zobaczyć można, że Morsztyn nie tylko odtwarza, ale i przyswaja sobie element klasycystycznej techniki dramatopisarskiej polegający na starannym łączeniu kwestii dialogujących ze sobą postaci. Nawet jeśli rozwiązanie to zostaje użyte

⁶¹ Np. we fragmencie z aktu IV: Pyrrus – „*Rien ne vous engageait à m'aimer en effet*” (R 1355); Hermiona – „*Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?*” (R 1356), co Morsztyn tłumaczy tak: Pyrrus – „Nie wiem, dlaczego byś się we mnie kochać miała” (M 1541); Hermiona – „Cóżem robiła, zdrajco, jeśli-m nie kochała?” (M 1542).

⁶² Zob. M 294: Andromacha – „raz na dzień daję obrok smutnej duszy mojej”; M 297: Pyrrus – „O, jako lży słuszniejsze gotują-ć się, pani”.

⁶³ Zob. M 1331: Orestes – „Wsiadajmy! Jam już gotów”; M 1332: Hermiona – „Nie, zostańmy, proszę”.

niewiele mechanicznie, dowodzi troski tłumacza o organiczną jedność tekstu dramatycznego.

Przygody narracji

Jak w wielu klasycystycznych tragediach, ekspozycja *Andromachy* opiera się na rozległych narracjach wprowadzających odbiorców w sprawy postaci. Proponuję w tej części przyjrzeć się opowiadanemu Orestesowi z pierwszej sceny sztuki pod kątem potraktowania go przez Morsztynę.

Podobnie jak w kilku innych dużych wypowiedziach (zwłaszcza w scenach I oraz 2 aktu I), polski tłumacz wyraźnie respektuje delimitacje retoryczne tekstu. W tyradzie Orestesowi zwróconej do przyjaciela odnaleźć można *captatio benevolentiae* właściwe dla pierwszej części mowy (*exordium*). Zawiera się ono w reakcji na wysunięte przez Pyladesa oskarżenie o nieszczerłość: Pylades – „czyś mię to zdradzał, panie?” (M 37); Orestes – „Siebiem zdradzał bardziej: / trudno przymusić, kiedy serce się zatwardzi. / Wszak wiesz, że odtąd, jakom w miłość wpadł mizerny, / szczerzem zawsze szedł z tobą, przyjacielu wierny” (M 37–40). Replika Morsztynowego Orestesowi odpowiada u Racine’a następującemu tekstowi:

*Je me trompais moi-même.
Ami, n'insulte point un malheureux qui t'aime.
T'ai-je jamais caché mon coeur et mes desirs?* [R 37–39]

Jak widać, przeniesione do polszczyzny są wszystkie oryginalne zwroty służące odparciu podejrzenia o nieszczerłość. Sformułowanie „Siebiem zdradzał bardziej” stawia – tak jak oryginał – znak równości między oszukiwaniem siebie i innego; odbija więc echo koncepcji przyjaciela jako drugiego samego siebie z eseju *O przyjaźni* Michela de Montaigne’a. Podobnie działa wspomnienie dotychczasowej szczerłości (M 39–40). Usuwanie wzmianki o miłości Orestesowi do Pyladesa, Morsztyn zastępuje ją sentencją o silnej funkcji perswazyjnej. Przywołana reguła moralna ma uzasadniać – a zatem i usprawiedliwiać – nielogiczne zachowanie bohatera zaślepionego przez emocje.

Utrwalona w retoryce relacja między *proemium* a następującą po nim narracją zostaje wyzyskana przez Racine’a w sposób niezwykle oryginalny w kontekście XVII-wiecznej sztuki poetyckiej. Jak pisze w *Praktyce teatru* ksiądz d’Aubignac, długie sprawozdania z minionych zdarzeń mogą osłabiać prawdopodobieństwo fikcji. Dzieje się tak, gdy słuchają ich postaci, którym opowiadane fakty powinny być znane⁶⁴. Podobnie jest, gdy Orestes wspomina część akcji sprzed rozstania przyjaciół. A jednak jego narracja nabiera wiarygodności w zestawieniu z poprzedzającym ją *proemium*, które nie tylko wprowadza, ale i uzasadnia dalsze opowiadanie. Wyrażona w wersach 37–40 troska o uczucia rozmówcy sprawia, że przypomnienie wspólnych doświadczeń jawi się jako próba zażegnania mylnego wrażenia nieszczerłości Orestesowi. To nie *proemium* przygotowuje narrację (jak dzieje się to w sztuce retorycznej), lecz narracja stanowi kolejny, rozwinięty argument *captatio benevolentiae*. Taki psychologiczny porządek można uznać za swoisty dla dramatu.

⁶⁴ Zob. F. Hédelin d’Aubignac, *La Pratique du théâtre*. Éd. H. Baby. Paris 2001, s. 413–428.

Racine realizuje ten zamysł konsekwentnie. Początkowa część narracji zawiera zwroty do Pyladesa:

*Tu vis naitre ma flamme et mes premiers soupirs.
Enfin, quand Ménélas disposa de sa Fille
En faveur de Pyrrhus, vengeur de sa Famille,
Tu vis mon désespoir; et tu m'as vu depuis,
Traîner de Mers en Mers ma chaîne et mes ennuis.* [R 40–44]

Nieustanne – w oryginale – nawiązania do Pyladesa nie są mechanicznym zabiegiem pozwalającym na osadzenie opowiadania w kontekście komunikacyjnym. W zacytowanych wersach Pylades jest podmiotem zdań („*Tu vis [...] [Widziałeś [...]]*”; „*Tu vis [...] et tu m'as vu depuis [...] [Widziałeś [...]]* i widziałeś mnie później [...]]”), co zapewnia mu stałą obecność w przywoływanych zdarzeniach, mimo że dotyczą one przecież Orestesa. To również ma jednoznaczną funkcję perswazyjną: podobnie jak w wersach 37–40 słowa skierowane do Pyladesa pozwalają oddalić niepokój słuchacza powątpiewającego w lojalność rozmówcy.

Morsztyn oddaje opisany fragment w sposób następujący:

Kochałem, lecz gdy nazbyt Menelaus szczerze
z Pyrrusem począł wkraczać w małżeńskie przymierze,
zasługi ojca płacąc córką poślubioną,
ja (widząc już nadzieję o ziemię rzuconą
i że się Hermijona nic tym nie brzydziła,
gdy Pyrrusowi, nie mnie, poślubiona była)
wpadłem w desperację, a dni moich końca
szukając, raz na zachód, drugi na wschód słońca
żeglowałem [...]. [M 41–49]

Już na planie konstrukcji zdań postać Pyladesa znika w cytowanym fragmencie tłumaczenia. Zmiana jest nie tylko syntaktyczna (a więc stylistyczna); co ważniejsze, w przekładzie gubi się efekt narracji jako płynnego rozwinięcia wyjściowego *captatio benevolentiae*; jej relacja z *proemium* nie zostaje podbudowana. Wskazuje to na niepełne wykorzystanie przedstawionego elementu zdumiewającej techniki dramatopisarskiej Racine'a.

W kontekście tematu artykułu istotna jest tu konkluzja metodologiczna dotycząca zastosowania przez tłumacza zasad konstrukcji dyskursu. Specyfika Racine'owskiej narracji zawiera się w ogólnym obrazie, jaki wyłonił się już w opisie Morsztynowego użycia różnych typów argumentów i zjawisk z zakresu *docere*. Tutaj również polski tekst jest poprawny w kontekście podręcznikowych reguł: *proemium* wyposażone w tropy *captatio benevolentiae* poprzedza narrację, która w sposób adekwatny do sytuacji odnosi się do przebiegu zdarzeń. Opowiadanie nie zostało więc zepsute, a jednak znacznie się zredukowało. W tłumaczeniu narracji Orestesa – choć pozornie dość wiernym – zagubieniu nie uległy same zasady retoryki, ale ich specyficzne zastosowanie przez Racine'a. W rezultacie stwierdzić można, że sposób potraktowania elementu tekstu francuskiego w przekładzie każe osunąć mu się z przestrzeni dramatu w obszar mniej wyspecjalizowanego użytku sztuki wymowy. Zamiast dać próbę prawdziwie dramaturgicznej elokwencji (będącej syntezą retoryki i poetyki) Morsztyn po raz kolejny wpada nieznacznie w ton szkolnej deklamacji.

Formy liryczne

Kształt klasycystycznej tyrady u Morsztyna skłania do podsumowania, w którym weźmie się pod uwagę rozpiętość tekstualnych strategii użytych w przekładzie tej wypowiedzi. Jest to problem piętrowy, gdyż już w tekście oryginalnym tyrady (i inne większe partie dyskursu, takie jak monologi) stanowią byty niejednorodne, odzwierciedlające liryczne, retoryczne i – rzecz jasna – dramaturgiczne zainteresowania Racine'a; podobnie – na wyższym poziomie złożoności – dzieje się w przypadku tłumaczenia, którego autor (tak jak twórca pierwowzoru) uprawiał różne rodzaje literatury i piśmiennictwa. Ta wszechstronność była prawdopodobnie istotna dla ostatecznego rezultatu jego translatorskich wysiłków.

Uchwycenie sygnalizowanego problemu wymaga rozpatrywania *Andromachy* na szerszym tle recepcji dramatu obcego w literaturze staropolskiej. Porównanie z przekładami teatru Seneki (autorstwa Górnickiego, Bardzińskiego i S. Morsztyna⁶⁵) oraz z przyswojeniem ówczesnej francuskiej dramaturgii (*Sylvia* S. H. Lubomirskiego według J. de Maireta, *Cyd* J. A. Morsztyna według Corneille'a) ukazuje wyjątkowość Racine'owskiego dzieła. *Andromacha* jest najmłodszym z adaptowanych tekstów i – co warto tu przypomnieć – w momencie paryskiej prapremiery została uznana za tragedię nowatorską, głos nowego pokolenia twórców teatralnych⁶⁶. Ta cecha silnie wpłynęła na przekład, odróżniając go od poprzednich. W największym skrócie można stwierdzić, że w obu wcześniejszych modelach dramatu (w wydaniu Seneki i Corneille'a) zachodzi swego rodzaju oddzielenie momentu literackiego opisu od rozwoju akcji. Jest to dobrze widoczne w polskich imitacjach Seneki, gdzie – za łacińskim wzorcem – najsilniejsze efekty estetyczne przypisane zostają fragmentom o charakterze otwarcie lirycznym: pieśniom chóru, modlitwie, kłatwie, elegijnym lamentom. Tym tropem idzie Stanisław Morsztyn w *Hippolicie*. O ile koncepcja dramaturgiczna *Cyda* Corneille'a odcina się wyraźnie od wzorca Senekiańskiego, o tyle również tu mówić możemy o słabszej, ale jednak dostrzegalnej tendencji do wyodrębniania pierwiastków lirycznych z przebiegu dramatu.

Widać to w konstrukcji charakterów tragicznych, które – jakkolwiek złożone – nie ewoluują. Ich dynamika (gdyż są to bezwzględnie postaci o wielkim potencjale dramatycznym) rozwija się w porządku niejako wertykalnym, ponieważ kolejne kwestie i sceny prowadzą widza do coraz głębszego poznania napięć, utrzymujących się na skrajnym, ale i stałym pułapie. Teatralny czas służy zatem możliwie szczegółowemu i obrazowemu wypowiedzeniu tego, co w umyśle postaci rozgrywa się niejako w jednej sekundzie. W ramach tej konstrukcji kierunek rozwoju akcji wytyczają z kolei zdarzenia zewnętrzne wobec protagonistów: po konflikcie ojców – wojna i decyzja króla. Tekstowym symbolem podobnie zaprojektowanej psychologii bohaterów są stances Rodryga i stychomytia⁶⁷, wynoszące dramatyczny język uczuć na wyżyny niedostępne dramatowi polskiemu przed *Cydem* w wersji Jana Andrzej Morsztyna, a jednak czerpiące swoje piękno z bezruchu. To momenty wyjęte

⁶⁵ O polskich imitacjach tragedii Seneki zob. R. Rusnak, *Seneca noster*. Cz. 1: *Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego*. Warszawa 2009.

⁶⁶ Zob. Forestier, *Jean Racine*, s. 299.

⁶⁷ Corneille, *Cyd, albo Roderyk*, s. 31–32, 36–37, 68–69.

z biegu akcji, w których deklamatorsko-konceptualny tryb oryginału znajduje w polskim liryku tłumacza uznawanego za genialnego.

Na takim tle nowatorstwo *Andromachy* jawi się jako wyzwanie dla adaptatora w dużej mierze za sprawą odmiennej koncepcji akcji. Racine'owska prezentacja postaci dokonuje się w porządku linearnym i to czasowe następstwo stanów psychologicznych (nie tylko skrajnych, jak u Corneille'a, ale przede wszystkim sprzecznych) napędza intrygę. Fabularna dynamika aktów I, II i scen 1–7 aktu III bierze swój początek w wahaniach Pyrrusa i w oczekiwaniu na jego decyzję w odniesieniu do greckich postulatów; w aktach III–IV dalszy ciąg akcji zależy w całości od postanowień *Andromachy*, a później źródłem suspensu jest Orestes, który – w toku trudnej misji rozgrywającej się poza sceną – może zabić Pyrrusa lub, z różnych względów, w ostatniej chwili odstąpić od tego zamiaru. Tylko powierzchowne odczytanie tragedii klasycznej lekceważy taką kompozycyjną wirtuozerię, widząc w niej zjawisko mniej istotne od filozoficznego czy ideologicznego przekazu tekstu. W rzeczywistości – nieoczekiwany rozwój wypadków był ceniony przecież i przez Arystotelesa, i przez autorów późniejszych poetyk⁶⁸, a równie klarownie prowadzona ekonomia oczekiwania i zaskoczenia stanowi efekt tak samo niedostępny miernym poetom jak styl Racine'a.

Przyjęcie tej koncepcji dramatu owocuje koniecznością zastosowania odmiennej techniki przekładu niż ta, jaką posłużyli się Górnicki, Bardziński, Jan Andrzej Morsztyn czy sam Stanisław Morsztyn w *Hippolicie*. Polski tłumacz musiał znaleźć formułę odpowiadającą językowej tkance dramatu, w której popis retoryczny i poetycki nie jest nigdy wyizolowany z przebiegu akcji. To dynamika zdarzeń – zmienne, trudnych do przewidzenia – wytycza ramy efektem stylistycznym. W podobnie pomyślanej tragedii nie ma miejsca (ani czasu) na celebrowanie kunsztownych wypowiedzi zastygłych w bezruchu. Postaci ciągle rozważają swoje położenie względem innych, snują plany albo ustosunkowują się do zaistniałych kryzysów. Ich wypowiedzi wypełnione są informacjami niezbędnymi do zrozumienia przebiegu intrygi i dopiero na tle tej prymarnej materii – w kunsztownie wykreowanym chaosie⁶⁹ – połyskują nieustannie elementy opisu retorycznego i poetyckiego, którym jednak nigdy nie jest dane zajęcie eksponowanego miejsca w centrum sytuacji teatralnej. Nadwyżka informacji wymaga od tłumacza nieprzerwanej i bezwzględnej precyzji, gdyż w przeciwnym razie zepsucie ulegnie architektura Racine'owskiej intrygi. Swoiste rozproszenie i jednolite rozprowadzenie efektów stylistycznych odwołuje się z kolei do umiejętności syntezy⁷⁰.

⁶⁸ Według Arystotelesa (A 331) wydarzenia wzbudzają tym skuteczniej litość i trwogę, „gdy przebiegają wbrew oczekiwaniu, wynikając jedne z drugich. Dzięki temu [...] wywołują większe zaskoczenie, niż gdyby wydarzyły się spontanicznie lub przez przypadek [...]”. O zaskoczeniu jako warunku doskonałości tragedii piszą też autorzy z kręgu francuskiego klasycyzmu: „w piątym [akcie], przy dalszym braku nadziei, węzeł rozwiązuje się w sposób niespodziewany i wywołuje zadziwienie” (J. Châpelin, *Przemowa o poezji przedstawiającej*. W zb.: *Trzy poetyki z czasów Richelieu*, s. 44) „zdarzenia odnawiają swe wdzięki poprzez podtrzymujące je afekty, a te ostatnie zdają się odradzać poprzez zdarzenia ze swej natury niespodziane [...]” (H 137).

⁶⁹ O tym była tu już mowa w cytowanym fragmencie *Praktyki teatru* d'Aubignaca.

⁷⁰ Różnice między Corneille'em a Racine'em amplifikuje w polskiej recepcji rozbieżność pokoleniowa między tłumaczami. W samym wyborze sztuki można dopatrzeć się manifestu pokoleniowego –

Czy jednak brak stanc, stychomytii, lamentów i pieśni oznacza automatycznie, że *Andromacha* nie odwołuje się do techniki lirycznego modelowania tekstu przez tłumacza? Dzieje się inaczej, gdyż już we francuskim oryginale popisowość wtopiona w akcję właściwa Racine'owskiej koncepcji dramatu ewidentnie żywi się osiągnięciami współczesnej liryki. Polski tłumacz bezbłędnie identyfikuje to zjawisko, wyciągając z niego wnioski. Postaram się wykazać to przez porównanie przekładu z oryginałem. Zacytowany fragment pochodzi z pierwszego dialogu Orestesa z Hermioną:

W tych oczach mię czeka
⁵⁵⁰ pewna śmierć, co gdzie indziej przede mną
 ucieka:
 nie trzeba mi nic więcej, tylko pojrzeć szpetnie –
 zaraz utrapionego ta surowość zetnie;
 jakby mię też śmiertelnym dekretem zabiły,
 kiedy mi to powiedzą, co zawsze mówiły.

⁵⁵⁵ Jednoż jest nie kochać się albo mnie
 umorzyć,
 jednoż stracić nadzieje albo grób otworzyć:
 te są rezolucje moje przez rok cały
 odtąd, jako mię oczy twe na śmierć skazały.
 Więc już teraz za miłość i stateczną wiarę
⁵⁶⁰ bierz ostatnią żywota mego ofiarę;
 tak – czego nie zrobiła tatarska kraina –
 dziś mnie sroższa niż oni zabije dziewczyna

⁴⁹⁵ Enfin je viens à vous, et je me vois réduit
 A chercher dans vos yeux une mort, qui me
 fuit.
 Mon désespoir n'attend que leur indifférence;
 Ils n'ont qu'à m'interdire un reste d'espérance;
 Ils n'ont, pour avancer cette mort où je cours,
⁵⁰⁰ Qu'à me dire une fois ce qu'ils m'ont dit
 toujours.

Voilà, depuis un an, le seul soin qui m'anime.

Madame, c'est à vous de prendre une Victime

Que les Scythes auraient dérobée à vos coups,
 Si j'en avais trouvé d'aussi cruels que Vous⁷¹.

Tekst pojawia się krótko po wspomnieniu podróży do kraju Scytów (którzy, mimo legendarnej krwiożerczości, darowali Orestesowi życie). Nawiązanie do mitu, umieszczone w otocze erotycznej, służy konstrukcji tekstu opartego na koncepcie (zrównanie okrucieństwa ludu surowego w swoich obyczajach z kobiecą nieczułością). Osadza to oryginał (R 495–502) w polu napięcia prowadzącego do pointy, która przynosi ostateczne uzasadnienie zestawienia. Zacytowany fragment – zarówno w pierwowzorze, jak i w przekładzie – opisać można w kategoriach klasycznej poetyki pointy, gdzie ta ostatnia definiowana jest jako „mowa, w której zachodzi zetknięcie się czegoś niezgodnego i zgodnego”⁷². W oryginale wersy 497–500 rozwijają myśl wyrażoną wcześniej w wersach 495–496. Pozostają z nią w stosunku wariacji wobec tematu. Do serii opracowań tego samego konceptu, przetłumaczonych wiernie w wersach 551–554, Morsztyn dodaje

najpierw Maria Kazimiera podkreśla odrębność kulturową wobec Marii Ludwiki, następnie Stanisław wyraża to samo wobec stryja.

⁷¹ Puste linie w drugiej kolumnie odpowiadają wersom dodanym przez Morsztyna w przekładzie.

⁷² M. K. Sarbiewski, *De acuto et de arguto* [...]. W: *Wykłady poetyki. (Praecepta poetica)*. Przeł., oprac. S. Skimina. Wrocław 1958, s. 11. BPP, B 5. Analogię do koncepcji Sarbiewskiego wzmocnienia fakt, że tekst *Andromachy* odwołuje się do – porównywalnego pod pewnymi względami – epigramatu Marcialisa, służącego za przykład wywodów autora *De acuto et arguto*: „Skąd się bierze łagodność w krwiożerczym potworze? / Co za dziw? Lew twój, panie; więc oszczędzać może” (*ibidem*, s. 13). Wypowiedź Orestesa odwraca schemat: bohater został oszczędzony przez Scytów, a śmierć zada mu kobieta; to znaczy, że jest ona okrutniejsza od najbardziej krwiożerczego ludu świata.

kolejne ogniwo (M 555–556). Przekład przedłuża więc oryginalną, wariacyjną strategię tekstową, przynosząc tylko amplifikację i ornament, co podkreślone jest jeszcze użyciem anafory.

Pozwala to uzupełnić i rozszerzyć wnioski wysunięte przez Weintrauba i Chołuj badających *elocutio* Morsztynowego przekładu⁷³. Zauważone przez nich zjawiska w zakresie zastosowania metafor i metonimii ujawniają się też w profilowaniu większych partii dyskursu, w nadawaniu im formy i funkcji. Równocześnie, w analizowanym fragmencie trudno mówić o swoście inercyjnej i odzewnej barokizacji francuskiego tekstu (co Morsztynowi zarzuca Weintraub). Wręcz przeciwnie, tendencja do barokowych konceptów cechuje Racine'owską podstawę, a styl *Andromachy* wiele zawdzięcza reprezentantom poezji wykwińskiej⁷⁴.

Jak pokazała analiza fragmentu mowy Orestesa, Morsztyn rozwija i niejako stabilizuje w umyśle odbiorców liryczne ukształtowanie tekstu. Obrazuje to, nieco wsteczną, skłonność poety do myślenia o tragedii jako katalogu ustępów lirycznych. Nie można jednak uogólniać tego wniosku w prostym odniesieniu do całości przekładu. Morsztyn nie należy do tłumaczy dramatu niezdolnych do okiełznania swojej lirycznej muzy. O jego świadomym użyciu języka poetyckiego w służbie struktury dramatu świadczy oczyszczenie i zwieżłość, które tłumacz narzuca swojemu stylowi w momentach szczególnego, tragicznego napięcia, jak np. w scenie 5 aktu III (M 1000–1010) czy 3 aktu IV (M 1339–1342), gdzie postaci komunikują się ze sobą za pomocą krótkich, niemal urywanych zdań. Równowaga całości formy została więc tylko nieznacznie zaburzona na rzecz lirycznej konstrukcji tekstu.

W kontekście dokonanej lektury *Andromachy* Morsztyna staropolski przekład tragedii jawi się jako byt dynamiczny. Jak starałem się pokazać, tłumaczenie – usytuowane na styku tragediowości, retoryczności i liryczności – stanowi próbę zapanowania nad tymi siłami o różnych wektorach, zneutralizowania ich inercji, ustabilizowania dyskursu artystycznego w punkcie, w którym napięcie między rozmaitymi konwencjami komunikacji wzbogaca jego sensy, zamiast je zniekształcać. Każdy wysiłek podjęty w tej dziedzinie jest zarazem sobie właściwy (bo niemożliwe okazuje się osiągnięcie identycznego bilansu tylu odmiennych czynników) i typowy (bo wiele tragedii czy ich tłumaczeń powstaje ze współdziałania tych samych elementów).

Podobne dynamiczne ujęcie pozwala nam usystematyzować rozsiane w toku dotychczasowej analizy wnioski dotyczące umiejscowienia *Andromachy* Morsztyna w szerszej panoramie stylów i nurtów estetycznych Europy czasów, w których tragedia została przełożona. Mimo obcych oryginałowi naleciałości trudno utrzymać tezę o jednoznacznej zdradzie literackiego tonu tłumaczonego dzieła, jego drastycznej barokizacji, o której pisali Wiktor Weintraub i Joanna Chołuj. Jak wykazuje analiza rozmaitych aspektów utworu, Stanisław Morsztyn podjął próbę dostarczenia odpowiednika pewnych elementów innowacyjnego języka literackiego oryginału, który sam w sobie nie stanowił też bytu jednorodnego, ale w którym nakładały się na siebie rozmaite tendencje. Polski tekst można więc chyba uznać za – odpowiadający momentowi historycznemu, w jakim powstał – wczesny przejaw rodzi-

⁷³ Chołuj, *op. cit.*, *passim*. – Weintraub, *Racine w barokowej Polsce*, s. 152.

⁷⁴ Zob. Chołuj, *op. cit.*, s. 97.

mego stylu klasycyzującego, zajmujący miejsce w tym, co Krzysztof Mrowcewicz nazywa „wielostylową kulturą XVII wieku”⁷⁵.

Na rzecz tej tezy przemawia fakt, iż przekład *Andromachy* Morsztyna, jak starałem się pokazać, jest pierwszą próbą przyswojenia nowoczesnej koncepcji dramatu klasycystycznego stworzonej przez Racine’a, co odróżnia to dzieło od istniejących przekładów Seneki, *Sylwii* Lubomirskiego, a nawet od *Cyda* w tłumaczeniu Jana Andrzeja Morsztyna. Pod tym względem wybór *Andromachy* – ogłoszonej w tym samym tomie co dzieło stryja Stanisława Morsztyna – jawi się wręcz jako swego rodzaju manifest pokoleniowy, podkreślający związek z klasycyzmem europejskim w jego najdojrzalszym kształcie. Warto też pamiętać, po pierwsze, że próba Stanisława Morsztyna stała się (na pewno bez woli autora) izolowanym przypadkiem spolszczenia klasycystycznej tragedii francuskiej – jedynym znanym aż do połowy XVIII wieku. Po drugie, klasycyzujący trop potwierdzają nawiązania lekturowe do literatury renesansowej inspirowanej antykiem: dzieł Kochanowskiego⁷⁶ i *Troas* Górnickiego. Wreszcie, proponowane odczytanie zyskuje wsparcie w późniejszej recepcji tekstu. Łączona z rozwojem rodzimego klasycyzmu, XVIII-wieczna apoteoza literatury renesansowej⁷⁷ korespondowała, jak pisze Irena Kadulśka, ze wzrostem zainteresowania przekładem staropolskim⁷⁸. Nie należy też zapomnieć, że u progu oświecenia supraszki tom doczekał się dwóch reedycji.

Podając – na zakończenie – kwestię wartości estetycznej polskiej *Andromachy*, nie chciałbym obierać perspektywy normatywnej, ale pozostać przy proponowanym i rozwiniętym wcześniej ujęciu systemowym. W ramach dynamicznej koncepcji przekładu tragedii swego rodzaju rozchwianie równowagi stylistycznej i dramatycznej między jednością a różnorodnością części, między barokiem a klasycyzmem, tradycją a nowatorstwem itp. zdaje się stanowić element wpisany w każdą próbę artystyczną tego typu. Wymaga to z kolei przypomnienia, że – jak-

⁷⁵ K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm, manieryzm, barok. Studia nad poezją XVII stulecia*. Warszawa 2005, s. 206. Autor cytowanej pracy podkreśla problematyczną pozycję klasycyzmu w kontekście estetyki badanej epoki, umieszczając poświęcone mu rozważania pod znakiem znamiennej pytania: „Klasycyzm końca XVII stulecia. Schyłek czy nowy początek?” Z kolei dalej Mrowcewicz (*ibidem*) pisze: „rzecz zastanawiająca, że badacze poszukują początków klasycyzmu osiemnastowiecznego głęboko w wieku XVII”.

⁷⁶ Poza przywołaniem *Pieśni I 17* w tekście S. Morsztyna znajdujemy też dystych wyraźnie inspirowany wersami *Monomachii Paryskiej z Menelausem J. Kochanowskiego* (w: *Odprawa posłów greckich*. Oprac. T. Ulewicz. Wyd. 12, przejr. i uzup. Wrocław 1974. BN I 3) (u Morsztyna: M 843–844, u Kochanowskiego: w. 41–42). Nie zastanawia brak nawiązań do *Odprawy posłów greckich*, gdyż – jak wskazują prace poświęcone recepcji Kochanowskiego – oddziaływanie tego tekstu było mniejsze niż innych. Jak pisze Pelc (*op. cit.*, s. 293–294): „Wzorzec renesansowej tragedii, jaką była *Odprawa posłów greckich*, pominięty przez teatr dworski XVII wieku, okazał się dla potrzeb teatru szkolnego XVII wieku zbyt trudny do podjęcia”.

⁷⁷ Renesans pisarstwa Kochanowskiego wiele zawdzięcza aktywności F. Bohomolca. Zob. S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 243. Jako wzór tragedii w języku polskim S. Jaworski przywołuje *Odprawę posłów greckich* w przedmowie do *Jonatasa [...]* (Kalisz 1746), J. Bielski zaś w książce *Ćwiczenie krasomowsko-prawne [...]* (Poznań 1758) nawiązuje do Górnickiego (zob. Kadulśka, *op. cit.*, s. 16–18).

⁷⁸ Zob. Kadulśka, *op. cit.*, s. 18–19. Zaznaczyć też należy, że I. Krasicki (*Dzieła. 10 tomów w jednym*. Paryż 1833, s. 219) przywołuje Morsztynowskie przekłady *Hippolita* i *Andromachy*, oceniając je jako „godne szacunku”.

kolwiek normatywna – klasycystyczna teoria literatury nie potępiała wszelkiego odchylenia od doskonałości. Głosząc ideał, autorzy poetyk dość sceptycznie patrzyli na szanse jego realizacji w sferze faktów: podobnie jak doskonały mówca (którego władza byłaby równa Bogu)⁷⁹, doskonały poeta czy doskonała tragedia są bytami utopijnymi, w rzeczywistości zaś zarówno dzieła nieudane, jak i arcydzieła oscylują często wokół granicy dzielącej piękno od jego braku. Jeśli te pierwsze pogrążają się zdecydowanie częściej w brzydocie, drugie – wielkie klasycystyczne utwory – również nie unikają kontrowersji. Wystarczy przytoczyć przykład *Cyda*, znanego z towarzyszących mu sporów; podobnie było z *Fedrą* czy wcześniej z *Andromachą*⁸⁰. Tym właśnie jest uzasadniony brak kompleksów polskiego tłumacza przy próbie zmierzenia się z Racine'owskim tekstem. Nie uchodził on w epoce Stanisława Morsztyna za niedościgły wzór, jakim okrzyknięto to dzieło później. Wprost przeciwnie – niektóre z decyzji translatorskich polskiego poety wyjaśnić wręcz można pragnieniem poprawienia defektów znanego, choć kontrowersyjnego utworu. Skłania to tym samym do zaznaczenia, że przyjęta w dotychczasowych publikacjach perspektywa oceny Morsztynowej pracy jako konfrontacji z paradygmatycznym arcydziełem europejskiego dramatu nosi cechy wyraźnego anachronizmu. Przykładając do tekstów miarę doskonałości i pamiętając o jej – z gruntu idealistycznym – charakterze, oceny klasycystycznych krytyków i tłumaczy są więc na swój sposób łagodniejsze od wyroków ferowanych niekiedy w świetle współczesnego rozróżnienia historycznej (ustalanej przez specjalistów i na ich użytek) oraz artystycznej (odczuwanej przez większą grupę czytelników i określanej zwykle dość swobodnie) wartości tekstu. Ponieważ wyznaczanie tej ostatniej nie wchodzi, moim zdaniem, w zakres kompetencji historyka literatury, ograniczę się do stwierdzenia, że przekład Morsztyna zajmuje miejsce w serii europejskich dzieł mierzących się z tym, co Dobrochna Ratajczakowa nazwała „drogocennym mitem tragedii”⁸¹. Rozwijając to sformułowanie, dodałbym, iż staropolska *Andromacha* egzemplanuje wyzwanie rzucone „drogocennemu mitowi” klasycystycznej tragedii francuskiej, stanowiącemu specyficzny wariant tego pierwszego. Bezprecedensowy w nowożytności rozwój gatunku we Francji Wielkiego Wieku położył się cieniem na poszukiwania jego innojęzycznych wersji⁸². Również i w Polsce myślenie o tej tragedii naznaczone było i jest piętnem braku czy wręcz kulturowej niższości⁸³. Promowana przez Charles'a Perraulta, Woltera czy (później) Rolanda Barthes'a tragedia francuska stanowi ponadczasowy i zawsze nieuchwytny przedmiot poszuki-

⁷⁹ Zob. F. Hédelin d'Aubignac, *Discours académique sur l'éloquence*. Paris 1668, s. 42: „Mówca doskonały [...] to oryginał, który nigdy nie miał kopii”.

⁸⁰ Spór – przez analogię do *Cyda* określany „*la Querelle d'Andromaque*” – znalazł swój wyraz w licznych pamfletach oraz w sztuce A.-Th. Perdou de Subligny'ego *La Folle querelle ou La critique d'Andromaque* (Paris 1668). Zob. Picard, *op. cit.*

⁸¹ D. Ratajczakowa, *W kryształ i w płomień. Studia i szkice o dramacie i teatrze*. T. 1. Wybór, oprac. B. Koncewicz. Wrocław 2006, s. 135–154.

⁸² Dużą rolę odgrywa tutaj kulturowa propaganda francuska, która – począwszy od końca XVII w. – podejmuje zdecydowane działania promocyjne, dążące do wykreowania obrazu Francji jako kulturowego odpowiednika Aten i Rzymu w oparciu o połączone idee *translatio imperii* i *translatio studii*.

⁸³ Wskazuje na to chociażby *Typograf do czytelnika* (w: Corneille, *Cyd, albo Roderyk*, s. 198).

wani⁸⁴. Pod tym względem praca Stanisława Morsztyna sytuuje się w szeregu rodzimych prób uchwycenia godnego jej języka, począwszy od baroku, poprzez utwory Ludwika Osińskiego, po dzieło Tadeusza Żeleńskiego-Boya czy Antoniego Libery. To nieodmiennie próby trudne, często ryzykowne, nierzadko podejmowane od zera. Pewien potencjał budzenia frustracji tkwi w nich niejako organicznie.

Abstract

MICHAŁ BAJER University of Szczecin

THE PROBLEM OF TEXT COHERENCE IN THE OLD POLISH TRANSLATION OF RACINE'S "ANDROMAQUE" BY STANISŁAW MORSZTYN

Andromaque by Stanisław Morsztyn is the first Polish translation of the tragedy by Jean Racine, which dates back to the 1690s. The study describes a clash of two artistic strategies present in the text: the first strategy aims at highlighting the whole tragedy outlined by the translator while the second one emphasizes smaller text units. The first part of the article concerns Morsztyn's application of intertextual strategies. The translator aptly interprets Racine's references to ancient literature and adds some of his own (he quotes, for example, verses 63–64 from the second *Heroid* by Ovid – omitted by the author in his rendering of this fragment in verses 455–462). Within the scope of Polish literature, he introduces references to the works of Jan Kochanowski (*Songs*, I 17) and Łukasz Górnicki (*Troas*, II 281–282, 515–516) among many others. Moreover, Morsztyn imparts a dramatic sense to intertextual references, which is in accordance with the strategy employed in the original text. The second part of the text is devoted to the translator's use of rhetorical devices. One may note here the reinforcement of a logical and ethical dimension of the character's dialogues, which sometimes takes place at the cost of pathetic dimension (omission of syntactic disorders as a marker of strong emotions). The last part addresses the problem of dramatic insertion of oratorical and lyrical passages, such as tirades and monologues. A slight tendency to emphasize the autonomy of declamatory parts is noticeable – at the cost of organic unity of the drama. In the whole of the translation, one may identify moments of the translator's weakening control over tragedy structure looked at as a whole. However, this can be regarded as internally conditioned by the literary system of classicism.

Translated into English by Rafał Kozłowski

⁸⁴ Dotyczy to również życia literackiego w samej Francji, której późniejsza, XVIII- i XIX-wieczna tradycja tragediowa zwykle (a niekiedy niesłusznie) postrzegana jest jako nieinteresująca i epigońska względem wielkich poprzedników. Zob. J. P. Perchellet, *L'Héritage classique: la tragédie entre 1680 et 1814*. Paris 2004. – A. C. Montoya, *Marie-Anne Barbier et la tragédie post-classique*. Paris 2007.

KRZYSZTOF OBREMSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

„BOGURODZICA”: STRUKTURA CZASOPRZESTRZENI I OBRAZ POETYCKI

Należy wpierw rozważyć myśl (*sententia*), zanim zajmiemy się łączeniem słów (*verba*). Słowa bowiem są martwe, jeśli w całości nie rozświecili ich myśl, która w pewien sposób jest duszą słowa. Gdy myśl się ukształtuje, należy przejść do słów, dolożywszy starań, aby ich ciąg był ozdobny. [Godfryd z Vinsauf]

Poeta wie, że mógł napisać inaczej – dla czytelnika w tekście odbieranym jako artystycznie doskonały nie ma nic przypadkowego. [Jurij Łotman]¹

Jako autor/podmiot literaturoznawczy daleki jestem od tego, co bywa nazywane topiką afektowanej skromności (niekiedy także fałszywej), jednak na początku powinienem przedstawić trzy „samoponiżające” wyjaśnienia.

„Struktura” – poprzestaję jedynie na tym, co najogólniejsze w strukturalistycznym stylu myślenia:

własności rzeczy nie są uznawane za immanentne, lecz za relacyjne: „natura” zjawisk leży nie w nich samych, lecz w ich wzajemnych związkach. I podobnie, odkrywane w obiekcie znaczenie zależy tyleż od układu jego części, co od powiązań z innymi obiektami oraz pozycji zajmowanej w ramach całości rekonstruowanego systemu odniesienia².

Samoistna i z trudem porównywalna z innymi pieśniami archaiczna część *Bogurodzicy* jako średniowieczna sztuka słowa sprzyja temu, aby (przynajmniej tu i teraz) poniechać analizy porównującej z „innymi obiektami”, pamiętając jednakże o tym, że „dla człowieka, który chciałby mieć do czynienia z tekstem wyrwanym z całości związków zewnątrztekstowych, dzieło w ogóle nie mogłoby być nośnikiem żadnych znaczeń”³. Tak więc analiza *Bogurodzicy* w kontekście np. śred-

¹ Godfryd z Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (Wykład o sposobie i sztuce pisania prozą i wierszem). Przeł. T. Szostek. W zb.: *Źródła wiedzy teoretycznoliterackiej w dawnej Polsce. Średniowiecze – renesans – barok*. Wstęp, wybór, oprac. M. Cytowska, T. Michałowska. Warszawa 1999, s. 152. – J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 45.

² R. Nycz, *Strukturalizm, teoria literatury i Edwarda Stankiewicza koncepcja poetyki*. W: E. Stankiewicz, *Poetyka i sztuka słowa*. Red. nauk. R. Nycz, W. Walecki. Kraków 1996, s. 8.

³ Łotman, *op. cit.*, s. 74. I dalej (s. 76): „Tekst artystyczny [...] jest zawsze elementem bardziej złożonej konstrukcji zewnątrztekstowej i tworzy z nią opozycję binarną”.

niowiecznej wiedzy teoretycznoliterackiej pozostaje jednym z wyzwań doprawdy nieuniknionych⁴.

„Czasoprzestrzeń” – problematyki zwerbalizowanej tym terminem niepodobna wyczerpać, na co tylko bardzo pośrednio wskazuje fakt następujący: wydana w r. 2012 książka Henryka Nadrowskiego *Sacrum czasoprzestrzeni. Reinterpretacje – kontrowersje – świat wartości* liczy ponad 800 stron.

„Obraz poetycki” – ten, co prawda, mógłby stać się przedmiotem analizy teoretycznoliterackiej, jednak jako fakt historyczny (tj. przeżycie osób śpiewających *Bogurodzicę* w jej średniowiecznym kontekście kulturowym) może być co najwyżej interpretacyjną hipotezą: skoro sama pieśń ojczysta jawi się jako materia zapewne już nierozstrzygalnych problemów, tym trudniej mówić nam o jej ówczesnym poetyckim przeżywaniu⁵. Zarazem nie miejsce tu, by jakkolwiek podjąć pytanie o ewolucję współczesnego statusu *Bogurodzicy* wraz z postępującą sekularyzacją Polski.

Wbrew tym trzem zastrzeżeniom trudno opierać się wyzwaniu, jakim – mimo kilkunastu dziesięcioleci intensywnych prac i jakże licznych publikacji⁶ – *Bogurodzica* wciąż pozostaje.

Subiektywnie postrzegany stan badań nad pieśnią ojczystą może wydawać się bezkresny, toteż nawet niepodobna zasygnalizować tego wszystkiego, co powinno być przywoływane w jakiegokolwiek pracy poświęconej *Bogurodzicy* czytanej jako poetyckie arcydzieło średniowiecznej pobożności. Absolutnie pełne zdanie sprawy z zadłużenia niniejszego tekstu we wcześniejszych publikacjach oznaczałoby nie

⁴ Zob. T. Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*. Wrocław 2007, *passim*.

⁵ Zob. A. Czyż, „*Bogurodzica*” – między Wschodem a Zachodem. Kilka myśli o duchowej jedności Europy. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, s. 3 (podkreśl. K. O.): „Była bowiem [*Bogurodzica*] śpiewem ojców, pieśnią przodków, wpisana w duchowe dzieje narodu, a egzystencję przeszłą unaoczniała: jako wizja, obraz, głos”.

⁶ Ten stan „uczonej niewiedzy” mogą – przykładowo – przybliżyć słowa T. Michałowskiej (*Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 278–281):

„Nie znamy pierwotnego, oryginalnego tekstu *Bogurodzicy* i nie wiemy, jak brzmiał on w momencie swych literackich narodzin. Nie umiemy określić czasu i miejsca powstania pieśni, ani, tym bardziej, wskazać twórcy jej słów i melodii. Domyślamy się, że żyjący (jak długo?) w ustnym przekazie utwór, zgodnie z prawdami poezji oralnej, ulegał zmianom i przekształceniom, zanim jego dwie, różniące się między sobą, wersje zostały utrwalone w piśmie na początku XV wieku.

[...]

Można bez wielkiej przesady powiedzieć, że kryje się w nim [tj. w tekście *Bogurodzicy*] więcej zagadek i niejasności, niż jesteśmy w stanie postrzec to »gołym okiem«, od najgłębszych treści teologicznych po segmentację ciągu następujących po sobie wyrazów (na wersy, zdania i ich człony) czy wreszcie – po znaczenia, a nawet pisownię pojedynczych słów”. Zob. też s. 291.

I jeszcze jeden cytat – ponownie wyłącznie przykładowo, by wskazać zakres „uczonej niewiedzy” – z pracy P. Kocikowskiego *Dwie pierwsze zwrotki „Bogurodzicy” dwoma odrębnymi utworami* („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne” z. 12. *Filologia Polska*, z. 5 (1965), s. 69):

„W nauce polskiej utarł się zwyczaj ujmowania dwu pierwszych zwrotek *Bogurodzicy* jako zamkniętą w sobie, nierozdzielalną całość, a zarazem jako pierwotny zrab najstarszej pieśni polskiej. [...] Obóz przeciwników jednolitości obu pierwszych zwrotek jest również dość liczny”.

Potwierdzenie wyjątkowego statusu literaturoznawczego *Bogurodzicy* stanowi poświęcony jej zeszyt „Pamiętnika Literackiego” (2005, z. 2).

tylko opatrzenie go jeszcze liczniejszymi przypisami – co gorsza: ogromna mozaika odwołań i cytatów przesłoniłaby to, co w nim oryginalne. Poprzestanę zatem na wskazaniu pracy, która jest moją bezpośrednią inspiracją: to artykuł Zdzisławy Krążyńskiej i Tomasza Miki *Architektura „Bogurodzicy”*. Ten tekst skłonił mnie do sformułowania niniejszej interpretacji alternatywnej, gdyż pewnej tezy jego autorów nie podzielam: podziw dla nich łączę z odmiennym postrzeganiem struktury czasoprzestrzeni zwerbalizowanej w pieśni. Moje odrębne zdanie najogólniej wiąże się z tym ich twierdzeniem:

Metafizyczna przestrzeń wykreowana w utworze jest w każdym wymiarze dwuwarstwowa, a ponadto zhierarchizowana. Tworzą ją przede wszystkim osoby (boskie i ludzkie) i relacje między nimi, wypełniając zaś działania osób. [...]

Tak jak modlitwa oplatała przestrzeń, tak też przenikają się obie przestrzenie: wyższa [tj. boska] schodzi do niższej [tj. ludzkiej], niższa wznosi się ku górze, zarazem odbijając się w wyższej, ale także ją współtworząc, co sprawia, że obie w gruncie rzeczy są nierozdzielne⁷.

W tych zdaniach znajduję najogólniej ujęte dwie społeczności: „osoby (boskie i ludzkie)”. Te pierwsze to Jezus Chrystus (w którym Bóg stał się człowiekiem), Maria (która trzykrotnie przekroczyła ludzką naturę – niepokalanie poczęta Dziewica urodziła Boga) i Jan Chrzciciel (pierwszy człowiek, który oddał cześć Zbawicielowi). Osoby ludzkie pozostają, przynajmniej potencjalnie, wewnętrznie zróżnicowane (tzn. pośmiertnie zbawieni lub potępieni), dlatego zamiast o ich „wspólność” może lepiej mówić o „społeczności”.

Jak niepodobna zaprzeczyć średniowiecznej antropomorfizacji zaświatów, tak też Bóg Jezus Chrystus i ludzka Matka Boga jako postacie świata przedstawionego słowami *Bogurodzicy* nie pozwalają mówić o zniżaniu się świata Boskiego i wznoszeniu się świata ludzkiego. Wcielenie i Zmartwychwstanie, Niepokalane Poczęcie oraz Wniebowzięcie mają, co prawda, fundamentalne znaczenie dla wszystkich ludzi (pośrednio nawet dla pogan – formuła „*anima naturaliter christiana*”), jednak pozostają wydarzeniami jednostkowymi. Współtworzą one jakby dwie drogi bezpośredniego połączenia społeczności Boskiej i społeczności ludzkiej, dane tylko dwóm osobom: Zbawicielowi i Matce. W Jezusie Chrystusie Bóg w Trójcy Jedynej⁸ stał się człowiekiem – natomiast żaden chrześcijanin, nawet za sprawą ofiary złożonej na krzyżu i zmartwychwstania, nie stał się jakimkolwiek bogiem czy półbogiem. Zbawiciel miał ludzkie ciało, to jednak nie znaczy, że tym samym ludzka natura stała się częścią natury Boskiej. Jeśli przyjmiemy, iż w Synu Bożym te dwa światy (Boski i ludzki) współtworzą jednię, wówczas owe dwa przeciwne ruchy jednej i drugiej przestrzeni (tj. ludzkiej i Boskiej) przeczyłyby tak średniowiecznej teologii (*vide* drabina bytów, gdzie człowiek, co prawda, jest rozdwojony – ciałem należy do bytów materialnych, duszą z kolei do bytów duchowych – ale nieruchomo

⁷ Z. Krążyńska, T. Miki, *Architektura „Bogurodzicy”*. „Slavia Occidentalis” t. 52 (1995), s. 51. Podkreśl. K. O. Dalej trzykrotnie znajdziemy „świat boski obniżony” (s. 53). O kształtach trzech modlitewnych kręgów – zob. s. 61.

⁸ Zob. drzeworyt *Tajemnica Trójcy wyrażona w trójkącie mistycznym* (Paryż 1524). W: S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*. Warszawa 1997, il. czarno-biała nr 9. Najkrótsze wyjaśnienie trójkąta mistycznego brzmi: „Owoce tak wielkiej nobilitacji geometrii w średniowieczu były próby geometryzacji definicji samego Boga” (*ibidem*, s. 30).

pozostaje usytuowany między zwierzętami i aniołami), jak też temu aksjomatowi średniowiecznej kultury, za jaki jest uważana hierarchiczność. Syn Boży poje-
dynczo stał się człowiekiem – Maria jako niepokalanie poczęta i dziewicza Matka
Boża poje-
dynczo przekroczyła ludzką naturę. Wcielenie i Niepokalane Poczęcie
nie pozwalają mówić o schodzeniu całego świata Boskiego, Wniebowstąpie-
nie Jezusa Chrystusa i Wniebowzięcie Marii – o wznoszeniu się całego
świata ludzkiego. Twierdzenie „Tak jak modlitwa oplatała przestrzeń, tak też prze-
nikają się obie przestrzenie” jest trafne tylko w ograniczonym zakresie: przestrzeń
Boska faktycznie przenika ludzką (psalmowe „Niebios opowiadają chwałę Boga”;
świat jako przestrzeń działania Bożej Opatrzności; człowiek jako teologicznie ta-
jemniczy spłot Bożej łaski i często grzesznej wolnej woli), ale powiedzieć, że świat
ludzki przenika świat Boski można tylko pod warunkiem uprzedniego przyjęcia
ateistycznej czy tylko antropologicznej optyki: to człowiek stworzył Boga i zaświaty.
Jednak w kontekście historycznym *Bogurodzicy* ateizm byłby wręcz niedorzeczny,
a średniowieczna antropologia powinna pozostać (jak ówczesna filozofia) podpo-
rządkowana teologii.

Twierdzenie o schodzeniu przestrzeni Boskiej do ludzkiej i wznoszeniu się
ludzkiej do Boskiej swój historycznie silniej uzasadniony kontekst znajdzie nawet
nie tyle w kulturze sarmackiej⁹, ile przede wszystkim dopiero w pierwszym od cza-
sów soboru trydenckiego *Katechizmie Kościoła katolickiego* z jego tytułem począt-
kowego rozdziału *Człowiek jest „otwarty” na Boga (capax Dei)*, co przez Józefa
Tischnera będzie pojmowane jako „nowa mechanika religii”¹⁰. Tymczasem, tj.
w średniowiecznym kontekście *Bogurodzicy*, można mówić jedynie o takich dwóch
przeciwnych ruchach: pobożnych podążających ku zbawieniu (tj. niebu – łącznie
z prowadzącym do niego czyścem¹¹) oraz grzeszników zmierzających w stronę
piekła. Sam Bóg pozostaje nieporuszony (św. Tomasz – dowód z ruchu), a człowie-
cze drogi życia i związane z nimi siły zbliżania się „do” Boga czy też oddalania się
„od” Niego pozostają niezgłębione jako docześnie tajemny spłot Bożej łaski, ludzkiej

⁹ Zob. badania J. Tazbira nad sarmatyzacją katolicyzmu – tu np. jego praca *Sarmatyzacja po-
trydenckiego katolicyzmu* (w: *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej kontrreformacji*. War-
szawa 1987).

¹⁰ Zob. J. Tischner, J. Żakowski, *Tischner czyta Katechizm*. Kraków 1996, s. 12–13:
„W pewnym sensie okaże się, że dla Boga centrum świata jest człowiek. Natomiast dla człowieka
centrum świata jest Bóg. Używając metafory kopernikańskiej, można rzec, że Ziemia się kręci, ale
Słońce też się kręci. »Capax Dei« oznacza, że mamy zarówno ruch człowieka wokół Pana Boga, jak
i ruch Boga wokół człowieka.

[...]

[...] Można więc powiedzieć: ten nowy *Katechizm* będzie pokazywał dwojaki ruch w świecie naszych
wartości. Ruch, w którym Bóg siebie uczłowiecza, a człowiek się ubóstwia.

[...]

Wyraźnie natomiast widać, że ten katechizm szuka takiego miejsca w Bogu, które jest najbardziej
ludzkie, i takiego miejsca w człowieku, które jest najbardziej boskie”.

¹¹ Wiek XII był czasem narodzin czyśćca. Według XIII-wiecznej glosy do *Sentencji* Piotra Lombarda
dusze oczekujące nieba są charakteryzowane dwoma komponentami: „Niektórzy [zmarli] są śred-
nio dobrzy i dzięki wstawiennictwom mogą dostąpić zupełnego rozgrzeszenia; ci bez wątpienia
przebywają w czyścisku”. Cyt. za: J. Le Goff, *Narodziny czyśćca*. Przeł. K. Kocjan. Pośl. Z. Mi-
kołejko. Warszawa 1997, s. 226.

wolności, wstawiennictwa świętych pośredników (szczególnie Marii oraz Jana Chrzciciela), jak też sił piekielnych.

Przekaz kcyński: jedna struktura czasoprzestrzeni czy pięć?

W zmierzaniu się z wyzwaniem, jakim wciąż pozostaje *Bogurodzica*, wybór jednego z dwóch najstarszych przekazów (kcyńskiego lub krakowskiego) nie oznacza bynajmniej, że struktura czasoprzestrzeni *Bogurodzicy* niejako automatycznie zyskuje stabilną podstawę tekstową, ponieważ każdy z nich może otrzymać różne zapisy w odmiennych formach metrycznych. Unaoczniają to kolejne edycje przekazu kcyńskiego ukazujące się w drugiej połowie XX w. (wymieniam je w porządku chronologicznym):

– według Jerzego Woronczaka „Pierwsze dwie zwrotki pieśni to trop, a właściwie dwa tropy”; jednak dwie zwrotki zostały „przepełnione” (tzn. podzielone na *semiversiculi*), tak że graficzny zapis dwóch strof jest obrazem czterech strof¹²;

– Julian Krzyżanowski „dwuzwrotkowy hymn” przedstawił jako wiersz liczący trzy graficznie wyodrębnione strofy¹³;

– Ewa Ostrowska na początku studium poświęconego *Bogurodzicy* przyjęła tekst podzielony na trzy strofy¹⁴ (przedstawione w tej samej postaci, jaką nadał im Krzyżanowski);

– jako autor *Średniowiecznej pieśni religijnej polskiej* Mirosław Korolko wybrał zapis dwustrofowy¹⁵ (jednak odmienny od przyjętego przez Woronczaka);

– autorzy *Chrestomatii staropolskiej* opowiedzieli się za tym, że przekaz kcyński jest współtworzony przez cztery strofy¹⁶ (ale doprawdy nieporównywalne z tymi wyróżnionymi przez Woronczaka);

– w *Średniowieczu* Teresy Michałowskiej wprawdzie mamy liczący trzy strofy zapis tekstu *Bogurodzicy* (podział taki, jaki został przyjęty przez Krzyżanowskiego i Ostrowską), lecz kilka stron dalej znajdziemy podział na dwie strofy, przy czym te są podzielone na *semiversiculi*: policzone wzrokiem widnieją przed oczami w liczbie siedmiu¹⁷ (wyróżnione *semiversiculi* są jednak inne niż przyjęte przez Woronczaka).

Tak więc przychodzi stwierdzić, że graficzny zapis przekazu kcyńskiego liczy od dwóch do siedmiu wielorako wyróżnianych strof pojmowanych jako jednostki postrzegane naocznie. Jeśli linearny porządek słów determinuje wyobrażenia nimi ewokowane (co szczególnie w tekście tak skondensowanym jak *Bogurodzica* nie powinno wywoływać wątpliwości), to wybór graficznego zapisu przekazu kcyńskie-

¹² *Bogurodzica*. Oprac. J. Woronczak. Wstęp językoznawczy E. Ostrowska. Oprac. muzykologiczne H. Feicht. Wrocław 1962, s. 80.

¹³ J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Warszawa 1966, s. 54.

¹⁴ E. Ostrowska, „*Bogurodzica*”. W: *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych* („*Bogurodzica*”, „*Kazania świętokrzyskie*”, „*Posłuchajcie, bracia miła*”). „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” nr 154. „Prace Językoznawcze” z. 20 (1967), s. 7.

¹⁵ *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Oprac. M. Korolko. Wrocław 1980, s. 4.

¹⁶ W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wrocław 1984, s. 235.

¹⁷ Michałowska, *Średniowiecze*, s. 281, 289.

go czy też krakowskiego określa świat przedstawiony z jego strukturą czasoprzestrzeni. Dlatego dla przekazu kcyńskiego należy wyróżnić przynajmniej pięć czasoprzestrzennych struktur. Nie miejsce tu na jakiegokolwiek pogłębione porównywanie poszczególnych zapisów tego przekazu, toteż poprzestaję jedynie na zasygnalizowaniu problemu, który dla struktury czasoprzestrzeni *Bogurodzicy* jest wręcz węzłowy. Innymi słowy: przekaz kcyński pozwala mówić o przynajmniej pięciu owych strukturach, ponieważ można wskazać akurat tyle zapisów graficznych. Takie równanie liczb (pięć i pięć) jest uwarunkowane tym, że wierszowe „obrazy” przekazu kcyńskiego determinują różne rytmy oraz rymy, one zaś są jednymi z najistotniejszych elementów wiersza. Już Lzydor z Sewilli, „którego *Etymologie* oddziaływały trwale na autorów XIII–XV w.”, pisał: „Pieśnią nazywa się to, co jest ujęte w miary metryczne”¹⁸. Toteż odmienne podziały stroficzne *Bogurodzicy*, sprzężone zwrotnie z różnymi metrami i rymami, wielorako kształtują jej samoistne kompozycje, a wraz z nimi światy przedstawione, w tym struktury czasoprzestrzeni.

Analogiczny argument na poparcie twierdzenia, że pięć zapisów graficznych przekazu kcyńskiego to w istocie wierszowej rzeczy pięć różnych struktur czasoprzestrzeni, można wywodzić z tej definicji wiersza, jaką Mateusz z Vendôme rozpoczął swą *Ars versificatoria*: „Wiersz jest mową metryczną o przebiegu ograniczonym i zamkniętym, malowniczą dzięki przyjemnemu związkowi słów i kwiecieniu myśli, nie zawierającą w sobie niczego ułomnego ani zbędnego”¹⁹. Tak więc można mówić o proporcji: ile stroficznych podziałów „ograniczonej i zamkniętej” *Bogurodzicy* z ich „mowami metrycznymi”, tyleż wierszy opatrzonych tytułem *Bogurodzica* – z samoistnymi kompozycjami i z nimi splecionymi strukturami czasoprzestrzeni. Mówiąc nieco inaczej: ile wariantów stroficznych zapisu graficznego liczy przekaz kcyński, tyle należy wyróżnić struktur czasoprzestrzeni – ponieważ każdy z owych zapisów będzie poniekąd samoistnym „sprowadzeniem dynamicznego dźwięku do bezdźwięcznej przestrzeni”²⁰. Także w kontekście *Bogurodzicy* pismo, jako „Słowo poddane technologii” (tak wymownie brzmi podtytuł książki Waltera Jacksona Onga *Oralność i piśmienność*), pozostawało takim medium, którego przecenić niepodobna: „przejście od mowy oralnej do [wypowiedzi] pisanej to w zasadzie przejście od dźwięku do przestrzeni widzianej”²¹. Do pięciu „przestrzeni widzianych” należą – determinujące strukturę czasoprzestrzeni – zróżnicowane zapisy graficzne kcyńskiego przekazu *Bogurodzicy*.

Zważywszy na tekstową „polimorficzność”²² czy edytorską „wariantywność”

¹⁸ Cyt. za: Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce*, s. 42 (przeł. T. Michałowska).

¹⁹ Cyt. jw., s. 91 (przeł. E. Sarnowska-Temeriusz).

²⁰ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Przekł., wstęp J. Japola. Lublin 1992, s. 117.

²¹ *Ibidem*, s. 160. Dopowiedzenie opatrzone nawiasem kwadratowym jest konieczne: podobnie jak nie istnieje „literatura oralna” (*ibidem*, s. 31–37), tak też nie ma „mowy pisanej”.

²² Przedstawiając „różnice między epokami wcześniejszymi a epoką nowożytną” A. Dąbrowska (*Konstruktywizm w badaniach literatury dawnej*. „Nauka” 2009, nr 3, s. 141) pisze: „Na etapie publicznego istnienia tekstu im bardziej się cofamy w historii kultury, tym »tekstu« coraz bardziej nie ma, i nie chodzi tu o liczbę zachowanych przekazów, tylko o coraz bardziej rozproszone istnienie dawnych tekstów, dla których zapis jest tylko jedną z wielu form istnienia”.

przekazu kcyńskiego²³, trudno nie sformułować pytania: który jego zapis powinien stać się podstawą tekstową rozpoznawania struktury czasoprzestrzeni *Bogurodzicy*? Odpowiedź może mieć znaczenie wręcz fundamentalne²⁴. Jednocześnie jesteśmy poniekąd zmuszeni zmierzyć się z istotną kwestią teorii dzieła literackiego, ponieważ o czasoprzestrzeni zarazem można twierdzić, że wobec słów tekstu pozostaje względnie samoistnym dziełem wyobraźni (byłaby sumą zhierarchizowanych elementów?), jak też uznać, że sprzężenie zwrotne między *res* a *verba* ma wręcz totalny zakres i władza słów nad wyobrażeniami pozostaje bezwzględny dyktatem.

Innymi słowy, „polimorficzność” czy „wariantywność” przekazu kcyńskiego może nawet wymuszać dokonanie podstawowego wyboru: przyjąć jako werbalną podstawę struktury czasoprzestrzeni jeden spośród pięciu zapisów przekazu kcyńskiego czy niejako wzniesić się ponad ich wierszowe zróżnicowanie i wszystkie przekazy ogarnąć jednym ogólnym spojrzeniem? W moim przekonaniu to drugie rozwiązanie wydaje się trafniejsze dla poznania struktury czasoprzestrzeni *Bogurodzicy*, a zatem świata konstruowanego postaciami oraz ich statusami i działaniami w dwojakich relacjach: przestrzennych i czasowych.

Tak więc, zważywszy na „wariantywność” przekazu kcyńskiego, nie podejmuje pytania o to, która z pięciu postaci zapisu jest tu przyjęta jako determinanta czasoprzestrzeni *Bogurodzicy*, ponieważ owa czasoprzestrzeń nie wydaje się zdeterminowana liczbami strof ani ich metrycznymi formami²⁵. To wszak Boskie i ludzkie osoby w ich teologicznych statusach oraz działaniach fundamentalnie kształtują strukturę czasoprzestrzeni *Bogurodzicy*²⁶, nie zaś linearne porządki słów i zespo-

²³ Zob. Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 47: „Podnosi się mianowicie drobioną budowę utworu, polegającą na tworzeniu większych, złożonych całości, z mniejszych. Wyodrębniono w związku z tym trzy ich poziomy: człony, wiersze i tzw. periody. Człony tworzą wiersze, z wierszy zaś powstają periody. Całość skomponowana jest z dwóch periodów, z których pierwszy ma dwa wiersze trójczłonowe (lub czteroczłonowe) i jeden dwuczłonowy, a period drugi dwa wiersze trójczłonowe i cztery dwuczłonowe. Wiersze krótkie są zawsze dwuczłonowe”.

Z jednej strony, niepodobna podważać dawnych związków poezji i retoryki, z drugiej jednak – takie „przeniesienie” *Bogurodzicy* z poetyki do teorii retorycznej należy uznać za dyskusyjne, ponieważ (niezależnie od przekazów oraz ich zapisów) charakteryzuje tę pieśń wyjątkowa zwięzłość, w sztuce zaś wymowy periody czy tym bardziej okresy nie charakteryzowały się zwartością. Wręcz przeciwnie. Zob. K. Górski, *Jakub Wujek jako pisarz*. W: *Z historii i teorii literatury*. Wrocław 1959, s. 72.

²⁴ Zob. Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 56: „Okazuje się [...], że układ linearny tekstu jest niezwykle znaczący i dlatego analizując kolejne całości, trzeba wydobywać dodatkowe sensy będące pochodną kolejności słów w tekście”.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 51:

„Już choćby określenie *Bogurodzicy* jako pieśni-modlitwy to uchwycenie tylko jednego jej aspektu, bo równolegle rozwija się teologiczny wykład ustanawiający ze względu na modlitwę metafizyczną przestrzeń, w której się ona dokonuje. Kształtowanie przestrzeni odbywa się przez przypominanie podstawowych prawd teologicznych, które są wszakże realizowane właśnie w modlitwie. Jest zatem tak, jakby teologiczną ośnowę przeplatał modlitewny wątek, to znikając pod nią, to znów wydostając się na powierzchnię, lub, innymi słowy, jakby modlitwa oplatała metafizyczną przestrzeń. [...]”.

²⁶ Zob. *ibidem* (podkreśl. K. O.): „Poza osobami i ich aktywnością jest jeszcze tylko świat jako miejsce pobytu ludzi i pośrednio przywołany raj, określający warunki, lecz nie miejsce przebytu ludzi. Przy czym świat, widziany z perspektywy ludzkiej jako miejsce, w istocie jest jednak nie miejscem, ale byt e m”.

lone z ich następstwami odmienne postacie stroficzne. Wszystkie one – osoby, statusy oraz działania – najgłębiej są związane z chrześcijańskim pojmowaniem czasoprzestrzeni²⁷.

Czasoprzestrzeń

Pół wieku temu Ewa Ostrowska napisała:

Język pieśni jest zwięzły i ścisły. I co ważne: widocznie funkcyjny. [...]
[...]

W sumie mamy do czynienia zapewne z cechą stylową, wymagającą zwięzłości i oszczędności słowa, rozumienia toku językowego w ścisłym związku z kontekstem, a może nawet przerzucania ostatecznych sensów na kontekst²⁸.

Cóż współtworzy ów kontekst? Na tak sformułowane pytanie nie ma odpowiedzi definitywnej. Toteż poprzestanę na tym, co zarazem najbliższe *Bogurodzicy* i najistotniejsze: owe „ostateczne sensy” są współtworzone tak przez religijny mikrokosmos pieśni, jak też przez makrokosmos²⁹ – jest nim średniowieczny obraz świata i zaświatów z ówczesnym pojmowaniem czasoprzestrzeni.

Postaciami werbalnie wskazanymi w tekście są: Maria, Bożyc (z nim zaś Bóg w Trójcy Świętej – wszak od niej abstrahować niepodobna³⁰), społeczność grzeszników (modlitewne „my”), Chrzciciel, zbawieni chrześcijanie. Wraz z tymi postaciami, jako ich najbliższy kontekst (zgodnie z kompozycją *Bogurodzicy*, którą charakteryzują przeciwieństwo, kontrast oraz formy równoległe³¹; zarazem – „Schemat

Nie stawiam tu pytania o zasadność takiego interpretacyjnego przejścia od „pobyty” i „przebytu” do „bytu”: jak niepodobna kwestionować średniowiecznego spłotu wiary chrześcijańskiej i filozofii, tak tajemniczość *Bogurodzicy*, również ta związana ze znaczeniami jej słów, skłania do ostrożności i (tym samym?) do powstrzymania się przed filozoficznym rozumieniem słów „pobyty” i „przebyty”. Znamienne, że chociaż w dziele J. Delmeau *Historia raju. Ogród rozkoszy* (Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1996) znajdziemy podrozdział *Doskonałość bytu*, to przecież zostaje w nim podjęte jedynie pytanie o doskonałość postaci Adama i Ewy w kontekście idyllicznych warunków życia w biblijnym wieku złotym. Inny argument przemawiający przeciwko pojmowaniu „rajskiego przebytu” jako bytu (nie zaś jako miejsca) wiąże się z genezą *Bogurodzicy*: prymarnie oralny status utworu (nie wiadomo, jak długo pozostającego w jedynie ustnym przekazie) raczej nie sprzyjał ufilozoficznieniu modlitwy.

²⁷ Zob. Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 51–55:

„Początek pieśni jest swoistym komentarzem skutków nieobecnego bezpośrednio wydarzenia: Bożych narodzin. Swoistym, bo ukierunkowanym na osoby i relacje między nimi. Osoby te należą do różnych światów: boskiego i ludzkiego. Utwór rozpoczyna się spleceniem tych światów przez relacje osób: Boga (świat boski) i rodzica (świat ludzki).
[...]

Przez przypomnienie prawd [teologicznych] ustanawia się zbliżenie światów, wywiedzione z relacji osobowych, które były efektem konkretnego, osadzonego w czasie historycznym, fragmentu dziejów zbawienia (Boże Narodzenie)”.
[...]

²⁸ Ostrowska, *op. cit.*, s. 50. Podkreśl. K. O.

²⁹ Zob. É. Souriau, *Czym jest sytuacja dramatyczna?* W zb.: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 2. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988, s. 272–276.

³⁰ Zob. Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 50. Zob. też s. 58–59, przypis 38.

³¹ Zob. Ostrowska, *op. cit.*, s. 27.

kompozycyjny tekstu pojęty jest przez anonimowego autora antytetycznie³²), stają: {aniołowie}³³ (jako byty usytuowane pomiędzy człowiekiem a Bogiem), {Lucyfer} (ten wszak jest, mówiąc najkrócej, upadłym aniołem, a zarazem głównym antagonistą Boga³⁴; konkretniej: w świecie odgrywa rolę „małpy Boga”³⁵), {poganie} (jako przeciwieństwo współtworzą oni tożsamość religijną chrześcijan) oraz {Żydzi} (jeśli nie w tej samej, to w funkcji przynajmniej podobnej jak poganie³⁶), a także {potępieni chrześcijanie} (wszak opozycja nieba – z prowadzącym doń czyścem – i piekła warunkuje zasadność prośby o „rajski przebyt”). W porządku wertykalnym postaci te współtworzą następującą hierarchię: {Lucyfer} → {potępieni chrześcijanie} → {poganie³⁷} → {Żydzi³⁸} → społeczność grzeszników (tzn. modlitewny podmiot)

³² Krawczyńska, Mika, *op. cit.*, s. 48.

³³ Klamrami sygnalizuje status tych „domyślnych” postaci, które chociaż werbalnie nie pojawiają się w tekście *Bogurodzicy*, to jednak – w moim przekonaniu – pozostają elementami koniecznymi jej kontekstualnego makrokosmosu. (Dla autorów *Architektury „Bogurodzicy”* podstawową zasadą tekstu jest w planie formalnym „dopełnianie przez przeciwieństwa” (s. 60).) Innymi słowy: postacie te są takimi mocą fundamentalnej dla strukturalizmu logiki: analogicznie jak każdy element języka nie ma statusu samodzielnego, lecz swe istnienie wywodzi z wielorakich opozycji, tak też aniołowie, Lucyfer, poganie, Żydzi oraz potępieni chrześcijanie będą domyślnymi postaciami koniecznymi świata ukazanego w *Bogurodzicy*.

³⁴ W przedstawieniach znanych jako *Deesis*, stanowiących część ikonografii Sądu Ostatecznego, pojawiają się m.in. te zatytułowane *Sąd Ostateczny*, w nich diabeł nie tylko jest „potencjalny”, lecz niekiedy również „realny”: ikona ze szkoły nowogrodzkiej (trzecia ćwierć XV w.) – zob. R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawienictwa Bogurodzicy i św. Jana Chrzcziciela w kulturze średniowiecznej*. Kraków 2002, il. 8. Inną wizualizacją teologicznej więzi Boga, Marii i diabła może być niemiecki ołtarzyk przenośny z końca w. XII – zob. Z. Obertyński, *Wyobrażenie Trójcy Św. w tzw. Modlitewniku Warneńczyka*. Lwów 1932, s. 9. Centralne przedstawienie, unaoczniające dogmat o pochodzeniu Ducha Świętego „*a Patre Filoque*”, to Trójca Święta: wiszący na krzyżu Syn Boży, podtrzymujący Go za ramiona Bóg Ojciec, ich głowy są jakby połączone symbolizującym Ducha Świętego gołębiem (niejako wylatującym z ust Boga i spadającym na głowę Syna – co unaocznia formułę „*a Patre Filoque*”; nad tym centralnym przedstawieniem zobaczymy dwa symetrycznie usytuowane półksiężyce, na jednym jest widoczna głowa kobiety z mniejszym półksiężycem na głowie (Maria?), na drugim półksiężycu – popiersie i głowa postaci z ogromnymi rogami (diabeł?). Wszystkie te postacie zawierają się w okręgu, którego punktem centralnym jest symbolicznie przedstawiony Duch Święty. Zob. też D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 101.

³⁵ Zob. M. Rudwin, *Diabeł w legendzie i literaturze*. Przeł. J. Ilg. Kraków 1999, s. 143. Zob. też W. Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej. Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*. Wrocław 2003, s. 214–246, 396–442.

³⁶ Tego, że także Żydzi są elementami koniecznymi makrokosmosu *Bogurodzicy*, pośrednio dowodzi np. *Psalterz floriański* z jego przedstawieniami astrologicznymi – zob. E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji „Psalterza floriańskiego”*. Z dziejów średniowiecznej koncepcji uniwersum. Warszawa 1992, s. 75: „W zodiologii Ryby oznaczały Żydów i nowo nawróconych pogan, a więc posłuszenie się tym znakiem przez królową [Jadwigę], dzięki której chrześcijaństwo dotarło do pogańskiej Litwy, wydaje się całkowicie zrozumiałe”.

³⁷ O wyższości religijnej pogan nad potępionymi chrześcijanami mogło rozstrzygać to, że chociaż tym pierwszym nie została dana łaska wiary, to przecie ich status religijny określała formuła „*anima naturaliter christiana*”. Potępieni chrześcijanie otrzymaną od samego Boga łaskę wiary swoimi grzechami odrzucili, poganom zaś (przyjmijmy upraszczające uogólnienie) owa łaska bądź nie była dana, bądź zostali nią obdarzeni jedynie w ograniczonym zakresie (*vide* Platon, Arystoteles, stoicy).

³⁸ O takim usytuowaniu Żydów: ponad potępionymi chrześcijanami (a przynajmniej heretykami – o ile ci w ogóle zostaną uznani za chrześcijan) i poganami, zob. [P. Skarga], *Upomnienie do ewangelików*

→ {zbawieni chrześcijanie} → {aniołowie} → Chrzciel → Maria³⁹ → Bożyc → Bóg w Trójcy. Ten porządek wertykalny jest sprzężony z porządkiem linearnym („prze-strzeń, wykreowana w odniesieniu do czasu przeszłego (historycznego), rozciąga się i obejmuje teraźniejszość”⁴⁰): Bóg w Trójcy → {aniołowie} → {diabeł} → {poganie} → {Żydzi jako naród wybrany} → Maria i Chrzciel → Bożyc → społeczność grzeszników. Te dwa porządki⁴¹ można unaocnić w postaci schematu (który siłą rzeczy pozostanie właśnie tylko schematem – jednak przedstawiającym współdziałanie zasady następstwa i zasady równoczesności⁴²):

NIEBO (W TYM CZYŚCIEC):	Bóg w Trójcy ↑ Bożyc ↑ Maria ↑ Chrzciel ↑ {aniołowie} ↑ {zbawieni}
ZIEMIA:	Bóg w Trójcy → {aniołowie} → {diabeł} → {poganie} → {Żydzi jako naród wybrany} → Maria i Chrzciel → Bożyc ⁴³ → społeczność grzeszników
PIEKŁO:	{potępieni} ↑ {Lucyfer i pozostałe upadłe anioły}

i do wszystkich spółem niekatolików, iż o skażenie zborów krakowskich gniewać się i nic nowego i burzliwego zaczynać nie mają. Kraków 1592. W: M. Korolko, *Klejnot swobodnego sumienia. Polemika wokół konfederacji warszawskiej w latach 1573–1656.* Warszawa 1974, s. 190; zob. też s. 196.

³⁹ W tradycji wschodniej Maria, a niekiedy również Jan Chrzciel zajmują miejsce ponad aniołami; *Deesis* unaocnia ich bezpośrednią bliskość wobec „Bożycy”; aniołowie w hierarchii *Deesis* stoją za nimi.

⁴⁰ Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 55.

⁴¹ Zob. *ibidem*, s. 56: „W *Bogurodzicy* kreuje się metafizyczną przestrzeń, tworząc ją jakby na nowo dla modlitwy. Krok za krokiem ustanawia się relacje przypominające boską historię z początków nowej ery. Równoległe do tego rozwija się drugi plan czasowy, w którym istnieje modlitwa. Plan otwarty w czasie, włączający ludzi w świętą historię. Dopóki jednak nie zostanie wykreowana pełna przestrzeń metafizyczna, umożliwiająca modlitwę, nie czas na konkretne prośby”.

⁴² Zob. E. Stankiewicz, *Poetyka i strukturalna lingwistyka*. W: *Poetyka i sztuka słowa*, s. 52–53 (przeł. P. Wawrzyński): „Zasada równoczesności powiązana z zasadą następstwa czyni z przekazu poetyckiego zintegrowaną strukturę, w której każdy element jest postrzegany jako autonomiczna część sekwencji lub też jako część całości. [...] Jednak tym, co czyni wszelką poezję sztuką »trudnego czytania«, jest fakt, że zasada następstwa jest na każdym kroku komplikowana i jak gdyby powstrzymywana przez zasadę równoczesności, która skłania uwagę ku strukturze jako całości”. Zob. też s. 75–76.

⁴³ Dwie pionowe kreski, dwukrotnie niejako „wycinające” Bożycy z dziejów świata, wyrażają to, że historyczny czas między Bożym Narodzeniem a Zmartwychwstaniem charakteryzuje się wyjątkowym statusem – zob. A. H. Armstrong, R. A. Markus, *Wiara chrześcijańska a filozofia grecka*. Przeł. H. Bednarek. Warszawa 1964, s. 154–156: „Wtargnięcie Boga do historii przez Wcielenie Syna jest specyficznie chrześcijańską wiarą. [...] Czas w ujęciu chrześcijańskim jest pojmowany

Trójpoziomowy schemat wyraża zawarte w nim dwie opozycje przestrzeni⁴⁴, tj. między warstwą przedśmiertną („tu i teraz” społeczności tworzącej modlitewny podmiot) oraz warstwą pośmiertną („tam i wieczność” – z jej rozdzieleniem na zaświaty niebiańskie i piekielne; prowadzący do nieba czyściec pozostaje wariantem nieba: „tam i do czasu”). Niejako na marginesie – piekło tym bardziej będzie elementem koniecznym struktury czasoprzestrzeni *Bogurodzicy*, ponieważ średnio-wieczny obraz świata był... diablocentryczny⁴⁵.

Nieprzypadkowo tylko na poziomie ziemskiej doczesności strzałkami została zaznaczona procesualność dziejów zwieńczonych modlitewnym „tu i teraz”, gdyż obydwie zaświaty charakteryzują się tym, że czas ludzki tak w niebie (z nim: także w czyśćcu), jak też w piekle zostaje jakby zawieszony, unieważniony czy okazuje się wręcz niedorzeczny:

Taki jest punkt dojścia relacji przestrzenno-czasowych subtelnie przywoływanych w utworze: od czasu konkretnego, określonego (komentarz do Bożych narodzin) i związanej z nimi przestrzeni, opartej o działające osoby i relacje między nimi, przez mistyczne, eucharystyczne przeniesienie tejże przestrzeni w modlitewną teraźniejszość, po wybiegnięcie w natchnionej modlitwie w przyszłość, do rajskiej przestrzeni, gdzie czas przestanie być ważny [...] ⁴⁶.

Te zdania unaocniają, jak fundamentalnie twierdzenia teologiczne mogą determinować strukturę czasoprzestrzeni. Ona zaś staje się istotną (choć nie jedyną) materią obrazowania poetyckiego.

Autorzy *Architektury „Bogurodzicy”* swój zamiar badawczy przedstawili następująco:

Stawiane najczęściej w literaturze przedmiotu pytania o przynależność kulturową, autorstwo, a zwłaszcza o czas powstania utworu kierowały uwagę badaczy w stronę problemów i analiz szczegółowych. Nie znaczy to, że nie zauważano artyzmu *Bogurodzicy*. Przeciwnie, słowa zachwyty pojawiały się bardzo często, wskazywano – i słusznie – takie cechy, jak dwudzielność, antyetyczność i paralelizm jako zasady konstrukcyjne utworu. Jest to jednak – naszym zdaniem – zbyt mało. Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na niezwykłą spójność utworu oraz ukazać, jak rozdzielne płaszczyzny wzajemnie się dopełniają, i to na różnych poziomach organizacji tekstu⁴⁷.

Trójpoziomowa struktura czasoprzestrzeni *Bogurodzicy* zawiera dwie pary przeciwstawień spacji⁴⁸: niebo (z prowadzącym doń czyśćcem) – ziemia; zie-

jako ruch prostoliniowy, czy, bardziej dokładnie mówiąc, jako ruch po przełamanej w pewnym miejscu linii prostej, czy po dwóch liniach, jak to wyraża nasze [tj. chrześcijańskie – K. O.] liczenie czasu przed Chrystusem i po Chrystusie”.

⁴⁴ Zarówno anonimowy malarz z w. XIV wieku, jak też J. van Eyck (ok. 1440 r.) w swoich przedstawieniach Sądu Ostatecznego unaocznili pionową oś, będącą niejako drogą łączącą trzy teologiczne poziomy świata i zaświatów: piekło, ziemię i niebo. Zob. A. K. Turner, *Historia piekła*. Przel. J. Jarniewicz. Gdańsk 1996, il. 7–8.

⁴⁵ Zob. N. M. Wildiers, *Obraz świata a teologia. Od średniowiecza do dzisiaj*. Przel. J. Doktor. Warszawa 1985, s. 98: „Co bowiem [w systemie geocentrycznym] znajdowało się w centrum ziemi? Piekło! A co znajdujemy w środku piekła? Tron Lucyfera! Wygląda to wręcz na bluźnierstwo: świat stał się, używając słów Lovejoya, światem »diablocentrycznym«... Nie Bóg, lecz diabeł zajął honorowe miejsce we wszechświecie”.

⁴⁶ Krążyńska, Mika, *op. cit.*, s. 61.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 51.

⁴⁸ Zob. T. Michałowska, *Kochanowskiego poetyka przestrzeni*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 276.

mia – piekło. Granice oddzielające te trzy światy (czyśca jednak nie należy traktować jako czegoś równorzędnego niebu czy piekłu) mają cztery oddzielne jakby przejścia graniczne przeznaczone dla: Boga jako Stwórcy (zarazem transcendentnego oraz immanentnego w dziele stworzenia świata i człowieka), Jezusa Chrystusa (z Jego Wcieleniem i Zmartwychwstaniem, Wniebowstąpieniem i zstąpieniem do piekieł), Marii (Niepokalanie Poczętej i Wniebowziętej), ludzi pośmiertnie zbawionych (tu także dusz pokutujących w czyścu) lub potępionych.

W kontekście polskiej średniowiecznej poezji religijnej nieprzewyższona zwięzłość wysłowienia *Bogurodzicy* wyraża się także w tym, że zamiast choćby tylko najoszczędniejszego opisu wertykalnie troistej czasoprzestrzeni werbalizowane są jedynie jej (można powiedzieć) sygnałne znaki. Te okazują się paradoksalne: wbrew swej werbalnej małowartości (trudno wszak twierdzić, że przedstawienia słowne ewokują wyobrażenia plastyczne) stają się wręcz najwymowniejsze, jako że najintensywniej rozjaśnione osobami Boga w Trójcy, Marii i Jana Chrzciciela. Trójpoziomowa struktura czasoprzestrzeni, współtworzona przez doczesną ziemię i przyszłe miejsca zbawienia lub potępienia, pełnię swego znaczenia zyskuje nie dzięki jakiegokolwiek teologicznej oryginalności (tej próżno tu szukać⁴⁹ – wyłączwszy skrajną kondensację wysłowienia), lecz dlatego, że jest dziełem takiej sztuki poetyckiej, która po kilku wiekach i w zupełnie innym kontekście mogłaby zostać określona jako „maksimum treści, minimum słów”.

Średniowieczny autor *Bogurodzicy* najwzięjniej unaoczniał to, co będzie jedną z pierwszorzędných materii tzw. poezji metafizycznej: rozdarcie człowieka między pobożnością a grzesznością. Światem totalnie religijnym rządzi zasada *pars pro toto*:

O co nasi przodkowie modlili się zatem w *Bogurodzicy*? Do Maryi o owoce Wcielenia („spuści nam”); przez Jana Chrzciciela o owoce Objawienia („napęłń myśli”); do Chrystusa – za wstawiennictwem obojga pośredników – o dobra najprostsze i najcenniejsze zarazem: „na świecie zbożny pobyt, po żywocie rajski przebyt”.

[...] nieznaną twórcą *Bogurodzicy*, bez wątpienia znakomity teolog, zawarł w pieśni liczącej niespełna pół setki słów elementarne prawdy chrześcijańskiej wiary: o Wcieleniu Chrystusa, o Boskim Macierzyństwie Maryi i Jej wieczystym dziewictwie, o Jej przebywaniu w chwale niebiańskiej, o skuteczności pośrednictwa świętych, o ludzkim bytowaniu w perspektywie wieczności. Nie przypadkiem zatem przez stulecia uważano *Bogurodzicę* za „katechizm ojców” [...] ⁵⁰.

Trójpoziomowa struktura współistnieje także z inną konstrukcją, tzn. z paralelizmem między dwoma światami:

Nadprzyrodzony:	Przedwieczny Bóg → Zwiastowanie i Wcielenie → Wniebowstąpienie i Wniebowzięcie
Przyrodzony:	poganie → Żydzi → chrześcijanie (drogami życia podążający ku zbawieniu// potępieniu)

Dwie przedstawione tabele współtworzą zwerbalizowany w *Bogurodzicy* obraz

⁴⁹ Zob. C. S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*. Przeł. W. Ostrowski. Warszawa 1986, *passim*.

⁵⁰ R. Mazurkiewicz, *Siedem pieczęci „Bogurodzicy”*. Na stronie: http://staropolska.pl/średniowiecze/poezja_religijna/Bogurodzica/siedem/html (data dostępu: 1 XI 2014).

struktury czasoprzestrzeni. Oczywiście, można spierać się, czy jednak już w swej istocie schematyczne takie lub inne tabele nie stają się formą interpretacyjnej znieczulicy wobec tekstu tak nieprzeciętnie artystycznego. Paradoksalnie: z jednej strony, wyjątkowa kondensacja słów naszej pieśni narodowej, z drugiej zaś – wariantywność relacji między nimi (uwarunkowana odmiennymi zapisami przekazu kcyńskiego). Zarazem jeśli „Określony najogólniej strukturalizm jest czymś w rodzaju czujności nastawionej na chwywanie współzależności i współdziałania części w ramach pewnej całości [...]”⁵¹, to obydwie tabele można potraktować jako wyraz owej czujności.

Znacząco odmienne zapisy graficzne przekazu kcyńskiego może nawet nakazywać, by powiedzieć: nie ma jednego przekazu kcyńskiego – w istocie tekstowej rzeczy jest ich tyle, ile zapisów z ich wariantami sztuki wersyfikacji, w której to sztuce anonimowy autor średniowieczny i edytorzy jego tekstu współtworzą relację sprzężenia zwrotnego. Jeśli przedstawione tu schematyczne tabele będą postrzegane jako rozerwanie związków między słowami wiersza, to za takim odejściem od porządku linearnego słów w kolejnych wersach *Bogurodzicy* przemawiają wielorakie stroficzne warianty zapisu przekazu kcyńskiego. One sprawiają, że nawet pojedyncze słowa współtworzą różnorodne kombinacje, toteż o „wyższej i nierozzerwalnej całości”⁵² tekstu *Bogurodzicy* zarazem można i nie można mówić.

Obraz poetycki⁵³

Otóż obrazy mentalne wywoływane u czytelników przez wybitne teksty literackie przyćmiewają niekiedy bezpośrednie bodźce zmysłowe.
[...]

Przez wizualizację [...] można rozumieć przedstawianie – w sposób wzrokowo dostępny innym ludziom – wszelkich treści wewnętrznych, zarówno sensorycznych, jak i abstrakcyjnych. [Zdzisław Łapiński]⁵⁴

⁵¹ J. Starobinski, *Uwagi o strukturalizmie*. Przeł. E. Bieńkowska. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 272.

⁵² Zob. E. Stankiewicz, *Poetyka i sztuka słowa*. W: *Poetyka i sztuka słowa*, s. 93–94 (przeł. J. Żukower-Narbuntowicz, T. Sławek):

„Równoczesność nie przeczy następstwu, a wręcz przeciwnie – wzmacnia je i ostrzej uwydatnia.
[...]

[...] Najwyraźniej ów ruch naprzód i wstecz odczuwany jest w wierszu, gdzie każdy wers wiedzie nieuchronnie ku następnemu, który z kolei odwołuje się do swego poprzednika, współtworząc z nim wyższą i nierozzerwalną całość”.

⁵³ W tej części wykorzystuję wcześniejszą swoją publikację: K. Obremski, *Obraz Boga w polskiej liryce religijnej XVII wieku*. Toruń 1990, s. 9–20.

⁵⁴ Z. Łapiński, *Widziane, wyobrażone, pomyślane*. „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 47–48. Zob. też E. Balcerzan, *Widzialne i niewidzialne w sztuce słowa*. Jw., s. 33:

„Wizualizację rozumiem jako zdarzenie komunikacyjne, w którym jego uczestnik czuje się świadkiem przemiany niewidzialnego w widzialne.
[...]

Obiektem literackiej wizualizacji jest znaczenie, zarówno pojedyncze, leksykalne, jak i konstrukcyjne, wyczytywane z chwytów artystycznych, transmitowane również poprzez złożone, wewnątrztekstowe kombinacje znaczeniowe. Wszelkie postaci literackiego znaczenia konstytuują w dziele jego warstwę niewidzialną, a zatem spełniają pierwsze kryterium obiektu wizualizacji”.

Niepodobna choćby tylko wskazać sporne czy też dyskusyjne punkty problematyki obrazu poetyckiego⁵⁵ (tu pojmowanego samoistnie, tj. nie jako wypowiedź o znaczeniu metaforycznym). Aby unaocznic zakres „uczonej niewiedzy” jego badaczy, wyłącznie na zasadzie *pars pro toto* przywołam zdanie Barbary Otwinowskiej: „Termin »o b r a z« jest jednym z najbardziej wieloznacznych i niejasnych terminów jeszcze i dzisiejszej teorii literatury, która nie rezygnując z jego znaczeń dawnych, dodała doń nowe, własne”⁵⁶. W kontekście tegoż twierdzenia (sformułowanego wszak w materii nieporównywalnie głębiej i pełniej poznanej niż średniowieczna teoria literatury) zakres „uczonej niewiedzy”, w jakiej mimo wszystko wciąż pozostaje i, być może, do końca będzie pogrążona *Bogurodzica*, nakazuje przywołać jeszcze jedno zdanie – biblisty:

Niekiedy przy niektórych wyrażeniach i tekstach trudno jest określić, czy mamy do czynienia z metaforą, czy też nie. Z naszego [tj. współczesnego – K. O.] punktu widzenia skłonni bylibyśmy prawdopodobnie powiedzieć, że tak, ale jest wątpliwe, czy ludzie i autorzy biblijni podobnie odczuwali i widzieli te słowa i wyrażenia. Mogli pojmować i odczuwać swe określenia jako ukazujące wprost i najściślej tę rzeczywistość, o której mówili. Ten fakt powinien chyba być sygnałem, że przy rozpatrywaniu metafory nie powinniśmy się kierować tylko naszym spojrzeniem i kategoriami, ale również brać pod uwagę spojrzenie i odczucia tych, którzy wypowiadali analizowane przez nas słowa⁵⁷.

Poznawczo podobnie nam daleko do czasów *Biblii*, jak też do Polski Piastów czy nawet Władysława Jagiełły⁵⁸. Nie potrafimy bez wątpliwości odpowiedzieć na pytanie o to, czy słowa *Bogurodzicy* były rozumiane przenośnie, tym bardziej że metafora pozostałaby problemem głównie poetyki immanentnej, a jedynie umiarkowanie sformułowanej: w średniowiecznej teorii literatury w Polsce pojawiała się głównie w kontekście alegorii i teorii „trzech stylów”⁵⁹. Ponadto: niepodobna definitywnie rozstrzygnąć kwestii przenośnych znaczeń słów *Bogurodzicy* także z tego powodu, jakim jest sam język chrześcijańskiej teologii dogmatycznej – w nim metaforyczność to niejako przyrodzona właściwość każdej wypowiedzi⁶⁰ (także w za-

⁵⁵ Jedną z ciekawszych publikacji wciąż pozostaje praca W. A. Zareckiego *Obraz jako informacja* (Przeł. L. Suchanek. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1).

⁵⁶ B. Otwinowska, „*Homo metaphoricus*” w *teorii twórczości XVII w.* W zb.: *Studia o metaforze. I.* Red. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1980, s. 51. Podkreśl. K. O. Podobnie pisze M. R. Mayenowa (*Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1979, s. 160): „irytująco niejasny wyraz-termin »obraz« może uzyskać bardziej określony sens przy użyciu terminologii semiotycznej”.

⁵⁷ J. Frankowski, *Metafora w „Biblii”*. W zb.: *Studia o metaforze. II.* Red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1983, s. 173.

⁵⁸ O tak późnym datowaniu powstania *Bogurodzicy* zob. J. Krzyżanowski: *op. cit.*, s. 34; *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*. Warszawa 1970, s. 20. Takie odosobnione wśród polskich badaczy stanowisko zostało potwierdzone przez austriackiego muzykologa, R. Flotzingera (*Jeszcze o kwestii „Bogurodzicy”*. Przeł. A. Gorzkowski. „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 2, s. 10).

⁵⁹ Zob. Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce, passim*.

⁶⁰ Zob. Frankowski, *op. cit.*, s. 159: „Najbardziej podstawową przyczyną występowania metafory w *Biblii*, przyczyną związaną z ostatecznym charakterem tej księgi, jest to, że *Biblia* mówi o Bogu, o nadprzyrodzoności, a więc o rzeczywistości transcendentnej, czyli przekraczającej [...] kategorii naszych pojęć i myśli. W takiej sytuacji, rzecz oczywista, kończy się możliwość operowania terminami dosłownymi, a pozostaje

chodnim chrześcijaństwie teologia apofatyczna wiecie swój żywot, co prawda, od wieków przesłaniany teologią pozytywną, ale nigdy nie zakryty definitywnie – ostatecznie nawet neoarystotelik św. Tomasz nie tail, że Bóg przewyższa poznanie istotowe poprzez rodzaj i gatunek: „*Deus non est in genere*”).

W kontekście problematyki obrazu poetyckiego *Bogurodzica* okazuje się tekstem stwarzającym dwojakie trudności:

- charakteryzuje ją znikome obrazowanie poetyckie, pojmowane jako sztuka kreowania plastycznych przedstawień słownych;

- z powodu zwężności wysłowienia pieśń jest skrajnie zwarta, wręcz skondensowana: w pierwszej strofie liczebnie przeważają nazwy imienne, jakże stosunkowo niewiele w niej orzeczeń i przydawek; w drugiej ta liczebna przewaga imion staje się mniejsza; autora *Bogurodzicy* jednak trudno postrzegać jako poetę respektującego to twierdzenie klasycznej teorii retorycznej: „W opowiedzeniu [zwężłym] należy trzymać się drogi pośredniej, mówiąc tyle, ile jest niezbędne, ale i tyle, by wystarczyło” (Kwintylian)⁶¹.

W kontekście tych dwojakich trudności mniejsza nawet o etymologię trójwymiarowego „obrazu”⁶².

Mówiąc nieco prowokacyjnie: *Bogurodzica* – dzieło sztuki obrazowania – może jawić się jako zaprzeczenie plastyczności przedstawień słownych, wszak wolno ją czytać niczym sekwencję jedynie punktowo przywoływanych postaci Boskich i ludzkich (ich statusy oraz działania zostają wyłącznie zasygnalizowane; pełniejsze wyobrażenie o tym, co w sposób skrajnie syntetyczny tekst wyraża, jest uwarunkowane dopełnieniem go wiedzą teologiczną, a więc istotnym elementem makrokosmosu tekstu). Innymi słowy: *Bogurodzica* to pieśń z pewnością bardzo rozbudowana teologicznie, jednak dla wyobraźni pobudzanej szczególnie wzrokiem jej tekst pozostanie raczej „wywoływaczem” obrazu poetyckiego niż nim samym. Czyż w takim stanie znikomo obrazowej rzeczy⁶³ w ogóle można mówić o poetyckim obrazowaniu?

Julian Krzyżanowski – wyróżniwszy trzy poziomy obrazu: szczegółowy obraz

jedynie możliwość – by w ogóle mówić na temat tego, co transcendentne – podjęcia analogii, obrazu, metafory”. O całkowitej porażce myśli, która zamierzała Boski majestat oddać słowami zob. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Przeł. T. Brzostowski. Warszawa 1974, s. 260.

⁶¹ Cyt. za: H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 182.

⁶² W średniowiecznej i jeszcze w XVI-wiecznej polszczyźnie słowo „obraz” – jak pisze J. Krzyżanowski (*Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*. Warszawa 1972, s. 102) – nie oznaczało malowidła, ale posąg, statuetkę, te bowiem „zawdzięczały swe powstanie nie pociągnięciom pędzla, lecz »razom«, tj. ciosom dłuta, gdy ciosy zadawane człowiekowi innym narzędziem wywoływały obrazę, etymologicznie rodzoną siostrę obrazu”.

⁶³ Zob. Lotman, *op. cit.*, s. 310–311: „Szczególny, właściwy człowiekowi charakter wzrokowego odbioru świata, którego wynikiem jest to, że denotatami znaków słownych dla ludzi w większości przypadków są pewne przestrzenne, postrzegalne obiekty, prowadzi do określonego odbioru modeli werbalnych. Zasada ikoniczna, naoczność są im też w pewnej mierze właściwe. Można wykonać pewien eksperyment myślowy: wyobraźmy sobie jakieś skrajnie uogólnione pojęcie całkowicie abstrahujące od jakichkolwiek cech konkretnych, jakieś *wszystko* i spróbujmy określić dla siebie jego cechy. Nietrudno przekonać się, że cechy te dla większości ludzi będą miały charakter przestrzenny [...]”.

słowny, obraz poetycki, obraz artystyczny nadrzędny – wskazał swoistość obrazowania w tekstach lirycznych:

Gdy dramat lub dzieło epickie obejmuje szereg obrazów odpowiednio według jakichś zasad ułożonych i zhierarchizowanych, w poemacie lirycznym sprawa jest częstokroć bardzo prosta; wyrazić ją można w równaniu: obraz poetycki = utwór [...] ⁶⁴.

Tak właśnie rzecz się ma z *Bogurodzicą*: wbrew jakże skromnej liczbie słów, które nie współtworzą wypowiedzi wyróżniającej się plastycznością i sensualną konkretnością ewokowanych nimi wyobrażeń, pieśń narodowa okazuje się obrazem poetyckim za sprawą znamiennej dla tekstów lirycznych spłaszczenia poziomów – szczegółowy obraz słowny, obraz poetycki i obraz artystyczny nadrzędny współkreują jednię, w której dwa niższe poziomy obrazowania jakby zanikają, niejako wciągnięte czy też pochłonięte przez finalny poziom najwyższy, tj. przez obraz artystyczny nadrzędny. Dlatego o *Bogurodzicy* jako o pieśni zawierającej obraz poetycki można mówić wbrew temu, że jej liczbowo jakże skromne słowa nie wyróżniają się plastycznością i konkretnością ewokowanych wyobrażeń.

Zarazem obraz poetycki posiada także inne komponenty niż te wyłącznie naoczne czy wielorako sensualne. Np. Cecil Day Lewis zdefiniował go jako „mniej lub bardziej zmysłowe wyobrażenie słowne” ⁶⁵, w którym przedstawienia wzrokowe pozostają najbardziej pospolitym rodzajem obrazu: naoczność może zachować wielkość jedynie minimalną, może też zostać tak mocno przesłonięta spostrzeżeniami zmysłów innych niż wzrok, że będzie bliska zera, wszakże choćby minimalna część wizualności to element konstytutywny obrazu poetyckiego. Przy takim jego pojmowaniu wolno powiedzieć, że *Bogurodzica* zawiera go, gdyż „wyobrażenia słowne” w poważnym zakresie pozostają zmysłowe: co prawda Trójca Święta, Bóg, Maria czy Chrzciciel to słowa-znaki o sensach naocznych, konstytuowanych może nawet nie tyle przez teologię, ile przez kazania czy sztukę sakralną (o tekstach apokryficznych nie wspominając), ale jednak społeczność grzeszników jako podmiot modlitewnych prośb dla niej samej była przecież jak najbardziej cielesnie konkretna i tym samym postrzegana zmysłami oraz tworzona przez emocje – w tym przez przerażenie perspektywą mąk piekielnych (*vide* dawna pedagogika strachu). Za pewnik można przyjąć, że grzesznicy, prosząc o „rajski przebyt”, gdzieś przed oczami mieli choćby słabo zarysowaną wizję rajskiej szczęśliwości, jak też o ileż wyrazistszy obraz tego, co wiecznie potępionych czeka w piekle (te dwa zaświaty poniekąd były połączone relacją sprzężenia zwrotnego). Ta cielesność społeczności grzeszników jako somatyczne podłoże unaocznienia poetyckiego może być wiązana z tym, co Kleiner pisał w pracy *Rola pamięci w recepcji dzieła literackiego i w jego strukturze* ⁶⁶. Obrazotwórczą funkcję *Bogurodzicy* prymarnie determinowały statusy Boskich osób, tzn. Bóg w Trójcy, Maria i Chrzciciel współtworzyli najświętszy

⁶⁴ J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław 1966, s. 188.

⁶⁵ C. D. Lewis, *The Poetic Image*. London 1949, s. 18–19: „każdy obraz – nawet najbardziej emocjonalny czy intelektualny – zawiera w sobie ślad zmysłowości [...]”.

⁶⁶ Zob. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 29–30: „poprzestańmy na przypomnieniu uwagi Juliusza Kleinera, akceptującego zresztą istotność »poetyckiego unaocznienia«: podobnie jak obrazy zapamiętane, tak i wyobrażenia wywołane tekstem literackim są twora-

kres ludzkiej wyobraźni. Samych zaś grzeszników charakteryzowała najwyższa intensywność zaangażowania emocjonalnego, gdyż materia modlitwy i jej celem stała się wartość nieprzewyższona: „rajski przebyt”.

John Middleton Murry opowiedział się za tym, aby „stanowczo pozbyć się sugestii, że obraz [poetycki] jest wyłącznie czy choćby głównie wzrokowy” – ten bowiem może być wzrokowy, słuchowy albo też „całkowicie psychiczny”⁶⁷. Nawet jeśli przyjmujemy, iż sensualność wyobrażeń ewokowanych słowami *Bogurodzicy* można zakwestionować jako historycznie tylko hipotetyczną, to raczej niepodobna zaprzeczyć temu, że w Polsce wieków średnich tak sama wiara chrześcijańska, jak też szczególnie kult maryjny charakteryzowały się silną emocjonalnością. Jakkolwiek wielorakie byłyby te emocje religijne, współtworzyły obraz poetycki – pojmowany jako „całkowicie psychiczne” przedstawienie słowne. Emocje doprawdy skrajne, gdyż sprzężone z życiem podmiotu modlitewnego: tak doczesnym („zbożny pobyt”), jak wiecznym („rajski przebyt”). Właśnie także jako forma błagalna *Bogurodzica* staje się takim obrazem poetyckim, w którym akt modlitwy współkreuje jedni z trudną do odtworzenia plastycznością przedstawień słownych (*Deesis*?!). Taż plastyczność byłaby „wydarzeniem pojęciowym w szczególnie sposób powiązaniem z wrażeniem”⁶⁸? Zarazem niepodobna mówić z pewnością o pojedynczym „wydarzeniu pojęciowym” i o jednym powiązaniem z nim „wrażeniu” – tak w samej epoce średniowiecza (świętynia i liturgiczne funkcje pieśni⁶⁹ versus pola Grunwaldu), jak współcześnie (czym innym pozostanie *Bogurodzica* śpiewana w trakcie uroczystości religijno-państwowych, czym innym jako poznawcze wyzwanie np. dla literaturoznawców lub muzykologów). Równocześnie pieśń stawiała się i wciąż staje się obrazem poetyckim za sprawą śpiewu, którego siła tworzenia plastycznych przedstawień słownych była i jest wzmacniana jej religijnym statusem – wszak jest śpiewana nieprzypadkowo⁷⁰.

Paradoksalnie: „*Bogurodzica* jest trudna. Można ją umieć na pamięć wspak i w poprzek, a mimo to wciąż czegoś w niej nie dostrzegać, co potem nagle okaże się zupełnie proste”⁷¹. Ta pieśń ojczysta wciąż nakazuje przekraczać horyzonty jej poznawania. W tym jako materia analizy wizualizacji.

mi selektywnymi, złożonymi z niewielkiej ilości rysów, dzięki temu intensywnych, a zarazem samowystarczalnych i nie wymagających uzupełnień”.

⁶⁷ Cyt. za: R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przeł. I. Sieradzki. Przeł. pod red. i z posł. M. Żurowskiego. Warszawa 1976, s. 247.

⁶⁸ Słowa I. A. Richardsa. Cyt. jw., s. 246.

⁶⁹ Zob. Flotzinger, *op. cit.*, s. 8:

„[...] interpretację *Bogurodzicy* jako tropu kyrialnego należy ostatecznie odłożyć *ad acta*. [...] Natomiast określenie *Bogurodzicy* terminem »pieśń« jest najzupełniej trafne, jakkolwiek nie nazbyt precyzyjne. Nie ma wątpliwości, że wykonywano ją na podobieństwo chorału. Wątpliwości można natomiast żywić co do tego, czy przeznaczona była pierwotnie do celów liturgicznych, a w jeszcze większym stopniu: czy przeznaczona była dla »ludu« lub narodu w ogóle”.

⁷⁰ Zob. R. Mazurkiewicz, Z. Wanicowa, *Dlaczego „Bogurodzicę” śpiewano w liturgicznym okresie Bożego Narodzenia?* „Pamiętnik Literacki” 2005, z. 2. – J.-P. Hashold, *Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano „Bogurodzicę?”*, czyli duchowa rywalizacja między Krzyżakami a Polakami. Przeł. J. Leszek. Jw.

⁷¹ Ostrowska, *op. cit.*, s. 7.

Abstract

KRZYSZTOF OBREMSKI Nicolaus Copernicus University, Toruń

"MOTHER OF GOD": SPATIOTEMPORAL STRUCTURE AND POETIC PICTURE

The article is devoted to two problems, namely spatiotemporal structure and poetic picture of *Bogurodzica*. "Polymorphism" ("variantivity") of the Kcynia account of the piece imposes the basic choice to be made: either to accept one of five records made by medievalists as a verbal basis of the text's spatiotemporal structure recognition or to go above the verse reconstructions and have a general view on all five records. The second option seems more pertinent. Speaking somewhat provocatively, *Bogurodzica* – a work of art of imagery – appears to be a contradiction of verbal presentation plasticity since it can be read as a sequence of spotlight recollection of human and divine figures (their statuses and actions remain merely signalled; a more full vision of what the text in a radically synthetic expresses is conditioned by theological knowledge completion – a crucial element of the text's macrocosm).

KRYSTYNA PŁACHCIŃSKA Uniwersytet Łódzki

ORACJE SEJMOWE Z CZASÓW JANA KAZIMIERZA NA ROZDROŻU STYLISTYCZNYM (NA PRZYKŁADZIE WOTUM KRZYSZTOFA GRZYMUŁ- TOWSKIEGO Z 1665 ROKU)

Przekonanie o „zwrocie barokowym” w rozwoju wymowy jest w nauce od dawna dobrze ugruntowane¹. Także ogląd oratorstwa sejmowego potwierdza, że kultura retoryczna szlachty polskiej w drugiej połowie XVII stulecia była w ogromnej mierze odmienna od tej z czasów „złotego wieku”². Parlamentarne oratorstwo renesansowe reprezentowane jest w dostępnych źródłach obficie w swej warstwie programowej, merytorycznej (około 90% zasobów) niż okolicznościowej, popisowej (około 10%)³, przy czym w obu grupach mów znajdujemy wiele równie pięknych, klarownych i przekonujących konstrukcji. Oratorstwo barokowe natomiast uwiecznione zostało przede wszystkim w swej części popisowej. Źródła, tak rękopiśmienne, jak i drukowane, przekazują w zdecydowanej większości (około 75% zasobów) mowy okolicznościowe. Znacznie rzadziej natrafiamy na przejawy oratorstwa merytorycznego.

Zapisy oracji często bywają wtórne wobec prymarnej ich postaci mówionej, ale nawet jeśli teksty ułożone zostały na piśmie przed ich wygłoszeniem lub przeczytaniem (co też zdarzało się nierzadko), to powstawały z myślą o przekazie ustnym. Dostarczają więc cennego materiału badawczego do obserwacji niejednorodności

¹ Cytat pochodzi z syntezy W. Bruchnalskiego *Dzieje wymowy w Polsce* (w zb.: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 2. Kraków 1918, s. 323–333). Jego rozprawa broni się w tym zakresie przed etykietką przestarzałej, o czym dowodnie przekonuje J. Z. Lichański („*Dzieje wymowy w Polsce*” Wilhelma Bruchnalskiego; *refleksje po stu latach*. W zb.: *Proza staropolska*. Red. K. Płachcińska, M. Bauer. Łódź 2011). Tezę o „zwrocie barokowym”, jako oczywistą, znajdziemy też w licznych późniejszych studiach J. Nowaka-Dłużewskiego, J. Rytel, J. Starnawskiego, E. Kotarskiego, J. Z. Lichańskiego, M. Korolki, M. Barłowskiej i innych.

² Zob. K. Płachcińska, *Obraz kultury retorycznej społeczeństwa szlacheckiego na podstawie mów sejmowych z lat 1556–1564*. Łódź 2004.

³ Do sejmowych mów okolicznościowych, silnie skonwencjonalizowanych, nastawionych na popis i ceremonialność, należą powitania i pożegnania, podziękowania, obudowa oratorska przekazywania łaski marszałkowskiej oraz zdawania i przyjmowania urzędów. Grupę programową reprezentują natomiast oracje służące inicjatywie ustawodawczej bądź niosące propozycje rozwiązania problemów. Mieszczą się tu: propozycje od tronu, wota senatorskie, projekty dokumentów, decyzje królewskie obwieszane przez kanclerzy bądź przez samego monarchę, prośby i skargi posłów, wreszcie większość wypowiedzi stanowiących składniki dyskusji. Klasyfikację materiału oratorskiego z czasów Zygmunta Augusta, aktualną i w w. XVII, zob. *ibidem*, s. 23–28.

i rozwarstwienia ówczesnej polszczyzny mówionej w sytuacji oficjalnej. Socjolekt szlachecki XVII w. ujawnia, jak wynika z badań⁴, oprócz cech wspólnych także wewnętrzne wieloaspektowe zróżnicowanie stylistyczne, uwarunkowane m.in. sytuacją aktu komunikacji i przeznaczeniem wypowiedzi. Jako definicję stylu przyjmujemy tu „zdeteterminowaną funkcyjnie odmianę jakiegoś języka, o pewnych cechach stałych, dających się wydzielać ze zbiorów zjawisk językowych i uzależnionych od rzeczywistości pozajęzykowej”⁵. Dwa najbardziej pierwotne podziały języka literackiego, ogólnego: na typ pisany i mówiony oraz na sytuację oficjalną i nieoficjalną – krzyżują się, tworząc kilka klas wypowiedzi.

W ramach typu pisanego wyróżnia się styl artystyczny, publicystyczno-dziennikarski, naukowy i urzędowy. Z punktu widzenia literaturoznawcy godzi się dodać tu jeszcze kategorię, która pomieściłaby prywatne listy, raptularze, diariusze, itineraria, a więc powstałe w sytuacjach nieoficjalnych.

Typ mówiony rozpada się na dwa podtypy – oficjalny (w jego ramach: styl retoryczny, publicystyczny, naukowy, urzędowy) oraz obiegowy (mieszczący styl informacyjno-bytowy i potoczny)⁶.

Wyróżnia się także styl wysoki, średni i niski. Wypowiedzi oficjalne realizować się mogą w odmianie wysokiej lub średniej, nieoficjalne zaś – w średniej. Odmiana niska, o bardzo silnym ładunku ekspresji, jest raczej wyjątkowa. Pamiętać przy tym należy, że w świadomości dawnych mówców, słuchaczy i teoretyków oratorstwo reprezentowało zawsze styl wysoki. Co prawda, stylistyka historyczna, jeśli uwzględnić kryterium funkcji, lokuje oracje polityczne w kręgu stylów prozy użytkowej, dokładniej – prozy polemicznej (obok tekstów urzędowych, dzieł naukowych i innych rodzajów prozy użytkowej, jak np. pamiętniki, listy, poradniki, szyldy, dedykacje, epitafia)⁷, ale sprzeczność jest tylko pozorna. Rozwój badań doprowadził do podniesienia rangi literatury użytkowej, a model retoryczny dobrze się sprawdza w badaniu każdego jej wymiaru, ponieważ zakłada rozumienie stylu jako środka do celu, nie zaś jako ozdoby, interesowanie się funkcją pragmatyczną tekstów i uwzględnianie w równym stopniu mówcy, słuchacza oraz przedmiotu⁸.

Jednocześnie obserwujemy, że w XVII stuleciu, zwłaszcza w jego drugiej połowie, zaczęły funkcjonować kryteria „artystyczności” także inne niż czysto retoryczne, oparte mianowicie na wyznacznikach epickich. Dostrzegamy wzrost autorytetu epiki w stosunku do renesansowej dominacji gatunków pozostających pod patro-

⁴ Zob. W. R. Rzepka, B. Walczak, *Socjolekt szlachecki XVII wieku. (Próba ogólnej charakterystyki)*. W zb.: *Barok w polskiej kulturze, literaturze i języku*. Red. M. Stępień, S. Urbańczyk. Warszawa-Kraków 1992. Tu bogata bibliografia, do której dodać należy prace M. Cybulskiego.

⁵ T. Skubalanka, S. Grabias, *Spoteczne uwarunkowania stylów języka*. „Socjolingwistyka” nr 2 (1979), s. 30.

⁶ Zob. D. Buttler, *Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny*. W zb.: *Język literacki i jego warianty*. Red. S. Urbańczyk. Wrocław 1982, s. 27.

⁷ Zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław 1984, s. 171–181.

⁸ Pogląd taki, dziś już klasyczny, przedstawili H. Belke (*Problemy typologii i klasyfikacji tekstów użytkowych*. Przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 328–329) oraz T. Skubalanka (*Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*. Lublin 2001, rozdz. 14: *Zastosowania pragmatyki w analizie stylistycznej*).

natem retoryki, z równoczesną płynnością gatunkową utworów, wymykającą się klasyfikacjom, z ciągłym przekraczaniem granic między prozą artystyczną a nieartystyczną, z wzajemnymi wpływami i splataniem się wzorców⁹. Spostrzeżenia te dotyczą przede wszystkim sfery prozy narracyjnej, ale przecież nie rozwijała się ona w próżni, a jej przemiany stanowiły m.in. efekt trwającej równolegle ewolucji prozy retorycznej. Była to zależność obustronna.

Taką bowiem właśnie niejednorodność, płynność i przekraczanie granic obserwujemy też w mowach sejmowych, gdy poszczególne cechy stylowe oratorstwa politycznego: perswazyjność, sugestywność, emocjonalność, impresyjność i okresowość składni¹⁰ – realizowane są w zmiennym nasileniu. Ilekroć przy analizie mów parlamentarnych natrafiamy na poluzowanie wzorca retorycznego, co w wypadku wypowiedzi programowych zdarza się nierzadko, tylekroć zdani jesteśmy na własną intuicję badawczą i trudno zdecydować, czy obok fragmentów w stylu retorycznym (niewątpliwie model wysoki) widzimy partie wypowiedzi w stylu publicystycznym, słabiej nasyconym retoryką, reprezentującym model średni, czy też, mając do czynienia wciąż ze stylem średnim, wchodzimy już jednak w podtyp obiegowy, w polszczyznę potoczną. Nadal przecież pozostajemy w sytuacji najzupełniej oficjalnej. Spostrzeżenia będące wynikiem takich wątpliwości przyczynią się, być może, także do wzbogacenia obszaru stylistyki. Zjawisko potoczności w języku polskim XVII w. nie jest dotąd gruntownie zbadane¹¹.

Przed wszystkim dostrzegamy wyrazistą odmienność wymowy popisowej od merytorycznej. Ta pierwsza grzeszy schematyzmem, powtarzalnością toposów oraz przesadną ozdobnością i „wysokością” stylu, druga zaś na odwrót – często zdaje się ledwo przejmować funkcją *delectare*, dążąc ku niewyszukanej zwyczajności wypowiedzi. Nie dba przy tym o jednorodność stylistyczną, mieszając – nawet w ramach tej samej wypowiedzi – styl wysoki ze średnim. Oczywiście, natrafiamy na wyjątki po obu stronach, tak wszakże wygląda obraz statystyczny. Być może, przyczyną przewagi zapisów oracji okolicznościowych stało się właśnie to, że reprezentowały one bezpieczny, bo znany, wpojony głęboko w procesie edukacji szlachcica, model piękna. Rozwój wymowy popisowej znalazł się jednak na równi pochyłej, o czym przekonuje zdegenerowane głęboko oratorstwo czasów saskich. Wystąpienia merytoryczne natomiast, choć wzgardzone przez kopistów, warto, jak się wstępnie wydaje, dokładniej zanalizować, skoro obserwujemy w nich znamienne zróżnico-

⁹ Zob. J. Ryteł, *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993, s. 30–32.

¹⁰ Pojęcie cechy stylowej wprowadza B. Wyderka (*Perswazyjność jako cecha stylowa gatunków prozy publicystycznej XVII wieku*. W zb.: *Odmiany polszczyzny XVII wieku*. Red. H. Wiśniewska, Cz. Kosyl. Lublin 1992, s. 85–87).

¹¹ Ani co do definicji stylu, ani co do rozumienia potoczności nie ma wśród językoznawców pełnej zgody. Przyjmuje się tu w wypadku każdego z tych pojęć jedno z wielu stanowisk, najlepiej odpowiadające założeniom literaturoznawstwa staropolskiego. W zakresie badań nad stylami polszczyzny XVII w. wartościowe są prace W. Kuraszkiewicz, K. Siekierskiej, H. Wiśniewskiej, M. Wojtak, B. Walczaka; brak na razie syntetycznego obrazu języka mówionego w XVII stuleciu. Gruntowna książka E. Umińskiej-Tytoń *Polszczyzna potoczna XVIII wieku* (Łódź 1992) dotyczy czasu, gdy zmiany dokonujące się w XVII w. już się zakończyły. Znajdujemy tu więc cenne wskazanie tendencji rozwojowych znamienych dla poprzedniego stulecia.

wanie stylistyczne. Interesujące jest, jak daleko ono postępuje i jakimi narzędziami retorycznymi zostaje wprowadzone. Dojście do syntezy wymaga wcześniejszych badań szczegółowych.

Wypowiedzi kasztelana poznańskiego Krzysztofa Grzymułtowskiego¹² godne tu są analizy z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, iż był on postacią dla swoich czasów bardzo charakterystyczną: koniunkturalista, reagujący na zmienność układów, by bezwstydnie wykorzystać te, które sprzyjały jego ambicjom i majątkowi, spiskujący z obcymi dyplomatami, demagog, przy tym magnat niezwykle wpływowy, lokujący się w centrum wydarzeń. Po drugie z tej przyczyny, że uchodził za oratora utalentowanego, a liczne jego mowy trafiły do rękopiśmiennych przekazów oratorskich. Na podstawie utrwalonego w nich kształtu perswazji stosowanej przez kasztelana wnosić więc można o kulturze retorycznej, jaką odznaczała się szlachta w czasach Jana Kazimierza. Próbką poddaną obserwacji jest wotum Grzymułtowskiego wygłoszone na sejmie 16 marca 1665, dostępne w przekazie rękopiśmiennym z drugiej połowy w. XVIII, przechowywanym w Bibliotece Kórnickiej¹³.

Sejm ten, zwołany jako nadzwyczajny, dwutygodniowy, zająć miał się wyłącznie, co postanawiały legacje na sejmiki, sprawą nieopłaconego wojska, grożącego konfederacją. Ponieważ jednak była to gorąca chwila tuż przed wybuchem rokoszu Jerzego Lubomirskiego¹⁴, przebieg obrad wyglądał inaczej¹⁵. Inauguracja sejmu

¹² Urodzony w r. 1620, potomek zamożnej rodziny wielkopolskiej, Krzysztof Grzymułtowski był po kądzieli wnukiem Wacława Leszczyńskiego – kanclerza wielkiego koronnego, a powtórny ożenek owdowiałej matki, Katarzyny, z wojewodą podlaskim Piotrem Opalińskim spowinowacił go z kolejnym potężnym rodem wielkopolskim. Był nieźle wykształcony (Poznań i kolegium jezuickie w Dôle we Francji); próbował też sił w młodzieńczej twórczości literackiej. Od roku 1648 nieprzerwanie posłował na sejmy, ciesząc się wśród szlachty popularnością i uczestnicząc w wielu komisjach, a latem 1654 pełnił nawet funkcję marszałka poselskiego. Zob. *Grzymułtowski Krzysztof*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 9. Wrocław 1960.

¹³ Bibl. Kórnicka, rkps 356, k. 161–163. Manuskrypt ten zawiera akta polityczne dotyczące dziejów Polski w latach 1605–1690, w zdecydowanej większości oracje sejmowe, ale także sejmikowe i z obozów wojskowych, oraz listy. Ciekawostką jest wierszowana relacja z przebiegu rady senatorów przy królu w 1662 roku. Zapisy na ogół (z wyjątkami) zachowują chronologię. Zauważamy kilka różnych rąk pisarskich. Proweniencja nieczytelna, z datą 1755 lub 1785, lub 1788. Zawiera notkę: „Nabyty z Bud Żłotkowskich pod Kleczewem. 1842. Trampczyński”.

Mowa Grzymułtowskiego nosi tytuł: *Votum Jego Mci Pana Krzysztofa Grzymułtowskiego Kasztallana Poznańskiego na sejm dwuniedzielnny 1665*. W przytoczonych tu cytatach transkrypcja według reguł dla wydań typu B, skodyfikowanych w wytycznych zawartych w: K. Górski [i in.], *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*. Przykłady oprac. J. Woronczak. Red. M. R. Mayenowa, przy współpr. Z. Florczak. Wrocław 1955.

¹⁴ W maju 1665 wkroczenie eksmarszałka Lubomirskiego z wojskiem na teren Rzeczypospolitej, w lipcu i sierpniu 1666 zawarcie ugody w Łegonicach i uroczystość przeprosin króla pod Jaroszyńcem. Rokosz pozornie zakończy się sukcesem dworu, w istocie jednak – klęską projektów reform i głęboko sięgającą erozją zaufania społecznego.

¹⁵ Ostra walka sejmikowa wyłoniła posłów, w większości zwolenników restytucji Lubomirskiego, można więc było oczekiwać, że problem nieopłacenia armii, niezgodnego ani z dobrem kraju, ani z treścią uniwersału sejmowego, uniemożliwi sprawny przebieg obrad i uchwalenie konstytucji. Tak się też stało. W interesie eksmarszałka było, grożące wznieceniem niepokoju, pozostawienie wojska bez zapłaty. Posłowie opozycyjni zastosowali metodę konsekwentnej obstrukcji obrad (rugami poselskimi, dyskusją o legalności sejmu, słuchaniem relacji marszałka Jana Gnińskiego z poprzedniego sejmu), zakończonych protestem Władysława Łosia i zerwaniem sejmu. Zob.

mszą wotywną do Ducha Świętego odbyła się 12 marca, w czwartek. W homilii kaznodzieja królewski Adrian Piekarski ostrzegał przed rozbiciem nawy Rzeczypospolitej o skały: o występki i przyzwolenie na nie, o prywatę, o brak zaufania do króla. Brał monarchę w obronę, dowodząc, że wypełnianie praw jest królom przyrodzone, a jeśli monarcha modyfikuje prawo, to w celu ulepszenia go – dla dobra państwa. Wyraziste były w kazaniu aluzje do działań Lubomirskiego, grożących „pożarem”¹⁶. Wybrano też marszałka Izby Poselskiej, podkomorzego smoleńskiego Jana Antoniego Chrapowickiego. Następnego dnia odbyła się ceremonia powitania króla, a w sobotę, 14 marca, kanclerz wielki litewski Krzysztof Zygmunt Pac wygłosił propozycję od tronu. Dotykała ona niemal wyłącznie spraw obrony: zapłaty wojskom borgowym, podjęcia decyzji co do stosunków z Moskwą i wyznaczenia komisarzy do rokowań, opatrzenia fortec pogranicznych, a także reformy funkcjonowania mennic¹⁷.

Przewodnictwo obrad, z powodu choroby marszałka Aleksandra Teodora Lackiego, objął najwyższy krzesłem z obecnych senatorów świeckich, kasztelan poznański. Obstrukcyjne działania posłów zdały się już zaznaczyć, gdy rozpoczęły się wota senatorskie. Tegoż dnia wotowało dwóch biskupów: płocki, Jan Gembicki, i chełmski, Tomasz Leżeński. W poniedziałek, 16 marca, wotowało 11 senatorów, w tym gronie Grzymułtowski. Obserwujemy tu wystąpienie kasztelana poznańskiego w chwili, gdy nie przyłączył się on jeszcze jawnie do rokoszu, ale decyzję tę już podjął¹⁸. Tylko jego wypowiedź wywarła wrażenie na słuchaczach. Poza nią, jak notują świadkowie, normą było nieomal powtarzanie wypowiedzi poprzedników i „referowanie się na *puncta* propozycji”¹⁹. Charakterystyczne są oceny zawarte w diariuszach: „nic nie mówił *pro commodo Reipublicae* [w interesie Rzeczypospolitej]” (o biskupie Gembickim), „nie piękniejszymi słowy niż głosem, bo piskliwym i charkliwym jakimś dyskursem [!] mówił i niewiele do rzeczy” (o wojewodzie sieradzkim Wierzbowskim), „barzo coś cicho, choć długo” i „ten głowy nie przełamał, tylko interesa swoje promował” (o podskarbinie Krasieńskim)²⁰.

Wotum Krzysztofa Grzymułtowskiego, zapisane w sposób ciągły, składa się z 34 odcinków, kończących się w rękopisie kropką. Nazywane tu one będą periodami, z zastrzeżeniem, że znaleźć można wśród nich zarówno prawdziwe okresy retoryczne z dwudzielną strukturą: *protasis* i *apodosis*, jak też *oratio perpetua* oraz *oratio*

W. Kłaczewski, *W przededniu wojny domowej w Polsce. Walka sejmowa lat 1664–1665*. Lublin 1985, s. 98. – S. Ochmann-Staniszevska, Z. Staniszevski, *Sejm Rzeczypospolitej za panowania Jana Kazimierza Wazy. Prawo – doktryna – praktyka*. T. 1. Wrocław 2000, s. 376–405.

¹⁶ Kłaczewski, *op. cit.*, s. 111–112.

¹⁷ Zob. Ochmann-Staniszevska, Staniszevski, *op. cit.*, s. 376–382.

¹⁸ W nadziei awansów wyższych niż kasztelania poznańska (1656) pozostawał Grzymułtowski regalistą do 1662 roku. Do rokoszu przystąpił otwarcie dopiero w lipcu 1665, gdy wojna domowa stanie się faktem. Dowodzić będzie pospolitym ruszeniem Wielkopolan pod Pyzdrami, dając Lubomirskiemu, operującemu dotąd oddziałami zaciężnymi, legitymację obywatelską. W dalszym przebiegu rokoszu pełnić będzie funkcję *de facto* zastępcy eksmarszałka. Zob. A. Jabłonowski, *Krzysztof Grzymułtowski wojewoda poznański*. W: *Krzysztofa Grzymułtowskiego wojewody poznańskiego listy i mowy*. Wyd. ... Warszawa 1876, s. XV, XVIII–XIX.

¹⁹ *Diariusz Sejmu Zerwanego A° 1665 [...]*. AGAD, APP 321, s. 9–12. Cyt. za: Ochmann-Staniszevska, Staniszevski, *op. cit.*, s. 384.

²⁰ *Ibidem*, s. 383–384.

soluta. Natomiast cząsteczki wewnętrzne, składające się na tak rozumiane periody, nazwiemy umownie kolonami. Stanowią je człony intonacyjno-składniowe wyodrębnione domyślnie tak, jak wyobrażamy sobie rozczłonkowanie intonacyjne strumienia mowy²¹.

Manuskrypt z Biblioteki Kórnickiej najwyraźniej nie zawiera całości wypowiedzi, gdyż pozbawiony jest formuły zakończenia, a częśćka ostatnia: „Ekonomija [...] bełska, artyleryja i insze punkta”, stanowi streszczenie dalszych fragmentów oracji, nie zapisanych w dostępnym przekazie.

Postulaty

Wotum ma budowę segmentową. Po zakończeniu *exordium* dotyka w swej warstwie merytorycznej pięciu problemów, postulując:

- I. Zadecydowanie w obecności wszystkich (zamiast delegowania tego obowiązku na deputatów) o kierunku i zasadach rokowań z Moskwą.
- II. Odsunięcie wszelkimi sposobami (walką, działaniami sejmowymi, łaskawym pobłażaniem) zagrożenia wojną domową.
- III. Potrzebę pospolitego ruszenia.
- IV. Rozdzielenie finansowania wojska między województwa.
- V. Ujawnienie zakresu korupcji związanej z biciem monet i podwyższenie wartości dobrego pieniądza.

Postulaty wyłożył mówca, kolejno w każdym segmencie, bardzo jasno i konkretnie:

- I. Życzę na tym sejmie *formare ad tractandum* [sporządzić do rokowań] z carem moskiewskim instrukcją *praesente Reipublicae* [w obecności Rzeczypospolitej, tzn. złączonych stanów] [...].
- II. [...] suplikuję pokornie,
abyś [królu] część – waleczną,
część – *praesenti consilio* [obecną radą],
część – łaskawą klemencyją,
miłościwie od ojczyzny *avertere* [odwrócić] raczył [...].
- III. Życzę tedy,
W[asza] K[rólewska] M[iłość],
ad hanc casum [w tym wypadku] pospolite ruszenia [...].
- IV. Tak tedy rozumiem najlepszy *modus* [sposób] płacenia:
wojska na województwa podzielić,
odebrawszy wprzód co do przyszłej płacy informacją,
wiele też wojska w której ćwierci,
by to potym przysięgą miałoby być stwierdzoną,
a ten jurament województwo każde przy płacy uważać.
- V. Życzyłbym,
N[ajjaśniejszy] M[iłoś]ciwy Królu,
aby tenże popisał się z konceptem,
jako by to,
co zepsował,
naprawić,
a nie sentencyjką na monetę nową,

²¹ Uzasadnienie podziału i nomenklatury – zob. Płachcińska, *op. cit.*, s. 15–18.

ale radą zdrową,
jako by srebro i złoto,
które z Polski wyprowadził,
znowu wprowadzić.

Ja sposobu nie widzę,
chyba podwyższenie dobrych pieniędzy [...].

Proszę tedy pokornie WKMc i R[zec]P[ospol]itej,
aby pod przysięgą zeznał [Tymph]²²,
wiele dał komu [korupcyje]
i wiele wybił na *privatos usos* [na prywatny użytek] [...].

Konstrukcja segmentów

Poszczególne segmenty zbudowane są w sposób powtarzalny, z typowych elementów: opowiedzenia, sformułowania postulatu, argumentacji (ewentualnie zakończonej wnioskiem) i przedstawienia korzystnych skutków proponowanych działań. Skutki te określił mówca jako „*fructa*”. Oto dla przykładu segment I (periody 4 i 5):

Zaczynasz, WKM, propozycją swoją od tego, co właśnie chrześcijańskiemu należy monarsze, czego <i>pro desiderio</i> [jako życzenia] pragną wszystkie, które WKM masz <i>in obsequia</i> [w posłuszeństwie], narody, do czego iż <i>devastitas provinciarum</i> [zniszczenie krain], do czego przymusza <i>egestas publica</i> [wspólna bieda], to jest od uspokojenia ojczyzny.	opowiedzenie
<i>Sublevabat fortuna</i> [pomagał los] (...) ²³ WKMc <i>intentionibus</i> [zamiarom] [...], co aby skutecznie być mogło, życzę na tym sejmie <i>formare ad tractandum</i> [sporządzić do rokowań] z carem moskiewskim instrukcją <i>praesente Reipublicae</i> [w obecności Rzeczypospolitej], bo deputatów tak walnej materyjej, kiedy <i>agitur de abusione provinciarum</i> [idzie o obciążenie krain], <i>committere</i> [gromadzić] nie zda mi się nie dlatego, abym miał <i>diffidere civibus</i> [nie ufać obywatelom], bo o każdym dobrze rozumiem, ale dlatego,	postulat argument 1: <i>probatio</i> argument 2: <i>probatio</i> argument 3: <i>refutatio</i>

²² Bracia Tymfowie (Andrzej i Tomasz) byli, obok Tytusa Boratiniego, dzierżawcami mennic. W wotum mówi Grzymułtowski o Andrzeju, pełniącym funkcję zarządcy mennic koronnych, słusznie oskarżanym przez szlachtę o ogromne nadużycia na szkodę skarbu państwa. Zalew złej monety stanowił jedną z ważnych przyczyn inflacji i destabilizacji gospodarczej. Zob. R. Rybarski, *Skarb i pieniądz za Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*. Warszawa 1939, s. 393–400.

²³ W rękopisie wyraz nieczytelny, trudny tu do odgadnięcia; dalej, w przypadku wyrazów nieczytelnych, w nawiasach ostrych podawany jest sens wynikający z treści.

żeby tym samym, którzy by się tego podjęli, <i>periculosum inde conv(enit)</i> [groziło stamtąd niebezpieczeństwo], gdyby praca na obrót potym przychodzić miała, więc mamy próbę, że takowe deputacje nigdy albo rzadko <i>fructum Reipublicae</i> [efektu Rzeczypospolitej] nie przynosiły, a to i teraz snadź <i>recenter</i> [ostatnio] żadnej nie było mistracyj, więc <i>contagium</i> [złym przykładem] zda mi się kilka <i>in statu nostro de summa rerum</i> [w naszej sytuacji o najważniejszych sprawach] decydować, tedy równo tu na tym placu to wszystko znosić, co należy do uzgodnienia, żeby kiedykolwiek skutecznie W[ielkie] Ks[ięstwo] Litewskie od tak ciężkiego uwolnić ciężaru, za którym oraz nieomylnie w Ukrainie pokój <i>subsequi</i> [nastąpić] musiałby, i tak swawolne <i>rebelles</i> [bunt] musiałyby przyjąć [go, tj. pokój] z ręki WKMci P[ana] N[aszego] M[iłoś]ciwego.	argument 4: <i>refutatio</i> argument 5: <i>refutatio</i> wniosek <i>fructum 1</i> <i>fructum 2</i>
--	--

Tranzyty

Zręczne przechodzenie ku kolejnym zagadnieniom zapewniają *transitiones*, skonstruowane zróżnicowanymi technikami. Przejście ze wstępu do segmentu I jest nawiązaniem do myśli zawartej w *exordium*: król zwołuje co rok sejm, by można było „wszytkich *calamitatum in saltis avertere* [nieszczęścia w knieje wygnać]”.

A oto *transitio*:

A że te,
któreś WKM upadki następujące na Rptą <przewidział>,
do uwagi podać nam miłościwie raczyłeś,
[...]
pod uwagę WKMci po wtóre liche moje przypominam *sentire* [zdanie].

Podobna konstrukcja łączy segment II z I, w którym mowa o wytęsknionym pokoju na Litwie i na Ukrainie po traktatach z Moskwą. *Transitio* zaś brzmi:

A że WKM PNMciwy pokoju życzysz ojczyźnie,
[...].

Również *transitio* segmentu III (tego o pospolitym ruszeniu, ważnego dla interesów mówcy) wprowadzone zostało w odniesieniu do ostatniego zdania części poprzedniej, wyrażającego pragnienie pokoju:

Ale że nie jest to cale w rękę WKMci ten *ab intra iubere* [wewnętrzny zarządzić] pokój,
[...].

Transitio do kolejnego segmentu opiera się na toposie zwięzłości:

De modo [o sposobie] tylko płacenia rzekę krótko,
[...].

Przejście do części V operuje figurą *obsecratio* i wskazaniem ogromu zagrożenia, kompozycyjnie jednak pozbawione jest nawiązania do segmentu poprzedniego:

Minnicę kto by chciał ganić,
o Boże mój,
jako by miał szyrokie pole dać [...].

Opowiedzenia

Rolą opowiedzenia (*narratio*) w mowie retorycznej jest przedstawienie stanu rzeczy, co następnie powinno pozwolić na sformułowanie problemu. Dobra *narratio* ma zawierać zasiew dowodzenia.

Sprawę pierwszą, pertraktację z Moskwą, wyprowadził Grzymułtowski, jak widać w cytacie z periodu 4, wprost z *Propozycji* królewskiej. Powszechne pragnienie pokoju, wyniszczenie i zubożenie kraju – to fakty stanowiące przedmiot *narratio*. Są one także argumentami na rzecz uregulowania stosunków polsko-moskiewskich, z tym jednak że przecież w tej sprawie nikt nie miał odmiennego zdania.

W latach 1660–1665 trwało stopniowe odzyskiwanie równowagi między Polską a Rosją po bardzo niekorzystnych wydarzeniach lat 1654–1655, zakończonych traktatem w Niemieży, pozostawiającym większość terenu Litwy pod władzą Moskwy. Kampania 1660–1661 była wielkim sukcesem Polski, lecz przerwana została z powodów finansowych: zawianiem konfederacji wojskowych przez nieopłacone oddziały. Z kolei wyprawa 1663–1664, zaplanowana jako ofensywa w głąb Rosji, z zamiarem dotarcia do jej stolicy (dla ostatecznego rozstrzygnięcia konfliktu i wzmocnienia autorytetu Jana Kazimierza w społeczeństwie), osiągnęła rezultaty niewspółmiernie nikle w stosunku do ogromnego wysiłku zmagani na Zadnieprzu. Rosjanie konsekwentnie unikali walnej bitwy. Wreszcie, po licznych oblężeniach i potyczkach, zarządzono odwrót. Mimo to kampania 1663–1664 była wyraźnym pokazem siły Rzeczypospolitej, zwłaszcza że kilkutysięczny zagon polsko-litewsko-kozacki dotarł w końcu lutego 1664 w pobliże Moskwy, rozbijając wojska wroga. Wyprawa ta zaważyła na kształcie zawartego ostatecznie 30 stycznia 1667 w Andruszowie pokoju, który regulował stosunki obu państw w obliczu narastającego niebezpieczeństwa tureckiego²⁴.

Wiosną 1665 konieczność i znaczenie rokowań z Moskwą były więc oczywiste.

Także w segmencie II (zapobieżenie wojnie domowej) *narratio* ukształtowana została w odniesieniu do życzeń władcy, choć tym razem nie wyprowadzonych z *Propozycji*, lecz wyrażonych poprzez przypisywanie mu wiedzy i dobrej woli (w periodzie 6):

[...] WKM pokoju życzysz ojczyźnie,
a podobno nie tylko *ab extra* [z zewnątrz],
ale też *ab intra* [wewnątrz],
jakież nam *fata* [losy] gotują *turbas* [niepokoje],

²⁴ Zob. T. Wasilewski, *Ostatni Waza na polskim tronie*. Katowice 1984, s. 227–229, 291.

które z tej strażnicy [widzisz],
na której Bóg wszechmogący *pastorem et custodem* [pasterzem i strażnikiem],
wiem,
posadził WKM.

Nietrudno zauważyć zastosowaną tu figurę dialektyczną *concessio*: przytoczenie zdania przeciwnika z pozorną aprobatą. Tym sposobem już w opowiedzeniu przemyciona została argumentacja na rzecz podjęcia sprawy Lubomirskiego, nie przewidzianej wszak do procedowania: skoro, królu, pragniesz pokoju, a przecież sam głosisz, że także wewnętrznego..., to „suplikuję pokornie [...]”.

W segmencie poświęconym pospolitemu ruszeniu opowiedzenie (period 8) opiera się na stwierdzeniu na tyle oczywistym dla wszystkich, że poszło nawet w przysłowie: „*Si vis pacem, para bellum* [Jeśli pragniesz pokoju, szykuj się do wojny]”.

expedit [warto] być i na wojnę gotowym,
boć *sub dubio* [przy niepewności] traktując,
gruntowniejszego,
ozdobniejszego spodziewając się pokoju,
trzeba tedy mieć śliczne (!) wojska [...].

Segment kolejny operuje opowiedzeniem referującym poruszany problem jako postulowany już wcześniej na forum sejmowym, a więc nienowy, oczywisty (w periodzie 16):

recenter [ostatnio] za drugim,
fallor [mylę się],
albo trzecim sejmem
postrzegła się Rpta,
expedire [że warto] uczynić do płacy podział wojska na województwa [...].

Problem piąty (mennica, w periodzie 27), po tranzycie wydobywającym ogrom sprawy, opowiedziany zostaje w konwencji osądu, nie pozostawiającego wątpliwości co do zaistnienia zła i przyszłej kary wobec winnych – podwójnej: Boskiej, idącej w pokolenia, i niesławnej. Dodać tu należy, że wszystkim ówczesnym wypowiedziom na temat pieniądza towarzyszył równie emocjonalny ton i podobne obrazowanie:

ktokolwiek tak złą [mennicę] wymyślił,
złożył był z serca bojaźń Bożą i wszelką pocziwość,
ten bowiem wiele Polski zepsował (wyprowadzając złoto) nasze zgromadzone,
ten przerobił złota polskie w miedziane,
ten ostatnią krew z nas wyssał,
za co niepodobna,
aby sprawiedliwość Boska z niego i potomstwa jego wziąć nie miała *vindictam* [pomsty],
niepodobna,
aby *posteritas* [potomność] jego imienia między największych łotrów położyć nie miała.

Oto więc wspólna cecha *narrationes* zastosowanych w wotum Grzymułtowskiego: przedstawianie oczywistości, zwięzłe nazywanie problemu jako niezaprzeczalnego faktu, a przy tym skłonność do korzystania z tego „twardego” podłoża dla ułatwienia przejścia do argumentacji.

Dowodzenia

Probacja i refutacja stanowią jądro inwencyjne każdej wypowiedzi retorycznej i polegają na wynalezieniu, a potem odpowiednim zaprezentowaniu różnego rodzaju dowodów (*argumentationes*).

W segmencie I wotum kasztelana poznańskiego znajdujemy, jak widać w przytoczonym periodzie 5, wyraziste toposy zewnętrzne. Dwa z nich, o charakterze probacyjnym, wywodzą się z powszechnego przekonania, że warunki pertraktowania z Moskwą to sprawa: 1) „walna”, a zatem ogólna, powszechna; 2) powodująca swymi rezultatami obciążenie niektórych prowincji. Są to oczywiście stwierdzenia prawdziwe, ale jako argumenty – niewystarczające. Nie wynika z nich bezpośrednio postulat wypracowywania instrukcji do rokowań na forum sejmu (co przecież zatrudniłoby parlament na długo) zamiast w łonie powołanej do tego zadania komisji. Dlatego pojawiają się trzy kolejne dowody, tym razem refutacyjne. Dwa z nich dotyczą ewentualnych członków takiej komisji. Najpierw zastrzega się mówca, stosując figurę dialektyczną *relectio*, że jego postulat nie pochodzi z braku zaufania do współobywateli, że on „o każdym dobrze rozumie”. Było to jawnym fałszem, gdyż chęć roztrząsania warunków rozmów z Rosją „*praesente Reipublicae*” wynikała właśnie wprost z podejrzeń wobec deputowanych o brak obiektywizmu. Figura ta odegrała rolę słodkiej polewy na gorzkiej aplikowanej pigułce. Następnie, jakoby troszcząc się o członków komisji, senator obawia się „*periculosum* [niebezpieczeństwa]”, które groziłoby im potencjalnie w wypadku złego obrotu wydarzeń. To akurat mogłoby okazać się prawdą, a jako argument nie wzięło się zapewne znikąd. I wreszcie topos z doświadczenia: takie komisje nie sprawdzały się. Po tym skumulowaniu dowodów (*congeries* jako narzędzie amplifikacji) znów pojawia się postulat, teraz już w randze wniosku: „tedy równo tu na tym placu to wszystko znosić, co należy do uzgodnienia”. Jako argumenty ostateczne przywołuje Grzymułtowski – powierzając im przy tym rolę *peroratio* – *fructa* z przyjęcia postulowanego rozwiązania: zdjęcie ciężaru z Litwy, a następnie pokój na Ukrainie.

Zadziwiająco ascetycznie, ale jedynie na pozór, przedstawia się natomiast dowodzenie na rzecz kolejnego postulatu: supliki do króla o uchronienie kraju każdym możliwym sposobem przed wojną domową (period 7):

Lecz wierze,
bo nie tylko masz osobliwą,
którą monarchowie miewają z aniołów Boskich,
asystencyją,
ale też ową,
którą *meruisti* [wysłużyłeś] u Boga *virtutibus tuis* [twymi cnotami],
o którą kiedyś mądry monarcha suplikował Boga tronem królewskim,
sapientiam [mądrość].

Mówca niby to zrzeka się prawa do argumentacji, stając w obliczu nadprzyrodzonych walorów monarchy, takich jak jego pozostawanie pod opieką aniołów i szczególna mądrość, wysłużona u Boga cnotami, porównywana z Salomonową. Oprawę elokucyjną tworzy tu semantyczna figura zwrotu, zwana *permissio*. Władcy tak hojnie wyposażonego przez niebo nie wypadałoby przekonywać. Do wyrażo-

nej w ten sposób dobrej opinii o Janie Kazimierzu (nie wnikamy na razie w jej szczerłość) wypadnie jeszcze wrócić. Uchylenie się od jawnej argumentacji nietrudno zrozumieć. Grzymułtowski wyciąga przecież problem obcy intencjom króla, dla którego sprawa była najwidoczniej zamknięta. Mówić jaśniej byłoby niezręcznie, stąd elegancka, a przy tym sprytna figura retoryczna. Jednak po wyrażeniu postulatów, by podjąć sprawę Lubomirskiego na sejmie i poddać ją „łaskawej klemency”, pojawiają się jeszcze, jak zwykle, argumentacyjno-peroracyjne *fructa*:

żebyż [my] wždy kiedy mogli za dni naszych żyć spokojnie,
ratować zniszczonych substancyjej naruszonych,
które nad złoty [!] ważymy w swobodach.

Początek brzmi jak dążenie czysto ekonomiczne, wyrażające powszechną tęsknotę do pokojowego bytowania i odbudowy zrujnowanych majątków. Kolon ostatni jednak kieruje rzecz na inne tory. „Naruszone substancyje” okazują się nie tyle posiadłościami i majątkami, ile raczej swobodami, które doznały zniszczenia i domagają się ratunku.

Po to więc potrzebny był cały ten wcześniejszy „miód” pod adresem władcy, by pozwolić sobie na ostrą zaczepkę w finale. Oto wymowa całości (wraz z *narratio*): Jesteś, królu, tak mądry, iż nie trzeba ci szeroko dowodzić, że ważna i nie zakończona jest sprawa Lubomirskiego; pamiętaj też, że Bóg uczynił cię naszym pasterzem i obrońcą, a to nakłada odpowiedzialność.

Wyjątkowo rozchwiany kompozycyjnie okazuje się segment III (periody 9–15), domagający się zwołania pospolitego ruszenia. Problem nieopłaconego wojska, stanowiący w istocie treść części następnej, pojawił się tu jako argument na rzecz postulatu Grzymułtowskiego (dodajmy: wielokrotnie wysuwanego wcześniej przez Lubomirskiego). Jego realizacja oznaczałaby podporządkowanie wojska magnatom, co w zamierzeniach eksmarszałka ograniczyć miało władzę króla i pogłębić anarchię²⁵. Efekt powołania pospolitego ruszenia wielkopolskiego można było zresztą zaobserwować w praktyce 7 miesięcy później, gdy Grzymułtowski przyprowadził Lubomirskiemu 3 tysiące szabel, zmieniając tym samym względnie korzystny dotąd dla dworu układ sił²⁶.

Zastosował tu mówca kilka różnorodnych pomysłów argumentacyjnych. Na początek refutacja, całkiem racjonalna i nieodległa od prawdy – nie da się odpowiednio szybko zebrać pieniędzy dla wojska (period 9):

a że snadź szczuple bardzo [wojska],
które suplementować w krótkim czasie *nil practibile* [jest
nieprawdopodobieństwem],
a zgoła *impossibile* [niemożliwością],
bo gotowizny nie masz;
nim tedy podatki uchwalimy,
nim uchwalone wydamy,
nim dopiero wojska skupią,

zbyt długa procedura
zbierania pieniędzy

²⁵ Zob. Kłaczewski, *op. cit.*, s. 115.

²⁶ Zob. Wasilewski, *op. cit.*, s. 245.

pora wojenna nie tylko, ale podobno i nastąpi; bo mamy próbe, z jakim ciężarem przez półtrzecia lata wybierano na przeszłe place sumy [...]; bez których [tj. podatków] nie popłacimy wojska, lubobyśmy do kolektora rzucili się, luboby i <i>superfluentes</i> [obfite potoki] poszły w gromadę, tedy milionów, które wojska obudwu narodów <i>debentur</i> [wymagają jako wierzytelności], z tego nie będzie.	złe doświadczenie zbyt duże potrzeby
--	--

W tym momencie pojawia się postulat powołania pospolitego ruszenia, jakby wynikał on z przedstawionego argumentu: „Życzę tedy [...]”. Tu kończy się logika dowodowa, a zaczyna się demagogia. W dalszej argumentacji powiązane zostają nierozzerwalnie dwie sprawy różne, ale traktowane przez mówcę jako jedna: potrzeba opłacenia wojska i powołanie pospolitego ruszenia. Tak powstaje „mętna woda”, ułatwiająca „połów ryb”. Oto topos Boskiej przychylności albo kary, budujący probację:

co wiedzieć, jeżeli przy nim [pospolitym ruszeniu] Bóg nie pobłogosławi prędzej WKMcI intencji uspokojenia ojczyzny i nie prędzej stanie wojsko, [...].	przypuszczalna Boska przychylność
Jakoż jeszcze życzę [...], aby kiedykolwiek ustała ta ciężkość na ludzi niewinnych, których nie tak nieprzyjaciół, jako <i>nomine</i> [imiennie] niektórzy (bo nie wszyscy) (ciemieży), aby zrujnowawszy regiment, mieli okazją <i>de novo</i> [na nowo] mordować i ostatnią krew ssać ludzi ubogich, za co oboje tak drapieżnym i krwie niewinnej pełnym rękoma nie chce Bóg dać zwycięstwa, i owszem, nas z nimi, i znowu nas i onych nieprzyjacielem karze.	ciężar rabunków żołnierskich kara Boska

Prawdziwy argument o niewątpliwym ciężarze perswazyjnym, czyli podkreślenie dolegliwości faktu, że nieopłacone wojsko szuka chleba na własną rękę, połączony zostaje demagogicznie z przewidywaniem Boskiej nagrody dla pospolitego ruszenia i kary dla wojsk zaciężnych.

Następnie pojawia się jeszcze jeden period refutacyjny (12), niejako w odpowiedzi na żywe zapewne podejrzenia co do niebezpieczeństwa grożącego władcy ze strony tak powołanego wojska (podejrzenia, jak się przecież miało okazać, zasadne):

<i>Non haeret</i> [nie tkwi] <i>ten potus</i> [napój] <i>w sercu u nikogo</i>, <i>aby zgromadzeni cives</i> [obywatele] <i>mieli chęć molliri</i> [czynić], <i>niż się civibus</i> [obywatelom] <i>godzi</i>²⁷; tych-ci to Polaków jeźdźmy <i>progenies</i> [potomstwem], których bezpiecznie-to zasypiać królowie mogli; tegośmy orla, póki który pospolitym ruszeniem, nie wojskiem pieniężnem, rozpostrzenione granice tak szYROKO skrzydłami okrywa; z tych-ci to kuźni nosimy szable u boku, z którymi i te były, któremi przodkowie nasi tak siła krwi wytoczyli nieprzyjacielskiej; <i>haeredit</i> [jest] u nas należące pomazańcom Bożym <i>obsequium</i> [posłuszeństwo], <i>non exuimus debitum</i> [nie porzucamy należnej] królom, panom naszym, <i>amorem</i> [miłości]; nie masz, wierzę, nikogo, któryby miał co non civile [nieobywatelskiego] – nie tylko molliri [czynić], ale nawet meditari [zamyślać].	niepodejmowanie czynów nieobywatelskich królowie polscy bezpiecznie zasypiali jesteśmy potomstwem orla chroniącego granice skrzydłami pospolitego ruszenia te same kuźnie wykuły szable nasze i naszych zwycięskich przodków jesteśmy posłuszni królom nie porzucamy należnej im miłości nikt nie zamyśla nawet niczego nieobywatelskiego
---	--

Znajdujemy tu same dobrze znane – chciałoby się rzec: wyświechtane – toposy, nagromadzone (amplifikacyjna *congeries*) obficie, by liczbą nadrobić ich mialkość dowodową. Wpisane zostały one w ramę zawierającą wyrzeczenie się wszelkiego nieobywatelskiego nie tylko działania, ale nawet myślenia. Jakże tanie były słowa; jakże łatwo elitom państwa przychodził cynizm!

Jako *peroratio* (periody 13–15) – słowa prawdziwe, mocne perswazyjnie, tyle że znów nic nie wnoszące do postulatu pospolitego ruszenia, bo dotyczące zaległości w żołądź dla wojska:

Płace wojsku kto by nie wiedział *necessitatem* [jako konieczność],
 musiałby być albo przez sumienia,
 albo też rozumu,
 albo *sine sensu* [bez wyczucia],
 że nie uczył *mala* [zła],
 które Rptej *recenter* [ostatnio] niepłatne wojsko *causavit* [sprawiło].

Nie chcę tedy tym bawić:
satis est [wystarczy].

Sprawiedliwość każe *deservitis* [zasłużonym] wypłacać *mercedem rat(am)* [należny żołąd]
 i świeża *malorum memoria suadet* [pamięć nieszczęść doradza] podobne *in tempore avertere* [na czas odwrócić] nieszczęście.

Widać, jak mówca konsekwentnie zawłaszcza niezaprzeczalną wartość argumentacyjną ogromnego zespołu spraw związanych z wojskiem pozostającym mieszkańcami „w borgowej służbie” i splątuje ją z wątlm dowodowo postulatem pospo-

²⁷ Pogrubioną czcionką oznaczona została zawartość ramy w okresie 12.

litego ruszenia. Czyni to tak zręcznie, że dwa różne problemy wydają się jednym i tym samym.

W zakresie postulatu kolejnego, finansowania wojsk przez województwa i ziemie²⁸, pojawia się chwyt *ad personam*:

[...] nie wiem tam,

jaki(m) *privatorum* [osób prywatnych] interese(m) narabiamy tak *iustu(m) et necessarium*
[właściwe i konieczne] wielkiej części Rptej *desiderium* [pragnienie].

Teraz mam nadzieję,

że *tandem aliquido* [jednak jakoś] przeważy publiczny interes [...].

Następuje wskazanie postulatu („wojska na województwa podzielić”) i jego uszczegółowienie, przeplatane zwięzłą, racjonalną argumentacją. Te dwa periody, 19 i 20, są przykładem nieozdobnego, „zwykłego” stylu wypowiedzi:

Co do przyszłej [płacy], ta z ordynacyjnej Rptej, jak wiele wojska powolno mieć zechce <i>praesidio</i> [na straży], śladno pomiarkowana być może.	postulat rozsądnego planowania
Proporcja zaś, do której by ta liczba wojska stosować się miała, nie może być z poborów, bo tych nie masz zgody pewnej; jedni bowiem w tych czasach <i>cum abiuratis</i> [z odprzysiężeniem], a drudzy <i>sine</i> [bez] płacili, musi tedy być wzięta z podymnego, którego taryfa <i>ex acti</i> [z akt] może <i>putare</i> [być szacowana] Rptej, bośmy <i>recenter</i> [ostatnio] dwoje podymnych <i>cum abiuratis</i> [z odprzysiężeniem] po całej płacili Koronie.	postulat negatywny argument niejednorodności podstawy podatkowej postulat pozytywny argument uzgodnionej podstawy

Kolej na liczne argumentacyjne *fructa*, wyrażone w podobnie „prostym” stylu (periody 21–26):

<i>Fructus ingentis</i> [wielką korzyść] z tego podziału mieć będzie Rpta.	zapowiedź wielkich korzyści:
Naprzód komisje ustana, źródła wszystkich <i>malorum</i> [nieszczęść], które (...) <i>Rempublicam</i> [Rzeczpospolitą].	– kres komisji wojskowych, źródła zła
Difidencji ubędzie, bo <i>non haeredit opinio in cordibus civium</i> [uprzedzenie nie zachowuje się w sercach obywateli].	– kres powszechnej podejrzliwości

²⁸ Postulat oceniany przez historyków gospodarki jako niekorzystny z punktu widzenia skuteczności finansowania wojska, za to wznagający partykularyzm skarbowy. Pomysł ten w rezultacie zrealizowano w ostatnich 15 latach panowania Jana III. Zob. Rybarski, *op. cit.*, s. 505.

Ja, przyznam się, i sam tak wierzę, że płaca przez komisye <i>immensa</i> [ogromne] prywatnym przynosi (...) <i>damna</i> [szkody].	– komisje źródłem zła
Wojsko nie pójdzie nigdy w bunt, bodaj to, że kiedykolwiek województwo albo ziemia nie zapłaci <i>ex nunc</i> [od teraz], przecie trzecie i dziesiąte zapłaci, i okazyjej do buntów nie będzie.	– kres buntów dzięki równomierności wpływów
Wojsko będzie lepsze także, ale synowie szlacheccy zaciagać się będą, kiedy tylko będzie <i>certitudo</i> [pewność] płacy, [...].	– lepsza jakość wojska przy pewności wypłaty żołdu

Segment ostatni, dotyczący reform waluty i działalności mennic, zawierał program podwyższenia kursu monety srebrnej. Byłby to, jak uczy teoria ekonomii, środek dobry (nie opłaciłoby się bowiem wywożenie srebrnych monet za granicę), lecz jedynie wtedy, gdyby stał się elementem całego pakietu reform monetarno-skarbowych. Na to nie było szans, ale też ludzie znajdujący się u szczytów władzy powierzchownie tylko rozumieli problem²⁹. Ponieważ postulat cieszył się powszechnym poparciem, opatrzone zostały argumentacją wolną od wysiłków erystycznych, operującą tymże samym stylem nieozdobnym, „prostym” (periody 29–33):

Ja sposobu nie widzę, chyba podwyższenie dobrych pieniędzy, bo lubobyśmy dwanaście [mennic] nie otworzyli do bicia dobrych pieniędzy, kiedy <i>auri et argenti</i> [złota i srebra] nie mamy, [...].	postulat brak kruszcu
Co to sprawuje <i>defectus</i> [znikanie] materijej, a to: cokolwiek zrobią dobrej monety, ciż panowie minnicarze <i>surripiunt</i> [potajemnie zabierają] i tak <i>omnibus modis de peltat</i> (...) <i>Remp</i> [wszystkimi sposobami (...) Rzeczpospolita].	wywożenie srebrnych monet przez mincerzy

²⁹ Świadomość zła, jakie wyrządzał gospodarce i ludziom „zepsuty” pieniądz, była powszechna i wyrażana przez wszystkie środowiska. Jednak reforma monetarna nie została przeprowadzona nie tylko za Jana Kazimierza, ale też ani za Wiśniowieckiego, ani za Sobieskiego. Okazało się to skomplikowane, a przy tym zabrakło w Polsce ludzi o szerokich horyzontach ekonomicznych (typu Colberta), zdolnych do pokierowania całą polityką skarbową państwa. Dramat związany z galopującą inflacją stanowił tylko jeden z przejawów braku mądrej polityki ekonomicznej, gdy mało znaczenie podskarbiego i centralnego skarbu, przy jednoczesnej długotrwałej depresji w rolnictwie,

Prawdzie wszystkie <i>merces exoticae</i> [koszty produktów importowanych] pójda w wyższą cenę, ale i bez tego już poszły, lecz ci tylko na tym będą więcej szkodować, którzy więcej będą zbytkować.	główny ciężar reformy poniosą konsumenci towarów luksusowych
Ażem słyszał, sam Tymph <i>querulatur</i> [żałił się], że go siła korupcyje kosztują; to mi powiedział jeden znaczny szlachcic i urzędnik ziemski województw naszych, że słyszał od Tympha, że któryś z komisarzów porwał się do szable do niego o to, że nie chciał dać tyle, ile sobie pretendował, korupcyje.	ukrócenie korupcji

Zróznicowanie wewnętrzne wotum

Widoczna jest niejednorodność stylistyczna poszczególnych segmentów. Układają się one – jeśli rozpatrywać stopień nasycenia erystyką, ale też staranność konstrukcyjną, co idzie w parze – w trzy grupy. Najsilniej zretoryzowane są, jak można było zauważyć, segmenty środkowe, II i III (poświęcone sprawie Lubomirskiego i pospolitemu ruszeniu), natomiast najprostszą argumentacją operują dwie ostatnie części (w sprawie podziału wojsk na województwa i reformy menniczej). Segment I, dotyczący rokowań z Moskwą, lokuje się na tej skali pośrodku, ponieważ, z jednej strony, dowody zaczerpnięte tu zostały z bezpośredniego otoczenia politycznego, są proste i brzmią jako oczywiste, ale – z drugiej strony – podał je mówca w sposób dość wyszukany i przemyślany.

O ile nietrudne było opisywanie narzędzi zastosowanych we fragmentach zretoryzowanych, o tyle wyzwaniem jest próba określenia znamion stylu umownie nazywanego tu „prostym”.

Na plan pierwszy wysuwają się użyte argumenty – silne swą faktyczną rzeczywistością (brak jednolitości w ustaleniu podstawy podatkowej, gdy jedni szacują ją po odprzysiężeniu, a inni bez niego³⁰; wpływ srebrnych monet za granicę), niepodważalnością ekonomiczną według ówczesnej wiedzy (równomierność wpływów przy rozłożeniu ryzyka na poszczególne ziemie; brak kruszcu w kraju) bądź prawdziwością socjologiczną (uczynienie wypłat dla wojska jawnymi usunie podejrzliwość społeczną; pewność żołdu przyciągnie synów szlacheckich; działalność mennic opleciona jest siecią korupcji). Takie fakty przemawiały same za siebie i nie trzeba było ich amplifikować. Stąd brak zabiegów erystycznych, brak figur retorycznych (i to nie tylko figur słów, bo tych prawie nie znajdziemy również we fragmentach zretoryzowanych, ale nawet figur myśli). Perswazja ta wolna jest też od metaforyki.

ujemnym bilansie handlowym i wzroście znaczenia sąsiadów. Duży wysiłek podatkowy społeczeństwa zmarnowany został przez niesprawny aparat władzy. Zob. *ibidem*, s. 501–515.

³⁰ Odprzysiężenie stosowane było dla legalnego zmniejszenia podstawy wymiaru podatku w dobrach bardzo zniszczonych przez wojnę.

Druga znamienna cecha fragmentów w stylu „prostym” to względna krótkość odinków wypowiedzi zamkniętych kropką, niosących pewną skończoną myśl. Jeśli w całym wotum średnia liczba częściłek wewnętrznych, zwanych tu umownie kolonami, przypadających na jeden period argumentacyjny zretoryzowany wynosi prawie 12, to w wypowiedziach zaliczonych do „zwykłych” – nieco ponad 6. Ograniczenie długości zdania właściwe jest odmianie potocznej języka³¹.

Także ukształtowanie składniowe periodów w stylu „prostym” jest niewyszukanane. Te najkrótsze, zawierające dwa, trzy kolony, są najczęściej zdaniami złożonymi podrzędnie, jednokrotnie: przydawkowymi, skutkowymi, dopełnieniowymi. Dłuższe zaś stanowią mieszaną parataksy i hipotaksy, czego przykładem jest cytowany tu period 32 o towarach luksusowych. Wypowiedź następna natomiast, przywołująca skargę mincerza Tymfa (33) – to przejaw uderzającej nieporadności składniowej przy próbie zreferowania przytoczeń cudzych wypowiedzi (nieporadności, dodajmy, nie wykraczającej jednak poza granice poprawności). Widać, z jakim trudem dochodził język polski do dzisiejszej precyzji składniowej stylu średniego, jak trudne było oderwanie się od klasycznego wzorca periodu. Należy wszakże stwierdzić, że poza krótkością zdań nie znajdujemy innych wyrazistych znamion potoczności: przewagi parataksy, luźnych połączeń składniowych, naruszania ciągłości związków bezpośrednich, nadmiaru partykuł czy zaimków wskazujących. Nie obserwujemy takich cech stylu potocznego, jak spontaniczność i niedookreśloność, a ekspresywność, charakterystyczna też przecież dla prozy retorycznej, i formuliczność³² – występują w niewielkim zakresie.

Zgodnie z obecnym stanem badań należałoby więc potraktować ów styl, roboczo zwany „prostym”, jako publicystyczną odmianę podtypu oficjalnego mówionego.

Zrozumiała jest, jak można sądzić, przyczyna odmienności cząstek środkowych (dotyczyły problemów trudnych, przy których mówca oczekiwał nieprzychylności monarchy i stronnictwa regalistycznego, a jednocześnie nie chciał palić za sobą mostów) od końcowych, nie wymagających szczególnej perswazji. Segment I merytorycznie nie mieści się w sposób czysty w żadnej z dwóch grup: nie sprzeciwiał się wprost woli króla, ale spełnienie postulatów przedłużyłoby obrady (co już byłoby nie po myśli władcy, budowałoby wszakże wizerunek mówcy jako trybuna ludowego). Może też to, iż zagadnienie rokowań przedstawione zostało w pierwszej kolejności, wpłynęło na jego staranniejszą obudowę retoryczną. Zauważyć przy tym warto, że obie sprawy problematyczne wciśnięte są w środek wotum. Nie wyeksponował ich mówca na początku, a po nich umieścił kolejne jeszcze segmenty. Pozbawiając najistotniejsze komunikaty atrakcyjnego usytuowania, chował je poniekąd, osłabiał ich wymowę. Nie pragnął zapewne stawiania sprawy na ostrzu noża.

Prooemium czy instruatio

Aby wyraźnie dostrzec rozwarstwienie stylistyczne wotum Grzymułtowskiego, warto na koniec rzucić okiem na dwa pierwsze periody, budujące wstęp, a stanowiące najczystszy przejaw odmiany oratorskiej popisowej:

³¹ Zob. Buttler, *op. cit.*, s. 24.

³² O znamionach stylu potocznego zob. *ibidem*, s. 28. – Umińska-Tytoń, *op. cit.*, s. 224–231.

A kiedyżby, jeżeli nie teraz, <i>Patris Patriae</i> [Ojca Ojczyzny] imieniem <i>compellare</i> [nazywać] WKMcś PNMeo, <u>kiedy</u>³³ (<i>credentissima</i> [najprawdziwsze] tylko przypomnę WKMc <i>beneficia</i> [dobrodziejstwa]) zleczywszy tak ciężką wszystkim stanom zadana od wojska związanego forte, niezleż zdrowie WKMc, <i>cum gregariis</i> [z żołnierzami] pracując <i>in Scillas et Charibdas</i> [między Scyllą a Charybdą], gdzie od dawnych wieków porządkiem dobrem, iż pod żadnym polskim monarchą końskie nie deptało kopyto drogi, <u>albo</u> <i>ex cubilibus</i> [z legowisk], dzikiego i którego krwi ludzkiej (...) <i>libido</i> [żądza] nasycić [się] nie może, nieprzyjaciela <i>expugnare</i> [wygnać], <u>albo</u> też łaskawością <i>evincere</i> [zmiękczyć], <u>kiedy</u> po tych trudach nic <u>albo</u> mało barzo wypocząwszy, tak ciężką sześciedzielnego sejmu, <i>malò fato</i> [złym losem] ojczyzny naszej starganego, poniosłeś fatygę, <u>kiedy</u> jak znowu bez wytchnienia, bez respektu na zdrowie i wczasy królewskie, w też ci zaś zaprzegasz się prace i nas do tej wolnej zwołujesz gromady, abyśmy <i>societatis laboribus</i> [wysiłkami wspólnoty] zawsze doroczne raz te nasze wszystkich <i>calamitatum in saltis avertere</i> [nieszczęścia w knieje wygnać] mogli.	pytanie retoryczne <u>rytmizujące powtórzenia</u> figura kompozycyjna <i>percursorio</i> wyjątkowość sytuacji topos okrutnego wroga <i>argumentum ad misericordiam</i> topos fatum <i>argumentum ad misericordiam</i>
<i>In hocque</i> tedy <i>laborum cursu</i> [w tym biegu prac] słusznie, WKMc Panie nasz Mciwy, <u>nie tylko</u> <i>dominum confitemur</i> [wyznajemy jako pana], <u>ale</u> <i>patrem veneramur</i> [czcimy jako ojca], <u>niech</u> Bóg hojnym błogosławieństwem długim i szczęśliwym nadgradza WKMc panowanie, <u>niech</u> powierzony od Boga WKMc narody winnym, a wolnemu narodowi niesromotnym, wypłacają trybutem, to jest dobroczynności przyznaniem.	<u>antyteza amplifikująca</u> <u>homoiooteleuton</u> <u>powtórzenia</u> topos Bożej przychylności topos odpowiedzialności władcy przed Bogiem

Podstawową rolą *exordium* jest właściwe przygotowanie odbiorcy, a więc bezpośrednio – monarchy, a pośrednio także senatorów i Izby Poselskiej. Wstęp pojawia się tu, jak się wydaje, w odmianie tradycyjnej, zwanej *prooemium*, w której jawnie i wprost dąży się do pozyskania życzliwości słuchacza, do ułatwienia mu

³³ Element tekstu wyróżniony podkreśleniem zawiera figurę nazwaną w prawej kolumnie, analogicznie wyróżnioną.

zrozumienia sprawy lub do przyciągnięcia jego uwagi. W słowach kasztelana poznańskiego skierowanych do króla zauważamy pierwszą z owych trzech możliwych formuł: *benevolentum parare*. Narzędzia użyte w celu pozyskania życzliwości tego głównego słuchacza to wyliczenie niezaprzeczalnych zasług monarchy: nadzwyczajnego osobistego męstwa wojennego, elastyczności w postępowaniu wobec wroga, poświęcania swego zdrowia, a wreszcie cierpliwości i wytrwałości w demokratycznej procedurze sejmowania. Jako słuszny wniosek tak nakreślonego portretu władcy wyłania się wyznanie czci, złożone przez mówcę jako reprezentanta „wolnego narodu”. Grzymułtowski stosuje konsekwentnie formę pierwszej osoby liczby mnogiej, brzmiącą tym silniej, że w wyrazistych końcówkach łacińskich: „nie tylko *dominum confitemur*, ale *patrem veneramur*”. W ślad za tym idą życzenia błogosławieństwa i szczęśliwego panowania jako Boskiej nagrody, a „przyznania dobroczynności” jako należnej, jednocześnie zaś nie naruszającej honoru szlacheckiego, daniny od społeczeństwa.

Stwierdzić należy, że wstęp ten jest konstrukcją udaną, gdyż odzwierciedla, przynajmniej na pozór, pozytywne emocje społeczne wyzwalane przez osobę Jana Kazimierza, nie popadając w przesadę serwilizmu. Nie zastosował mówca pochlebstw, które by jawnie kontrastowały z rzeczywistą opinią, jaką cieszył się władca. Powszechnie ceniono bowiem wysoko męstwo króla na polu bitwy, owo wytrwale pozostawanie „*cum gregariis*”, a także jego talent taktyczny. Jednocześnie jednak Grzymułtowski nie zapomina, że słuchają go również senatorowie i szlachta reprezentujący stronnictwo Lubomirskiego. Stąd argumenty *ad populum*: akcentowanie „wolnej gromady”, „dorocznych wspólnych trudów” i „wolnego narodu” – zachowującego „niesromotność” przy chwaleniu władcy. Gdybyśmy nie znali okoliczności politycznych towarzyszących sejmowi w r. 1665, budziłyby zastanowienie ta samodyscyplina przy zabiegach dążących do *captatio benevolentiae* (zyskania przychylności), umiar i ostrożność w szafowaniu pochwałami. Dostajemy portret władcy na pozór piękny i malowany szacunkiem, ale gotowy w każdej chwili do poddania się cenzurze, do reakcji na swoiste „sprawdzam” ze strony słuchaczy.

W takim razie konstrukcja, która wydawała się *prooemium*, przedstawia się jednak jako wstęp insynuacyjny, mający przeniknąć do słuchacza nie bezpośrednio i jawnie (jak *prooemium*), lecz poprzez utajenie i obejście. Teoretycy zalecają ten rodzaj wstępu, gdy mówca zabiera głos w niegodziwej sprawie, na nieprzychylnym gruncie lub przy znużeniu publiczności. Zabieg ów to próba wpłynięcia na podświadomość słuchaczy, by w trudnej sytuacji zdobyć sympatię³⁴. Zachodzą tu prawdopodobnie dwie pierwsze okoliczności.

Gdy do analizy wstępu dołączymy wiedzę o uwarunkowaniach historycznych towarzyszących sesji parlamentu w r. 1665, a więc narastającą w społeczeństwie niechęć do władcy, w nim samym zaś pewnego rodzaju wypalenie i znużenie trudami królowania, obopólne szukanie popleczników po obcych dworach, nieufność wszystkich wobec wszystkich i rozpalający się właśnie płomień wojny domowej – odkryjemy w pochwalę Jana Kazimierza złowrogą nutę hipokryzji. Oto monarchę „wyznaje jako pana i czci jako ojca” – senator, który najdalej za dwa miesiące zacznie

³⁴ Zob. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przekł., oprac., wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 170–171, § 280–281.

zwolywać przeciwko niemu pospolite ruszenie. Dodajmy też, że tą samą hipokryzją wypełnił Grzymułtowski portret króla mądrego jak Salomon w segmencie II (period 7).

Mamy oto w jednej, nieszczególnie długiej, oracji pełną paletę odmian stylu: od całkowicie podporządkowanego normom retoryki, przemysłnego i ozdobnego wstępu, poprzez mocne argumentacyjnie, nasycone erystyką segmenty II i III oraz porządnie ułożony, choć argumentacyjnie prosty segment I, aż do segmentów IV i V – zwyczajnych, zrzekających się pomocy retoryki, wręcz byle jakich.

Zjawisko rodzenia się stylu średniego w wypowiedzi oficjalnej, szukania „złotego środka” między Scyllą zdegenerowanej retoryczności a Charybdą potoczności, godne jest dalszego badania, opartego na szerszym materiale oracji programowych z drugiej połowy XVII wieku.

Abstract

KRYSTYNA PŁACHCIŃSKA University of Łódź

SEYM ORATIONS FROM THE TIMES OF JOHN CASIMIR VASA AT THE STYLISTIC CROSS-ROADS (THE CASE OF KRZYSZTOF GRZYMUŁTOWSKI'S 1665 VOTE)

The Castellan of Poznań, Krzysztof Grzymułtowski's speech delivered in the Sejm in 1665 is an example of inner differentiation in a statement's style. Besides the "high" style, rich in the applications of rhetorical tools, there are some parts in the "average" style and look almost like a colloquial language.

Parliamentary speeches of the second half of 17th century are the excellent base for studies of then forming "average-official" style of statement.

MARGARITA A. KORZO Institut filosofii Rossijskoj akademii nauk, Moskwa

O TEKSTACH RELIGIJNYCH W XVI-WIECZNYCH ELEMENTARZACH POLSKICH*

Do naszych czasów przetrwało niewiele XVI-wiecznych elementarzy polskich i polsko-łacińskich. Większość z nich jest mocno zdefektowana, składa się z zaledwie kilku kartek, wyklejonych z makulatury i opraw druków późniejszych¹. Z wieku XVII zachowało się znacznie więcej wydań, jakkolwiek ich liczba wciąż jest dość niska w porównaniu z następnym stuleciem.

Charakterystyczną cechą elementarzy, podobnie jak wszystkich podręczników elementarnych z owych czasów, było zestawianie raczej skromnego materiału gramatycznego ze stosunkowo rozległym wyborem tekstów religijnych. Utał się szybko zwyczaj, że nawet do akademickich podręczników gramatyki dołączano krótkie modlitwy albo niedługi wykład podstawowych prawd wiary; teksty te były pisane mową wiązaną, najczęściej w formie dystychów. Tak profesor i rektor Akademii Krakowskiej, kanonik Jakub Parkoszowic (zm. ok. 1455), w ułożonym przez siebie traktacie o ortografii zamieszcza m.in. alfabet rymowany, w którym objaśnia zasady polskiej fonetyki, a zarazem – podstawowe prawdy wiary chrześcijańskiej². Analogiczne połączenie spotyka się we wczesnej tradycji czeskiej. Przykładem jest niedatowany elementarz (*Abecedár*) z początku XVI wieku. Zasługuje on na uwagę jeszcze i z tego powodu, że nie był przeznaczony wyłącznie do nauki w szkole, ale również do użytku domowego³.

* Artykuł został przygotowany w ramach stypendium badawczego Rosyjskiej Fundacji Nauk Humanistycznych (RGNF, Moskwa), projekt nr 13-01-00217.

¹ Wyczerpujący katalog tych druków – zob. F. Pilarczyk, *Elementarze polskie. II. Materiały bibliograficzne*. Zielona Góra 1990. Na temat zawartości podręczników owej epoki zob. T. Bieńkowski, *Książki szkolne w Polsce od XVI do połowy XVIII wieku. (Księgoznawcza problematyka badawcza)*. „Studia o Książce” t. 8 (1978). – I. Jarosz, *Książki szkolne w Polsce w wieku XVI. (Zarys problematyki)*. „Rozprawy z Dziejów Oświaty” t. 21 (1978).

² Zob. J. Łoś, *Jakóba syna Parkoszowego traktat o ortografii polskiej*. W zb.: *Materiały i prace Komisji Językowej Akademii Umiejętności w Krakowie*. T. 2, z. 2. Kraków 1907, s. 412.

³ Zaznaczono to już na karcie tytułowej: „*Čhtěl-li by kdo učedníkem Páně Kristovým býti, ten každěj má tuto abecedu mentem uměti. Ty, hospodáři, kup ji do svého domu a vyučuj ji dítky své, i čeládku měj k tomu [Každý, kto chciałby być uczniem Chrystusa, musí znať to abecadlo na paměť. Ty, gospodarzu, zakup je do swego domu i nauczaj swe díatki, i čeládku nakláňaj do tego]*”. Cyt. za: M. Daňková, *Cedule řezané na přijem knih z Kralické tiskárny*. „Časopis Matice moravské” t. 68 (1948), nr 1/2, s. 90.

Praktyka zestawiania nawet specjalistycznych pomocy gramatycznych z mniej lub bardziej rozległymi pouczeniami katechetycznymi stanowiła cechę wszystkich konfesji. Na obszarach protestanckich (ale nie tylko) korzystano z łacińskiej gramatyki Filipa Melanchtona, z którą razem drukowano także jeden z jego wczesnych katechizmów⁴. W wypadku szkoły katolickiej, przeważnie kolegów Towarzystwa Jezusowego, za przykład może posłużyć nadzwyczaj poczytna gramatyka portugalskiego jezuita Emanuela Alwara (1526–1582/83)⁵, do której aż do XVIII w. dołączano katechizm innego słynnego jezuita – Niderlandczyka Piotra Kanizjusza (1521–1597).

Teksty religijne pełniły tu funkcję podwójną: kształtowały świadomość religijną, a ponadto za ich pomocą przyswajano umiejętność czytania. Nie da się ich więc rozpatrywać w izolacji od materiału gramatycznego, bo stanowiły z nim integralną całość, były często graficznie nie wydzielone, wplecione w tekst czytanek. Stopniowo modlitwy i fragmenty z *Pisma Świętego* uzupełniano pozbawionymi komentarzy katechizmami w formie pytań i odpowiedzi. XVI-wieczne elementarze polskie wykazują duże podobieństwo pod względem struktury i treści. Analiza zawartych tam tekstów religijnych pozwala w przybliżeniu określić możliwy krąg źródeł, a także (jakkolwiek dość ostrożnie) ustalić konfesyjne oblicze tych podręczników.

W średniowieczu rolę elementarza odgrywały niewielkiego rozmiaru (ok. 20 x 15 cm) tablice z alfabetem (w Niemczech – *Lestäflein*, *ABC-Täfelchen*; w Anglii – *hornbooks*), znane w tradycji europejskiej z około XII stulecia. Około wieku XV zamieszczano na nich modlitwy *Pater noster*, *Ave Maria* i *Credo*, czyli teksty, które wierni powinni byli recytować lub śpiewać w trakcie nabożeństwa. Najwięcej tablic z tego okresu zachowało się z terenów obecnej Francji. W najwcześniejszych wydaniach (np. *Abecedarium cum precibus*. Ulm 1470) wybór owych tekstów został znacznie poszerzony i zawierał, oprócz alfabetu i wspomnianych *Pater noster*, *Ave Maria* i *Credo*, także śpiewy liturgiczne: *Magnificat* (Łk 1, 46–55), kantyk Symeona *Nunc dimittis* (Łk 2, 29–32), pieśń trzech młodzińców *Benedicite, omnia opera Domini...* (Dn 3, 57–88; 3, 56), hymny *Veni, Sancte Spiritus* i *Gloria in excelsis Deo*, antyfonę *Salve Regina*, introit *Requiem aeternam dona eis Domine*⁶. Wybór tekstów religijnych w takim układzie można umownie nazwać modelem liturgicznym.

Drugi model to wybór tekstów używany w średniowiecznej katechezie parafialnej. Spotykamy go m.in. w *Ortografii* (1514–1515) słynnego prawnika i gramatyka Stanisława Zaborowskiego (zm. ok. 1530), wydanej w krakowskiej oficynie Floriana Unglera⁷. Uważa się, że gatunek podręcznika elementarnego, który dominował

⁴ Może zawierały go również *Elementa Latinae grammatices* (Kraków: Hieronim Wietor, 1526), których unikat znajduje się w zbiorach Uniwersytetu w Uppsali. Zob. *Sprawozdania z poszukiwań w Szwecji dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności przez Eugeniusza Barwińskiego, Ludwika Birkenmajera i Jana Łosia*. Kraków 1914, s. 311.

⁵ E. Alvarus, *De institutione grammatica*. Olisipo 1572.

⁶ Zob. H. Müller, K.-A. Wirth, *Fibel (ABC-Buch)*. Hasło w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. Redaktion K.-A. Wirth. T. 8. München 1984, szp. 680–688.

⁷ Korzystam z wyd. 2: S. Zaborowski, *Orthographia seu modus recte scribendi et legendi Poloni-*

do czasów Komisji Edukacji Narodowej, wiele zawdzięcza właśnie dziełu Zaborowskiego. Wspomina on w przedmowie, że już wcześniej istniały drukowane elementarze w języku polskim; żaden z nich nie jest obecnie znany. Zaborowski, być może, korzystał z rękopiśmiennych pomocy gramatycznych, zarówno łacińskich, jak i polskich. Jego wybór tekstów religijnych (k. 5–5v) składa się z modlitw *Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maryjo* (w wersji skróconej), *Wierzę*, po czym następują, w formie rymowanej: *Dekalog*, podwójne przykazanie miłości, prawo naturalne („złota zasada postępowania”) i lista grzechów śmiertelnych. Ten porządek odpowiada tzw. modłom katechizmowym, odmawianym z ludem przez kapłana po kazaniu i przyswajanym przez wiernych ze słyszenia⁸. Nie towarzyszył tym modłom żaden wykład ani komentarz. Średniowieczna katecheza parafialna, która przybrała swój ostateczny kształt po soborze laterańskim IV (1215), służyła za model dla pierwszych drukowanych elementarzy i pomocy gramatycznych w języku polskim, dobór zaś tekstów pozbawiony był jakichkolwiek cech autorskich.

Oprócz rodzimej tradycji rękopiśmiennej pewien wpływ na układ utworów religijnych w elementarzach polskich mogła wywrzeć tradycja czeska. Najstarszy ze znanych druków w języku czeskim ukazał się w oficynie Jana Günthera w Prościejowie i datowany był na 1547 rok. *Slabikár Czeský a giných náboženstvíj počátkowé: Kterýmžto wěcem Dijtky Křestianské hned zmladosti učeny býti magj poszerza* wybór, dodając *Magnificat*, kantyk Symeona i tzw. dopełnienie sprawiedliwości (*Doplňení spravedlnosti*) – fragment z kazania Chrystusa na Górze (Mt 5–7). Istotną cechą tego druku jest wzmianka o sakramentach chrztu i Wieczerzy Pańskiej (co jednoznacznie zalicza elementarz do tradycji protestanckiej) oraz o „władzy kluczy”, czyli odpuszczeniu grzechów⁹. Sakramenty, błogosławienie pokarmów i modlitwa dziękczynna po jedzeniu nie stanowiły jednostek nauczania parafialnego w okresie dawniejszym.

Warto nadmienić, że nawet w piśmiennictwie wczesnoreformacyjnym sakramenty nie należały do ogólnie przyjętego modelu wykładu materiału katechizmowego. Wprowadza je po raz pierwszy Johannes Agricola (właśc. Johannes Schneider; 1494–1566) w *Elementa pietatis congesta* (1527), następnie – Wolfgang Capito (1478–1541) w *Kinder Bericht und Fragstücke von gemeinen Punkten christlichen Glaubens* (1527), Johannes Brenz (1499–1570) we *Fragstück des christlichen Glaubens* (ok. 1527–1528), Johannes Oekolampad (właśc. Johannes Huschin; 1482–1531) we *Frag und Antwort* (przed 1529)¹⁰. Dopiero po *Małym katechizmie* Marcina Lutra z 1529 r. stają się one nieodzowną częścią składową katechizmów protestanckich. W elementarzach z terenów Niemiec rozdziały o sakramentach spoty-

cum idioma quam utilissimus. Kraków: Jan Haller, 1518. Przedruk części katechetycznej z wyd. 1: W. Wydra, W. R. Rzepka, *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 3. Wrocław 2004, s. 315–317.

⁸ Zob. L. Bernacki, *Najdawniejszy pomnik katechizmu polskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1910, z. 2.

⁹ Zob. J. Kubálek, J. Hendrich, F. Šimek, *Naše slabikáře. Od nejstarší doby do konce století XVIII*. Praha 1929, s. 301–311.

¹⁰ Zob. F. Cohrs, *Die evangelischen Katechismusversuche vor Luthers „Enchiridion”*. T. 4: *Undatierbare Katechismusversuche und Zusammenfassende Darstellung*. Berlin 1902, s. 285–287.

kamy w *Eyn Bökeschen vor de leyen unde kinder* (Wittenberg: [Hans Weiss], 1525)¹¹ i *Educatio doctrinae puerilis* (Marburg: Andreas Kolbe, 1549)¹².

Zbliżony do czeskiego *Slabikára* z 1547 r. wybór tekstów religijnych odnajdujemy w wydaniu poznańskiego drukarza Piotra Sextilisa *Nauka ku czytaniu dziatkom małym pisma polskiego* (1556)¹³. Wiesław Wydra uważa, że liczne bohemizmy świadczą o sięganiu redaktorów podręcznika do źródeł czeskich i że druk Sextilisa przeznaczony był dla wyznawców Jednoty braci czeskich osiadłej w Polsce¹⁴. Ponadto poznański drukarz korzystał z przekładu psalmów Walentego Wróbla z r. około 1528, który zyskał rozgłos pierwotnie w wersji rękopiśmiennej i ukazał się drukiem dopiero w 1539 r. w oficynie Heleny Unglerowej, wdowy po Florianie¹⁵. Pewne niuanse tekstów religijnych występujących w podręczniku Sextilisa odzwierciedlają specyfikę polskiego (a także i czeskiego) średniowiecznego nabożeństwa. Tak więc druga część modlitwy *Zdrowaś Maryjo* zawiera nie mające odpowiednika w tekstach biblijnych błaganie skierowane do matki Bogurodzicy – św. Anny („I błogosławiona niechaj będzie najuczliwsza Matka Twoja, święta Anna, z który krom zmazy poszło ciało Twoje dziewicze”)¹⁶. *Zdrowaś Maryjo* w takiej wersji spotykamy również w późniejszych polskich modlitewnikach¹⁷.

Podobny wybór tekstów religijnych (*Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maryjo*, *Skład Apostolski*, *Dekalog*, przykazanie miłości, uczynki miłosierdzia, siedem grzechów śmiertelnych, dary Ducha Świętego, błogosławieństwa, modlitwy do Ducha Świętego, *Magnificat* i psalm 130 (129)) występuje, z pewnymi uzupełnieniami, w szeregu wydań późniejszych¹⁸. Sieganie do modelu średniowiecznej katechezy parafialnej może świadczyć, iż owe podręczniki powstawały w ramach tradycji katolickiej.

Ponadto mamy do dyspozycji szereg fragmentów XVI-wiecznych elementarzy polskich albo polsko-łacińskich, jednak wchodzące w ich skład teksty religijne nie odpowiadają opisanym tutaj modelom. Pod względem treści da się je umownie podzielić na dwie grupy.

Pierwszą stanowią podręczniki wzorujące się na *Małym katechizmie* Lutra. W tym wypadku konfesyjne oblicze elementarzy jest dość wyraźne. Teksty religijne

¹¹ Zob. L. Boyer, *Drei kaum bekannte Abc-Büchlein aus dem 16. Jahrhundert*. W zb.: *Geschichte der Bibel*. Hrsg. A. Grömminger. Frankfurt am Main 2002, s. 228.

¹² *Educatio doctrinae puerilis. Kinderlehre in deutscher und lateinischer Sprache 1549*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von J. Schilling. Marburg 1987.

¹³ Podobizna fototypiczna unikatku ze zbiorów Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel (sygn. A:63 Gram.) w dodatkach do artykułu: J. Pirożyński, *O poznańskim drukarzu Piotrze Sextilisie z Obrzycka i o polskich elementarzach XVI w.* „Studia Historyczne” 1985, z. 1.

¹⁴ W. Wydra, *O najdawniejszej drukowanej książce w Poznaniu*. Poznań 2003, s. 21–23.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 18–19.

¹⁶ Teksty staropolskie przytaczane są w pisowni zmodernizowanej.

¹⁷ Zob. E. Kędelska, „*Ave Maria*” i hasła „*maryjne*” w słownikach polskich i czeskich XVI w. „*Slavia Occidentalis*” t. 50 (1993), s. 16.

¹⁸ Do tej linii podręczników dają się zaliczyć: *Nauka ku czytaniu pisma polskiego dla panienek młodych*. [Kraków]: Marcin Filipowski, 1622 (Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, Sd.712.175). – *Dla dziatki nauka czytania pisma polskiego*. Wilno: b.dr., 1633 (Bibl. Jagiellońska, 51965 Ifasc.). – *Nauka czytania pisma polskiego dla małych dziatki*. Kraków: b.dr., 1710 (Muzeum Książki, Rosyjska Bibl. Państwowa, 8°.polsk.). – *[Elementarz]*. Gdańsk: Jan Friderik Bartels, 1766–1770(?) (Bibl. Jagiellońska, 586064 I).

podane są w kolejności: *Dekalog*, *Skład Apostolski*, *Ojciec nasz*, fragmenty o sakramencie chrztu (Mt 28, 18–20; Mk 16, 15–16), „władzy kluczy” (Mt 18, 18; J 20, 22–23) i sakramencie Wieczerzy (Mt 26, 26–29) – owa kolejność miała u Lutra istotne uzasadnienie teologiczne¹⁹. Podręczniki te zawierały również modlitwy z *Małego katechizmu*, które należało odmawiać rano i wieczorem, a także – ułożone na podstawie psalmów – błogosławienie pokarmów (Ps 145 (144), 15–16) i podziękowanie po jedzeniu (Ps 118 (117), 1; 147 (146–147), 9–11).

Do tej grupy zalicza się *Nauka krótka ku czytaniu pisma polskiego*, która najprawdopodobniej wyszła spod prasy krakowskiej Drukarni Łazarzowej Jana Januszowskiego w drugiej połowie XVI wieku²⁰. Zachowała się jako makulatura, wyklejona przez Żegotę Paulego w 1877 r. z nieznannej oprawy – są to fragmenty korektowej, jednostronnie zadrukowanej odbitki (nie rozcięty arkusz składki A), obejmującej część karty tytułowej, 3 całe strony oraz 8 różnej wielkości fragmentów kart. Jedna z nich zawiera fragment drzeworytu przedstawiającego koguta²¹. Druk nie przekraczał objętości 16 kart.

Elementarz miał rozbudowaną partię katechizmową, o czym świadczy fakt, iż na zachowanych kartach poszczególne fragmenty druku nazwane zostały „częściami katechizmu”. Jest ich razem 6 (o takiej kompozycji mówi już krótka uwaga wstępna na karcie 3), składają się one tylko ze sformułowań poszczególnych prawd wiary i nie zawierają żadnego wykładu. Zachowały się przykazania *Dekalogu* (od szóstego po dziesiąte), fragment *Credo*, 3 ostatnie zwrotki *Modlitwy Pańskiej* z doksolgią, urywek „o władzy kluczy” i koniec spowiedzi powszechnej („(...)wa Bożego proszę, abyś cie(...) grzeszyli, słowem Bożym po(...)rzyli, ja chcę żywota mego grzesznego za pomocą Bożą polepszyć, a grzechów się na potym warować. Amen”). W najlepszym stanie jest „szósta część katechizmu: O wieczerzy Pańskiej”, a także 5 modlitw, które dosłownie odpowiadają modlitwom występującym w polskich tłumaczeniach *Małego katechizmu*²².

Analogiczne tendencje – czyli podanie materiału religijnego według schematu *Małego katechizmu* wraz z ułożonymi przez Lutra modlitwami – spotykamy na terenach Niemiec dość wcześnie²³. Cechowały one również pewne elementarze dru-

¹⁹ Zob. *Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte*. Hrsg. W. Herbst. Wyd. 2. Göttingen 1992, s. 69–87.

²⁰ Bibl. Jagiellońska, Cim. 764. Opis: K. Estreicher, *Bibliografia polska*. T. 23. Kraków 1910, s. 62. – F. Pilarczyk, *Elementarze polskie od ich XVI-wiecznych początków do II wojny światowej. Próba monografii księgoznawczej*. Zielona Góra 2003, s. 377, poz. 1312. Do książki Pilarczyka odsyłam dalej skróttem P, po którym podaję numer stronicy i, ewentualnie, pozycji bibliograficznej.

²¹ Zob. *Katalog poloników XVI wieku Biblioteki Jagiellońskiej*. T. 2. Red. M. Malicki, E. Zwiniogrodzka. Kraków 1994, s. 58, poz. 1708. – P 71. Autor hasła *Elementarz w Encyklopedyi wychowawczej* (Red. J. T. Lubomirski [i in.], T. 3. Warszawa 1885, s. 477–478) oraz J. Madeja (*Elementarze, ich dzieje, rola i stan współczesny*. Katowice 1946, s. 13–14) uważają, że druk ukazał się w Królewcu u J. Daubmanna. Madeja nawet twierdzi, iż kompletny egzemplarz znajdował się w zbiorach Trinity College w Cambridge. Na razie nie udało się go odnaleźć.

²² *Enchiridion. Catechismus maty prze plebany i kaznodzieje niedouczone, i lud prosty*. Królewiec: Jan Daubmann, 1562, k. 47v–50v. – *Katechismik, albo Nauka krześcijańska, przez D. Marcina Luthera, zacnego teologa, napisany*. Toruń: Andrzej Kotteniusz, 1591, k. C7–C8v. – *[Enchiridion]*. Królewiec: Jerzy Osterberger, 1593, k. F7v–Gv.

²³ *Das Alphabetbüchlin*. Marburg: Franciscus Rhode, 1533. – Dwa podręczniki V. Ickelsame-

kowane w języku chorwackim, zarówno cyrylicą, jak i gładolicą²⁴; w tradycji czeskiej katechizm ojca reformacji wywarł znaczący wpływ na podręczniki elementarne Jednoty braci czeskich, które publikowano na przełomie XVI i XVII w. po czesku (*Začátkové učení dítek křesťanských*) i w wersji łacińskiej (*Christianae iuventutis instituendae rudimenta*)²⁵.

Zauważmy na marginesie, że w Polsce modlitwy z *Małego katechizmu* występują ponadto w dość popularnych w XVI w. wokabularzach albo rozmówkach polsko-niemieckich, czyli w podręcznikach służących do nauki języków obcych. Pierwsza edycja datowana jest na 1522 lub 1523 rok²⁶, kolejna – na 1539 rok²⁷. O ich pożyteczności świadczą chociażby liczne przedruki wokabularzy²⁸ i szerokie geograficzne rozprzestrzenienie wydań, sięgające terenów współczesnej Ukrainy Zachodniej²⁹. Zamieszczony w nich materiał gramatyczny był o wiele obszerniejszy od tego w książkach elementarnych. Drukowano w wokabularzach również wyjątek z czytanki o Marcholcie i królu Salomonie³⁰, wzory listów, ewentualnie – kilka pobożnych pieśni. Materiał religijny składał się z nieco poszerzonych modlitw Lutra, *Ojciec nasz*, *dziesięciorga przykazań* i *Credo*.

Do drugiej ze wspomnianych grup elementarzy polskich należą teksty religijne, których skład nie odpowiada opisanym modelom. Trzeba by tu zaliczyć fragmenty elementarza polsko-łacińskiego z r. około 1550, wytłoczonego – być może – w krakowskiej oficynie Łazarza Andrysowica³¹. Jest to wydobyta z oprawy makulatura: karta [1], częściowo uszkodzona, oraz blisko jedna czwarta karty poprzedzającej³². Fragment zawiera sylaby dwuliterowe, ostatnią zwrotkę „złotej zasady postępowania” (Mt 7, 12), „wypełnienie zakonu” (Rz 13, 10), spotykaną już w podręczniku Sextilisa rymowaną „summę zakonu” (na podstawie Łk 6, 31); dalej następują tematycznie podzielone cytaty z *Nowego Testamentu*, które da się łatwo zidentyfiko-

ra: *Lesebüchlein i Die rechte weis aufs kurtzist lesen zu lernen* (Marburg: Franciscus Rhode, 1534).

²⁴ Tybinga: Primož Trubar, 1561 (dwie edycje – cyrylicą i gładolicą); Tybinga: b.dr., 1564 (czcionka mieszana – cyrylicą, gładolicą i łacińską). Zob. A. A. Kruming, *Pierwopieczatnyje sławianskije bukvari*. W zb.: *Fiodorowskije cztienija* 1983. Ried. Je. L. Niemirowskij. Moskwa 1987, s. 79–80, 95–96, 99–100. – S. O. Wiałowa, *Iz istorii gładoliczeskich bukwarij*. „Kniga” t. 77 (1999).

²⁵ Zob. M. Bohatcová, *Ediční program ivančické a kralické tiskárny bratrské*. „Z kralické tvrže” t. 10 (1978–1979), s. 16–17.

²⁶ Kraków: Florian Ungler (zachowała się we fragmencie: Bibl. Jagiellońska, Cim. 5489).

²⁷ Kraków: Hieronim Wietor (Bibl. Czartoryskich, Cim. 609 I). Tytuł podał Wietor w przedmowie w podwójnej wersji: *Książki polskie i niemieckie oraz Książki, albo Orazjonalik*.

²⁸ Królewiec: Jan Daubmann, 1558, 1566, 1571; Jerzy Osterberger, 1580, 1587, 1595; Marcin Rode, 1607. – Toruń: Andrzej Koteniusz, 1590, 1596, 1603; Augustyn Ferber, 1611. – Wrocław: Jerzy Baumann, 1615, 1631, 1641.

²⁹ Zob. Estreicher, *op. cit.*, t. 33 (1939), s. 234–238. – A. Lewicka-Kamińska, *Pod jakim tytułem ukazał się „Wokabularz” Wietora?* „Przegląd Biblioteczny” 1961, z. 2.

³⁰ Edycja drukowana tej apokryficznej powieści ukazała się pod tytułem *Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchotem grubym a sprośnym, a wszakoż, jako o niem powiedają, barzo z wymownym* (Kraków: Hieronim Wietor, 1521).

³¹ Bibl. Jagiellońska, Cim. 0.912. Pilarczyk (P 334, poz. 642) również uważa, iż chodzi o oficynę Ł. Andrysowica. Stary katalog kartkowy Biblioteki Jagiellońskiej podaje H. Wietora.

³² Zob. *Katalog poloników XVI wieku Biblioteki Jagiellońskiej*, t. 1 (1992), s. 210, poz. 684.

wać: *Perfectio Legis* (Rz 10, 4), *Voluntas Patris* (J 6, 40), *Vita aeterna* (J 17, 3), *Dilectio Dei erga nos* (J 3, 16), *Christi benigna invitatio* (Mt 11, 28).

Franciszek Pilarczyk (P 71) wysunął przypuszczenie, iż „zachowany tekst sugeruje, że całość była połączeniem elementarza z katechizmem”. Jakkolwiek ułamek druku jest dość mały, można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, na jakim modelu wzorowali się jego redaktorzy, ponieważ analogiczne pod względem treści elementarze spotykamy we wczesnoreformacyjnym piśmiennictwie w Niemczech.

Chodzi tu o popularne „Spruchbücher”, których powstanie wiele zawdzięcza pracom Filipa Melanchtona³³: właśnie one stanowiły wzór dla wszystkich późniejszych wydań tego typu³⁴. Składające się z tematycznie uporządkowanych, nie komentowanych ustępów biblijnych „Spruchbücher” były wykorzystywane tak w nauczaniu szkolnym, jak i w domu – dla formacji duchowej i dla nabożeństwa prywatnego. Reformatorzy pierwszej generacji zdawali sobie sprawę z tego, że niełatwo jest sporządzić zwięzły wykład podstawowych prawd wiary na użytek zarówno praktyki szkolnej, jak domowej. Tę funkcję katechizmu uniwersalnego pełniły właśnie „Spruchbücher”³⁵.

Zgodnie z intencją reformacyjnych pedagogów chodziło o uczenie się fragmentów biblijnych na pamięć. Poczytność „Spruchbücher” da się wytłumaczyć wyjątkową rolą nadawaną *Pismu Świętemu* w duchowej formacji wiernych: traktowano je jako wartość samą w sobie, a nie tylko jako ilustrację do poszczególnych pouczeń katechetycznych. Doceniając znaczenie zapamiętywania tekstów biblijnych w procesie edukacyjnym, Luter dwukrotnie opublikował w 1526 r. *Ein Büchlein für die Kinder gebessert und gemehrt*. W roku zaś 1529, poza wydaniem swych katechizmów, ułożył tzw. *Kinderbibel* – w ciągu XVI w. ukazało się jej 25 edycji w języku niemieckim i 4 po łacinie³⁶. Słynny *Haustafel* reformatora – wybór cytatów biblijnych o obowiązkach rozmaitych stanów i grup społecznych, zamieszczany jako dodatek do wszystkich wydań *Małego katechizmu* – także pomyślany był jako „Memorierstoff”, uczono go bowiem na pamięć³⁷. Szerokiemu rozprzestrzenianiu się *Pisma Świętego* służyły również pieśni religijne, tworzone przez reformatorów różnych odcieni.

Układ „Spruchbücher” przeszedł w XVI w. pewną ewolucję. Opracowane przez Melanchtona *Pouczenie dla wizytatorów* (*Unterricht der Visitatoren*, 1528) wylicza szereg psalmów, których miały się nauczyć dzieci w szkole pod kierownictwem

³³ Zob. M. H. Jung, *Frömmigkeit und Theologie bei Philipp Melancthon. Das Gebet im Leben und in der Lehre des Reformators*. Tübingen 1998, s. 218.

³⁴ Zob. Ch. Weismann, *Die Katechismen des Johannes Brenz*. T. 1: *Die Entstehungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*. Berlin – New York 1990, s. 205, 486.

³⁵ Zob. J. Schoell, *Spruchbuch*. Hasło w: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Wyd. 2, zmien. Hrsg. H. Gunkel, L. Zscharnack. T. 5. Tübingen 1931.

³⁶ Zob. A. E. Schnepfer, *Goldene Buchstaben ins Herz schreiben. Die Rolle des Memorierens in religiösen Bildungsprozessen*. Göttingen 2012, s. 78–80, 86, 94–99.

³⁷ Dzieci, w myśl poglądów pedagogicznych Lutera, mogłyby przyswajać biblijne sentencje już w trakcie kazania i później recytować z pamięci w gronie domowników, przyczyniając się też w ten sposób do ich formacji duchowej. W przedmowie do *Deutsche Messe* (1526) reformator charakteryzuje możliwą metodę przyswajania porównując biblijne sentencje do monet, które dzieci powinny tematycznie sortować i wkładać do różnych sakiewek. Zob. *Martin Luther deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*. Hrsg. K. Aland. T. 6: *Kirche und Gemeinde*. Stuttgart–Göttingen 1966, s. 92–93.

nauczyciela³⁸. Owe psalmy, a także wybór ustępów z *Księgi Przysłów* i *Mądrości Syrachy* stanowiły na początku trzon „Spruchbücher”. Z czasem składający się na nie materiał religijny zostaje tematycznie uporządkowany. Przeważają czytania biblijne podane w porządku roku liturgicznego. Zdaniem Johanna M. Reua, dopiero od drugiej połowy lat siedemdziesiątych XVI stulecia porządkowano passusy z *Pisma Świętego* również według kolejności poszczególnych części katechizmu³⁹. Jakkolwiek pojedyncze przykłady takiej kompozycji spotykamy już znacznie wcześniej⁴⁰.

Fragment elementarza krakowskiego z około 1550 r. powtarza w całości wstępna część rozdziału *Spruchsammlung* z małej czytanki *Syllabas per discendi Ratio. Pueris analphabetis*, ułożonej około 1526 r. przez sympatyka idei protestanckich, Benedykta Otha. Zajmował on wtedy posadę nauczyciela w formalnie jeszcze katolickiej szkole w Lipsku (Schola Senatus Lipsensis, inaczej – Leipziger Nikolaischule). Mamy do dyspozycji tylko drugą edycję czytanki (Leipzig: Melchior Lotterus, 1527)⁴¹. Ze sporządzonej przez Łukasza Otha, będącego bratem Benedykta, przedmowy wynika, iż brał on czynny udział w redagowaniu drugiego wydania; mógł on również poprawiać *Spruchsammlung*. Rozdział ten składa się z dwóch części. Pierwszą stanowią modlitwy *Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maryjo* i *Wierzę*, psalmy 67 i 127, przykazania *Dekalogu*. Część druga to tematycznie uporządkowane i nie komentowane ustępy z ksiąg *Nowego Testamentu* w kolejności odzwierciedlającej historię Zbawienia: *Summa Legis* (Mt 7, 12; 22, 37–39; Rz 13, 9–10), *Perfectio Legis*, *Voluntas Patris*, *Vita aeterna*, *Dilectio Dei erga nos*, *Christi benigna invitatio*, *Mediator Christi* (J 14, 6; Mt 7, 7; 21, 22), *Propiciatio pro peccatis* (1 J 2, 1–2; Mt 9, 13), *Confessio Christi* (Mt 10, 32; Rz 10, 10), *Crux ferenda* (Mt 10, 38), *Adversus traditiones humanas* (Mt 15, 13), *Offensio parvulorum* (Mt 18, 6–7), *Christi praesentia* (Mt 18, 20), *Merces renuntiantium omnibus propter Christi nomen* (Mt 19, 29; 22, 14), lista ośmiu błogosławieństw ewangelicznych, *Christi venturus iudex* (Mt 25, 31–46).

Ferdinand Cohrs przypuszcza, że bracia Otho mogli się wzorować na podręczniku gramatyki Filipa Melanchtona, który ukazał się w 1523 r. po łacinie, pod tytułem *Enchiridion elementorum puerilium*, i za rok – w języku niemieckim, jako *Handbüchlein wie man die Kinder zu geschrift und lese halten soll*⁴². Melanchton zaznacza w przedmowie, że chodzi mu nie tyle o nauczanie języka, ile o to, by dzieci wzrastały w pobożności. Wybór tekstów religijnych zawierał modlitwy *Ojcze nasz*, *Zdrowaś Maryjo* i *Wierzę*, psalm 66, dziesięcioro przykazań, kazanie Chrystusa na Górze, zasady życia chrześcijanina z Rz 12, opis Ostatniej Wieczerzy na podstawie J 13 oraz psalm 127. Jako dodatek Melanchton zamieścił *Dicta Sapientum*, *Erasmus Roterodamo interprete* (moralizujące sentencje myślicieli różnych epok, w tym greckich), a także wybór modlitw w porządku *horae canonicae*, które ułożył osobiście dla prowadzonej przez siebie szkoły; modlitwy powinny były „obejmować” przebieg całego dnia uczniów. Cechę charakterystyczną tego podręcznika stanowi połączenie

³⁸ Zob. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dział 1, t. 26. Weimar 1909, s. 239.

³⁹ J. M. Reu, *Quellen zur Geschichte des biblischen Unterrichts*. Gütersloh 1906, s. LXXV–CIII.

⁴⁰ M. Bucer, *Der kürztzer Catechismus*. Straßburg: Wendel Rihel, 1543.

⁴¹ Przedruk: Cohrs, *op. cit.*, s. 176–181.

⁴² Przedruk obu wersji: *Supplementa Melanchthoniana*. T. 5: *Schriften zur praktischen Theologie*, cz. 1: *Katechetische Schriften*. Hrsg. F. Cohrs. Frankfurt 1968, s. 20–56.

jednostek katechetycznych z tekstami biblijnymi i modlitwami oraz całkowita rezygnacja autora z ich wykładu⁴³.

Pierwsza część *Spruchsammlung* w czytance braci Otho w istocie wykazuje duże podobieństwo do *Enchiridionu* [...] Melanchtona. Prawie wszystkie cytaty biblijne pochodzą z *Nowego Testamentu* w przekładzie Erazma z Rotterdamu (1516). Psalm 67 i 127 cytowane są w wersji odmiennej zarówno od *Wulgaty*, jak i od Erazma, która odpowiada zamieszczonej w edycji *Enchiridionu* [...] z około 1525 roku. Druk ten zawiera ponadto wstępne sentencje z rozdziału *Dicta Sapientum* podręcznika Melanchtona⁴⁴.

Bracia Otho mogli sięgać także do niewielkiej książeczki *Etliche spruch darynn das gantz Christlich leben gefasset ist*, którą Melanchton sporządził przed 1527 rokiem⁴⁵. Jest to w istocie pierwsze wydanie należące do typu ewangelicznych „Spruchbücher”⁴⁶ i właśnie ono posłużyło za wzór dla wielu książek tego rodzaju⁴⁷.

Poszerzona edycja z około 1529 r. nie jest dostępna; edycja z 1527 r. składa się z 22 fragmentów z ksiąg *Starego Testamentu* i 46 – z *Nowego*, które podzielone są tematycznie na 6 części: *Von Busse und Furcht des erschrecklichen Zorns Gottes und dem Anfang christlichen Lebens*, *Vom Glauben*, *Von Creutz und Übung des Glaubens und Gebett*, *Von Übung des Glaubens in Sorge der Nahrung oder dergleichen zeitlichen Anliegen*, *Von guten Werken*, *Gehorsam, gegen die Obrigkeit, von Liebe des Nächsten, von Keuschheit, Vom ehelichen Leben*. Dodatki zawierają rozważania *Unterschied zwischen weltlicher und christlicher Frömmigkeit*, modlitwy na rano i wieczór, psalm 127.

Jakkolwiek „Spruchbücher” braci Otho oraz Melanchtona należą do tego samego gatunku, ich układ wewnętrzny bardzo się różni. Dla polskiej tradycji i dla elementarza polsko-łacińskiego z około 1550 r. właśnie praca braci Otho odegrała rolę pewnego wzorca do naśladowania.

Do gatunku „Spruchbücher” da się zaliczyć (choć z pewnymi ograniczeniami) dość duży jak na te czasy, bo 43-kartkowy dwujęzyczny podręcznik *Elementaria institutio Latini sermonis, et pietatis Christianae* z r. 1575, wytłoczony przez słynnego krakowskiego drukarza i kalwinistę Macieja Wirzbięte (1523–1605)⁴⁸. Unikatowy egzemplarz zachował się w tzw. konwolucie sofijskim, składającym się z szeregu elementarzy wydanych w Rzeczypospolitej cyrylicą i łacinką na przełomie XVI

⁴³ Zob. Jung, *op. cit.*, s. 126–131.

⁴⁴ Zob. Cohrs, *op. cit.*, s. 169–172.

⁴⁵ F. Melanchton, *Etliche spruch darynn das gantz Christlich leben gefasset ist*. Wittenbergae: Simphoria Reinhart, [przed 1527]. Przedruk: Cohrs, *op. cit.*, t. 2 (1900): *Die evangelischen Katechismusversuche aus den Jahren 1527–1528*, s. 243–259. *Etliche spruch* [...] drukowano także jako dodatek do katechizmów J. Brenza (przedruk: *ibidem*, s. 230) i w poszczególnych wydaniach *Betbüchlein* M. Lutra (przedruk: *ibidem*, t. 1 (1900): *Die evangelischen Katechismusversuche aus den Jahren 1522–1526*, s. 8).

⁴⁶ Zob. Jung, *op. cit.*, s. 218.

⁴⁷ Można tu np. wymienić K. Hegendorfera (1500–1540) *Christiana studiosae iuventutis institutio* (Haguenau: Johann Setzer, 1526; ostatni rozdział zatytułowany *Insignes loci e scripturis sanctis*) i J. Pinicianusa (1477/78–1542) *Praecepta ac Doctrinae Domini nostri Iesu Christi, parvulis in ludis literariis tradendae* (Augustae: Siluanus Otmar, 1529).

⁴⁸ Zob. *Polonia typographica saeculi sedecimi*. Red. A. Kawecka-Gryczowa. Z. 11. Oprac. ... Wrocław 1981, s. 58, poz. 98. – P 71.

i XVII wieku⁴⁹. Sądząc z krótkiej przedmowy, jest to druga edycja opublikowanego nieco wcześniej podręcznika *Preces seu institutiones*. Owa edycja została w bibliografii odnotowana jako niezachowana⁵⁰.

Dwujęzyczny podręcznik Wirzbięty przytacza jedną linię tekstu łacińskiego (złożonego antykwą), jedną – polskiego (szwabachą), tytuły poszczególnych części i rozdziałów podane są tylko po łacinie. W części początkowej szereg fragmentów nie ma tłumaczenia polskiego. *Institutio* zawiera znacznie rozbudowaną część katechizmową, podzieloną na 4 duże rozdziały: obowiązki chrześcijanina wobec Boga (*Quidnam pensi Deo debeant homo Christianus*) i wobec bliźniego (*Quid proximo suo solvere debeat*), o doskonaleniu duszy (*Quomodo animus excolendus*) oraz o trosce o ciało (*Quomodo corpus curandum sit*). Liczba ustępów biblijnych u Wirzbięty jest o wiele większa niż u Melanchtona i braci Otho. Pilarczyk uważa, iż drukarz krakowski „prawdopodobnie sam dokonał przekładów zamieszczonych tu psalmów. Jego autorstwa są też zapewne liczne parafrazy wersetów z wielu ksiąg Biblii [...]”⁵¹.

Rozdział pierwszy podręcznika (k. A4v–B6) ułożony został w porządku codziennego prywatnego nabożeństwa. Rozpoczyna go modlitwa poranna (inc. „Wszechmogący Boże, który nas, grzeszne, ku początku tego dnia nie naszymi zasługami, ale Twą najświętszą miłością przyść dopuściłeś”), *Ojcie nasz*, *Zdrowaś Maryjo*, *Wierzę* (ze wskazaniem, kto z apostołów dany artykuł wyznania wiary ułożył⁵²), *Invocatio Sancti Spiritus* (inc. „Przyjdź, Święty Duchu, napełń Twych serca wiernych”) z modlitwą „Boże, który serca wiernych Świętego Ducha oświeceniem nauczyłeś”. Dalej następuje krótka uwaga o zachowaniu się dziecka w kościele: „Niech wie dziecię kościół nie jaskinią łotrowską być, ale dom modlitwy. A dlatego nie gielde, nie śmiechy, nie rozpustności będzie sprawował w nim, ale gdy śpiewania

⁴⁹ Fotokopia Bibl. Narodowej (Fot.4°.714adl.). Opis konwolutu: A. I. Sobolewskij, *Dwie bibliograficzekskie riedkosti*. „Cztienija w Istoriceskom obszczestwie Niestora Letopisca” t. 12 (1898). – F. Kopera, *Druki polskie w bułgarskim Muzeum Narodowym w Sofii*. „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne” 1901, nr 2.

⁵⁰ Zob. *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. 11, s. 6. W trakcie kwerend w Bibliotece Narodowej udało się ostatnio przypadkiem odnaleźć drugi egzemplarz wydania *Elementaria institutio Latini sermonis*. Katalog BN notuje ten druk jako modlitewnik polsko-łaciński z XVI w. (sygn. XVI.0.433adl.). Nie posiada on karty tytułowej ani końca, zawiera tylko składki B3–E7 i jest oprawiony wspólnie z XVII-wieczną edycją katechizmu P. Kanizjusza. Egzemplarze warszawski i sofijski są identyczne pod względem treści, ale mają różną paginację, ponadto warszawski zaznacza księgi biblijne liczbami arabskimi, sofijski zaś – przeważnie rzymskimi. Odnaleziony druk można uznać za zaginioną edycję *Preces seu institutiones*. Uzupełnia to naszą wiedzę o historii drukarni, której działalność doczekała się już wszechstronnego opracowania przez A. Kawecką-Gryczową.

⁵¹ F. Pilarczyk, „Biblia” w elementarzach staropolskich. W zb.: „Nowy Testament” w dziejach i kulturze Europy. 450 rocznica przekładu „Nowego Testamentu” przez Mikołaja Jakubicę na język dolnołużycki. Red. T. Jaworski, W. Pyżewicz. Zielona Góra 2001, s. 192.

⁵² Podanie imion apostołów spotykamy w szeregu polskich średniowiecznych rękopisów (zob. np. Wydra, Rzepka, *op. cit.*, s. 24), a także w poszczególnych katechizmach i gramatykach z pierwszej połowy XVI stulecia (zob. np. J. Pinicianus, *Brevis institutio de octo partibus orationis*. Augustae: Siluanus Otmar, 1522, k. 57). W czasach późniejszych było to zjawisko dość rzadkie w elementarzach polskich i katechizmach zwolenników reformacji, stanowiąc cechą charakterystyczną przeważnie tekstów powstałych w obozie katolickim.

czas jest, niech czyni to najpocziwiej. A od śpiewania wolny, niech wyznawa grzechy swe Panu...” (k. A7). Na nabożeństwo codzienne składają się również antyfony *Ne reminiscaris Deum* (na podstawie Ps 79, 8), psalm pokutny 51 (50), modlitwa *Pro cuncto etiam populo*⁵³, psalmy 67 (66) (*Deus misereatur nostri et benedicat nobis*) i 8 (*Domine Dominator noster*), a także szereg modlitw: przed pokarmem i dziękczynna po pokarmie (w obu wypadkach zamieszczono 2 wersje – krótką i rozszerzoną) oraz przed pójściem do snu. *Benedictio mensae brevissima* („Błogosław nas, Panie, i ty dary, których z Twojej szczodroblewości pożywać mamy [...]”) i krótką wersję *Gratiarum actio sumpto cibo* („Czynimy Tobie dzięki, wszechmogący Boże, za wszystkie dobrodziejstwa Twe [...]”) spotykamy już we wspomnianej książeczce dla laików i dzieci *Eyn Bôkeschen vor de leyen unde kinder* z 1525 roku⁵⁴. Później drukowano ją wielokrotnie jako *Biblię laicką*⁵⁵.

Rozdział drugi podręcznika (k. B6–C7) zawiera ułożony z cytatów biblijnych spis obowiązków chrześcijanina wobec różnych grup społecznych i kategorii bliźnich. Wirzbięta poprzestaje na 14 grupach („Bliźni człowieczy rozmaici są, z których najczelniejsze tylko tu wyliczymy”): obowiązki wobec nauczycieli Słowa Bożego i naśladowców tegoż Słowa; dzieci wobec rodziców i rodziców wobec dzieci; w stosunku do władzy świeckiej, przyjaciół i nieprzyjaciół; obowiązki panów wobec poddanych i poddanych wobec panów; w stosunku do najemników, ludzi starszych, biednych, grzeszników, wszystkich chrześcijan.

Kompozycja tego rozdziału przypomina *Haustafel* albo *Tabulae oeconomicae* z *Malego katechizmu* Lutra, jakkolwiek nie wszystkie stany są takie same⁵⁶. W polskich tłumaczeniach nazywano ów rozdział *Tablicą domową*. Tradycyjnie *Haustafel* był zbudowany wyłącznie z cytatów biblijnych i nie zawierał żadnego wykładu; tablica stanowiła element strukturalny ewangelickiego *Katechizmu heidelberskiego* z 1563 r. oraz szeregu katechizmów i ordynacji kościelnych w Niemczech.

Rozdział trzeci podręcznika Wirzbięty (*O doskonaleniu duszy*; k. C7–E4v⁵⁷) prawie w całości odpowiada *Spruchsammlung* braci Otho. Zamianie ulega kolejność poszczególnych fragmentów:

⁵³ Modlitwa składa się z 8 ostatnich strof, czyli z części nierymowanej łacińskiego hymnu *Te Deum laudamus*, który zazwyczaj nazywano wyznaniem wiary św. Augustyna i św. Ambrożego. Owa część nierymowana z kolei jest ułożona z fragmentów psalmicznych: 27, 9; 144, 2; 122, 3a; 32, 22; 30, 2a. Odmawiana podczas jutrzni, weszła ona w skład hymnu ewentualnie później. Modlitwa zawarta w podręczniku Wirzbięty nie jest tożsama z wersją *Te Deum* wydaną przez niego w *Psałterzu Dawida onego Świętego a wiecznej pamięci godnego Króla i Proroka, teraz nowo na piosneczki po polsku przełożonem [...]* (Kraków 1558, k. 176v).

⁵⁴ W tym samym roku ukazała się wersja łacińska *Quo pacto statim a primis annis pueri debeant in Christianismo institui libellus perutilis*. Przedruk: Cohrs, op. cit., t. 1, s. 194–241.

⁵⁵ Zob. Boyer, op. cit., s. 219.

⁵⁶ Zob. M. Luter, *Mały katechizm*. W: *Księgi wyznaniowe Kościoła luterńskiego*. Bielsko-Biała 1999, s. 53–55: dla biskupów, proboszczów i kaznodziejów; co winni chrześcijanie nauczycielom i duszpasterzom swoim; o zwierzchności świeckiej; co winni są poddani zwierzchności; dla mężów; dla żon; dla rodziców; dla dzieci; dla pracowników i pracowników domowych oraz dla robotników; dla przełożonych; dla młodzieży; dla wdów; dla wszystkich w zborze.

⁵⁷ Składka E zawiera tylko 4 karty (wszystkie pozostałe – 8), ale w tekście nie ma braków. Ten rozdział poprzedza Wirzbięta krótką przedmową (k. C7).

SPRUCHSAMMLUNG

Voluntas Patris
Vita aeterna
Dilectio Dei erga nos
Christi benigna invitatio
Mediator Christi

O DOSKONALENIU DUSZY

Vita aeterna
Voluntas Patris
Mediator Christi
Dilectio Dei erga nos
Christi benigna invitatio

Szereg fragmentów uzupełniono nowymi cytatai bibliijnymi. Ustęp o charakterze eschatologicznym *Christi venturus iudex* Wirzbięta podzielił na 3 osobne części (k. D5v–D7). *Spruchsammlung* braci Otho został również znacznie poszerzony. Do nowych fragmentów należą: „*Armatura animi contra portas inferni*” (1 P 5), „*contra carnis illecebras*” (1 P 2; Rz 13) i „*contra mundi amorem*” (Jk 4; J 2); „*Fides, spes, charitas in Deum habenda*” (Syr 2); psalm 30; „*Poenitentia non procrastinanda cum sit incerta dies mortis*” (Łk 12; Prz 22; Syr 5); „*Poenitens vere speret misericordiam*” (Syr 23; Pwt 30); „*Aeternae damnationis suspecti, ni diligenter caverint*” (Łk 6).

W skład trzeciego rozdziału wchodzi także krótki porządek nabożeństwa z tekstem nicejsko-konstantynopolitańskiego wyznania wiary. Początek karty jest uszkodzony, dlatego nie da się odtworzyć tytułu tego fragmentu. Porządek nabożeństwa zamieszczano w elementarzach oraz w popularnych katechizmach dla dzieci i ludu bardzo sporadycznie. Z XVI-wiecznych źródeł można wymienić *Catechismus, to jest Naukę naprzedniejszą* Jana Seklucjana⁵⁸. W podręcznikach o zabarwieniu katolickim spotykamy ów porządek po raz pierwszy jako dodatek do polsko-łacińskiego wydania *Elementa puerilis institutionis. Pluribus in locis reformata, piisque orationibus ac Doctrina Christiana, nunc recenter aucta*⁵⁹.

W trzecim rozdziale Wirzbięta przytacza ponadto dziesięcioro przykazań (na podstawie *Księgi Wyjścia*), a także ich krótką wersję wierszowaną, ale tylko po łacinie:

Unum cole Deum, nec iures vane per ipsum.
Sabbata sanctifices, habeas in honore parentes.
Non sic occisor, fur, moechus, testis iniquus.
Alterius nuptam, nec rem cipias alienam.

W nieco innej redakcji („*Unum crede Deum [...]*”) spotykamy ów tetrastych po raz pierwszy w poemacie dydaktycznym *Poeniteas cito peccator* słynnego angielskiego teologa Wilhelma de Monte (ok. 1140 – 1213)⁶⁰. Zamieszczano go w licznych utworach rymowanych o charakterze pouczającym⁶¹, a także w mszałach publikowanych na terenie Niemiec⁶². W wieku XVIII drukowano ten wierszyk cyrylicą

⁵⁸ J. Seklucjan, *Catechismus, to jest Nauka naprzedniejsza*. Królewiec: [Jan Weinreich], 1547, k. X4v. W edycji z 1549 r. – k. R2.

⁵⁹ *Elementa puerilis institutionis. Pluribus in locis reformata, piisque orationibus ac Doctrina Christiana, nunc recenter aucta*. Kraków: Franciszek Cezary (młodszy) 1713 (Bibl. Jagiellońska, Cim.0.1325).

⁶⁰ Edycja drukowana: *Poeniteas cito, cum commento: Libellus de modo poenitenti et confitendi*. [Paris]: Antoine Caillaut, [ok. 1492], k. d2.

⁶¹ Zob. *Joseps Sündenspiegel. Eine niederdeutsche Lehrdichtung des 15. Jahrhunderts*. Kommentierte Textausgabe von E. Schütz. Köln–Wien 1973, s. 344.

⁶² Zob. L. K. Walter, *Missale Moguntinum und Missale Romanum. Missalien in den Beständen der*

i głągolicą w elementarzach wydawanych przez Kongregację Propagandy Wiary dla katolików obrządku wschodniego⁶³.

Rozdział czwarty podręcznika Wirzbięty (k. F–F7v) zawiera ułożone z cytatów biblijnych przepisy, jak należy troszczyć się o ciało: „*Somnolentia fugienda*” (Prz 20), „*Lingua ne detrahat*” (Syr 28), „*Spurci sermones vitandi*” (Ef 4), „*Sermo frenandus*” (Prz 10; 13), „*Oculi a comptis auertendi*” (Syr 9), „*Aures audiant turpia*” (Syr 28), „*Manus labore exercendae*” (1 Tes 4), „*Pedibus quomodo utendum*” (Syr 4), „*Cor diligenter custodiendum*” (Syr 4), „*Affectus domandi*” (Ga 5), „*Exemplum humilitatis*” (Łk 1), „*Animae volentis solui a corpore precatio*” (kantyky Symeona). Ten wybór ustępów biblijnych przypomina tzw. reguły przyzwoitości (*Anstandsregeln*), spotykane na terenie Niemiec w licznych utworach katechetycznych, np. w książeczce niemieckiego humanisty związanego z poznańską Akademią Lubrańskiego, Krzysztofa Hegendorfera – *De instituenda vita et corrigendis moribus iuventutis paraenesis*⁶⁴. Nie należą one *sensu stricto* do popularnego w XVI w. gatunku literatury o zasadach cywilizowanego zachowania się.

Rozdział czwarty podręcznika zamykają modlitwy: Jozafata przeciwko wrogom (2 Krn 20, 6–12), ofiarowanie się Bogu (inc. „*In manus ineffabilis misericordiae tuae commendo animam meam*” – tylko w wersji łacińskiej)⁶⁵ i pieśń błagalna Manasse, umieszczana jako zakończenie 2 Księgi Kronik, zaliczanej przez Kościoły protestanckie do apokryfów. Ciekawą paralelę stanowi słynna *Bethbüchlein* Lutra, w której wydaniu z 1525 r. tekst *Ein schön andächtigs Gebet des Königs Manasse von Jerusalem* pełni funkcję modlitwy końcowej⁶⁶. Niewykluczone, że i w wypadku podręcznika Wirzbięty modlitwa ta zamykała całość⁶⁷.

Elementarz Wirzbięty z 1575 r. to dzieło oryginalne zarówno pod względem układu, jak i doboru ewentualnych źródeł. Do ich liczby, oprócz już wspomnianych, mogła należeć i tzw. *Tabula z Brevis institutio de octo partibus orationis*⁶⁸ Johanna Pinicianusa, nauczyciela z Augsburga. Zawiera ona m.in. spotykane u Wirzbięty: wierszyk *Unum crede Deum [...]* i wybór modłów liturgicznych (*Quomodo cum sacerdote ad missam orandum*). Materiał „*Spruchbücher*” był przeznaczony do uczenia się go na pamięć; podręcznik Wirzbięty mógł służyć tym samym celom, łącząc naukę łaciny z duchową formacją młodych wyznawców Kościoła reformowanego.

Zaproponowany w podręczniku Wirzbięty model materiału religijnego nie za-

Hofbibliothek und der Stiftsbibliothek Aschaffenburg. „Würzburger Diözesangeschichtsblätter” t. 62/63 (2001), s. 42–43.

⁶³ *Bukwar’ sławienskiy pismieny priepodobnago Kirilla sławianom episkopa napieczatan*. Wyd. 1: Rim 1739; wyd. 2: Rim 1753.

⁶⁴ K. Hegendorfer, *De instituenda vita et corrigendis moribus iuventutis paraenesis*. Haganoae: Johannes Secerius, 1529.

⁶⁵ Układ tej modlitwy jest bardzo podobny do *Modlitwy do wszystkich aniołów* Gertrudy Mieszkówny, jakkolwiek nie tożsamy.

⁶⁶ Zob. Cohrs, *op. cit.*, t. 1, s. 8.

⁶⁷ W druku Wirzbięty brakuje końca. Modlitwa Manasses obiera karty F6–F7v. Możliwe, że druk zawierał składki A8–F8.

⁶⁸ J. Pinicianus, *Brevis institutio de octo partibus orationis*. Augustae: Siluanus Otmar, 1522, k. 57–59v.

domowił się w Polsce na stałe. Stosunkowo niewiele zachowało się również elementarzy wzorujących się na *Enchiridionie* Lutra. W wieku XVII mamy zaledwie 2 przykłady: podręcznik Pawła Głodnego (Paulus Glodius; 1531–1606), luterńskiego pastora z Wrocławia⁶⁹, oraz niedatowany elementarz wrocławski z drugiej połowy stulecia⁷⁰. Liczbowo przeważały elementarze naśladowujące model katechezy parafialnej. Z czasem uzupełniano go mniej lub bardziej rozległymi katechizmami w postaci pytań i odpowiedzi. Kontynuacją tej dość konserwatywnej tradycji stają się w XIX w. tanie groszówki albo abecadniki dla ludu⁷¹. Także w innych tradycjach konfesyjnych wybór tekstów religijnych wchodzących w skład elementarzy cechował się dużym konserwatyzmem: ulega on nieznacznemu rozbudowaniu w XVII i XVIII stuleciu, lecz jego część podstawowa pozostaje bez zmian. Ta obserwacja jest słuszna nie tylko dla obszaru chrześcijaństwa zachodniego⁷², ale również i wschodniego⁷³.

Abstract

MARGARITA A. KORZO Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, Moscow

ON RELIGIOUS TEXTS IN 16TH C. POLISH PRIMERS

A characteristic feature of the early modern primers of all confessional shades was a combination of grammatical material with a fairly large selection of religious texts, which served a dual role: they contributed to religious consciousness formation of children and helped in acquisition of reading. A comparison of those selections allows to specify four models which dominated in the 16th century. The earliest one is the so-called liturgical model and the model of the medieval parish catechetical instruction (*Ortografia* (*Orthography*) by Stanisław Zaborowski, 1514–1515; *Nauka ku czytaniu działkam* [...] (*A Study of Reading for Children* [...]) by a Poznań printer Piotr Sextilis, 1556). The Reformation led to the creation of two more models: ABC-books, which followed *Small Catechism* of Martin Luther (*Nauka krótka ku czytaniu pisma polskiego*. Kraków: Jan Januszowski, the second half of the 16th century) and primers arranged in the genre of "Spruchbücher" (*Elementarz polsko-taciński* (*A Polish-Latin Primer*). Kraków: Łazarz Andrysowic, ca. 1550; *Elementaria institutio Latini sermonis, et pietatis Christianae*. Kraków: Maciej Wirzbięta, 1575). In the 17th and 18th centuries numerically dominated textbooks imitated the model of the medieval parish catechetical instruction, which has been extended in catechisms in the form of questions and answers.

⁶⁹ *Catechism, to jest Summa wiary chrześcijańskiej* [...]. Wyd. 3. Bresław: Georg Baumann, 1615 (Bibl. Narodowa, XVII.2.560).

⁷⁰ [M. Gutthäter Dobracki (młodszy)], *Elementarz Szkoły Wrocławskiej Polskiej świeżo wystawionej, z nabożeństwem rany, południowym i wieczornym, kwoli młodzi zaprawiającej się w polski język spisany*. Opis podręcznika i przedruk fragmentów: B. Kocowski, *Zagadkowy elementarz wrocławski*. „Rocznik Biblioteki Narodowej” t. 4 (1968).

⁷¹ Zob. np. [J. K. Mikaj], *Groszówka dla dzieci niechodzących do szkoły*. Tarnów: Józef Karnstädt, 1838.

⁷² Zob. J. Müller, *Quellenschriften und Geschichte des deutschsprachigen Unterrichts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*. Mit einer Einf. von M. Rössing-Hager. Gotha 1882, s. 210 n. – I. Willke, *ABC-Bücher in Schweden. Ihre Entwicklung bis Ende des 19. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu Deutschland*. Lund 1965, s. 68. – H. Müller, *Fibel (ABC-Buch)*, s. 695.

⁷³ Zob. M. A. Korzo, *O strukturze i sodierżaniu bukwarnych katiechizisow moskowskoj pieczati XVII – naczata XVIII wieka*. „Sławianowiedienije” 2005, nr 2.

MARIA KOZŁOWSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

INTERPRETACJA TRUDNYCH FRAGMENTÓW Z „RYTMÓW ABO WIERSZY POLSKICH” MIKOŁAJA SĘPA SZARZYŃSKIEGO W WAŻNIEJSZYCH EDYCJACH CYKLU

Truizmem jest stwierdzenie, że Mikołaj Sęp Szarzyński zyskał sobie sławę poety „ciemnego”, tworzącego wiersze pełne dwuznaczności. Szczególnie pamiętamy słynne fragmenty, którym w zależności od zastosowanej interpunkcji można przypisać całkowicie różny sens. Wymienia je, za Wiktorem Weintraubem¹, Jan Błoński w swojej monografii². Przypomnijmy raz jeszcze te wątpliwe wersy³.

1. *Sonet II. Na one słowa Jopowe: „Homo natus de muliere, brevi vivens tempore” etc.*, w. 1–2:

Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
z boleścią, krótko tu na świecie żywie,

– lub:

Z wstydem poczęty człowiek urodzony,
z boleścią krótko tu na świecie żywie,

2. *Sonet III. Do Naświętszej Panny*, w. 1–4:

Panno bezzrówna, stanu człowieczego
wtóra ozdobo, nie psowała w której
pokora serca ni godność pokory,
przedziwna matko stworzyciela swego!

– lub:

Panno bezzrówna stanu człowieczego,
wtóra ozdobo, nie psowała w której

¹ W. Weintraub, *Some Remarks on the Style of Mikołaj Sęp Szarzyński*. W zb.: *Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag*. Zusammengestellt von M. Woltner, H. Bräuer. Berlin–Wiesbaden 1956. Polska wersja artykułu: *Do charakterystyki stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.

² J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Wyd. 2, popr. Kraków 1996, s. 113.

³ Wszystkie fragmenty, jeśli nie brać pod uwagę kłopotliwych znaków przestankowych, przytaczam za: M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*. Wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, przy współpracy K. Mrowcewicz. Warszawa 2001. BPS 23.

pokora serca ni godność pokory,
przodziwna matko stworzyciela swego!

3. *Sonet V. O nietrwalej miłości rzeczy świata tego*, w. 1–4:

I nie miłować ciężko, i miłować
nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
które i mienić, i muszą się psować.

– lub:

I nie miłować ciężko, i miłować;
nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
które i mienić, i muszą się psować.

4. *Pieśń I. O Bożej opatrzości na świecie*, w. 21–24:

Ty nas oczyść, prosimy! Miłosierdzia Twego
niech promień, bijąc w serce, odnosi od niego
ku Tobie jasny odraz chwały i miłości –
o Panie, nasza chwało, nasza szczęśliwości!

– lub:

Ty nas oczyść, prosimy miłosierdzia Twego!
niech promień, bijąc w serce, odnosi od niego
ku Tobie jasny odraz chwały i miłości –
o Panie, nasza chwało, nasza szczęśliwości!

5. *Pieśń IV. O cnotcie ślacheckiej*, w. 1–4:

Zacni się (rodzą z zacnych i cnotliwych):
znać w koniach sztuki ojczyste, lękliwych
mężna orlica gołębi nie rodzi
ani mdły zając z dużych lwów pochodzi.

– lub:

Zacni się (rodzą z zacnych i cnotliwych):
znać w koniach sztuki ojczyste lękliwych,
mężna orlica gołębi nie rodzi
ani mdły zając z dużych lwów pochodzi.

6. *Sonet IV. O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem*, w. 11–12:

Królu powszechny, prawdziwy Pokoju,
zbawienia mego jest nadzieja w Tobie.

– lub:

Królu powszechny, prawdziwy Pokoju
zbawienia mego, jest nadzieja w Tobie.

Dostrzegając efekt niespodziewanych zwrotów sensu w poezji Sępa, nie możemy jednak zgodzić się z następującym twierdzeniem Błońskiego, stanowiącym

komentarz do zacytowanych fragmentów: „Oba odczytania są pełne – wszystkie słowa niezbędne – i równouprawnione”⁴. Po głębszej niż zatrzymująca się na poziomie łączliwości poszczególnych wyrazów lekturze omawianych wersów zauważymy, że w pięciu przypadkach na sześć da się ustalić znaczenie prymarne, jak nazywają je autorzy ostatniej edycji krytycznej utworów Sępa⁵. W przykładach 1–5 fragment z przestankowaniem oddającym to właśnie znaczenie umieściłam jako pierwszy. Postaram się pokazać, że nie tylko interpunkcja starodruku⁶, ale i inne, w każdym przypadku swoiste czynniki decydują o wyborze konkretnej lekcji.

Możemy więc zauważyć, że występujące w *Sonecie II* sformułowania „z wstydem poczęty” oraz „urodzony z boleścią” tworzą paralełę, która znika w drugim wariantcie. Poza tym powstające wtedy wyrażenie „człowiek urodzony” nosi cechy pleonazmu (wszyscy ludzie są bowiem urodzeni)⁷. Podobna zbitka pojawia się wprawdzie w wersecie z *Księgi Hioba* (14, 1), stanowiącym podstawę tego fragmentu, jednak tekst Sępa za bardzo różni się od pierwowzoru, by zestawienie to mogło decydować o ostatecznym odczytaniu. Zresztą fraza „urodzony z boleścią” ma także swoje źródło biblijne – w *Księdze Rodzaju* (3, 16).

Kolejną alternatywę interpretacyjną (*Sonet III*) burzy fakt, że słowo „ozdoba” jako określenie osoby najczęściej wymaga przydawki dopełniaczowej, tej zaś brak, gdy przyjąć wersję drugą. Wskazuje na to większość przykładów zamieszczonych pod tym znaczeniem w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*⁸. Oto niektóre z nich: „ozdoba domu”, „ozdoba przodkom swym”, „ozdoba wojska greckiego”, „ozdoba ziemi”, „ozdoba ojczyzny”, „ozdoba królów”. Co więcej, w tym samym haśle znajdujemy cytaty z *Harfy duchowej* Marcina Laterny zupełnie bliźniaczy wobec naszego: „O Mária ozdobo narodu ludzkiego / y chwało dworu niebiełkiego”⁹. Obraz taki występuje też u wielkiego mistrza Sępa, Ludwika z Granady¹⁰.

Fragment *Sonetu V* również poddaje się prymarnej (jeśli nie jednoznacznej) interpretacji. Znowu trzeba zauważyć, że przyjęcie lekcji ze średnikiem po początkowej linijce burzy paralełę składniową. Spodziewamy się ponadto, że przy wyborze drugiej możliwości fragment „nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione / myśli cukrują nazbyt rzeczy one, / które i mienić, i muszą się psować” będzie stanowił objaśnienie całego pierwszego wersu, tworzącego teraz zamkniętą logicznie strukturę. Trzy ostatnie linijki tej strofy miałyby wtedy wskazywać na przyczynę, dla której zarówno ciężko miłować, jak i nie miłować. W rzeczywistości odnoszą się one

⁴ Błoński, *op. cit.*, s. 114.

⁵ Zob. *Wprowadzenie do lektury*. W: Sęp Szarzyński, *ed. cit.*, s. 25.

⁶ M. Sęp Szarzyński, *Rymy albo Wiersze Polskie*. B.m., 1601. Korzystałam z wydania fototypicznego: M. Sęp Szarzyński, *Rymy albo wiersze polskie*. Wyd. P. Buchwald-Pelcowa. Warszawa 1978. Można mówić o jedynym przekazie (i w dodatku – jedynym egzemplarzu) wszystkich wymienionych utworów, z wyjątkiem *Pieśni IV*, której wcześniejsza redakcja znajduje się pod tytułem *Do jednego panięcia* w słynnym rękopisie dawnej Bibl. Zamojskich, obecnie w Bibl. Narodowej (sygn. BOZ 1049). Zob. *Komentarz edytorski*. W: Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, s. 103–104.

⁷ Oba argumenty przytacza Weintraub (*Do charakterystyki stylu Mikołaja Sępa Szarzyńskiego*, s. 56–57).

⁸ *Ozdoba*. Hasło w: *Słownik polszczyzny XVI wieku*. T. 22. Wrocław 1994, s. 417.

⁹ *Ibidem*, s. 418.

¹⁰ Zob. *Objaśnienia*. W: Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, s. 144.

tylko do miłowania (nie zaś do „niemiłowania”), mówią bowiem o zawodności ludzkiej żądzy, a nie o udręce braku miłości. Czytelnik mógłby się spodziewać wyjaśnienia, dlaczego i to drugie nieszczęście jest tak samo dotkliwe – podobnego wyjaśnienia jednak nie otrzymuje. Natomiast w przypadku pierwszej lekcji omawiane trzy wersy tracą swój wyraźnie przyczynowy charakter i nie stanowią bezpośredniego dookreślenia poprzedzającej linijki. Stają się one raczej swobodnym, opisowym dopowiedzeniem, przypominającym westchnienie, w formie zdania podrzędnego zaczynającego się od „gdy”. Dzięki przerzutni pierwsze słowa utworu nie brzmią już tak kategorycznie, niczym surowa maksyma. W konsekwencji następujący dłuższy opis miłosnych utrapień wydaje się całkowicie uzasadniony i naturalny w tym miejscu. Argumentacja ta opiera się jednak w większym stopniu na intuicji filologicznej niż na rygorystycznej analizie.

Warto jeszcze zwrócić uwagę, że wszystkie przytoczone fragmenty wątpliwe są osnute wokół przerzutni, a przyjęcie wariantu prymarnego oznacza zawsze jej ocalenie, wariantu sekundarnego zaś – jej zniknięcie. Jeśli więc nawet przypadek *Sonetu V* sprawia wrażenie mniej oczywistego, to interpunkcja niszcząca ten tak ceniony przez Sępa element strukturalny utworu traci jeszcze bardziej na wiarygodności.

Również fragment *Pieśni I* nie daje się interpretować na dwa sposoby. Brak przydawki dopełniaczowej („miłosierdzia Twego”) przy wyrazie „promień” powoduje, że następująca konstrukcja (pominięta w przytoczeniu przez Błońskiego) nie jest tak logiczna i kunsztowna. Tylko uznanie metafory „promień miłosierdzia Twego” pozwala nam zrozumieć, dlaczego promień ten „bijąc w serce, odnosi od niego” ku Bogu „jasny odraz chwały i miłości”. W tych słowach bowiem („bijąc w serce, odnosi od niego / ku Tobie jasny odraz chwały i miłości”) Sęp przedstawia przecież właśnie działanie Bożego miłosierdzia na człowieka i skutki tego działania.

Wreszcie myśl zawarta w *Pieśni IV*, przykład to może najbardziej oczywisty, nie pozwala na wprowadzenie przecinka po „łękliwych”. Rzeczownik „sztuki” ma wyraźnie pozytywne znaczenie i gdyby nazwanymi w ten sposób umiejętnościami wykazywały się „konie łekliwe”, zdanie straciłoby podstawową logikę. Potwierdza to dodatkowo cytat z *Ód Horacego* (ks. 4, oda 4, w. 29–32), który stanowi wzór tego fragmentu¹¹.

Prymarność jednej z lekcji staje się tym bardziej ewidentna, jeśli zauważymy, że wszyscy wydawcy, również ci świadomi występującej w tych miejscach niejasności, a więc – umownie – zajmujący się tekstami Sępa po ukazaniu się rewolucyjnej pracy Weintrauba¹², wybierali ten sam sens i, co za tym idzie, ten sam sposób przestankowania w wymienionych miejscach. Może Błoński, który pisał swoją monografię w 1967 roku, a więc gdy od artykułu Weintrauba dzieliło go zaledwie jedno nowe wydanie utworów Sępa (edycja Jadwigi Sokołowskiej), uległ ułudzie, że odkrycie dwuznaczności zmieni także edytorskie postrzeganie omawianych przez niego miejsc.

W zetknięciu z naszą dociekliwością interpretacyjną ostały się tylko wersy 11–12 z *Sonetu IV*. Dla wygody czytelnika przytaczam je raz jeszcze:

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 166.

¹² O przełomowości tej pracy wspomina Błoński (*op. cit.*, s. 112).

Królu powszechny, prawdziwy Pokoju,
zbawienia mego jest nadzieja w Tobie!

– lub:

Królu powszechny, prawdziwy Pokoju
zbawienia mego, jest nadzieja w Tobie!

Wzdragamy się może nieco, słysząc zbitkę „pokój zbawienia”, ale świadomy tego wrażenia badacz przypomina: „Zwrot »pokój zbawienia« trafia się w liturgii i modlitwach”¹³.

Wyjątkowość i siłę tej dwuznaczności potwierdzają edycje, które bardzo różnie obchodzą się z omawianym fragmentem. Tylko w tym wypadku bywa, że autorytet przekazu (tu przecinek stoi po „mego”) ustępuje przed alternatywnym odczytaniem. Pozwala to odrzucić ewentualny zarzut, jaki można by wysunąć pod adresem wcześniejszych rozważań nad prymarnością lekcji, mianowicie taki, że o ostatecznym jej wyborze przesądza interpunkcja jedyne go przekazu, a pozostałe argumenty mają co najwyżej znaczenie dodatkowe. Jak się bowiem okazuje, rzeczywiste równouprawnienie wersji – by posłużyć się sformułowaniem Błońskiego – popycha niekiedy wydawcę do decyzji przeciwko drukowanemu ukośnikowi. Oczywiście, rolę mogło grać też to, że z ograniczonym zaufaniem podchodzono do wydanego pośmiertnie, a więc pozbawionego autorskiej kontroli, tekstu. Ponadto utrwalilo się przekonanie o licznych psujących go błędach¹⁴.

Przyjrzałam się w sumie 8 edycjom¹⁵ (łącznie traktuję oba zbiory w opracowaniu Chrzanowskiego). Były to (wymieniam chronologicznie, ze wskazaniem skrótu, którego będę używać następnie do oznaczenia danej pozycji):

– *Poezje*. Z pierwodruku (1601) i z rękopisu wydał Ignacy Ch r z a n o w s k i. Wydanie 1: Kraków 1903. „Biblioteka Pisarzy Polskich” nr 42. Wydanie 2: Kraków 1913. „Biblioteka Pisarzy Polskich” nr 66. (ICh)

– *Rytmy oraz anonimowe pieśni i listy miłosne z wieku XVI*. Opracował Tadeusz S i n k o. Kraków 1928. „Biblioteka Narodowa” seria I, nr 118. (TS)

– *Rytmy abo wiersze polskie*. Opracowała i wstępem opatrzyła Jadwiga S o k o ł o w s k a. Warszawa 1957. (JS)

– *Rytmy abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. Opracował i wstępem poprzedził Julian K r z y ż a n o w s k i. Wydanie 2, zmienione. Wrocław 1973. „Biblioteka Narodowa” seria I, nr 118. (JK)

– *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał i opracował Jakub Zdzisław L i c h a ń s k i. Warszawa 1976. „Biblioteka Poetów”. (JZL)

– *Poezje*. Wstęp i opracowanie Janusz S. G r u c h a ł a. Kraków 1997. „Biblioteka Polska”. (JSG)

– *Poezje zebrane*. Wydali Radosław G r z e ś k o w i a k, Adam K a r p i ń s k i, przy współpracy Krzysztofa M r o w c e w i c z a. Warszawa 2001. „Biblioteka Pisarzy Staropolskich” tom 23. (RG-AK)

¹³ *Ibidem*, s. 113.

¹⁴ Zob. J. Krzyżanowski, wstęp w: M. Sęp Szarzyński, *Rytmy abo wiersze polskie oraz cykl erotyków*. Oprac. ... Wyd. 2, zmien. Wrocław 1973, s. XL–XLI, LXVI. BN I 118.

¹⁵ Pomocny był mi przy tym wykaz ważniejszych XX-wiecznych wydań Sępa zamieszczony w: M. Sęp Szarzyński, *Poezje*. Wstęp, oprac. J. S. Gruchała. Kraków 1997, s. 58.

– *Rytmy abo wiersze polskie*. Na stronie serwisu STAROPOLSKA, http://www.staropolska.pl/barok/barok_001.html (publikacja: 18 V 2001, dostęp: 8 I 2015). (S)

Interpretacja kłopotliwego fragmentu *Sonetu IV* podzieliła wydających tekst filologów na dwie frakcje: w 5 edycjach zdecydowano się na umieszczenie znaku interpunkcyjnego po „pokoju” (JS, JK, JZL, RG-AK, S¹⁶), w pozostałych – na wprowadzenie przestankowania po „zbawienia mego” (ICh, TS, JSG). Nawet najnowsze i prawdopodobnie najbardziej autorytatywne wydania – JSG i RG-AK – różnią się w tym miejscu.

Wiedza o celowości tego typu zabiegów u Sępa nie zwalnia, oczywiście, edytora z wybrania wersji prymarnej – przecinka nie można postawić po dwóch słowach jednocześnie. Zresztą najbardziej świadomi wydawcy nie spełniają obietnic, jakoby mieli zwracać uwagę na wieloznaczne fragmenty w komentarzu¹⁷: twórcy edycji RG-AK w przypisach do *Sonetu IV* milczą na temat interpretacyjnej niejasności. A spójrzmy, jak dalekosieżne mogą być skutki takiej decyzji. Chrzanowski uporządkował wersy w sonetach Sępa wbrew układowi rymów, na sposób włoski. W omawianym fragmencie powoduje to, że zachowana przez edytora przerzutnia staje się międzystroficzna, a więc o wiele silniejsza niż międzywersowa, która występuje u obu pozostałych wydawców wybierających drugą lekcję. Warto chyba przytoczyć w tym miejscu cały utwór w układzie stroficznym wprowadzonym przez Chrzanowskiego¹⁸:

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

Nie dosyć na tym, o nasz możny Panie!
Ten nasz dom – ciało –, dla zbiegłych lubości
Niebacznie zajązrac duchowi zwierchności,
Upaść na wieki żądać nie przestanie.

Cóż będę czynił w tak strasliwym boju,
Wątki, niebacznym, rozdwojony w sobie?
Królu powszechny, prawdziwy pokoju

Zbawienia mego, jest nadzieja w tobie!
Ty mnie przy sobie postaw, a prześpiecznie
Będę wojował i wygram statecznie!

¹⁶ Administrator strony, Roman Mazurkiewicz, kiedy sonety opublikowano w serwisie, przygotowywał do druku wraz z Piotrem Borkiem antologię *Literatura staropolska. Wybór tekstów* (t. 1: *Poezja*. Kraków 2002), zawierającą również poezję Sępa. W prywatnej korespondencji potwierdził, że ta wersja stanowiła najprawdopodobniej podstawę wydania internetowego. Przecinek znajduje się tam po słowach „zbawienia mego”. Gdy odwiedziłam portal STAROPOLSKA w grudniu 2012, wynotowałam stamtąd *Sonet IV* z taką właśnie interpunkcją. R. Mazurkiewicz nie wyklucza, że aktualne przestankowanie na stronie (po „pokoju”) wprowadził on później, uznając je za trafniejsze niż pierwotnie przyjęte. Jeśli rzeczywiście tak było (czego nie można już dziś stwierdzić z całą pewnością), pokazuje to dodatkowo chwiejność sensu w omawianym miejscu.

¹⁷ Zob. *Wprowadzenie do lektury*. W: Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane*, s. 25.

¹⁸ Między edycjami z 1903 i 1913 r. występują nieznaczne różnice w transkrypcji tekstu, tu cytuję wersję wcześniejszą.

Jak wynika z przedstawionej analizy, istnieje dużo sposobów, by potwierdzić słusność danej interpretacji: „ważniejsze aniżeli dotychczas”¹⁹ i wielokrotne czytanie problematycznego miejsca, ze szczególnym wyczuleniem na logiczną budowę wypowiedzi (wszystkie omawiane utwory), uwzględnienie szerszego kontekstu (*Pieśń I*), odwołanie się do źródeł cytatu (*Sonet II*, *Sonet III*, *Pieśń IV*), zwrócenie uwagi na łączliwość wyrazów lub związki frazeologiczne (*Sonet III*), a także analiza stylistyczna (*Sonet II*, *Sonet V*). Dopiero wykorzystawszy te środki, możemy stwierdzić, że „oba odczytania są pełne – wszystkie słowa niezbędne – i równouprawnione”. Choć i przed tym powstrzymuje niekiedy przestankowanie zastosowane w samym przekazie, na które powołuje się Janusz Gruchała²⁰, decydując o interpunkcji *Sonetu IV* w swojej edycji. Ewentualnym drugim argumentem na rzecz takiego wyboru byłby ten z „ocalenia przerzutni”, o czym pisałam, analizując *Sonet V*. Jakąś instancję należy zresztą przyjąć, bo – jak wspomniałam – wydawca musi ostatecznie narzucić czytelnikowi jedną, „lepszą” interpretację.

Abstract

MARIA KOZŁOWSKA Jagiellonian University, Krakow

INTERPRETATION OF DIFFICULT FRAGMENTS OF MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI'S "RYTMY ABO WIERSE POLSKIE" ("POLISH RHYTHMS, OR VERSES") IN THE CYCLE'S MAIN EDITIONS

The article refers to ambiguous fragments of the famous cycle *Rytmy abo wiersze polskie* (*Polish Rhythms, or Verses*) by Mikołaj Sęp Szarzyński. Their meaning is dependent on the choice of one of two punctuation patterns. The paper presents both interpretations of each of the equivocal places and points to the primary version. Such interpretative efforts are demonstrated to be worthwhile, yet having their limits. In this context, notice is taken of the decisions concerning the punctuation made by numerous editors of Sęp's pieces in question and editor's role in the literary text interpretation process is emphasized.

¹⁹ Słowa te pochodzą z tytułu książki W. Twardzika: *O ważniejszym aniżeli dotychczas tekstu staropolskiego czytaniu i jakie z niego pożytki płyną rozprawa śliczna i podziwienią godna*. Kraków 1997.

²⁰ Zob. J. S. Gruchała, *Nota edytorska*. W: Sęp Szarzyński, *Poezje*, s. 64.

ANNA KOCHAN Uniwersytet Wrocławski

„WIEŚNIAK” ODNALEZIONY UWAGI O EDYCJACH UTWORU ANDRZEJA ZBYLITOWSKIEGO

Andrzej Zbylitowski – XVI-wieczny poeta i dworzanin Zygmunta III Wazy, jest dziś znany badaczom i czytelnikom głównie z epickiej *Drogi do Szwecyjy* i dwóch utworów o tematyce ziemiańskiej: *Żywota szlachcica we wsi* oraz wydanego w r. 1600 *Wieśniaka*. Ten ostatni został napisany 8-zgłoskowcem i liczył nieco ponad 940 wersów. Składa się z dwóch części: pierwszą stanowi pochwała wsi, bohaterką drugiej jest „nimfa słowieńska”, której poeta oferuje dary tejże wsi i nakłania, aby z nim zamieszkała. Całość poprzedza wiersz dedykacyjny *Do Jaśnie Oświeconego Pana Janusza Książęcia J. M. Ostrowskiego [...]* (44 wersy). Druk składa się z 16 kart formatu *in quarto*.

Pierwszy wysoko ocenił *Wieśniaka* Hieronim Juszyński – wiersz „ze wszystkich jego [tj. Zbylitowskiego] najgładszy”¹. Euzebiusz Słowacki w dość obszernym studium, silnie zresztą oddziałującym na innych badaczy, uznał, iż to poeta nad wyraz godny szacunku, tak klasyfikując tę twórczość: „W żadnym języku nie można znaleźć wierszów poetyczniejszych i miłszych w tym rodzaju”². Stanisław Dobrzycki *Żywot szlachcica we wsi* i *Wieśniaka* traktował jako „pełne życia i naturalności”, uważając opisy wsi za lepsze od tych, które wyszły spod pióra Szymona Szymonowicza³. Stanisław Windakiewicz widział zaś w poecie głównie spadkobiercę Jana Kochanowskiego, a *Wieśniaka* uznał za najwartościowszy w dorobku Zbylitowskiego i „bardzo wybitny w poezji ziemiańskiej utwór”, wprawdzie „nieszczególnie naćhniony, ale zajmujący i potoczysty”⁴.

Oczywiście, zdarzały się także opinie krytyczne. Najokrutniejsza wyszła spod pióra Aleksandra Brücknera, który spuściznę literacką Zbylitowskiego scharakteryzował jako „mieszaninę całego mitologicznego balastu, bez którego i kroku nie robi poeta”, uznając go nawet za „ojca tego bezsmaku”⁵. *Wieśniak* nie zaprzętał później uwagi badaczy i twórczość Zbylitowskiego ulegała stopniowemu zapomnieniu⁶.

Ostatnim wydawcą *Wieśniaka* był Teodor Wierzbowski, wykładowca literatury

¹ M. H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*. T. 2. Kraków 1820, s. 366.

² E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*. T. 3. Wilno 1826, s. 128.

³ S. Dobrzycki, *Z dziejów literatury polskiej*. Kraków 1907, s. 134.

⁴ S. Windakiewicz, *Poezja ziemiańska*. Kraków 1938, s. 94–95.

⁵ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. T. 1. Warszawa 1903, s. 190–191.

⁶ Ostatnie wydania utworów A. Zbylitowskiego: *Trzy podróże*. Wstęp, objaśn. E. Kotarski. Gdańsk 1973; *Dwa panegiryki ku czci Zygmunta III Wazy*. Oprac. H. Kasprzak-Obrębska.

polskiej na Cesarskim Uniwersytecie Warszawskim, który niedługo przed objęciem funkcji dyrektora Archiwum Głównego w Warszawie przybliżył utwór publiczności na podstawie jedyne go zachowanego egzemplarza pierwodruku, będącego w posiadaniu hrabiego Zygmunta Stanisława Czarneckiego z Ruska⁷. Decyzję swoją edytor tłumaczył tym, iż rzadko dzieło było drukowane i błędnie opiniowane przez historyków: Józefa Andrzeja Załuskiego, Kaspra Niesieckiego, Józefa Jabłonowskiego, Franciszka Siarczyńskiego, Michała Wiszniewskiego, Kazimierza Brodzińskiego i innych, którzy oceniali *Wieśniaka*, pomimo że nie mieli książki w ręku. Świadczyć o tym mogą mylne tytuły, opisy zawartości, a nawet przypuszczenia, że *Wieśniak* jest drugim wydaniem *Żywota szlachcica we wsi*⁸.

Właściciel egzemplarza dzieła – hrabia Czarnecki herbu Prus, był wielkopolskim ziemianinem i znanym kolekcjonerem⁹. Interesowały go głównie numizmaty i książki, których zgromadził kilka tysięcy. Większość z nich stanowiły unikaty dawnej literatury pięknej, religijnej, prawniczej i historycznej. Ostatecznie jego zbiory trafiły do Lwowa, ponieważ spadkobiercy hrabiego sprzedali je Bibliotece Baworowskich. Dzieje wojenne księżnicy były dramatyczne, dość powiedzieć, że w końcowej fazie okupacji niemieckiej przeprowadzono ewakuację najcenniejszej części kolekcji do Polski. Ze zbiorów Biblioteki Baworowskich było to 169 rękopisów, 115 dyplomów i 410 starych druków¹⁰.

Jak wiadomo, po wojnie w pałacu Baworowskich powstał Dział Sztuki Naukowej Biblioteki im. W. Stefanyka. Przechowuje się tam m.in. te zbiory Ossolineum, które po 1945 r. zostały we Lwowie.

Pierwodruku *Wieśniaka* w Polsce nie mamy i do dziś korzystamy z wydania Wierzbowskiego. Słownictwo tego utworu zostało jednak włączone do korpusu *Słownika polszczyzny XVI wieku* (jako teksty II). Podstawą – czytamy w spisie tekstów źródłowych słownika (przy oznaczeniu „ZbylWies”) – jest właśnie XIX-wieczne wydanie Wierzbowskiego¹¹.

Karta w katalogu centralnym Biblioteki Narodowej w Warszawie stanowi odbitkę z bibliografii Wierzbowskiego i nie zawiera żadnych adnotacji o miejscu przechowywania druku¹². Z informacji zamieszczonych u Karola Estreichera¹³ wynika

Łódź 2000; *Witanie króla nowego Zygmunta III z łaski Bożej wybranego od zacnego senatu i rycerstwa sławnej Korony Polskiej*. Oprac. H. Kasprzak-Obrębska. Łódź 2001.

⁷ A. Zbylitowski, *Wieśniak*. Po wtóre wydany przez T. Wierzbowskiego. Warszawa 1893 (zob. też na stronie internetowej: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=70284&from=FBC> (data dostępu: 15 I 2015)). Cytaty z *Wieśniaka* według tej edycji lokalizowane są w tekście głównym.

⁸ Zob. T. Wierzbowski, przedmowa w: jw., s. 2–3.

⁹ Zob. R. Kotuła, *Czarnecki*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 4. Kraków 1938, s. 204.

¹⁰ Zob. M. Matwijów, *Lwowskie Ossolineum w listach Mieczysława Gębarowicza z lat 1943–1946*. „Zasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” / „Polska Akademia Nauk. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Biblioteka” z. 1 (1992), s. 159–160. Skrót zamieszczono na stronie: <http://www.lwow.home.pl/rocznik/95-96/ewakuacja.html> (data dostępu: 15 I 2015).

¹¹ Zob. np. t. 36 (wkładka) *Słownika polszczyzny XVI wieku* (Red. K. Mrowcewicz. Warszawa 2012).

¹² T. Wierzbowski, *Bibliographia polonica XV ac XVI ss.* T. 3: *Continens numerous 2001–3200*. Varsoviae 1894, s. 250, poz. 3118.

¹³ K., S. Estreicherowie, *Bibliografia polska*. Cz. 3, t. 24. Kraków 2007, s. 129.

natomiast, że znane były dwa egzemplarze wydania z r. 1600: jeden lwowski (UAN – brak bliższych danych) oraz Uniwersytetu Warszawskiego (zagubiony)¹⁴.

Dzięki uprzejmości kierownika i pracowników wrocławskiego Działu Starych Druków Zakładu Narodowego im. Ossolińskich udało się ustalić, że starannie opisany przez Wierzbowskiego egzemplarz należący niegdyś do hrabiego Czarneckiego nadal znajduje się we Lwowie, obecnie opatrzony sygnaturą 77135. Opis formatu druku (4^o), liczb i oznaczeń kart (16 kart A–E₂), znaków cyfrowych i literowych, pieczęci, oznaczeń właścicielskich i oprawy wskazuje, że to ten sam egzemplarz, z którego korzystał Wierzbowski. Nie ma zatem potrzeby go omawiać, bo został już przez wydawcę scharakteryzowany, a *Wieśniak* w tej edycji jest powszechnie dostępny, przede wszystkim dzięki cyfrowej postaci tekstu. Warto natomiast skontrolować decyzje edytorskie, bo już wstępne zestawienie pierwodruku z wydaniem drugim uwidocznia pewne różnice.

Wierzbowski zmodernizował, co wydaje się oczywiste, pisownię wyrazów (np. *x* → *ks* w wyrazie „książę”; *ci* → *ci*, *śi* → *si*, *dzi* → *dzi*, jak np. w „ciebie” „wsi” „ludziach”), zmienił interpunkcję, uregulował zasadę stosowania wielkich i małych liter, unowocześnił pisownię łączną i rozdzielną m.in. form z przeczeniem „nie”. Zgodnie z ortografią epoki transkrybował w niektórych miejscach wyrazy w postaci udźwięcznionej lub ubezdźwięcznionej (np. „mężtwo”, „zkađ”, „Tysbe”, „Jason”), w innych unosował („się”, „między”, „szczęśliwy”) oraz wstawiał znaki pochylenia (np. „strona” → „stróna”). Nie zmodernizował zaś zapisów nazw greckich i łacińskich, pozostawiając je w takiej formie, w jakiej były w pierwodruku (np. „*Amphion*”, „*Phoebus*” itd.).

Ogólnie rzecz ujmując, transkrypcję Wierzbowskiego należy uznać za poprawną. Wydawca nie ustrzegł się jednak błędów i dokonał posunięć, które z perspektywy dzisiejszego edytorstwa trzeba by traktować jako niewłaściwe.

Po pierwsze, pomimo braku takiego zapisu w pierwodruku, wstawił znaki pochylenia (np. „twojej” → „twojój”; „też” → „téz”; „mieć” → „miéc”). Nie jest ich mało: takich miejsc znajdziemy ponad 80. Poza tym wszystkie słowa takie jak: „potem”, „przytym”, „zatym”, „zaczym”, „tym”, „twoim”, „moim”, „swoim”, „mym”, „nimi”, „czym”, zamienił na: „potém”, „prytém”, „zatém”, „zaczém”, „tém”, „twojém”, „mojém”, „swojém”, „mém”, „niémi”, „czém”. W jednym przypadku zapis „szarem” oddał jako „szarym” (w. 688), „szerokiej” „szyrokiej” (w. 878; uważał „szyroki” za prowincjonalizm godny zachowania), a „wdzięcznymi” „wdzięcznemi” (w. 927).

Niekonsekwentny okazał się Wierzbowski w zapisie wyrazu „strony”, który raz oddał jako „strony” (w. 266), gdzie indziej zaś – najczęściej – jako „stróny” (w. 767, 793, 820, 944), a raz jako „struny” (w. 914). Dodajmy, że w wersji 793 „stróny” znajdują się na końcu linijki, co sprawia, że w takim brzmieniu słowo przestaje stanowić rym do „niezgaszony”. Podobnie niezdecydowany okazał się wydawca w zapisie słów „wszystko” i „wszytko”. W pierwodruku występują obie postaci, ale w w. 212 (a także 436, 628) wydawca zmienił jednak „wszytko” na „wszystko”, w w. 260 formę tę zachował.

Nie modernizując nazw greckich i rzymskich, Wierzbowski nie policzył zarazem

¹⁴ Karta jest dostępna w wersji elektronicznej na stronie: <http://www.estreicher.uj.edu.pl/staropolska/baza/17341.html> (data dostępu: 15 I 2015).

liczby głosek w wersach, w których one występują. Wskutek tego nastąpiła utrata rytmu: np. poprzez zapis „Feromia” zamiast „Feromija” (która nadto rymuje się z „i ja” (w. 2) w dedykacji *Do Jaśnie Oświeconego Pana [...]*), „Halcyady” zamiast „Halcyjady” (w. 28) czy „Amphion” zamiast „Amfijon” (w. 265). Wydawca był także niekonsekwentny w sprawie transkrypcji „i” oraz „y”. Np. w w. 378–379 starodruku pojawiają się słowa „chrześcianin” i „chrześciański”, z których Wierzbowski najpierw zrobił „chrześcijanina”, a linijkę dalej „chrześcianską” (i w tym miejscu w wersie brakuje sylaby).

Konsekwentne zapisy „sie” i „żwierz” wydawca zmodernizował. Wyliczał również inne przykłady swoich posunięć edytorskich, uzasadniając mieszaniami przypadków i rodzajów, dziwiąc się różnym formom i uznając je za „nieprawidłowe, wynikające głównie z chęci pozbycia się jednej zbytecznej w wierszu zgłoski [...]”¹⁵. Unosił zapisy wszystkich wyrazów powiązanych ze „szczęściem” („szczęśliwy”, „nieszczęśliwy”, „szczęście”, „nieszczęście” itd.) oraz „między”, pomimo bardzo konsekwentnego zachowania postaci beznosówkowej w całym tekście (np. w. 313, 460, 567 i w. 44 (dedykacja)). Oddał również wszystkie „skąd”, „stad” i „męstwo”, „francuski” w formie zgodnej z wymową swojej epoki, czyli udźwięczniając „s” – z tego powodu pojawiły się „zkąd”, „ztań”, „męztwo”, „francuzki” (np. w. 44, 187, 248, 624). Wszelkie „tym czasem” i „w ten czas” zapisał jako „tymczasem” i „wtenczas” (np. w. 227, 789).

Także niektóre inne rozwiązania transkrypcyjne Wierzbowskiego uznać trzeba za dyskusyjne. Np. niekonsekwentnie postąpił on ze słowem „sprosny”. W wersie 427 widnieje „sprośny”, ale już w w. 574 – „sprosny”, pomimo że w starodruku wyraz ten zapisano identycznie. Można odnieść wrażenie, iż właściwsze byłoby użycie formy „sprosny”: poprawnej, znanej i stosowanej często przez Zbylitowskiego w innych utworach.

W tekście dwukrotnie pojawia się słowo „roźliczne”, a raz – „rozliczne” (w. 129). Wierzbowski ujednolicił zapis i wybrał formę bez zmiękczenia. Skoro w pierwodruku stosuje się „ż” (np. w. 123, 165, 355, 571, 771, 793, 801–802, 823), to wyraz „oyczyźnie” (w. 36 (dedykacja)) należałoby oddać jako „ojczyźnie”. Forma taka była znana w XVI stuleciu i została odnotowana w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*¹⁶.

Wyraz „Słaskie” (początek w. 453) Wierzbowski przetranskrybował jako – „szląskie”. Jednak „S” zapisane w pierwodruku wersalikami lub kapitalikami oznacza „s” albo „ś” (np. początek w. 339: „Sliczna”, czy „Oświeconego” (kapitalikami w tytule dedykacji)). Podobnie rzecz ma się z wyrazem „slachta” (i formacjami współrzedzennymi). Zapis w w. 470 Wierzbowski oddał przez „szlachta” (podobnie w w. 28 (dedykacja) oraz w w. 376, 912). Tymczasem forma „ślachta” (jak też „ślachetny”) nie była w XVI w. rzadka i należało ją pozostawić.

Najpoważniejszy zarzut wobec Wierzbowskiego dotyczy błędów edycji. Wydawca zmienił „telet” na „tolet” (w. 74), „on” na „od” (w. 611), zupełnie niepotrzebnie „zwykle” na „zwykłe” (w. 128), „częste” na „często” (w. 518), „Pomona” na „Ponoma” (w. 145), „myślić” na „myśleć” (w. 394). Dwa razy spotkał w pierwodruku

¹⁵ Wierzbowski, przedmowa, s. 4–5.

¹⁶ Z. Chyła-Bełkot, J. Dokurno, *Ojczyzna*. Hasło w: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 21: *Ofarbować-Opoślad* (Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1992).

słowo „wydwnych”, które raz oddał jako „wytwnych” (w. 721), a raz pozostawił „wydwnych” (w. 826). Nie podobały się wydawcy także niektóre formy gramatyczne, więc, bez konieczności, zmienił „lichwę” na „lichwą” (w. 88), „będę” na „będa” (w. 819), „smoku” na „smoka” (w. 337), którą uznał za postać dawniejszą. Wspomniany wcześniej problem z „ż” poniekąd dotyczy też w. 885. W starodruku był wyraz „zayrzała”, który Wierzbowski poprawił na „zajźrzała”. „Zaźrzeć”, „zajrzeć” i „zajźrzeć” (czyli ‘zazdrościć’) to formy równoprawne, należało zatem pozostawić zapis pierwodruku. Nie było również konieczności, by zamieniać wyrażenia „z potrzebę” na częściej występujące w tekstach i bardziej zrozumiałe „w potrzebę” (w. 19 <dedykacja>). Pierwsze, choć razić może pozorną niegramatycznością, oznacza ‘tyle, ile trzeba, w wystarczającej ilości, dosyć’. W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* notuje się przykłady jego użycia m.in. u Marcina Kromera i Anzelma Gostomskiego¹⁷. Z niewiadomych przyczyn wydawca zmienił prawidłowy zapis „za monarchę” na „na monarchę” (w. 348).

Jakkolwiek Wierzbowski wiersz *Wieśniaka* ocenił jako płynny, zauważył „pobieżność pisania, a raczej brak wykończenia”, której miała dowodzić „frazeologiczna czczość niektórych ustępów, niejasność myśli wynikająca z nienaturalnej przekładni [...], powtarzanie się motywów, a nawet powtórzenie jednej myśli tymi samymi słowami [...]”¹⁸. Za niepoprawne uznał wydawca formy „podno” (w. 52), „w [...] trawę” (w. 112), „zwierz prędkie” (w. 234), „Lecąc” (w. 311), „panem wzięty” (w. 483), „Śmiercią [...] rozłączony” (w. 506) i „skrócił” (w. 638), a ich użycie tłumaczył chęcią poety, by pozbyć się zbędnych głosek.

Dzisiejszym standardem jest dodawanie słowniczka wyrazów trudniejszych i objaśnianie zawiloci mitologiczno-historycznych. Dawniej z pewnością nie potrzebowano tego tak jak obecnie, ale np. wyraz „masłoczny” (czyli ‘mający związek z masłokiem’ – wschodnim napojem alkoholowym pędzonym na ziołach, o działaniu odurzającym) nie był używany również w czasach Wierzbowskiego. Dodać trzeba, że wyrazu tego nie zanotowano w *Słowniku polszczyzny XVI wieku*.

Wydawca zrobił wyjątek dla form nie spisanych przez Samuela Lindego i objaśnił je w przedmowie: „bolenie” (w. 682), „trzeble” (w. 686) – gatunki ryb; „kaszubczyk” (w. 372), „mandeburski” (w. 509) – nazwy własne; „Nieprzewaleczni” (w. 325), „przekładać się na co” (w. 39) i „wdzięcznokrzykliwy” (w. 232)¹⁹.

Dyskusyjne są niektóre rozwiązania interpunkcyjne zasadniczo wpływające na interpretację tekstu. Stanowią one dobry materiał do toczących się od pewnego już czasu dyskusji o sensie modernizacji (interpunkcja składniowa) lub o konieczności zachowania dawnego przestankowania (interpunkcja retoryczno-intonacyjna). Kwestię tę w *Wieśniaku* ilustrują przykłady w. 301–302 i w. 389–391. W pierwszym przypadku w starodruku mamy zapis następujący: „Abo jako pływał, sobie w głośną harfę grając, tobie Delfinie [...]”, co Wierzbowski diametralnie zmienił na „Abo jako pływał sobie, / W głośną harfę grając tobie, / Delfinie [...]”. W drugim przypadku wersy w pierwodruku miały postać: „Mie c z y s ł a w syn naśladował spraw jego,

¹⁷ R. Spandowski, Z. Chyła-Bełkot, *Potrzeba*. Hasło w: jw., t. 28: *Poskakać-Potykanie* (2000), s. 450.

¹⁸ Wierzbowski, przedmowa, s. 4.

¹⁹ *Ibidem*, s. 5.

naprzód wojował nieprzyjacioły koronne”. Wierzbowski wers ten zapisał: „Mieczysław syn naśladował / Spraw jego naprzód: wojował / Nieprzyjacioły koronne”. Nietrudno zauważyć, że w obu przypadkach zmiana interpunkcji wpłynęła na sens wiersza.

Nie można jednak zapomnieć, iż wiele trudnych problemów w tekście Wierzbowski rozwiązał bardzo trafnie, dysponując przecież mniejszą liczbą narzędzi niż ta, którą ma współczesny edytor.

Np. formę „dźdzu” (w. 59) wydawca oddał jako „dźdzu”, pomimo dość konsekwentnego oznaczania „ż” w druku. Wspomnieć trzeba, że *Słownik polszczyzny XVI wieku* notuje jedynie formę „dźdzu”²⁰. W versie 170 zapisano wyraz „męszczyzny”, który Wierzbowski bardzo poprawnie przetranskrybował jako „mężczyzny” (a nie „mężczyźni”). *Słownik polszczyzny XVI wieku* zna taką formę; w hasle *Mężczyzna* wynotowuje się zresztą przykłady z utworów pokolenia Zbylitowskiego (*Jeftes* Jana Zawickiego oraz kroniki Marcina Bielskiego). Słusznie też postąpił edytor oddając w. 422: „Ptastwu różno rościskawszy”, jako „Ptastwu różno rozciskawszy”.

Najciekawszy jest przykład z w. 848, w którym występuje wyraz „wydrożone” (całe zdanie: „Oстрым nożem wydrożone”). Wierzbowski oparł się pokusie i nie uznał zapisu za błędny, choć słowo to ma niemal identyczny sens co „wydrażone”, a Linde wyrazu nie znał. W *Słowniku polszczyzny XVI wieku* odnajdujemy niewielkie hasło *Drożony*, czyli „wydrażony”, „toczony”. Odsyła się w nim do form „drożyć”, „drożysty”, „niedrożony”, z kolei zaś przy hasle *Drożyć* – czyli „drażyć”, „rzezać”, „dłubać”, „rzeźbić”²¹ – do hasła *Wydrożyć* (jeszcze nie opracowanego). Pozostaje mieć nadzieję, że przykład z *Wieśniaka* zostanie uwzględniony.

Także kilka innych posunięć edytorskich Wierzbowskiego uznać trzeba za bardzo roztropne. Np. dwa wyrazy „bogactw a” wydawca słusznie połączył w jeden – „bogactwa” (w. 97); zapis „wcale” – poprawnie rozdzielił na „w cale”, tj. ‘w całości’ (w. 195).

W versie 325 jest mowa o „nieprzewalecznych Rzymianach”. Wyrazu tego nie ma ani u Grzegorza Knapskiego, ani u Samuela Lindego. *Słownik polszczyzny XVI wieku* notuje słowo „przewaleczny” (‘bardzo waleczny’) i podaje przykład z kroniki Macieja Strykowskiego²². Wierzbowski w przedmowie trafnie wyjaśnił, że przymiotnik to tyle, co „nieprzewyciężony”, i raczej nie można zakładać, iż pierwotnie chodziło o wyraz „nieprzewalczony”, o podobnym znaczeniu (tj. ‘taki, którego nie da się pokonać’)²³.

Pomimo istnienia błędu w starodruku Wierzbowski przyjął właściwe zapisy wyrazów „żniwo” (starodruk: „żniwo” <w. 167>); podobna sytuacja w w. 76 – „wyprożnili”, tj. „wypróżnili”) i „cech” („czech”, w. 343).

Jak widać z tego przeglądu, planowane nowe wydanie *Wieśniaka* w serii „Bi-

²⁰ L. Woronczak, *Deszcz*. Hasło w: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 4: *Cz-Dężysty*. Wrocław 1969, s. 596-597.

²¹ S. Bąk, *Drożony; Drożyć*. Hasła w: jw., t. 6: *Dra-Eżby* (Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1972), s. 56, 57.

²² M. Pierzgańska, *Przewaleczny*. Hasło w: jw., t. 32: *Przemijać-Przodujący* (Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 2004), s. 325.

²³ Wierzbowski, przedmowa, s. 5.

blioteki Pisarzy Staropolskich” na podstawie lwowskiego egzemplarza starodruku, będzie przedsięwzięciem potrzebnym.

Abstract

ANNA KOCHAN University of Wrocław

“WIEŚNIAK” (“VILLAGER”) REGAINED REMARKS ON THE EDITIONS OF ANDRZEJ ZBYLITOWSKI'S PIECE

Wieśniak, issued first time in the year 1660, is the last piece by a 16th c. poet Andrzej Zbylitowski. Readers knew the text from a 19th edition by Teodor Wierzbowski, as the first edition was thought to have been lost. Zbylitowski's work is now important mainly for linguists, and was included into the text corpus of *Słownik polszczyzny XVI wieku* (16th-Century Polish Language Dictionary). Results of library research reveal that the first edition and also the copy used by Wierzbowski is preserved under the number 77135 in The Lviv National Vasyl Stefanyk Scientific Library of Ukraine. The article juxtaposes the first edition with Wierzbowski's edition, discusses the editor's decisions and the solutions he adopted, as well as the errors present in his copy.

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK Uniwersytet Gdański

**„ZWYCZAJEM KAWALERÓW ZIEMSKICH POSTĘPUJE Z NIĄ OBLUBIENIEC”
PIERWOTNA DEDYKACJA „POBOŻNYCH PRAGNIEŃ” ALEKSANDRA TEO-
DORA LACKIEGO JAKO AUTORSKI PROJEKT LEKTURY EMBLEMATÓW
HERMANA HUGONA**

Wieloletni wójt Żywca oraz zasłużony kronikarz miasta i regionu, Andrzej Komoniecki, pod datą 1673 zapisał w *Chronografii, albo Dziejopisie żywieckim*:

Tegoż roku Jego Mość pan Aleksander Teodor Lacki, marszałek Wielkiego Księstwa Litewskiego nadworny a Jej Mości paniej Katarzyny z Komorowa, paniej na Ślemieniu etc., etc., małżonek, wydał książkę z łacieńskiego języka swojego na polskie przetłumaczenia wierszem bardzo dowcipnym i politycznym, nazwaną *Pobożne pragnienia Dusze pokutującej, świętej i kochającej*, trzema księgami rozwieszony, z kopiersztychami cudzoziemskiej roboty, którą przypisał Jej Mości paniej Konstancyjej Krystynie z Komorowa Wielopolskiej, a małżonki jego synowicy, a paniej potom na Żywcę dziedzicznej¹.

W Państwie żywieckim, ślemieńskim czy suskim, których ziemie przez kilka stuleci stanowiły dobra rodowe Komorowskich i które za parę lat przejmą potomkowie Konstancji Krystyny i Jana Wielopolskich, druk przekładu jednej z najpoczytniejszych książek emblematycznych, po raz pierwszy opublikowanej pół wieku wcześniej, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus S[anctorum] Patrum illustrata* jezuitę Hermana Hugona², stanowił nie lada wydarzenie.

Prócz notatki w żywieckiej kronice dowodzi tego choćby dekoracja parapetu chóru muzycznego kościoła św. Katarzyny w pobliskim Nowym Targu. Przed r. 1727 siedem kwater ozdobiło tam malowidłami wzorowanymi na owych „kopiersztychach

¹ A. Komoniecki, *Chronografia, albo Dziejopis żywiecki*. Wyd. S. Grodziski, I. Dwornicka. Żywiec 1987, s. 223.

² H. Hugo, *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus S[anctorum] Patrum illustrata*. Antverpiae 1624 [J.628/N.345]. Vulgavit B. à Bolswert. Edycje druków emblematycznych oznaczam w nawiasie kwadratowym za pomocą skrótów i numeracji następujących bibliografii: F = A. Adams, S. Rawles, A. Saunders, *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. T. 1-2. Genève 1999-2000. – G = J. Landwehr, *German Emblem Books 1531-1888. A Bibliography*. Utrecht-Leiden 1972. – H = P. F. Campa: *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Durham-London 1990; *Emblemata Hispanica. Addenda et Corrigenda*. „Emblematica” t. 11 (2001). – J = *The Jesuit Series*. Ed. P. M. Daly, G. R. Dimler. T. 1-5. Toronto 1997-2006. – N = J. Landwehr, *Emblem and Fable Books printed in the Low Countries, 1542-1813. A Bibliography*. Wyd. 3. Utrecht 1988. – P = P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku. Bibliografia*. Wrocław 1981.

cudzoziemskiej roboty”, które dołączono do druku przypisanego starościnie nowotarskiej Wielopolskiej. Na pierwodruk przekładu Lackiego jako podstawę tych malowideł wskazuje brzmienie i kształt graficzny spolszczonych inskrypcji biblijnych, które zostały odsłonięte spod warstw farby przy niedawnej konserwacji zabytku³. Również w fundowanym w połowie XVIII stulecia przez wnuka Konstancji Krystyny, koniuszego wielkiego koronnego Hieronima Wielopolskiego, nowym gmachu kościoła św. Mikołaja w Rychwałdzie drzwi szafy na chrzcielnicę zostały ozdobione malowidłem opartym na ilustracji emblematu I 8, choć w tym przypadku inwentorem mógł być tamtejszy proboszcz, za wzór posłużył bowiem nie oryginalny miedzioryt Boetiusa Bolswerta, lecz jego zmieniona i uproszczona kopia, należąca do przypisywanego Christoffelowi van Sichem Młodszemu garnituru rycin, który począwszy od łowańskiej edycji z 1628 r. [J.633] ozdabiał szereg wydań zachodnich⁴.

Druk przekładu stanowił sensację nie tylko lokalną, z miejsca wzbudził również entuzjazm Wespazjana Kochowskiego:

Kto Pobożne pragnienia tve, marszałku, czyta,
Temu się myśli dwoje podziwienie chwyta:
Piersze – styl wiersza twego wybornie chędogi,
Drugie – by tej nie chybić, którą piszesz, drogi⁵.

Marszałek nadworny litewski dotąd parał się piórem jedynie na użytek najbliższych. Zaledwie trzy jego sygnowane wiersze zachowały się w przygodnych kopiach, a ich gatunkowe zróżnicowanie (wiersz imieninowy, liryczna deskrypcja pory roku i propagandowy utwór polityczny) dowodzi doraźnego charakteru jego okolicznościowej Muzy⁶. Jako rymopis Lacki dał się poznać szerokiej publiczności dopiero

³ Zob. A. Skorupa: „Pobożne pragnienia” – o obrazach z Frydmana i Nowego Targu. „Wierchy” R. 69 (2003), s. 169–172; O obrazach na parapecie chóru kościoła św. Katarzyny w Nowym Targu. „Almanach Nowotarski” nr 10 (2006). – R. Grzeskowiak, J. Niedźwiedź, wstęp w: M. Mielleszko, *Emblematy*. Wyd., oprac. ... Warszawa 2010, s. 39 oraz il. 10, 15, 23, 30, 40. – R. Monita, A. Skorupa, *Nowy Targ. Kościół świętej Katarzyny Aleksandryjskiej*. Kraków 2012, s. 49–55 (na s. 50, 52–53 pełna dokumentacja fotograficzna emblematycznej dekoracji parapetu).

⁴ Ikonograficzne źródło dekoracji wskazał Aleksander Stankiewicz, który pod kierunkiem dr. hab. A. Betleja napisał pracę magisterską *Funkcje propagandowe fundacji artystycznych Wielopolskich w XVIII wieku* (Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 2013) i któremu dziękuję za udostępnienie mi tych ustaleń. Dziękuję również dr. hab. Jakubowi Niedźwiedziowi za informację o tym znalezisku, a także za cenne uwagi recenzyjne.

⁵ W. Kochowski, „Pobożne pragnienia” *J[asnie] W[ielmożnego] J[ego] M[ości] p[łana] Teodora Lackiego, marszałka nad[liwnego] lit[ewskiego] edycji*. W: *Niepróżnujące próżnowanie ojczystym rymem na lirica i epigramata polskie rozdzielone*. Kraków 1674, *Epigramata*, s. 121. Jest to pierwsza część tryptyku na cześć *Pobożnych pragnień*, na który składają się również fraszki *Do tegoż oraz Ex utroque Caesar* (*Epigramata* II 205–207). Osobną pochwałę Lackiego zawarł Kochowski w wierszu *Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani* (w: jw., *Liryka*, s. 320 (V 6, w. 53–54)).

⁶ Wiersze *Alarmino polskie, Węzeł Iniany w znaku Strzelca i Pochwała lata* Lackiego zapisano w rkpsach Bibl. Ossolineum we Wrocławiu: sygn. 336/II, s. 68–75 (zob. J. Sokolski, „Pochwała lata” Aleksandra Teodora Lackiego. „Ze Skarbca Kultury” z. 40 (1984). – B. Pfeiffer, „Pobożne pragnienia” Aleksandra Teodora Lackiego – pierwszy polski przekład utworu emblematycznego Hermana Hugona „*Pia desideria*”. Jw., z. 44 (1987)) oraz Lwowskiej Naukowej Biblioteki im. W. Stefanyka NAN Ukrainy: Zbiór Ossolińskich, sygn. 4590/II, k. 279v–282v. Co najmniej jeden z nich,

Pobożnymi pragnieniami, będącymi wiernym spolszczeniem łacińskich elegii zbioru Hugona, które od razu wzbudziły uznanie współczesnych.

W roku 1997 ukazało się wydanie *Pobożnych pragnień* Lackiego w opracowaniu Krzysztofa Mrowcewicza⁷. Jakość tej edycji, mimo jej niezbywalnych zasług dla wzrostu zainteresowania badawczego pierwszym polskim przekładem dzieła Hugona, była już kwestionowana⁸. Spośród jej niedostatków tu najistotniejszy jest jeden: publikacja uwzględniła wyłącznie znaną z pierwodruku *Do Wielmożnej Jej M[ojści paniej Konstancyjej Krystyny z Kumorowa Wielopolskiej, stolnikowej koronnej, generałowej małopolskiej, krakowskiej, nowotarskiej etc. starościnej przedmowę*⁹, skupioną na pochwałach typowych dla panegiryku. Tymczasem w odpisie zachowała się pierwotna autorska dedykacja zbioru dla Gryzeldy z Zamoyskich Wiśniowieckiej, w której literackie wątki emblematycznego cyklu zostały zgrabnie przetworzone na osobistą wypowiedź poety. Edycja Mrowcewicza nie tylko nie przyniosła wydania owej dedykacji, ale w ogóle o niej nie wspomina, mimo że rejestrowała ją literatura przedmiotu¹⁰. Niniejsza publikacja za jeden z głównych celów stawia sobie nadrobienie tych zaległości.

Alarmino polskie, albo Pobudka kompozycyjnej J[ego] M[ojści] p[ana] marszałka nadwornego W[ielkiego] Księżstwa Litewskiego, znajdował się również w zatraconym rkpsie Bibl. Narodowej: sygn. R.F. XVII.46, k. 302r-v (zob. J. Nowak-Dłużyński: *Bibliografia staropolskiej okolicznościowej poezji politycznej (XVI-XVIII)*. Warszawa 1964, s. 56; *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Dwaj królowie rodacy*. Z rkpsu wyd., oprac., posł. S. Nieznanowski. Warszawa 1980, s. 7-8), natomiast kopię powstałego z okazji imienin żony (czego dowodzi brzmienie tytułu w przekazie wrocławskim, imię adresatki oraz aluzja do rzek herbu Korczak) *Węzła Inianego w znaku Strzelca* znaleźć można w rkpsie Archiwum Głównego Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Potockich, nr 124, s. 206 (za tym przekazem wiersz – mimo jednoznacznej atrybucji i katolickiej afiliacji – mylnie wydano jako dzieło kalwinisty Naborowskiego: D. Naborowski, *Poezje*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961, s. 67-68; zob. R. Grześkowiak, *Kanon. Klucz do oznaczania wierszy Daniela Naborowskiego*. W zb.: *Daniel Naborowski. Krakowianin – Litwin – Europejczyk*. Red. K. Follprecht, K. Gajdka. Katowice 2008, s. 25-26).

⁷ A. T. Lacki, *Pobożne pragnienia*. Wyd. K. Mrowcewicz. Warszawa 1997. BPS 9.

⁸ Pobieżny ogłód aparatu naukowego edycji skłonił P. M. Daly'ego i R. Dimlera (*The New Edition of Herman Hugo's „Pia Desideria” in Polish and Recent Hugo Scholarship*. „Emblematica” t. 12 (2002)) do wystawienia jej surowej oceny, ponieważ w najmniejszym stopniu nie uwzględnia on obszernego zachodniego stanu badań nad dziełem Hugona i jego przekładami. Drugim poważnym zarzutem było spreparowanie do druku miedziorytów Bolswerta przez usunięcie z nich łacińskich inskrypcji i zmianę ich formatu, a tym samym nadanie źródłowego statusu wersji rycin, która w źródłach nie istnieje. W skromnych objaśnieniach (na potrzeby edycji uzupełnionych przez red. A. Masłowską-Nowak o przypisy dotyczące realiów antycznych; zob. Lacki, *op. cit.*, s. 191) wskazywano również błędy rzeczowe dotyczące lokalizacji biblijnych (zob. J. Hałóń, *Wobec obrazu. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Lubelskiego”* 2003, z. 1/2, s. 38, przypis 26), co z kolei stanowi jeden z ujemnych skutków braku wykorzystania łacińskiego oryginału przy opracowywaniu przekładu Lackiego. W niniejszym artykule do tych krytycznych uwag przyjdzie dodać kilka dopowiedzeń.

⁹ H. Hugo, *Pobożne pragnienia [...] przez [...] Aleksandra Teodora Lackiego [...] polskim przetłumaczone wierszem*. Kraków 1673 [J.753/P.83], k. 1r. W wydaniu Mrowcewicza w tytule przedmowy omyłkowo pominięte zostało drugie imię stolnikowej koronnej (zob. Lacki, *op. cit.*, s. 17). Ponieważ podobnych usterek w transkrypcji tego wydania jest więcej, za współczesną edycją podaje jedynie lokalizację cytatów, natomiast przekład Lackiego przytaczam za pierwodrukiem.

¹⁰ Zob. J. Pełc: *Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta*. Wrocław 1966, s. 256, przypis 57; *Obraz – sto-*

Staropolskie edycje *Pobożnych pragnień* Lackiego

Wydany po raz pierwszy w 1624 r. niewielkich rozmiarów tomik Hugona zrobił zawrotną karierę, stając się najczęściej przedrukowywaną i adaptowaną książką emblematyczną XVII stulecia. Zanim Lacki wziął się za swój przekład, ukazały się aż 24 edycje łacińskie. Rychło zaczęły się również mnożyć wersje wernakularne. Pierwsze powstały adaptacje niemiecka benedyktyna Karla Stengela [J.727/G.359], francuska sygnowana: „P.I. jurisc[onsulte]” [J.701/F.334], obie z 1627, holenderska z 1629 Justusa de Harduwijn [J.680/N.357] oraz hiszpańska z 1633 r. jezuita Pedra de Salas [J.768/H.TF1]¹¹. Kiedy przeszła pierwsza fala fascynacji wydawniczą nowinką, w latach sześćdziesiątych XVII w., nasiliły się kolejne tłumaczenia i adaptacje. W ciągu zaledwie dwóch dekad pojawiło się kilkanaście nowych wersji, m.in. włoska Michelego Cicogni z 1678 [J.750], angielska Edmunda Arwakera Starszego z 1686 [J.689] i portugalska José Pereiry Velosy z roku 1687¹². Spolszczenie Lackiego należało do tej drugiej fali zainteresowania dziełem południowoniderlandzkiego jezuita. I jeśli pierwsze adaptacje na języki narodowe powstawały najczęściej pod piórem osób duchownych, to tym razem przeważali autorzy świeccy, którzy tak jak marszałek nadworny litewski swą pracą przyczynili się do popularyzacji zbioru wśród coraz szerszego kręgu odbiorców.

Pobożne pragnienia Lackiego nie były pierwszą próbą przyswojenia polszczyźnie emblematycznego bestsellera. Popularność oryginału sprawiała, że pojawiały się różne przymiarki do tłumaczenia. A to na egzemplarzu edycji *Pia desideria* z 1634 r. [J.637] jego właściciel polskie wersje inskrypcji biblijnych zaczerpnął z ariańskiego przekładu Szymona Budnego, a to na rycinie wzorowanej na ilustracji Bolswerta do emblematu II 5 nieznana zakonница zanotowała własną 4-wersową subskrypcję, a to wreszcie w ramach większego traktatu zachowanego w klasztorным obiegu rękopiśmiennym anonimowy tłumacz udalnie spolszczył większą część elegijnej subskrypcji Hugona z emblematu III 6¹³. Wszystko to były częściowe adaptacje,

wo – znak. *Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973, s. 176. – Pfeiffer, op. cit., s. 20–21.

¹¹ Zob. H. Hugo, J. J. Boissard, *Recueil d'Emblèmes des „Pieux Désirs” de Herman Hugo (Anvers, 1627). Facsimile des poèmes avec introduction, index et glossaire*. Éd. A. Adams, A. Guiderdoni, A. Smeesters. Turnhout 2013. – L. Black, *Popular Devotional Emblems. A Comparison of Sucquet's „Le Chemin de la Vie Éternelle” and Hugo's „Les Pieux Désirs”*. „Emblematica” 1995, nr 1. – O. Dambre, *Nabeschouwingen over „Pia desideria” (1624) en „Godelijcke Wenschen” (1629)*. „Spiegel der Letteren” R. 2 (1958). – P. F. Campa, *The Spanish and Portuguese Adaptations of Herman Hugo's „Pia Desideria”*. W zb.: *Emblematic Perceptions. Essays in Honor of William S. Heckscher on the Occasion of his Ninetieth Birthday*. Ed. P. M. Daly, D. S. Russel. Baden-Baden 1997.

¹² Zob. G. R. Dimler, *Edmund Arwaker's Translation of the „Pia Desideria”*. *The Reception of a Continental Jesuit Emblem Book in Seventeenth-Century England*. W zb.: *The English Emblem and the Continental Tradition*. Ed. P. M. Daly. New York 1988. – A. Raspa, *Arwaker, Hugo's „Pia Desideria” and Protestant Poetics*. „Renaissance and Reformation” 2000, nr 2. – J. A. de Freitas Carvalho, *As lágrimas e as setas. Os „Pia Desideria” de Herman Hugo, S.J., em Portugal*. „Via Spiritus” t. 2 (1995). – Campa, *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, s. 57–60.

¹³ Na temat staropolskiej recepcji *Pia desideria* przygotowuję osobne studium, w którym wymienione przykłady zostaną szerzej omówione.

czynione wyłącznie na prywatny użytek. Jednak już w 1657 r. jezuita Mikołaj Mieleszko, który zamiast przekładu obszernych elegii *Pia desideria* dał liryczne medytacje na temat inskrypcji i rycin, tłumaczył się faktem, iż nad przekładem zamierza pracować ktoś inny:

A ponieważ podjął się jeden łacińskie pomienionego ojca Hugona wiersze rytmem polskim przełożyć, dlatego tę pracę jemu zostawiwszy, obrazy same i podpisy ich z *Pisma Ś[więtego]* wzięte wierszem polskim opisać i to, czego w nich autor chciał, według przeżożenia mego wyrazić umyśliłem¹⁴.

Wzmianka ta z pewnością nie dotyczy Lackiego, i to nie tylko ze względów chronologicznych¹⁵. Pełnił on już wówczas urząd marszałka nadwornego litewskiego i w przedmowie chudopachołka Mieleszki w żadnym razie nie mógłby zostać nazwany po prostu „jednym”¹⁶. Wątpliwe, by owe translatorskie plany znajomego Mieleszki (również jezuitę?) doszły do skutku. Nic o nich w każdym razie nie wiedział Lacki, który w pierwotnej przedmowie do swego przekładu uznawał się za pierwszego tłumacza zbioru na język polski:

W tym stroju po różnych królestwach i prowincjach Dusza nabożna szukała kochanka swego, chcąc oraz z sobą wiele towarzyszek na ukontentowanie oczu i serca Oblubieńca swego zgromadzić. Ale że cudzem językiem mówiła, niewielom mogła uczynić do wykonania intencji swoich alektywę [...], polskiego ją przed kilką czasów nauczyłem języka¹⁷.

Przy okazji zdradza Lacki, iż jego translacja gotowa była kilka lat przed rokiem 1671. Brzmienie tytułu pozwala również wyznaczyć *terminus post quem* jego pracy. Kompozycja zbioru Hugona zgodnie z ignacjańską szkołą medytacji podporządkowana została trzem etapom rozwoju duchowego: oczyszczenia, oświecenia i zjednoczenia. Stąd po emblemacie wstępnym mamy księgi odpowiadające trzem stopniom mistycznego wtajemniczenia, z których każda zawiera po 15 emblematów. W pierwodruku Lackiego anons takiej kompozycji znalazł się na karcie tytułowej: *Pobożne pragnienia, trzema księgami [...] łacińskim opisane językiem: I. Jęczenia*

¹⁴ M. Mieleszko, *Przedmowa do taskawego Czytelnika*. W: *Emblematy*, s. 76–77.

¹⁵ Zakładał tak jeszcze pierwszy badacz adaptacji Mieleszki, S. Szczesny („*Pia desideria*” *Hermana Hugona w bibliotece benedyktynek sandomierskich. Nieznany przekład polski*. W zb.: *Literatura polskiego baroku w kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez Katedrę Literatury Staropolskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Kazimierzu nad Wisłą, 18–22 X 1993*. Red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński. Lublin 1995, s. 164; „*Pia desideria*” *Hermana Hugona – nieznany przekład sandomierski. Fragmenty*. „*Barok*” 1996, nr 1, s. 211, przypis 5), i pogląd ten zdążył wejść do międzynarodowego obiegu naukowego (zob. np. F. Dietz, E. Stronks, K. Zawadzka, *Rooms-katholieke „Pia desideria”-bewerkingen in internationale perspectief*. „*Internationale Neerlandistiek*” 2009, nr 3, s. 36–37. – F. Dietz, *Gedrukte boeken, met de pen gelezen. Sporen van leesinterpretaties in de religieuze manuscriptcultuur*. „*De Zeventiende Eeuw*” 2010, nr 2, s. 160). Stał się on nieaktualny, gdy okazało się, iż informacja Mieleszki o konkurencyjnym przekładzie pochodzi z 1657 r., była więc o co najmniej dekadę wcześniejsza od tłumaczenia Lackiego.

¹⁶ Wystarczy przypomnieć, że kiedy Jan Turczyn w 1744 r. wydawał anonimowo przekład *Pia desideria* pióra wojewody mińskiego Jana Kazimierza Żaby, choć na karcie tytułowej druku nie ujawnił jego personaliów, to jednak określił go: „wielkim senatorem W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[itewskiego]”.

¹⁷ Wszystkie cytaty z dedykacji Gryzeldzie Wiśniowieckiej za edycją zamieszczoną w aneksie niniejszego artykułu.

*Dusze pokutującej, II. Żądze Dusze świętej, III. Wzdychania Dusze kochającej. Że przykuwał on uwagę czytelników, dowodzi choćby notatka Komonieckiego, który tytuł zbioru zapamiętał jako: „Pobożne pragnienia Dusze pokutującej, świętej i kochającej, trzema księgami rozwieszony [...]”. Pomysł awansowania owego konspektu na podtytuł zbioru nie był autorstwa pana marszałka (choć on zbierał zań pochwały)¹⁸. Jest to wierny przekład informacji, która po raz pierwszy pojawiła się na frontyspisie łacińskiego oryginału w wydaniu antwerpskim z roku 1657 (wskazuje na niego data cenzorskiego przyzwolenia): *Pia desideria tribus libris comprehensa: 1. Gemitus Animae poenitentis; 2. Vota Animae sanctae; 3. Suspiria Animae amantis*¹⁹. Ta tytułowa innowacja oficyny Lucasa de Pottera szybko się przyjęła, a swój istotny udział mieli w tym procesie tłumacze zbioru, w pierwszej kolejności na język niemiecki i francuski²⁰.*

Ponieważ spośród edycji łacińskojęzycznych podobną informację powtarza dopiero karta tytułowa druku z r. 1676, podstawą przekładu Lackiego musiało być owo wydanie z 1657 r., które *nb.* zawierało nowy zestaw niesygnowanych miedziorytów, na pracach Bolswerta jedynie wzorowanych. Praca marszałka nadwornego litewskiego powstała więc najpewniej pod koniec lat sześćdziesiątych XVII stulecia na podstawie doskonale znanej mu już edycji. Powtarzała ona oryginalny układ emblematu. W wydaniu łacińskim każdy z nich składał się z ryciny opatrzonej biblijną inskrypcją, obszernej elegii oraz kilkustronicowych ekscerptów patrystycznych na temat wersetu, stanowiącego lemmę emblematu²¹. Lacki ograniczył się do

¹⁸ Zob. Pfeiffer, *op. cit.*, s. 27. – M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998, s. 329.

¹⁹ H. Hugo, *Pia desideria*. Antverpiae [1657; J.648/N.350]. W późniejszym czasie łacińskich wydań z analogiczną informacją na karcie tytułowej było dużo więcej (m.in. edycje londyńskie z 1677 [J.655] i 1703 [J.663], kolońskie z 1682 [J.657], 1694 [J.659/G.365], 1709 [J.666/G.366], 1721 [J.669] i 1745 [J.672/G.367], lipska z 1721 [J.668], eisenachska z 1727 [J.670] oraz antwerpska z 1676 [J.654/N.354] i 1740 r. [J.671/N.355]). Jedno z nich stanowiło podstawę późniejszego przekładu Żaby, który w obu edycjach na karcie tytułowej ma analogiczną informację o kompozycji tomu: *Pobożne pragnienia trzema księgami zamknięte: Pierwsze: Jęczenia Dusze pokutującej; Drugie: Żądze Dusze świętej; Trzecie: Wzdychania Dusze kochającej* ([Supraśl] 1744 [J.757/P.86–87]) oraz *Pobożne żądania trzema księgami zawarte: 1. Jęczenia Duszy pokutującej; 2. Żądze Duszy świętej; 3. Wzdychania Duszy Boga kochającej* (Wilno 1754 [J.759/P.88]).

²⁰ W 1662 r. w Brzegu ukazała się adaptacja śląskiego poety Wenzela Scherffera von Scherffenstein *Gottsälicher Verlangen drei Bücher, nemlich: 1. Wehklagen der büßenden Seelen; 2. Wünsche der heiligen Seelen; 3. Seufftzen der liebenden Seelen* [J.724/G.532] (zob. współczesną edycję fototypiczną: W. Scherffer von Scherffenstein, *Hermann Hugonis S.J. „Gottsälicher Verlangen Drey Bücher”* (1662). Hrsg., Nachwort M. Schilling. Tübingen 1995). Podobną informację znaleźć można na karcie tytułowej kolejnej niemieckiej przeróbki – z 1668 r., autorstwa Erasmusa Finxa (Francisci): *Die Geistliche Goldkammer der I. Bußfertigen; II. Gottverlangenden; und III. Jesusverliebten Seelen* [J.719/G.285]. Nowy kształt rozbudowanego tytułu przejęły też pochodzące z tego okresu wersje francuskie: *Les Pieux sentiments d'une âme chretienne [...] divisez en trois parties: la première traite des larmes et soupirs de la pénitence; la seconde: des desirs de l'âme juste; la troisième: des soupirs d'une âme convertie en Dieu* pióra Pierre'a de Batsa, zapewne z r. 1672 (na karcie tytułowej błędnie złożona data: „MDCLXCII” [J.703]), oraz *Les Justes sentiments de la piété [...] Le premier traite des larmes et des gémissements de la pénitence; le second, des desirs de l'âme juste; le troisième, des soupirs d'une âme convertie et amante de son Dieu* anonimowego misjonarza, drukowana w Paryżu w r. 1684 [J.700/F.340].

²¹ Tylko początkowy emblemat pozbawiony jest komentarza w postaci wypisów z dzieł ojców Kościoła.

spolszczenia inskrypcji oraz elegii oddanych 13-zgłoskowcem²², za który od współczesnych zbierał najwyższe pochwały: „przetłomaczenia wierszem bardzo dowcipnym i politycznym” (Komoniecki) czy: „styl wiersza twego wybornie chędogi” (Kochowski). Milczeniem pominął natomiast uznane za zbędny balast komentarze biblistów. Taka praktyka wśród wernakularnych tłumaczy i adaptatorów zbioru była zdecydowanie najczęstsza, ci drudzy woleli jedynie pisać własne wierszowane subskrypcje niż przekładać elegie Hugona²³.

Druku tomu zatytułowanego *Pobożne pragnienia, trzema księgami przez wielbego ojca Hermana Hugona Socjetatis Iesu łacińskim opisane językiem [...], a przez Jaśnie Wielmożnego Jego M[oj]ści Pana Aleksandra Teodora Lackiego, marszałka nadwornego Wiel[kiego] Księstwa Litewsk[iego], polskim przetłumaczone wierszem* w 1673 r. podjęła się krakowska oficyna dziedziców Krzysztofa Schedla starszego. Prowadzący ją bracia część nakładu wydrukowali na gorszym gatunkowo bibulastym papierze²⁴, część jednak – wcale niemając, jak można wnosić z liczby zachowanych egzemplarzy – odbili na lepszym papierze i zgodnie z tym, co zapisał Komoniecki, zaopatrzyli w zestawy 46 doklejonych w odpowiednich miejscach osobnych kart z odbitkami oryginalnych miedziorytów Bolswerta²⁵. Papier, na

²² Zdarzające się we współczesnej edycji przekładu Lackiego odstępstwa metryczne zostały spowodowane przez błędy transkrypcji. Przykładowo, w 14-zgłoskowym wersie II 4, 22 zamiast „lękam się” winno być jak w podstawie wydania: „lękam”; w II 14, 26 zamiast „jabłoniowe” ma być „jabłoniowe”, a słowem, w którym brak sylaby w wersie II 11, 15, jest „opia”, które winno brzmieć: „opija”. W starodruku brak również usterki metrycznej w wersie II 2, 35 i tekst zamiast „słyszeć <miał>” powinien mieć oryginalną postać: „słyszeć mógł” (zob. L a c k i, *op. cit.*, s. 86, 119, 109, 80).

²³ Strategie adaptacji *Pia desideria* na materiale niderlandzkim (blisko 30 starodruków i dwie wersje rękopiśmienne) omówiła ostatnio F. D i e t z (*Litteraire levensaders. Internationale uitwisseling van woord, beeld en religie in de Republiek*. Hilversum 2012).

²⁴ Egzemplarze tego wariantu posiadają m.in. Bibl. Narodowa: sygn. XVII.3.366, XVII.3.4612; Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego: sygn. Sd.713.2496 (dawna sygn.: 28.20.3.1368); Bibl. Seminarium Metropolitalnego Archidiecezji Warszawskiej: sygn. O.33.22 oraz O.33.23; Bibl. Książąt Czarotoryskich w Krakowie: sygn. 24967/I; Bibl. Naukowa PAU i PAN w Krakowie: sygn. 13093 St.Dr. (defekt, brak karty tytułowej).

²⁵ Ilustrowane egzemplarze posiada w swych zbiorach m.in. Bibl. Jagiellońska: sygn. St.Dr. 425 I (brak planszy numer 11 i 17); Muzeum Narodowe w Krakowie: sygn. VIII.XVII.1563; Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego: sygn. Sd.713.2498 (dawna sygn.: 4.19.7.3.XVII/III); Bibl. Ossolineum: sygn. XVII.5530 (wbrew opisom katalogów teje książki egzemplarz ma komplet 46 rycin). Ilustracje przez miedziorytnika ponumerowane zostały od 0 do 45, stąd także w najnowszych publikacjach powtarza się stale błędna informacja o 45, a nie 46 rycinach (zob. np. A. T r e i d e r o w a, *Ze studiów nad ilustracją wydawnictw krakowskich w wieku XVII <z drukarri: Piotrkowczyków, Cezarych, Szedłów i Kupiszów>*). „Rocznik Biblioteki Polskiej Akademii Nauk w Krakowie” t. 14 (1968), s. 38. – M. J a g ł a r z, *Schedla Krzysztofa dziedzice*. Hasło w: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. T. 1: Małopolska. Cz. 2: Wiek XVII–XVIII. Vol. 2: L–Ż i drukarnie żydowskie. Red. J. P i r o ż y ŋ s k i. Kraków 2000, s. 556. – J. T a l b i e r s k a, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*. Warszawa 2011, s. 237). Błąd ten powielają również opisy katalogowe (zob. np. Buchwald-Pelcowa, *op. cit.*, s. 98 (nr 83). – *Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Polonica wieku XVII*. T. 2: D–H. Oprac. B. G ó r s k a, W. T y s z k o w s k i. Wstęp W. T y s z k o w s k i. Wrocław 1992, s. 247 (nr 2628). – *Emblematy w ossolińskich zbiorach druków i rękopisów XVI–XVIII w. Katalog wystawy*. Oprac. D. P l a t t. Wrocław 1995, s. 23 (nr 52)).

którym wytłoczono ryciny, jest sztywniejszy od używanego przez drukarnię krakowską, co sugeruje, iż z Antwerpii przywieziono gotowe zestawy ilustracji²⁶.

Do roku 1658 oryginalnymi płytami miedziorytniczymi dysponował antwerpski typograf Hendrik Aertssens, potem jego spadkobiercy (w 1676 r. używał ich do ozdobienia kolejnej edycji Lucas de Potter). Wbrew temu, co do niedawna sądzono, kierujący oficyną synowie Krzysztofa Schedla nie sprowadzali z Antwerpii płyt miedziorytniczych²⁷. Nie musieli nawet zamawiać odbitek do swego wydania. Co prawda, specjalistyczne bibliografie emblematyczne przy edycjach *Pia desideria* nie odnotowują tej inicjatywy typograficznej²⁸, ale zestawy osobnych kart większego formatu z odbitkami miedziorytów Bolswerta były wówczas dostępne na rynku już od dobrych kilku lat. Przed 29 VIII 1666 jeden z nich posłużył do ozdobienia rękopiśmiennej wersji niderlandzkiej przeróbki zbioru Hugona²⁹. Niewielkich rozmiarów ryciny przygotowane zostały z myślą o książce małego formatu, toteż łacińskie wydania nimi ilustrowane nigdy nie przekroczyły ósemki. Zarówno niderlandzki manuskrypt, jak i składany w oficynie Schedlów druk mają dwa razy większy format, odbitkę otacza więc szeroki margines. W obu wykorzystano takie same gotowe zestawy rycin drukowane na sztywnych kartach formatu *in quarto*, dostępne na zagranicznym rynku księgarskim. W przypadku krakowskiego druku zakup tych

²⁶ W wydaniu zbioru Lackiego z 1997 r. z reprodukcji rycin Bolswerta edytor wykadrował inskrypcje, tak tłumacząc swą decyzję: „W druku z 1673 r. ilustracje do emblematów znajdowały się na osobnych kartach, przy kolejnych utworach. Miedzioryty zawierały także inskrypcje łacińskie (przytaczane za *Wulgatą*), odpowiadające polskiej inskrypcji poprzedzającej w druku tekst wierszowany. Wydawca zdecydował się jednak dokonać rekonstrukcji kształtu emblematów jako struktury trójdzielnej (inskrpcja, obraz, subskrypcja). Konsekwencją tego było usunięcie łacińskich inskrypcji rytowanych na dole ilustracji [...]” (K. Mrowcewicz, *Komentarz edytorski*. W: L. Lacki, *op. cit.*, s. 184). Emblematy Hugona nie były strukturą trójdzielną ani w oryginalne, ani w przekładzie Lackiego. W wydaniu łacińskim, którym posłużył się tłumacz, tak samo jak w pierwodruku z r. 1624, inskrypcja w każdym emblemacie powtarzała się trzykrotnie: na rycinie, jako tytuł elegii oraz jako swoiste motto wypisów patrystycznych, całość składała się więc z sześciu elementów. Z kolei pierwodruk Lackiego zawierał – w zależności od wersji – albo tylko polską inskrypcję i wierszowaną subskrypcję, albo je obie zilustrowane dodatkowo miedziorytem z łacińską wersją inskrypcji. Edycja trójelementowa, którą wydawca „rekonstruuje”, nigdy nie istniała. Zob. też np. D. Graham, „*Emblema multiplex*”. *Towards a typology of emblematic forms, structures and functions*. W zb.: *Emblem Scholarship: Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*. Ed. P. M. Daly. Turnhout 2005.

²⁷ Zob. Treiderowa, *loc. cit.*: „Zestaw ilustracyjny [...] został przez Bolswerta wykonany z przeznaczeniem do pierwszego wydania Hermana Hugona *Pia Desideria*, które ukazało się w Antwerpii w r. 1624. Korzystano z tych płyt miedziorytniczych także i przy następnych edycjach antwerpskich, z lat 1627 i 1628. Pierwotnie było tych płyt 48, lecz do Polski, po pół prawie wieku, dotarło już tylko 45”. Zdania te wiernie powtórzył Pfeiffer (*op. cit.*, s. 20), przyczyniając się do popularyzacji sądu.

²⁸ Zob. A. i A. de Backer, Ch. Sommervogel, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus. Nouvelle édition*. T. 4: Haakman-Lorette. Paris 1893, szp. 513–520. – J. Landwehr, *Emblem Books in the Low Countries 1554–1949. A Bibliography*. Utrecht 1970, nr 238–246. – *The Jesuit Series*, t. 3 (2002), s. 112–255 [J.628–J.770].

²⁹ Bibliotheek Radboud Universiteit Nijmegen, rkps Hs 325, k. 1–111 (datacja na podstawie sygnowanej na ten dzień dedykacji s. Cathariny Simons dla s. Marii van Hell z okazji jej obłóczyn). Na temat owego przekazu zob. F. Dietz: *Gedrukte boeken, met de pen gelezen; Media Literate Catholics: Seeing, Reading and Writing in Early Modern Participatory Culture*. „Authorship” 2013, nr 2.

zestawów do zilustrowania części nakładu był najpewniej inwestycją samego marszałka nadwornego litewskiego, która przyczyniła się do upowszechnienia rycin Bolswerta w dawnej Rzeczypospolitej³⁰.

Sukces wydawniczy *Pobożnych pragnień* z 1673 r. zachęcił po ćwierćwieczu do przygotowania wznowienia. Według informacji na sztychowanej karcie tytułowej druk ukazał się w roku 1697 „nakładem Jerzego Rom[ualda] Schedla, rajce i bibliopole krakow[skiego]”³¹. Ponieważ Lackiego od kilkunastu lat nie było już wśród żywych³², pieniądze na druk wznowienia w tej samej krakowskiej oficynie, prowadzonej wówczas przez Mikołaja Aleksandra Schedla, wyłożył jego brat i niedawny wspólnik, Jerzy Romuald. Tym razem zamiast zakupu zestawów rycin nakładca poprzestał na zamówieniu polskiej wersji frontyspisu wykonanej na wzór oryginalnego, zaprojektowanego najpewniej przez Bolswerta. Edycja pozbawiona została przedmowy – od dawna nie żyła również adresatka dedykacji pierwodruku, nie było więc sensu owej dedykacji powtarzać³³.

Choć parający się księgarstwem Jerzy Romuald Schedel jako nakładca inwestował wyłącznie w intratne wznowienia, jak popularne podręczniki czy kompendia w stylu *Ekonomiki ziemiańskiej generalnej* Jakuba Kazimierza Haura, tym razem jego wybór okazał się chybiony³⁴. Wbrew oczekiwaniom drugie wydanie sprzedawało się na tyle słabo, że aby opróżnić magazyn, w 1737 r. remanent księgarski wypuszczono na rynek z nową kartą tytułową [J.756/P.85]³⁵. Apogeum popular-

³⁰ Na temat recepcji ilustracji *Pia desideria* w dawnej sztuce polskiej zob. Grześkowiak, Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 37–50 (tu wcześniejsza literatura przedmiotu). – B. Noworyta-Kuklińska, *Program ideowy malowideł zakrystii kościoła p.w. Nawrócenia świętego Pawła Apostoła w Sandomierzu*. W zb.: *Fides imaginem quaerens. Studia ofiarowane Księdzu Profesorowi Ryszardowi Knapieńskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. A. Kramiszewska. Lublin 2011.

³¹ H. Hugo, *Pobożne pragnienia trzema księgami zebrane i z tacińskiego [...] przez J[asnie] W[ielmożnego] J[ele]go[m]o[ł]sci p[ł]ana Aleksandra Teodora Lackiego [...] na polski wiersz przetłumaczone*. Kraków 1697 [J.755/P.84]. Frontysepis reprodukowany w: Cz. Hernas, *Barok*. Wyd. 5, zmien., rozszerz. Warszawa 1998, s. 359. W edycji Mrowcewicz (*op. cit.*, s. 184) do transliteracji tytułu tego wydania zakradło się kilka błędów, m.in. skrót epitetu rajcy i bibliopoli: „krakow.”, odczytany został mylnie jako powtórzenie miejsca wydania: „Kraków”.

³² W publikacji *Urzednicy centralni i dostojnicy Wielkiego Ksiestwa Litewskiego XIV–XVIII wieku. Spisy* (Oprac. H. Lulewicz, A. Rachuba. Kórnik 1994, s. 218) jako data śmierci Lackiego podany jest rok 1683.

³³ W swojej edycji Mrowcewicz (*op. cit.*, s. 184–189) zestawil odmiany obu wydań. Efekt tej kolacji dowodzi, iż ani nakładca, ani typograf nie wiedzieli nic o tym, by Lacki po ukazaniu się pierwodruku miał jeszcze swój przekład szlifować. Oznacza to, że drukowanie odmian drugiego wydania jest we współczesnej edycji zbędne, gdyż nieliczne różnice odzwierciedlają nie autorską pracę nad tekstem, ale wyłącznie błędy i innowacje zecera składającego tekst wznowienia.

³⁴ Zob. M. Jaglarz, *Schedel Jerzy Romuald*. Hasło w: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1, cz. 2, vol. 2, s. 548.

³⁵ Informacje na temat dawnych wydań zawarte we współczesnej edycji *Pobożnych pragnień*: „W Polsce przekład Lackiego ukazywał się sześciokrotnie (1673, 1697, 1737, 1744 – dwie edycje, 1774)” (K. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*. W: Lacki, *op. cit.*, s. 8) mijają się z prawdą. Wydanie z 1774 r. jest pomyłką bibliografii rejestrującej *jesuitica* (de Backer, Sommervogel, *op. cit.*, szp. 520), a wydanie z r. 1744 (w rzeczywistości jedno, nie dwa) jest drukiem innego przekładu zbioru Hugona, pióra Jana Kazimierza Żaby (również jego druki są błędnie datowane w edycji Mrowcewicz – na rok „1754 i po 1754”; faktycznie dwa zachowane wydania ukazały się w r. 1744 i 1754 r.; zob. M. Cubrzyńska-Leonarczyk, *Katalog druków supraskich*. Warszawa 1996,

ności *Pia desideria* trwało kilkadziesiąt lat, a choć wznawiano i tłumaczono zbiór jeszcze w połowie XVIII stulecia, zdecydowanie nie był on już wówczas bestsellerem.

Płeć przekładu

Główną przyczyną mnożenia wernakularnych adaptacji zbioru Hugona (samych przeróbek niemieckojęzycznych do lat sześćdziesiątych XVIII w. powstało co najmniej 16!)³⁶ była wyraźna ewolucja jego grupy docelowej. Kiedy w pierwszych dekadach XVII stulecia na zachodzie Europy doszło do niezwyklego wysypu tomików emblematyki miłosnej, by zwiększyć popyt owych książek także wśród czytelniczek, od razu drukowano je w licznych wersjach narodowych. Przykładowo, popularny tomik Ottona van Veen *Amorum emblemata* z 1608 r. na rynek księgarski wszedł równolegle w czterech różnych odmianach językowych, obok łacińskich epigramatów zawierając także zestawy subskrypcji po holendersku, francusku, włosku, hiszpańsku lub angielsku³⁷. *Pia desideria* wraz z podobnymi tomami emblematów religijnych opartych na erotyce obłudniejszej stanowiły pochodną dużej popularności owej emblematyki amorycznej, ale ponieważ ich autorami byli na ogół duchowni, tworzono je po łacinie. W praktyce zrozumiałe więc pozostawały wyłącznie dla mężczyzn, którzy przeszli kurs szkolny, wykluczając z kręgu czytelników płeć niewieścią. Zdecydowana większość kobiet jeśli w ogóle umiała czytać, to jedynie w ojczystym języku, a to właśnie dla nich ilustrowany zbiór pobożnych emblematów stanowił nie lada gratkę.

Poziom alfabetyzacji dziewcząt w Rzeczypospolitej niewiele odbiegał od standardów europejskich³⁸. Mieszczanki i szlachcianki edukowano w szkołkach przy-

s. 67 (nr 134). – P. Buchwald-Pelcowa, *Typologia polskich książek emblematycznych*. „Barok” 1996, nr 1, s. 71). Z kolei M. Praż (Studies in Seventeenth-Century Imagery, T. 2: Addenda et corrigenda. Chronological List of Emblem Books. Roma 1974, s. 377) pomyłkowo za wydanie Lackiego uznał spolszczenie opublikowane w 1843 r., które było trzecim polskim przekładem elegii Hugona – pióra księdza Bonifacego Ostrzykowskiego. Tłumaczenie Lackiego miało tylko trzy dawne wydania (1673, 1697 i 1737), które prasowano jedynie dwukrotnie, ostatnia edycja stanowiła bowiem tytułowe wznowienie druku wcześniejszego o 40 lat.

³⁶ Zob. M. Schilling, „Der rechte Teutsche Hugo”. *Deutschsprachige Übersetzungen und Bearbeitungen der „Pia Desideria” Hermann Hugos SJ*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” t. 39 (1989).

³⁷ Zob. R. Grześkowiak, *Emblematyczna „pompa nuptialis”. Zbiory „symboli weselnych” z XVII w. na tle emblematyki erotycznej i erudycyjnych argumentów oratorskich*. „Terminus” z. 25 (2012).

³⁸ Na temat edukacji dziewcząt w XVII w. zob. m.in. opracowania źródłowe: H. Barycz, *Kartka z dziejów staropolskiego wychowania dziewcząt*. „Nasza Przyszłość” t. 4 (1948). – J. Bar, *Z dziejów wychowania dziewcząt w dawnej Polsce (Zakład Panien Prezentek w Krakowie 1627–1948)*. „Prawo Kanoniczne” 1959, nr 3/4. – I. Janiszewska, *Wychowanie dziewcząt w dawnym Gdańsku*. „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomoroznawcze” t. 13/15 (1970/1972). – F. S. Ignaszewska, *Historia fundacji klasztoru SS. Nawiedzenia NMP (wizytek) w Krakowie (1681–1699)*. „Nasza Przyszłość” t. 58 (1982). – A. Szylar, *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*. Lublin 2002; *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*. W zb.: *Klasztor Panien benedyktynek w historii i kulturze Sandomierza. Materiały z sesji, Sandomierz, 24 października 2003 r.* Red. K. Burek. Sandomierz 2003. Ważniejsze omówienia tych opracowań: A. Karpiński, *Kobieta w mieście polskim w drugiej połowie XVI i w XVII wieku*. Warszawa 1995, s. 285–297. – D. Żołędź-Strzelczyk, „Jako

klasztornych lub protestanckich, na prywatnej pensji czy w ramach edukacji domowej, dbając przede wszystkim o wykształcenie moralne oraz praktyczną naukę kobiecych robótek, a dopiero w dalszej kolejności także o opanowanie umiejętności czytania i pisania. Lektury uczono dziewczynki na psalterzu, katoliczki wdrażając do czytania zbożnych historii pokroju *Żywotów świętych* Piotra Skargi, bo *Pismo Święte* zawierało zbyt wiele nieobyczajności. Znamienne, że jeśli protestant Bogusław Radziwiłł w 1667 r. zalecał jeszcze córeczce czytanie *Biblii brzeskiej*: „Kiedy Pan Bóg córce mej tych lat da doczekać, że czytać będzie umiała, [...] dwa rozdziały na dzień sama z *Biblii* przeczyta. A że w Starym Zakonie są niektóre rozdziały, których modestia panińska czytać *vetat*, te opuszczać”, to już katolik Andrzej Maksymilian Fredro z tych samych względów wykreślił *Pismo Święte* z listy lektur dla dziewczynek³⁹.

Łaciny nauczano panny tylko w wyjątkowych przypadkach. Nawet córki magnatów czy patrycjuszów, którzy mogli sobie pozwolić na najlepszych preceptorów, celowo nie były kształcone w tym języku. Charakterystyczne są pod tym względem ustępy w instrukcjach pedagogicznych wspomnianych arystokratów. W tym bowiem punkcie Radziwiłł, zaznaczając w zaleceniach dotyczących edukacji Ludwiki Karoliny: „Po francusku, jeśli się będzie chciała uczyć, nie bronić jej tego, ale włoskiemu i łacińskiemu językowi niech da pokój”⁴⁰, był już jednomyślny z Fredrą, który odmawiał zasadności uczenia dziewczynek nie tylko łaciny, ale także języków nowożytnych.

Przykładów nie trzeba zresztą daleko szukać, starczy przeczytać obie wersje dedykacji Lackiego do *Pobożnych pragnień*. Rozbudowana przedmowa adresowana do Gryzeldy Wiśniowieckiej skrzy się od łacińskich wtretów, poczynając od pojedynczych słów i zwrotów, a skończywszy na przytoczeniach z *Wulgaty* czy erudycji zaczerpniętej ze szkolnego historyka Marka Justynusa. Ale też Gryzelda za młodu kształcona była przez najlepszych nauczycieli Akademii Zamojskiej, wykazując w tym względzie nie lada zdolności. Łacinę zaś opanowała do tego stopnia, że już jako dziesięciolatka pisywała w tym języku listy do ojca⁴¹.

Natomiast edukacja Konstancji Krystyny Komorowskiej była typowa dla swojej epoki, co znaczy, że wyglądała zgoła odmiennie. Dziewczynka została osierocona we wczesnym dzieciństwie: ojciec zmarł bezpośrednio po chrzcinach, a matka i oj-

rzędzić mają rodzice córki swe”. *Poglądy na wychowanie kobiet w XVI–XVIII w.* W zb.: *Rola i miejsce kobiet w edukacji i kulturze polskiej*. Red. W. Jamroz, D. Żołądź-Strzelczyk. T. 1. Poznań 1998. – J. Partyka, „Żona wyćwiczona”. *Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*. Warszawa 2004, s. 61–92. – J. Niedźwiedź, *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*. Kraków 2012, s. 123–143. Zob. też E. Snook, *Reading Women*. W zb.: *The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing*. Ed. L. L. Knoppers. Cambridge 2009.

³⁹ Cyt. za: U. Augustyniak, *Instrukcja Bogusława Radziwiłła dla opiekunów jego córki, Ludwiki Karoliny. (Przyczynek do edukacji młodej ewangeliczki w końcu XVII wieku)*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” t. 36 (1991), s. 227. Zob. też H. Barycz, *Andrzej Maksymilian Fredro wobec zagadnień wychowawczych*. Kraków 1948, s. 50–51.

⁴⁰ Cyt. za: Augustyniak, *op. cit.*, s. 228.

⁴¹ Informacje biograficzne na temat Gryzeldy Wiśniowieckiej za: I. Czamańska, *Wiśniowieccy. Monografia rodu*. Poznań 2007, s. 218–231. Zob. też Z. Anusik, *O księżętach Wiśniowieckich i czasach, w których żyli*. *Suplement do monografii rodu*. „Przegląd Nauk Historycznych” 2009, nr 2, s. 203–204.

czym 3 lata później padli ofiarą działań wojennych na Śląsku. „Córka zaś, Jej Mość panna Konstancja Krzysztyna, będąc pod opieką Jej Mości paniej Katarzyny z Komorowa Grudzieńskiej starościny średzkiej, jako ciotusie swojej, była do dworu Królowej Jej Mości polskiej na ćwiczenie dana” – donosi żywiecki dziejopis pod rokiem narodzenia dziewczynki, 1647⁴². Katarzyna z Komorowskich, stryjeczna „ciotusia” dziecka i późniejsza małżonka Aleksandra Teodora Lackiego, przejęła opiekę prawną nad majątkiem sieroty, a jej wychowaniem zajęły się panny z fraucymeru Ludwiki Marii Gonzagi. Według kazania pogrzebowego: „Najjaśniejsza królowa polska [...] za własną miała ją córkę, macierzyńskim zawsze pielegnowała afektem”⁴³. W dowód tego afektu 5 V 1656 dziesięciolatka została oddana do tworzonej właśnie pensji wizytek. Od 1657 do 1661 r. mieszkała z siostrami przy warszawskim Krakowskim Przedmieściu, gdzie ćwiczyła się w salezjańskiej pobożności i robótkach ręcznych. Tu również uczyła się francuskiego oraz kształciła umiejętność czytania i pisania w języku ojczystym⁴⁴. Kiedy małopolski prowincjał reformatów wychwalał w kazaniu przy egzekwii cnoty zmarłej, mówiąc o jej kilkuletniej edukacji przy klasztorze „świątobliwych panien zakonu św. Franciszka de Sales”, podnosić mógł jedynie zasługi wizytek dla ukształtowania jej formacji religijnej⁴⁵. Toteż Lacki, przypisując swą książkę w 1673 r. krewniaczce i byłej podopiecznej małżonki, pozbawił przedmowę nie tylko jakichkolwiek wtretów makaronicznych, ale nawet wywiedzionych z łaciny trudniejszych słów, które weszły do ówczesnej polszczyzny i od których roilo się w pierwotnej dedykacji sprzed 2 lat.

Nieznajomość łaciny sprawiała, że panny i białogłowy w oryginalnych wydaniach modnych zachodnich książek emblematycznych o tematyce religijnej, zbożną treścią i ilustrowaną formą tak doskonale wpisujących się w żeński horyzont oczekiwań, w oryginalnych wydaniach mogły jedynie z przejęciem oglądać ryciny⁴⁶. Ale ponie-

⁴² Komonieczki, *op. cit.*, s. 182–183.

⁴³ L. Różycki, *Rzeka troista korczakowska [...] przy żałobnych egzekwii Jaśnie W[ielmożnej] J[ej] M[ości] p[ani] Konstancji Krystyny Wielopolskiej [...] z ambony bieckiej u ojców reformatów Roku Pańskiego 1675, dnia 15 marca pokazana*. Kraków 1675, k. B₁r.

⁴⁴ Zob. B. Fabiani, *Warszawska pensja panien wizytek w latach 1655–1680*. W zb.: Warszawa XVI–XVII wieku. Oprac. A. Wawrzyńczyk, A. Sołtan. Z. 2. Warszawa 1977. Autorka spekuluje, iż zakonnice mogły nauczać również języka łacińskiego: „Zapewne były też lekcje łaciny; wszak w tym języku odprawiano wiele nabożeństw i modłów. Trudno powiedzieć, jaki był zakres nauczania tego przedmiotu” (*ibidem*, s. 180), brak jednak na to dowodów źródłowych, a porównanie charakteru dedykacji Lackiego kierowanych do dwóch adresatek o różnym wykształceniu temu przeczy.

⁴⁵ Różycki, *op. cit.*, k. B₁r–B₄v.

⁴⁶ Był to zresztą jeden z powodów popularności samych miedziorytów, już to rozprowadzanych w postaci zestawów, które zakupiono do zilustrowania części nakładu druku Lackiego, już to kopiowanych i włączanych do kompilacyjnych cykli takich rycin, jak choćby zbiór francuskiego kapucyna, który stał się podstawą poetyckiego opracowania Zbigniewa Morsztyna, czy zestaw rycin Cornelisa Gallego złożony z emblematycznych ilustracji tomów *Amoris divini emblemata*, *Amorum emblemata* i *Pia desideria*, dostępny również na polskim rynku. Na temat tych ostatnich zob. F. Lemmens, A. K. L. Thus, *De Iconografische collectie van het Ruusbroecgenootschap. Een rijke bron voor de studie van de vroomheidsbeleving in de oude Nederlanden*. „Ons Geestelijk Erf” 2001, z. 2/3, s. 291–292. – R. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Nieznane polskie subskrypcje do emblematów Ottona van Veen i Hermana Hugona. Przyczynek do funkcjonowania zachodniej grafiki religijnej w kulturze staropolskiej*. „Terminus” z. 25 (2012).

waż elegie Hugona, ujmujące stosunek grzesznika do Boga w kategoriach pełnej namiętnych napięć erotyki oblubieńczej, były wręcz stworzone dla czytelniczek złąknionych strawy duchowej, toteż kolejni tłumacze i adaptatorzy zbioru na języki wernakularne w całej Europie na własną rękę podejmowali akcję feminizacji dzieła. W jej ramach zdecydowaną większość narodowych wersji *Pia desideria* dedykowano niewiastom z najznamienitszych rodów. Aby pozostać w kręgu przywołanych już przeróbek, dość przypomnieć, że de Salas hiszpańską wersję poświęcił markizie Juanie Antonii, małżonce gubernatora Granady, czwartego markiza Aguila Fuente Pedra Juana Luisa de Zúñigi y Enríqueza, której był kapłanem, francuski anonim podpisujący się „P.I. jurisc[onsulte]” przeznaczył swą adaptację dla namiestniczki hiszpańskich Niderlandów Izabeli Klary Eugenii Habsburżanki, podówczas klarysce (tej samej, której van Veen w 1615 r. zadedykował *Amoris divini emblemata*), Erasmus Finx ofiarował niemiecką translację margrabin brandenburskiej Christinie Hohenzollern, anglikański duchowy Arwaker swą przeróbkę przypisał zaś żonie księcia Danii, a przyszłej królowej Anglii, Annie Stuart. Zanim w XVIII stuleciu *Pia desideria* zaczęto przerabiać na książeczkę dziecięcą⁴⁷, najpierw były masowo przysposabiane na tomik dla niewiast.

Warto przywołać początek angielskiej przedmowy ostatniego z wymienionych autorów, Arwaker, który, pisząc o dziele Hugona, wątki znane z pierwotnej dedykacji Lackiego wprost uwikłał w kontekst wykluczenia kobiet z międzynarodowej *Latinitas*:

Od pierwszego spotkania z tym autorem, które nastąpiło, jak tylko byłem w stanie go zrozumieć, uznałem go za tak przyjemnego i milego, iż żałowałem, że nie uczono go angielskiego, aby ci, którzy nie są w stanie go zrozumieć w jego własnym języku, mogli dzięki temu zaznać co najmniej takiego ukontentowania i korzyści, jakich ja doświadczyłem z obcowania z nim. A stwierdziwszy, że pracy tej nie podjęło dotąd żadne pióro (gdyż tylko pan Quarles zapożyczył się w jego emblematy, poprzedzając je zdecydowanie gorszymi, dla których byłoby lepiej, aby ich nigdy nie ukończył) i tak wspaniałe religijne dzieło byłoby niedostępne dla tych, które mogą docenić je najbardziej – dla pobożnych niewiast naszych czasów – postanowiłem spróbować, tym bardziej że temat odpowiadał memu duchowemu powołaniu w równym stopniu, co treść moim upodobaniom pokornego wielbiciela poezji, zwłaszcza tak nabożnej⁴⁸.

Taki sam charakter miała staropolska recepcja *Pia desideria*. Adaptacje Mieszkowskiej oraz Zbigniewa Morsztyna (który opracowywał inny zbiór rycin, ale podstawą jego kompilacji były emblematy Hugona) powstały na zlecenie Katarzyny z Sobieskich Radziwiłłowej, która zaczytując się w polskojęzycznej literaturze dewocyjnej, w przypadku zachodnich książek emblematycznych o tej tematyce wcześniej musiała się zadowalać jedynie studiowaniem ich ilustracji, nie znając bowiem języków obcych. Lacki, w pierwszej dedykacji zwracając uwagę, że dopiero jego spolszczenie

⁴⁷ Zob. B. Bannasch, *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das „bildende Bild“ im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, s. 223–259. – F. Dietz: „*Pia desideria*” through Children’s Eyes: The Eighteenth-Century Revival of „*Pia desideria*” in a Dutch Children’s Book. „*Emblematica*” t. 17 (2009); *Litteraire levensaders*, s. 267–291.

⁴⁸ E. Arwaker, *The Preface*. W: H. Hugo, *Pia desideria or Divine Addresses*. Englished by E. Arwaker. London 1686, k. A₂r (za rewizję przekładu serdecznie dziękuję dr. hab. Piotrowi Oczce). Przy okazji warto odnotować, że opis katalogowy egzemplarza pierwodruku *Divine Addresses* Glasgow University Library, sygn. SM 634, uwzględnia też znajdujące się w nim kobiece noty proveniencyjne (zob. *The Jesuit Series*, t. 3, s. 174 [J.689]).

w pełni umożliwi obcowanie z dziełem Hugona czytelniczkom znad Wisły i Dniepru, swój przekład dedykował Gryzeldzie z Zamoyskich Wiśniowieckiej, a po jej śmierci Konstancji Krystynie z Komorowskich Wielopolskiej. Również stolnik orszański Jan Turczyn, wydając w 1744 r. spolszczone przez Jana Kazimierza Żabę emblematyczne subskrypcje Hugona, przypisał je obożnemu wielkiemu litewskiemu wraz z małżonką, Ignacemu i Helenie Ogińskim, wychwalając ich wspólną pobożność, uczynki miłosierdzia i zbożne donacje⁴⁹.

Do podobnych spostrzeżeń prowadzi analiza proveniencji wernakularnych wersji zbioru. Jeśli łacińskie wydania *Pia desideria* w prywatnych księgozbiorach spotykamy wyłącznie u magnata, patrycjusza czy duchownego⁵⁰, to po spolszczeniu Lackiego równie chętnie sięgały czytelniczki. Na karcie tytułowej jednego z zachowanych egzemplarzy pierwodruku *Pobożnych pragnień* niewprawną ręką podpisała się XVII-wieczna właścicielka: „P. Prziborowska”. Wywodząca się ze związanego z Wielkopolską rodu Przyborowskich panna (lub jeśli „P.” uznać nie za inicjał imienia, ale za skrót od „Pani” – panna, która się weń wzeniła) poza tą własnościową notą nie zostawiła w tomie żadnych śladów lektury⁵¹. Równie wymowna jest adnotacja w inwentarzu księgozbioru sędziego grodzkiego bydgoskiego Jana Kazimierza Grabskiego – przy pozycji: „Księga: Lacki, wierszem polskim przetłumaczenie Hugona”, dopisał on: „Nb. jest u Pani”⁵². Kiedy w Polsce zadomowiła się moda na język francuski, do niewieścich księgozbiorów trafiał także przekład mistyczki Jeanne Marie Bouvier de la Motte Guyon, która w tomiku *L'Âme amante de son Dieu* z 1717 r. połączyła adaptację pobożnych emblematów Hugona i Ottona van Veen [J.694]⁵³. Wolumin taki posiadała w swej zasobnej bibliotece Anna z Sanguszków Radziwiłłowa⁵⁴. Nie ma wątpliwości, iż w formie przystępniejszej niż łaciński oryginał *Pia desideria* stanowiły lekturę, po którą chętnie sięgały nabożne Polki, swą żarliwość religijną utożsamiając z uczuciami werbalizowanymi przez spragnioną Bożej akceptacji grzeszną Duszę.

⁴⁹ J. Turczyn, *Jaśnie Wielmożnym Ich M[łościom] panom Ignacemu i Helenie z Kozielska Ogińskim*. W: Hugo, *Pobożne pragnienia trzema księgami zamknięte*, k.)(,rv.

⁵⁰ Oryginalne edycje *Pia desideria* posiadali m.in. wojewoda krakowski Aleksander Michał Lubomirski (zob. J. Długosz, *Księgozbiór Aleksandra Michała Lubomirskiego w świetle inwentarza z 1678 r.* „Ze Skarbcza Kultury” z. 23 (1972), s. 37 (nr 220)), wojewoda wołyński Jan Franciszek Stadnicki (zob. *Index librorum conscriptus in arcae Lesce die 18 Octobris 1697-mo*. Bibl. Ossolineum, rkps 3927/III, k. 11–16), lwowski lekarz Ludwik Walerian Alembek (zob. E. Różycki, *Inwentarz ksiązek lwowianina Ludwika Waleriana Alembeka z 1704 roku*. „Roczniki Biblioteczne” 1996, z. 1/2, s. 115: nr 350), kanonik warszawski Gruszeński (zob. H. Hugo, *Pia desideria*. Antverpiae 1659 [J.649/N.351]. Bibl. Uniwersytetu Wrocławskiego, sygn. 474490) czy ksiądz Benedykt Chmielowski (zob. *Nowe Ateny*. Wyd. 2. Lwów 1754. T. 1, s. 1177).

⁵¹ Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. Sd.713.2496.

⁵² P. Buchwald-Pelcowa, *Inwentarz biblioteki Jana Kazimierza Grabskiego z 1691 roku*. W: *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*. Kraków 2005, s. 353 (4^o, 9).

⁵³ Zob. A. Guiderdoni-Bruslé, „*L'Âme amante de Son Dieu*” by Madame Guyon (1717): *Pure Love between Antwerp, Paris and Amsterdam, at the Crossroads of Orthodoxy and Heterodoxy*. W zb.: *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*. Ed. A.-J. Gelderblom, J. L. de Jong, M. van Vaecck. Leiden-Boston 2004.

⁵⁴ W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat*. Warszawa 2000, s. 264 (LXII 12).

Żeńskiemu odbiorcy podporządkowane zostały także stylistyczne wybory Lackiego: w ramach feminizacji spolszczenia dążył on do nacechowania emocjonalnego swej wersji poprzez nasycenie jej deminutywami, których próżno szukać w łacińskim oryginale Hugona. Oto wymowna próbka jego strategii translatorskiej (II 9, w. 63–68):

Wlepione oczy będę w twarz Twoję trzymała
I czasu pogodnego czołko ocierała.
Wskok potym z ostrożnością wyjmę z kolebeczki
I na moje kolana złożę Twe członeczki.
Cichusieńko ukradkiem będę całowała
Twe oczka, lecz ostrożnie, bym Ci snu nie brała⁵⁵.

Hipokorystyki w takim nagromadzeniu wprowadził do polskiej poezji u progu XVII stulecia Stanisław Grochowski, by „słodkim nowym stylem” zanurzyć język utworu religijnego w tkliwej czułości⁵⁶. W przekładzie Lackiego mają one podobny cel artystyczny. Kumulacja zdrobnień nie służy tu wyłącznie opisowi siostrzanego uczucia do niemowlęcia, będącego wszak jednym z wcieleń miłości oblubieńczej. Pod piórem tłumacza we wszystkich wariantach owo zbożne uczucie grawituje w stronę nie tyle żarliwej namietności, ile czułościowości właśnie, a z licznych spieszceń korzystają również bezpośrednie zwroty do Oblubieńca⁵⁷. W końcu nie bez kozery „kochaneczek miły” (II 12, w. 54) na rycinach przedstawiany był w postaci chłopięcej, nie zaś męskiej⁵⁸.

Pobożne pragnienia jako romans duchowny dla kobiet

Wszystkie elementy zbioru Hugona podporządkowane zostały modelowi ignacjańskiej medytacji, który zdominował religijną literaturę emblematyczną XVII stulecia. W przypadku *Pia desideria* dotyczy to w równym stopniu trzykrotnie powtórzonej inskrypcji biblijnej, tak dobranej, by czytający mógł się utożsamić z wyznaniem czynionym w pierwszej osobie, co i sugestywnej ryciny konkretyzującej alegoryczną

⁵⁵ H u g o, *Pobożne pragnienia [...] przez [...] Aleksandra Teodora Lackiego [...] polskim przetłumaczone wierszem*, k. K₂r. W oryginale: „Inque tuo, fixis haerens obtutibus, ore, / uterer oblatis commoditate loci. / Et cito subiticerem capiti, colloque sinistram, / apprimeretque meo Te mea dextra sinu. / Et tibi, vix tactis furarer basia labris, / basia sic somno non nocitura tuo” (H u g o, *Pia desideria* (1624), s. 201).

⁵⁶ P. Krzyżanowski, *Funkcje zdrobnień w twórczości Stanisława Grochowskiego*. W zb.: *Barok. Analogie – opozycje. Materiały Studenckiej Sesji Staropolskiej 4–7 maja 1977 r.* Red. nauk. S. Nieznanowski. Lublin 1979. – A. de Vincenz, *Kilka uwag o stylu poetyckim XVI wieku od Kochanowskiego do Grochowskiego*. W zb.: *Fragen der polnischen Kultur im 16 Jahrhundert*. Hrsg. R. Olesch, H. Rothe. Gießen 1980.

⁵⁷ Niewieścia predylekcja do spieszceń bywała w XVII w. przedmiotem niewybrednych ataków satyryków – zob. K. Opaliński, *Satyry*. Oprac. L. Eustachiewicz. Wyd. 2. Wrocław–Warszawa 2005, s. 76 (II 1, w. 271–275): „Drugie zaś znajdziesz, co się pieśczołami bawia, / co sobie miękkie słówka w usteczkach formują, / aby cię poruszyły albo pobudziły. / Pozwalam ja tak młodszemu, ale tobie, babo, / pieśczołkami się bawić?”

⁵⁸ Wstyd przyznać, ale jedyna próba pełniejszej analizy stylistycznej przekładu Lackiego powstała w języku niderlandzkim: Dietz, Stronks, Zawadzka, *op. cit.*, s. 37–41. Zob. też Hanusiewicz, *op. cit.*, s. 252–253. – J. Hałóń, *W poszukiwaniu źródeł inspiracji, czyli o dwóch polskich uwersjach „Pia desideria” Hermana Hugona*. „Roczniki Humanistyczne” 2002, z. 1, s. 149–150.

scenę zażyłości Duszy z Bożą Miłością, obszernej elegii angażującej zmysły, mające pomóc w uczynieniu emblematycznej kompozycji przedmiotem aktu intelektu i woli, wreszcie wywodów ojców Kościoła, które stanowiły teologiczną rękojmnię poetyckiej subskrypcji. O powodzeniu propozycji Hugona zadecydowało nasycenie medytacyjnego schematu silnymi emocjami, rozpiętymi na tytułowych „jęczeniach”, „żądzach” i „wzdychaniach” Duszy⁵⁹.

Taki potencjał w pełni doceniali autorzy tłumaczący i adaptujący zbiór, także na język polski. Gdy w 1657 r. spowiednik Katarzyny Radziwiłłowej wieńczył przedmową pisanie cyklu poetyckich komentarzy do rycin *Pia desideria*, zwrócił w niej uwagę na korzyści płynące z emblematu jako atrakcyjnej formy zbożnej dydaktyki:

dłatego między inszemi kapłan zakonu *Societatis Iesu*, Hermanus Hugo, o teżże materyjej książeczkę napisawszy, nie tylko onę naukami doktorów [świętych] i wierszami [...], ale tyż i figurami abo obrazami bardzo dowcipnemi objaśnił, prędzej bowiem to do rozumu wchodzi, czego się i samo oko do woli napatrzy⁶⁰.

Również Zbigniew Morsztyn, gdy po latach ta sama protektorka zleciła mu liryczne opracowanie emblematycznych rycin *Les Emblèmes d'amour divin et humain ensemble*, w dedykacji swego cyklu podkreślał jego medytacyjny charakter:

Ale nie wątpię, że nad wszystko złoto
Wyżej te będziesz szacowała karty,
W których nie gadki, nie uciészne żarty,
Nie historyje i zmyślne romany,
Nie komedye, tańce i padwany,
Lecz o Miłości Boskiej rozmyślanie
I tej cudownej łaski uważanie⁶¹.

Zgodnie z tymi deklaracjami emblematyczne subskrypcje obu poetów księżnej Radziwiłłowej – zarówno jezuickiego kapelana, jak i arińskiego sługi – powstały pod dyktando wytycznych *modus meditandi*⁶².

Lacki, biorąc na warsztat zbiór Hugona, w odróżnieniu od swych poprzedników starał się o wierne tłumaczenie elegii, stąd trudniej rozpoznać, w jaki sposób je

⁵⁹ Medytacyjny charakter zbioru ma obszerną literaturę przedmiotu, którą przywołuję w wyborze: G. D. Rödter: *Via piae animae. Grundlagenuntersuchung zur emblematischen Verknüpfung von Bild und Wort in den „Pia desideria“ (1624) des Herman Hugo S.J. (1588–1629)*. Frankfurt am Main 1992; *Ordo naturalis und meditative Struktur. Devotionslyrik im Kräftespiel von Emblematik, Rhetorik und Meditationspraxis dargelegt am Beispiel ausgewählter Kapitel der „Pia desideria“ des Hermann Hugo S.J.* W zb.: *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*. In Verbindung mit B. Becker-Cantarino, H. Schilling, W. Sparrn. Hrsg. D. Bremer. T. 2. Wiesbaden 1995. – R. Dekoninck, *Ad imaginem. Status, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*. Genève 2005, s. 349–361.

⁶⁰ Mieleśko, *Przedmowa do taskawego Czytelnika*, s. 76.

⁶¹ Z. Morsztyn, *Do Jaśnie Oświeconej Księżny [...] Katarzyny [...] Radziwiłłowej*, w. 10–16. W: *Emblemata*. Oprac. J. i P. Pelcowie. Warszawa 2001, s. 3.

⁶² Zob. D. J. Welsh, *Zbigniew Morsztyn's Poetry of Meditation*. „The Slavic and East European Journal” 1965, nr 1, s. 56–61. – K. Mrowcewicz, „Miłości Bożej rozmyślanie”. O „Emblematach” Zbigniewa Morsztyna. W zb.: *Literatura i kultura polska po „potopie”*. Red. nauk. B. Otwinowska, J. Pelc. Współudz. B. Fałęcka. Wrocław 1992. – Grześkowiak, Niedźwiedz, wstęp, s. 64–69.

czytał. Do tej pory przyjmowano, że również jego interesował przede wszystkim medytacyjny potencjał wierszy jezuitów⁶³, choć przedmowa otwierająca druk z r. 1673 milczy na ten temat. W odpisie z XVII w. zachowała się jednak wcześniejsza o 2 lata pierwotna wersja dedykacji marszałka nadwornego litewskiego, zawierająca m.in. jego refleksje o roli przekładanego bestsellera, przynoszące zupełnie inną propozycję lektury *Pia desideria*⁶⁴.

Zamyślając wydanie swej translatorskiej pracy niedługo po tym, jak w r. 1669 królem obrano Michała Korybuta Wiśniowieckiego, Lacki uznał, że najlepiej przysłuży się swemu dziełu, przypisując jego druk matce monarchy, Gryzeldzie Konstancji. Poświęcona jej dedykacja dzieli się na dwie wyraźne części, z których pierwsza dotyczy bezpośrednio emblematycznego zbioru Hugona i potrzeby jego spolszczenia, druga zaś adresatki jako królewskiej rodzicielki. W pierwszej z nich tłumacz własny scenariusz romansu rozgrywającego się między Duszą a jej mistycznym kochankiem utkał na kanwie kilku wybranych przedstawień emblematycznych zbioru. Ich łacińskie inskrypcje potraktowane zostały jako żarliwe kwestie wkładane w usta żeńskiej personifikacji Duszy cierpiącej z miłości. Technikę ową podpatrzył Lacki u Hugona, który dbał o to, żeby poszczególne księgi tomu nie stanowiły jedynie luźnego zbioru utworów, lecz by subskrypcje wiązały treść kolejnych emblematów w zwarte ciągi fabularne.

Dzieje opisanego w dedykacji związku zaczynają się obrazem zakochanej „Duszy pobożnej”: osłabiona tęsknotą za nieobecnym Oblubieńcem, ledwie jest ona w stanie wydać z siebie westchnienie, cytując psalmistę (Ps 37(38), 10), co stanowi odniesienie do emblematu otwierającego zbiór, którego rycina ukazuje klęczącą personifikację Duszy, rozchylającą poły sukni, by wprost z piersi ślać w niebo strzały pobożnych westchnień. Hugon w elegii tego emblematu akcentuje odwrócenie Duszy od świata ku Bogu, w prefacji Lackiego ważniejszy jest intymny związek mistycznych kochanków i osłabienie spowodowane rozłąką z umiłowanym. Pan marszałek, szkicując własną wersję fabuły, skupia się na scenach z Bolswertowych rycin, kontestując wykładnię subskrypcji, które były przedmiotem jego translatorskiej pracy. Metaliteracka wypowiedź pierwotnej dedykacji ma charakter *stricte* ikoniczny, co uznać można za pochodną płci jej adresatki.

Pod piórem Lackiego pielgrzymka zakochanej bez pamięci Duszy do Królestwa Niebieskiego usiana została przeciwnościami. Na wzór emblematu II 11 rozpoczyna

⁶³ Zob. Mrowcewicz, *Wprowadzenie do lektury*, s. 9–12. – Hałoń, *Wobec obrazu*, s. 50–56.

⁶⁴ Tytuł kopii podaje następującą informację dotyczącą autorstwa prefacji: „Przedmowa do ksiąg *Pragnienia Dusze nabożnej nazwanych, od wielbnego ojca Hermana Hugona Socjetatis Iesu po łacinie wydanych, a od Jaśnie Wielmożnego J[ego] M[ości] pana Teodora Aleksandra Lackiego, marszałka W[ielkiego] K[s]ięstwa L[itewskiego], na polski język przetłumaczonych, ode mnie skoncypowana do Jaśnie Oświeconej Księżny Jej M[ości] Wiśniowieckiej, wojewodziny ziem ruskich, 1671”. Pfeiffer (*op. cit.*, s. 20–21) uznał, iż mamy tu do czynienia z dwoma różnymi twórcami: tłumaczem Lackim oraz autorem przedmowy, którym mógł być np. jego sekretarz. Jednak poeta jako nazwę wspomnianej księgi traktuje pełny pakiet informacji z karty tytułowej, obejmujący tytuł właściwy, dane twórcy oryginału oraz autora przekładu (w cytacie fragment ów zapisano kursywą). Dopiero na końcu dodaje, iż do takiej książki „skoncypował” przedmowę dla Wiśniowieckiej. Słuszności tej lekcji dowodzi fakt, iż w dedykacji tłumacz konsekwentnie mówi w pierwszej osobie.*

się ona nocną eskapadą w poszukiwaniu wybranka. Tę samą dramatyczną scenę nokturnową powtarza Hugon na wstępie kolejnej subskrypcji (II 12), gdzie napięcie rozładowuje zaraz radość z odnalezienia Oblubieńca. Polski autor poddaje wszakże Duszę kolejnym próbom, mistyczny kochanek pozostaje u niego w ukryciu, skazując swą miłośniczkę na dalsze cierpienia rozłąki, co odbija się na jej zdrowiu. W przedmowie z 1671 r. wyraźnie odwlekany jest kulminacyjny moment szczęśliwego zjednoczenia, za co winą obarczony zostaje sam Oblubieniec:

Zwyczajem kawalerów ziemskich postępuje z nią Oblubieniec, ażeby jej szczerości spróbował. Na różne ją swoje naraża niechęci, żeby tak wypolerowaną różnemi trybulacyjami, tym wspanialszą i okazalszą wszytkiemu na jej przyszłej koronacyjnej prezentował światu. Nie ustawa szczerze kochająca Dusza w heroicznej swojej imprezie.

Ze scen poszczególnych rycin i z kwestii ich inskrypcji utkał Lacki spójną historię, którą prezentuje na wzór modnych romansów. Jej lekturze towarzyszy nieodparte wrażenie, że mamy do czynienia z kolejną wersją znanej powieści o Gryzeldzie, której bezinteresowna miłość musiała przetrwać nieludzkie próby. Zaproponowany przez tłumacza klucz do odczytania *Pia desideria* nie był wcale odosobniony. Starczy przypomnieć, iż we wspomnianym inwentarzu księgozbioru Grabskiego adnotacja: „Nb. jest u Pani”, opatrzone nie tylko spolszczenie Lackiego, ale też przekład *Gofreda, abo Jeruzalem wyzwolonej* Piotra Kochanowskiego⁶⁵, w którym pobożna wojna uwikłana została w rozwinięte wątki romansowe i który chętnie czytano właśnie jako romans duchowny⁶⁶. Jedynie użyty przez pana marszałka dyskurs mistyki oblubieńczej mógł mieć w kręgach świeckich pewien walor nowości, choć w połowie XVII stulecia w pełni dochodził do głosu nie tylko w powielanych w obiegu klasztornym tekstach rękopiśmiennych (choćby nabożnych pieśniach czy ćwiczeniach duchownych dla siostr), ale także w drukach okolicznościowych o charakterze ascetycznego epitalamium poświęconych oblóczynom zakonnic z magnackich rodów⁶⁷.

Spośród możliwych odczytań zbioru Hugona pan marszałek wyeksponował wątek przygodowo-erotyczny, zalecając go adresatce przedmowy, a poprzez nią wszystkim potencjalnym czytelnikom swojego przekładu, jako rozpisaną na em-

⁶⁵ Buchwald-Pelcowa, *Inwentarz biblioteki Jana Kazimierza Grabskiego z 1691 roku*, s. 356 (8°, 26).

⁶⁶ Zob. K. Mrowcewicz, *Dwie Jerozolimy. Kacpra Twardowskiego lektura „Goffreda”*. „Barok” 1995, nr 2. – R. Ociecek, „Pieśń o obleżeniu Jasnej Góry Częstochowskiej” wobec dzieła Tassa-Kochanowskiego. W zb.: *Z ducha Tassa. Księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)*. Red. ... Współud. B. Mazurkowska. Katowice 1998, s. 200–209.

⁶⁷ Zob. np. A. Czyż, „Namilszy ognisty”. Drużbicki i rozmyślania ocalające. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. – M. Hanusiewicz, *Wyobrażenia i erudycja w karmelitańskich pieśniach o Miłości Bożej*. „Barok” 1998, nr 1. – K. Kaczor-Scheitler: *Pochwała norbertanek krakowskiego klasztoru na Zwierzyńcu na przykładzie „Wezwania Oblubienic nowych na gody” Marcina Rostkowicza*. W zb.: *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka)*. Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane. Red. K. Płachcińska, M. Kuran. Łódź 2010. Cz. 1: *O Janie Kochanowskim i kulturze dawnej Polski; Duchowe zaślubiny z Boskim Oblubieńcem na podstawie siedemnastowiecznych medytacji norbertańskich*. „Acta Universitatis Lodziensis” t. 18 (2012). „Folia Litteraria Polonica” nr 4.

blematyczne scenki metafizyczną nowelę miłosną. Waga tej propozycji, ściśle podporządkowanej kobiecym preferencjom lekturowym, zasadza się na tym, iż wyraźnie pokazuje, do jakiego stopnia emblematyka religijna stała się wówczas domeną płci niewieściej.

Przedmowa druku: dyskurs heraldyczny

Adnotacja na końcu kopii pierwotnej wersji przedmowy, datowanej na 1671 r., informuje, że nie doszło do jej publikacji, gdyż opóźnienie druku (które mogło mieć związek ze staraniami o sprowadzenie zestawów odbitek rycin) sprawiło, iż adresatka dedykacji go nie doczekała: zmarła w Niedzielę Wielkanocną, 17 IV 1672, po krótkiej chorobie. Przekład Lackiego ukazał się rok później, przypisany „innemu patronowi”, 26-letniej Konstancji Krystynie Wielopolskiej.

Poświęcona jej prefacja z 1673 r. dowodzi, że Lacki zdecydowanie odmiennie oceniał jej formację humanistyczną i kulturę literacką niż starannie wykształconej Wiśniowieckiej. Uwzględniająca potrzeby czytelniczek wykładnia emblematyki pobożnej została w druku zastąpiona typowym panegirycznym wywodem o charakterze heraldycznym. W skierowanej *Do Wielmożnej Jej Mł[ości] paniej Konstancyje Krystyny z Kumorowa Wielopolskiej [...] przedmowie* pojawiają się dalekie aluzje wyłącznie do jednej ryciny, na której Dusza śle w niebiosa swe nabożne westchnienia w formie strzał:

Do ciebie prosto, W[asz]m[łość] p[ani] s[tołnikowa] k[oronna], żeglują *Świątobliwe pragnienia*, przez twoje są przeprowadzone wody, a na twoim wesołym herbowych rzek brzegu, proszę, aby wyladowane być mogły. A jako z serc pobożnych te towary początek swoich handlów biorą, tak też niech cię tych prezentów godną czyni wrodzona twej pobożności cnota i żarliwość przeciwko Bogu, którą codziennie pałasz ku Stwórcy swemu. Że tedy między duchownym orężem, od którego Niebo gwałt cierpi i szturm ponosi, nie jest żadne potężniejsze nad *Pobożne pragnienia*, które jako strzały ogniste dyamentowe niebieskie tarasy swym świątobliwym wskroś przenikają hartem, sferańskie otwierają bramy i do Boga [...] snadny akces czynią, zaczym jako właśnie twej pobożności służące, te żądż świętych oręża tobie, W[asz]m[łość] p[ani] s[tołnikowa] k[oronna], słusznie należeć mają⁶⁸.

Przy czym również ten obraz zdominowały akwatywne wariacje na temat trzech rzek herbu Korczak, stanowiącym dominantę tematyczną nowej wersji wstępu. Drukowana przedmowa jest bowiem – jak już wspomniano – typowym przykładem tekstu panegirycznego opartego na kodzie herbowym. Mimo że adresatką tej wersji dedykacji także była kobieta, zorientowany na pochwałę rodu magnatki dyskurs w pełni podporządkowany został patriarchalnemu modelowi kultury szlacheckiej. Rozpięta na aluzjach do poszczególnych elementów herbu Komorowskich prefacja służy wyłącznie pochwalę rodu i pobożności adresatki, eksploatując przy tym po wielokroć powielane koncepty. Dwa lata później, po śmierci Konstancji Krystyny, eksponował je małopolski prowincjał reformatów Ludwik Różycki w wygłoszonym na pogrzebie kazaniu o znamienym tytule *Rzeka troista korczakowska, przedtym po ziemskich dolinach, teraz po niebieskich płynąca pagórkach*⁶⁹. Również bogata

⁶⁸ H u g o, *Pobożne pragnienia [...] przez [...] Aleksandra Teodora Lackiego [...] polskim przetłumaczone wierszem*, k. *₁v-^{*}₂r.

⁶⁹ R ó ż y c k i, *op. cit.*

malarska dekoracja katafalku, na którą złożyło się ponad 40 emblematów skoncyrowanych przez owdowiałego męża, mimo biblijnych inskrypcji w całości poświęcona została wyłącznie egzegezie trzech korczakowskich rzek. Oto reprezentatywny początek wykazu zatytułowanego w odpisie *Emblemata na katafalku srebrnym malarskiej roboty Jej Mości paniej stolnikowej koronnej odmalowane, inwencyjey J[ego] M[ości] pana stolnika koronnego, dnia 14 Martii 1675 roku*:

Trzy rzeki, nad niemi drzewo ukoronowane, gałązki swe jak scepra do trzech rzek rozciągające. Nad niemi lemma: „*Usq̃ ad flumen propagines euis*”.

Trzy rzeki, między niemi dzieci czworo z rączkami ku niebu, przy nich słowa: „*Ita instituti sumus*”. Lemma: „*Eleaverunt flumina fluctus suos*” (*Psal[mus]* 92).

Trzy rzeki, na brzegach w monstrancyjey Naświętzy Sakrament. Lemma: „*Flumina plaudent manu a conspectu Domini*” (*Psal[mus]* 97).

Trzy rzeki, nad niemi pięć ran Pana Jezusowych na małym krzyżu wyrażonych. Lemma: „*Hinc indulcata aqua amara*” (*Eccl[esiasticus]* 38)⁷⁰.

Dzieło Różyckiego stanowi typowe kazanie interpretujące komponenty herbu⁷¹, z kolei opracowana przez Jana Wielopolskiego dekoracja katafalku jest zbiorem emblematów poświęconych rodowemu godłu Komorowskich⁷², ale w obu przypadkach mianownik pozostaje wspólny.

Dawny szlachecki dyskurs panegiryczny został ściśle podporządkowany heraldyce, począwszy od cieszących się dużą popularnością wierszy stemmatycznych, a skończywszy na temacie okolicznościowych mów czy kazań o charakterze pikturalnym⁷³. Znane w Polsce od pierwszych dekad XVI w. stemmaty dawały alegorezę herbu, wykorzystywaną również w oficjalnych herbarzach od czasu wydanej w latach 1641–1645 3-tomowej edycji *Orbis Polonus* Szymona Okolskiego, uwzględniającej też moralną wykładnię poszczególnych składników szlacheckiego godła, z wykorzystaniem zachodniej literatury ikonologicznej i emblematycznej⁷⁴. Wszechobecny stemmat – w praktyce literackiej ożywiany herbową legendą, pochwałami czynów przodków, szkolną erudycją, konceptystycznymi skojarzeniami czy nawet konstrukcją emblematyczną – był tylko ubogim krewnym bujnie rozwijającego się na Zachodzie bogatego w symboliczne sensy emblematu, krewnym, który nieprzypadkowo przez cały XVII w. pozostawał zdecydowanie bliższy sarmackiej wyobraźni⁷⁵.

⁷⁰ Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka NAN Ukrainy, Zbiór Baworowskich, rkps 318, s. 81.

⁷¹ Zob. D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992.

⁷² Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*. W zb.: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.* Red. A. Morawińska. Warszawa 1982.

⁷³ Analizę zjawiska przynosi praca S. Baczewskiego *Szlachectwo. Studium z dziejów idei w piśmiennictwie polskim. Druga połowa XVI wieku – XVII wiek* (Lublin 2009).

⁷⁴ Zob. M. Kazańczuk, *Staropolskie herbarze. Herby – historia – religia*. „Pamiętnik Literacki” 2002, z. 3. – Baczewski, *op. cit.*, s. 144–183. – B. Milewska-Ważbińska, „*Orbis Polonus*” Szymona Okolskiego jako świadectwo kultury literackiej XVII wieku. W zb.: *Staropolskie kompendia wiedzy*. Red. I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka. Warszawa 2009.

⁷⁵ Zob. F. Pilarczyk, *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*. Zielona Góra 1982. – J. Liškevičienė, *XVI–XVIII amžiaus knygu grafika: Herbai senuosiuose lietuvos spaudiniuose*. Vilnius 1998. – B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich ksiązkach, czyli Rzecz o poezji heraldycznej*. Warszawa 2012.

Lacki, pisząc nową przedmowę w 1673 r., nie tylko poświęcił druk innej adresatce. Wymiana dyskursu emblematycznego na heraldyczny implikowała istotną zmianę modalną. Pierwotna rozprawka, śmiało zaprojektowana pod kątem żeńskiego odbiorcy, zastąpiona została typowym dla patriarchalnego modelu szlacheckiego wykładem skierowanym do przedstawicielki magnackiego rodu. Ostateczną decyzję poety uznać można za swoistą rejteradę.

ANEKS

EDYCJA PRZEDMOWY Z 1671 ROKU

Kopia dedykacji Gryzeldzie Wiśniowieckiej zachowała się w rkpsie Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 336/II, s. 97–100. Nieliczne koniektury i rozwinięcia skrótów ujęto w nawiasy kwadratowe. W ramach objaśnień transkrypcję opatrzone jedynie przekładem fraz łacińskich (za tłumaczenia serdecznie dziękuję mgr Elżbiecie Starek) oraz przypisami słownikowymi, tylko sporadycznie przydając krótki komentarz rzeczowy. W przypadku spolszczeń łacińskich inskrypcji zbioru Hugona w miarę możliwości korzystano z przekładów druku Lackiego.

**Przedmowa do ksiąg *Pragnienia Dusze nabożnej nazwanych,*
od wielbnego o[ł]jca] Hermana Hugona *Soc[ietatis] Iesu*¹ po łacinie wydanych,
a od Jaśnie Wielmożnego J[ego] M[ości] pana Teodora Aleksandra Lackiego,
marszałka W[ielkiego] Ks[ięstwa] L[itewskiego],
na polski język przetłumaczonych,
ode mnie skoncyrowana do Jaśnie Oświeconej Księżny Jej M[ości] Wiśniowieckiej,
wojewódzkiej ziem ruskich²,
1671**

Teskliwa³ w gorącym pragnieniu Dusza pobożna bez prezencyj⁴ Oblubienica swojego w jakich gorzkościach umysłu i lamentach zostawa. Nie mogąc ustnie obywatelom świata niewypowiedzianej serca swojego eksprymować tesknoty⁵, w żarliwych konających afektach i ledwie cień żywota dosyć słabą piastując nadzieją, póki jeszcze żywiących co zatrzymuje duchów dla potężniejszego nad samą śmierć kochania⁶, i mówić nie mogąc, wzdycha do Oblubienica: „*Gemitus meus non est a Te absconditus*”⁷. I słusznie zaprawdę, bo któż może jaśniej poznać gorący do Oblubienica niebieskiego afekt, jako ten sam, który *recipro-*

¹ *Soc[ietatis] Iesu* – jezuita (członka Towarzystwa Jezusowego).

² Gryzelda Konstancja Wiśniowiecka, z domu Zamoyska (1623–1672), była wdową po Jeremim Michale Korybucie Wiśniowieckim (1612–1651), wojewodzie ruskim (od 1646).

³ *Teskliwa* – smutna, udęczona.

⁴ *bez prezencyj* – bez obecności.

⁵ *eksprymować tesknoty* – wyrazić udęki.

⁶ *dla potężniejszego nad samą śmierć kochania* – z powodu miłości, która jest silniejsza od śmierci; aluzja do Pnp 8, 6: „bo mocna jest jako śmierć miłość”.

⁷ „*Gemitus meus non est a Te absconditus*” – „Wzdychanie moje nie jest tajne Tobie”. Nieznacznie zmieniony fragment inskrypcji wstępnego emblematu zbioru (Ps 37(38), 10).

co nabożnej Dusze *exardescit affectu*?⁸ Kogo bardziej⁹ teskliwie jej wzdychania *permovere*¹⁰ mogą, jako tego, który *intuetur corda et librat cogitationes nostras*?¹¹

Przy wyświadczeniu słownym dobrego afektu *magis animo constat, quam corpore*¹², i już, rozżarzona miłością, nie mogąc w rzeczach stworzonych swego należeć ukontentowania, szuka Oblubieńca z pilnością wielką, na swoje mało dbając wczasy¹³. Podczas ciemnej nocy obiega ulice, żeby mogła pożądaną swoją obaczyć pociechę i miasto gorącej pochodnie *per anfractus viarum*¹⁴ do pożądanego nadziei swoich portu bez obecności Jego nie chce się puszcząć, aby szczęśliwie swoją mogła odprawić peregrynacją¹⁵.

Zwyczajem kawalerów ziemskich postępuje z nią Oblubieniec, ażeby jej szczerości spróbował¹⁶. Na różne ją swoje naraża niechęci, żeby tak wypolerowaną różnemi trybulacjami¹⁷, tym wspanialszą i okazalszą wszystkim na jej przyszłej koronacji¹⁸ prezentował światu. Nie ustawa szczerze kochająca Dusza w heroicznej swojej imprezie¹⁹. Owszem, im większe następują niesmaki, tym gorętszem kochanka swojego *prosequitur affectem*²⁰, tak dalece, że już żarliwych nie mogąc wytrzymać płomieni, *animo et corpore lapsa*²¹ przyjacielskiej prosi asystencji²², aby na tak ciężki paroksyzm *probatum* jej znaleźli *electuarium*²³. I lubo wirydarze medycjonalnemi ziołami towarzyską suplementują ochotę²⁴, lubo bujne ogrody różne zapachy i zwątloną umacniające naturę prezentują odory²⁵, lubo różne wódki i zamorskich ingrediencji destylowane zgromadzają [w] się *spiritus*²⁶ na uleczenie tak wielkiego zapału²⁷, nic jednak jej nie może ukontentować²⁸ chęci, tylko wzajemna Oblubieńca miłość. Tak dalece, że tymże kompanom swoim, których przedtym prosiła: „*Stipate me floribus, fulcite me malis*”²⁹, już teraz inną radzenia o chorobie swojej podaje informacją³⁰, gdy mówi: „*Dicite dilecto, quia Amore eius languo*”³¹. Protestuje się

⁸ *reciproco* [...] *exardescit affectu* – zapłonął odwzajemnionym uczuciem.

⁹ *bardziej* – bardziej (dawna forma oboczna, w przekazie stosowana konsekwentnie).

¹⁰ *permovere* – poruszyć.

¹¹ *intuetur corda et librat cogitationes nostras* – ogląda nasze serca i waży nasze myśli.

¹² *magis animo constat, quam corpore* – bardziej ma na uwadze duszę niż ciało.

¹³ *na swoje mało dbając wczasy* – nie zważając na swe wygody.

¹⁴ *per anfractus viarum* – krętymi uliczkami. Scena nawiązuje do wersetu Pnp 3, 2, stanowiącego inskrypcję emblematu II 11, który Lacki przywoła dalej.

¹⁵ *odprawić peregrynacją* – odbyć podróż.

¹⁶ *jej szczerości spróbował* – wypróbował prawdziwość jej uczuć.

¹⁷ *trybulacjami* – zmartwieniami, niepokojami.

¹⁸ *na jej przyszłej koronacji* – mowa o koronie zbawienia.

¹⁹ *w heroicznej* [...] *imprezie* – w heroicznym, niezwykle trudnym przedsięwzięciu.

²⁰ *prosequitur affectem* – obdarza uczuciem.

²¹ *animo et corpore lapsa* – osłabiona na duszy i ciele.

²² *asystencji* – pomocy.

²³ *probatum* [...] *electuarium* – wypróbowane lekarstwo.

²⁴ *lubo wirydarze medycjonalnemi ziołami towarzyską suplementują ochotę* – chociaż ogrody dodają siły leczniczymi ziołami.

²⁵ *zwiątloną umacniające naturę* [...] *odory* – zapachy wzmacniające osłabione ciało (siły cielesne).

²⁶ *i zamorskich ingrediencji destylowane zgromadzają [w] się spiritus* – destylowane nawet z importowanych składników, koncentrując ich moc.

²⁷ *zapału* – ognia, płomienia.

²⁸ *ukontentować* – zadowolić.

²⁹ „*Stipate me floribus, fulcite me malis*” – „Oblóźcie mnie kwiatkami, trzeźwcie mnie jabłkami”. Parafraza wersetu Pnp 2, 5a („*Fulcite me floribus, stipate me malis* [...]”), stanowiącego pierwszą część inskrypcji emblematu III 2.

³⁰ *radzenia o chorobie swojej informacją* – receptę na swoją chorobę.

³¹ „*Dicite dilecto, quia amore eius languo*” – „Powiedzcie ukochanemu, że od jego miłości mdleję”.

i sama³² przed aniołami i ludźmi, że żadnej, tylko kochanka swego, innej nie potrzebuje medycyny³³: „*Mihi autem adhaerere Deo meo bonum est*”³⁴.

Upatruje niebieski Oblubieniec między szczeróżyliwymi afektami szworcującą się³⁵ Duszę nabożną i wzięwszy szczerego afektu dosyć dostateczną próbę³⁶, nigdy zmienności żadnej i namniejszej nie mogąc dojrzeć suspicyj³⁷, już dalej zwykłego miłosierdzia swego nie tamuje zdroju, ale ją do konwersacyjej swojej mile i chętnie inwituje³⁸, afekt wdzięcznemi deklaruje słowy i serdeczne swoje onej prezentuje propensyje³⁹. Którem procederem już Dusza *Sponsi satiata favore*⁴⁰ manifestuje się przed wszystkim światem, jakie ma z kochanka swego kontentece⁴¹, gdy mówi: „*Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus*”⁴². Tych delikatec⁴³ i pieszczot nabożnych zażywa Oblubienica i już w swojej ukontentowana żądzy, niczego więcej nie pragnie, tylko „*esse cum Christo*”⁴⁴.

Jakoż i Oblubieniec, żeby się jej nie zdał długo na słowie trzymać⁴⁵, wprowadziwszy ją do triumfalnego⁴⁶ królestwa, *Aeterni Patris domus secreta pandit paenetrabilia*⁴⁷ i widzeniem twarzy swojej, i zażywaniem siebie na wieki onę cieszy, pieści i delectuje. Która już swego pełna i pewna szczęścia, dziękuje mu z uniżoną submisyją⁴⁸, że jej liche prace, wzdychania, afekty takim remunerał⁴⁹ błogosławieństwem. A nie mogąc serdecznej w sobie morderować⁵⁰ radości, sama *impossui*⁵¹, przed zgromadzoną przechwalać się niebieską hierarchiją⁵², wesolo woła: „*Quam dilecta tabernacula Tua, Domine virtutum!*”⁵³

Szczęśliwa zaprawdę dama, godna, aby pamiątkę jej rodyjskie kolosy albo egip[ts]kie

Parafraza wersetu Pnp 2, 5b („*quia amore languo*”), stanowiącego drugą część inskrypcji emblematu III 2.

³² *Protestuje się i sama* – nawet sama się zastrzega.

³³ *medycyny* – lekarstwa.

³⁴ „*Mihi autem adhaerere Deo meo bonum est*” – „Pożytecznie mi przyłgnąć do mego Boga”. Amplifikowany zaimkiem werset Ps 72(73), 28a, stanowiący początek inskrypcji emblematu II 13.

³⁵ *szworcującą się* – strojącą się.

³⁶ *wziąwszy szczerego afektu dosyć dostateczną próbę* – dostawszy wystarczający dowód szczerego uczucia.

³⁷ *żadnej [...] suspicyj* – żadnego podejrzenia.

³⁸ *do konwersacyjej [...] inwituje* – zaprasza do rozmowy.

³⁹ *serdeczne [...] propensyje* – skłonności miłosne.

⁴⁰ *Sponsi satiata favore* – nasyciona przychylnością Oblubieńca.

⁴¹ *kontentece* – nagrody, radości.

⁴² „*Anima mea liquefacta est, ut dilectus locutus*” – „Dusza moja rozplynęła się, jak kochanek przemówił”. Parafraza wersetu Pnp 5, 6 („*Anima mea liquefacta est, ut locutus est*”), stanowiącego inskrypcję do emblematu III 5.

⁴³ *delikatec* – czułości.

⁴⁴ „*esse cum Christo*” – „być z Chrystusem”. Fragment wersetu Flp 1, 23, będącego inskrypcją emblematu III 9.

⁴⁵ *się jej nie zdał długo na słowie trzymać* – nie kazał jej długo czekać na spełnienie obietnicy.

⁴⁶ *do triumfalnego* – do triumfującego.

⁴⁷ *Aeterni Patris domus secreta pandit paenetrabilia* – udostępnia sekretne zakamarki siedziby Przedwiecznego Ojca.

⁴⁸ *z [...] submisyją* – z pokorą.

⁴⁹ *remunerał* – odpłacał.

⁵⁰ *moderować* – powściągnąć.

⁵¹ *impossui* – nie mogąc się opanować.

⁵² *przed [...] niebieską hierarchiją* – przed hierarchią niebiańską, tj. przed dziewięcioma chórami anielskimi i rzeszą świętych.

⁵³ „*Quam dilecta tabernacula Tua, Domine virtutum!*” – „Jako wdzięczne przybytki Twoje, Panie zastępów!” Cytat z Ps 83(84), 2, stanowiący pierwszą część inskrypcji emblematu III 14.

piramidy⁵⁴ potomnem głosięły narodom, która tak zacnego kawalera mogła sobie pozyskać afekty. Bo już *alienae non indiga opis*⁵⁵, wszelakiego szczęścia przeszedłszy *metas*⁵⁶, wiecznej chwały niedostępnego majestatu pełna, coraz większy augment⁵⁷ szczęścia w szczęściu swoim odbiera, gdy miłe z Oblubieńcem swoim trawi i trawić będzie na pieszczotach czasy.

Jej wzdychania i afekty serdeczne zacny autor Hermanus Hugo *Societatis Iesu* dla wzniecenia pobożnej miłości w każdej duszy chrześcijańskiej przeciwko Oblubieńcowi niebieskiemu⁵⁸ łacińskiem *optima intentione*⁵⁹ opisał wierszem. W tym stroju po różnych królestwach i prowincjach Dusza nabożna szukała kochanka swego, chcąc oraz z sobą wiele towarzyszek na ukontentowanie oczu i serca Oblubieńca swego zgromadzić. Ale że cudzem językiem mówiła, niewielom mogła uczynić do wykonania intencji swoich alektywę⁶⁰. Zoczyłem udatną peregrynkę⁶¹, a zrozumiawszy, że tak potężnego monarchy, lubo płaszczem pokory okryta, ma być Oblubienicą, z ochotą w nadzieję przyszłej promocyj⁶² onę przyjąwszy, polskiego ją przed kilką czasów⁶³ nauczyłem języka. Jej gorące żądania i serdeczne tesknoty potrzebowały jakiego *fulcrum*⁶⁴, na którym by tu te swoje mogły sadowić bezpieczeństwo⁶⁵. Obawiała się sama i nadto ode mnie znowu *praedire in publicum*⁶⁶, pamiętna, jakich zażywała niewczasów, jakie ponosiła dyzgusty⁶⁷, o których powiada: „*Custodes civitatis expoliaverunt me pallio meo*”⁶⁸. Ale że się do swego kwapięła⁶⁹ kochanka, częste wnosząc do nieba suspiryja⁷⁰, mówiła: „*Hei, mihi quia incolatus meus prolongatus est!*”⁷¹ A nawet kiedy już gorąca miłość dalszego nie pozwalała frysztu⁷², prosiła mnie, aby *cum venia mea*⁷³ zaczęta mogła kończyć peregrynacją: „*Vadam et circuibō civitatem*”⁷⁴.

⁵⁴ *rodyjskie kolosy albo egip[tyjskie] piramidy* – odwołanie do dwóch spośród siedmiu cudów antycznego świata: posągu Heliosa u wejścia do portu Mandraki w mieście Rodos, postawionego w III w. p.n.e. na cześć zwycięstwa nad wojskami Demetriosa Poliorketes, oraz zbudowanej w XXVI w. p.n.e. Wielkiej Piramidy w Gizie, będącej grobowcem faraona Cheopsa.

⁵⁵ *alienae non indiga opis* – nie potrzebuje cudzej pomocy.

⁵⁶ *metas* – krańce.

⁵⁷ *augment* – wzrost, procent.

⁵⁸ *miłości [...] przeciwko Oblubieńcowi niebieskiemu* – miłości do niebiańskiego Oblubieńca.

⁵⁹ *optima intentione* – z najwyższą starannością.

⁶⁰ *niewielom mogła uczynić [...] alektywę* – niewielu mogła zachęcić.

⁶¹ *udatną peregrynkę* – śliczną podróżniczkę, patniczkę.

⁶² *w nadzieję przyszłej promocyj* – licząc na przyszłe poparcie.

⁶³ *przed kilką czasów* – przed kilku laty, jakiś czas temu.

⁶⁴ *fulcrum* – wsparcia.

⁶⁵ *te swoje [...] bezpieczeństwo* – swoją śmiałość.

⁶⁶ *praedire in publicum* – zostać ogłoszona drukiem.

⁶⁷ *zażywała niewczasów, jakie ponosiła dyzgusty* – doświadczała niewygód, jakie znosiła niechęci.

⁶⁸ „*Custodes civitatis expoliaverunt me pallio meo*” – „Stróżowie miejscy zdarli ze mnie mój płaszcz”. Zmieniony cytat z Pnp 5, 7.

⁶⁹ *się [...] kwapięła* – spieszyła się.

⁷⁰ *suspiryja* – westchnienia.

⁷¹ „*Hei, mihi quia incolatus meus prolongatus est!*” – „Ach, niestety, że mieszkanie moje przedłużyło się!” Werset Ps 120(119), 5, stanowiący część inskrypcji emblematu III 7.

⁷² *frysztu* – zwłoki.

⁷³ *cum venia mea* – za moim przyzwoleniem.

⁷⁴ „*Vadam et circuibō civitatem*” – „Pójdę i obejdę miasto wkoło”. Parafraza początku wersetu Pnp 3, 2, stanowiącego fragment inskrypcji emblematu II 11.

Nie mogłem tak wdzięcznej rezydentce wolnego denegować⁷⁵ odjazdu. I owszem, chcąc ją polskiemu prezentować horyzontowi, starałem się jako najlepsze onej od upałów *obtreactionis* naleźć reklinatoryjum⁷⁶. Jakoż *iuvat*⁷⁷ Fortuna i one, i moję intencją, kiedy ją, ubogo pielgrzymującą, Jaśnie Oświeconemu Waszej Ks[ia]żęcej Mości oddawam i konsekruję imieniowi⁷⁸. Wiedziałem bowiem pobożnego zakonu⁷⁹ tego, który nie tylko świat cały, ale i podziemne Indyje *lumine fidei* i cnót świętych przykładnością oświeca⁸⁰, *pietatis et eruditionis*⁸¹ zagrzewa, *lumine et zelo Divini Amoris aestuat propensiją*⁸², do usług W[aszej] Ks[ia]żęcej Mości *cum debita veneratione nominis* W[aszej] Ks[ia]żęcej Mości *coniunctam*⁸³. Zaczynam na słusznej tam urodzoną *ex Hermanno Hugone*⁸⁴ pobożną Duszę, wypieszczoną *in praxis spiritualium exercitiorum*⁸⁵, oświeconą miłością i poznaniem Boga, Jaśnie Oświeconej W[aszej] Ks[ia]żęcej Mości dedykuję protekcję, dokąd i ja, i zakon autora łacińskiego z swoją garnimy się submisją⁸⁶. Aleć i sama Dusza, dawnego nauczywszy się *paradoxum*⁸⁷, że *simile diligit sibi simile*⁸⁸, wielce pragnęła tej się pokłonić paniej, którą już dawno *aemulam sui per heroicos pietatis actus*, a Oblubieńcowi swojemu *desponsatam per fidem, agnovit*⁸⁹. Stan sam W[aszej] Ks[ia]żęcej Mości terazniejszy dawał jej anse do tej estymatywy⁹⁰, że *iisdem gemitibus votis et suspiriis*⁹¹ temuż, W[asza] Ks[ia]żęca M[ość], pragniesz przypodobać się Oblubieńcowi, który *momenta regnorum librat sceptrisque disponit*⁹². Jej serdeczne suspirya⁹³ jedyną czynią Oblubieńcowi niebieskiemu rozkosz i uciechę, rodząc z miłości ukontentowanie.

W[asza] Ks[ia]żęca M[ość], *ex illustrissima prosapia sua*⁹⁴ wydałaś nam tego, który utrapioną przedtym długoletnimi wojnami, rzadko *in sortem nostram* wydarzonymi, detur-

⁷⁵ *denegować* – odmawiać.

⁷⁶ *od upałów obtreactionis naleźć reklinatoryjum* – od upałów zawiści znaleźć wytchnienie.

⁷⁷ *iuvat* – wspomaga.

⁷⁸ *oddawam i konsekruję imieniowi* – oddaję i poświęcam imieniu, tj. dedykuję.

⁷⁹ *pobożnego zakonu* – tj. jezuitów.

⁸⁰ *podziemne Indyje lumine fidei [...] oświeca* – oświeca światłem wiary (tj. nawraca na katolicyzm) Indie, znajdujące się po drugiej stronie kuli ziemskiej.

⁸¹ *pietatis et eruditionis* – pobożnością i wykształceniem.

⁸² *lumine et zelo Divini Amoris aestuat propensiją* – światłem i gorliwością Miłości Bożej rozpala skłonność.

⁸³ *cum debita veneratione nominis [...] coniunctam* – połączona (dedykacja) z należną czcią imienia.

⁸⁴ *ex Hermanno Hugone* – przez Hermana Hugona.

⁸⁵ *in praxis spiritualium exercitiorum* – praktykowaniem ćwiczeń duchowych.

⁸⁶ *z swoją [...] submisją* – z swą pokorą.

⁸⁷ *paradoxum* – paradoksu.

⁸⁸ *simile diligit sibi simile* – podobny kocha się w podobnym. Zwrot przysłowiowy (w wersji A. M. Fredry z 1658 r.: „Podobny podobnego sobie smakuje”) zakorzeniony w wersecie *Wulgaty*: „*Omne animal diligit simile sibi, sic et omnis homo proximum sibi*” (Syr 13, 19; w przekładzie J. Wujka: „Każde zwierzę miłuje sobie podobne, tak i każdy człowiek bliźniego swego”).

⁸⁹ *aemulam sui per heroicos pietatis actus, a Oblubieńcowi [...] desponsatam per fidem, agnovit* – poznała konkurującą z nią heroicznymi aktami swej pobożności, a Oblubieńcowi wiara poślubioną.

⁹⁰ *anse do tej estymatywy* – sposobność do tego uszanowania.

⁹¹ *iisdem gemitibus votis et suspiriis* – takimiż samymi modlitewnymi jękami i westchnieniami.

⁹² *momenta regnorum librat sceptrisque disponit* – waży chwile (świećności) królestw i naznacza czas berłom (tj. panującym).

⁹³ *serdeczne suspirya* – płynące z serca westchnienia.

⁹⁴ *ex illustrissima prosapia sua* – ze swego znakomitego rodu.

powaną *factionibus externis, laniatam diffidentiis internis*, klemencyją⁹⁵ swoją pańską cieszy ojczyznę i delektuje. Gdy za ordynacją Boską⁹⁶ przy zgodliwych głosów harmoniję tron majestatu polskiego, *natura quidem*⁹⁷ syn, ale *vocatione parens patriae*⁹⁸, mówię, J[ego] K[rólewska] M[ość], p[an] n[asz] miłościwy, zasiadając szczęśliwie, onej moderuje *gubernacula*⁹⁹, przeszłych monarchów fortunę *retro*¹⁰⁰ zostawiwszy, *regnum annis et molle sua ruens*, nie żałując kosztów, prac, fadyg i zdrowiu nawet pańskiemu nie folgując, *ad summum faelicitatis gradum perducere fatis suffragantibus*¹⁰¹ pragnie i życzy z samej tylko szczególnej przeciwko ojczyźnie miłości. *Latissimus* podaje się tu *campus excurrere in laudes*¹⁰² J[ego] K[rólewskiej] Mości, p[ana] m[ojego] m[i]l[os]ciwego.

Ale jako *ad Herciniam Sylvam*¹⁰³ przyjeżdżającemu z szczupłym wózkiem robotnikowi nie staje głowy *in tanta* ozdobnego drzewa *multitudine*¹⁰⁴, skąd by miał począć swojej efekt pracy, tak i mój miałki dosyć rozum nie może *tantis scaturire conceptibus*¹⁰⁵, aby mógł *in capitolium gloriae*¹⁰⁶ najaśniejszych czynów J[ego] K[rólewskiej] M[ości], p[ana] m[ojego] m[i]l[os]ciwego, *adaequato procedere cursu*¹⁰⁷. Weźmie jednak potym tę prowincyją nieustawiającą w animuszach¹⁰⁸, w językach, w piórach ludzkich pamięć, szczycić się wiek teraźniejszy z tak dobrotliwego pana przed innymi wiekami będzie, a nam tej fortuny nie tylko *posteritas*¹⁰⁹, ale i teraźniejsze narody *invidere*¹¹⁰ muszą. Moja rzecz tylko *triumphales* J[ego] K[rólewskiej] Mości *laureas votis et gratulationibus concomitari*¹¹¹, którego uniżoną moją submisją pański weneruje¹¹² majestat. To przyznawając, że te W[aszej] K[siażęcej] Mości, których okiem miłosierdzia dojrzał Oblubieniec niebieski, serdeczne *gemitus*¹¹³ zniewoliły Boski majestat, *in vota*¹¹⁴ same uprzedzając, taką *pia desideria*¹¹⁵ suplementowali ucie-

⁹⁵ *rzadko in sortem nostram wydarzonemi, deturpowaną factionibus externis, laniatam diffidentiis internis, klemencyją* – rzadkimi w naszych czasach, zhańbioną zagranicznymi intrygami, poszarpaną wewnętrznymi sporami, łaską.

⁹⁶ *za ordynacją Boską* – na Boży rozkaz.

⁹⁷ *natura quidem* – obdarzony naturalnymi predyspozycjami.

⁹⁸ *vocatione parens patriae* – posłuszny wołaniu ojczyzny.

⁹⁹ *moderuje gubernacula* – kieruje sterami.

¹⁰⁰ *retro* – za sobą.

¹⁰¹ *regnum annis et molle sua ruens [...] ad summum faelicitatis gradum perducere fatis suffragantibus* – królestwo, zrujnowane wiekiem i swym zniewieszczeniem, pomyślnymi losami do pełnej szczęśliwości prowadzić.

¹⁰² *Latissimus [...] campus excurrere in laudes* – najszersze pole do pochwał.

¹⁰³ *ad Herciniam Sylvam* – do Lasu Hercyńskiego (puszcza w czasach antycznych dzieląca Europę na część północną i południową).

in tanta [...] multitudine – w takiej mnogości.

¹⁰⁵ *tantis scaturire conceptibus* – takimi trysnąć konceptami.

¹⁰⁶ *in capitolium gloriae* – na szczycie chwały.

¹⁰⁷ *adaequato procedere cursu* – iść odpowiednim torem.

¹⁰⁸ *w animuszach* – w odwadze.

¹⁰⁹ *posteritas* – potomność.

¹¹⁰ *invidere* – zazdrościć.

¹¹¹ *triumphales [...] laureas votis et gratulationibus concomitari* – chwalebny tryumf towarzyszyć modlitwami i gratulacjami.

¹¹² *submisją [...] weneruje* – pokorą wielbić.

¹¹³ *serdeczne gemitus* – westchnienia płynące z serca.

¹¹⁴ *in vota* – w modlitwach.

¹¹⁵ *pia desideria* – pobożne pragnienia (tytuł zbioru Hugona).

chą¹¹⁶, niespodziewaną nabawieli kontentecą¹¹⁷ i przeszedłszy wszystkie sperancje¹¹⁸, *summam ex voto pro voto* oddały *faelicitatem*¹¹⁹, która to *faelicitas*, *praetergressa universas familias*¹²⁰, w szczególnem W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości upodobała sobie wygodną rezydencyją sercu, gdy w ten sam prawie czas, kiedy *per regna et provincias ambitio principatus haereditarium* sobie funduje *imperium*¹²¹, niebo nas samo *faelicissima Tua beavit sobole*¹²². I nie myślę, że te *vota reficiunt*¹²³ serce W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości, ponieważ *ex successu faelicis progeniei*¹²⁴ W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości spływa szczęście i fortuna *in sortem*¹²⁵ W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości.

Chętnie się niegdy Pers, że *post abdicationem regno in personam filii*¹²⁶, widząc już na tronie królewskim siedzącego syna, wielką stąd miał uciechę, tak że się zdał największego zażywać szczęścia i z wesołości serdecznej zawoła: „*Omni regno pulchrius est regis esse patrem*”¹²⁷. Świadomi natury filozofowie twierdzą *suis in nixi rationibus*¹²⁸, żeby matka bardziej niż ojciec swoje mieli kochać potomstwo. Zaczynając pleć białogłowska, gdy do szczęścia tego przychodzi, musi *pulchritudinem in beatitudinem mutare*¹²⁹, co pewnie i tak jest. A z tym też *sequetur*¹³⁰, że *post gemitus* do Boga wylane *vota sancta*¹³¹ od W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości z miłości ku Bogu odprawione, gdy szczęśliwe *votorum suorum* otrzymały *effectum in persona*¹³² ukochanego syna, bardziej muszą W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości kontentować serce, niż gdyby *in sortem* W[asze]m[łość] M[ilości] Ks[iażęcej] Mości *Divina potentia*¹³³ ordynowane były. Niech tedy w takim szczęściu, w takich pociechach, w takich pomyślnościach akumulując, *ex thesauris benignitatis suae*¹³⁴ Oblubieniec niebieski W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości sekunduje wota, intencje¹³⁵, zamysły i długowiecznym opatruje zdrowiem. Dusza jednak pobożna w imprezach swoich nieustawiająca łączy jeszcze swoje z W[asze]m[łość] Ks[iażęcej] Mości in-

¹¹⁶ suplementowali uciechą – dopełnili radością.

¹¹⁷ kontentecą – radością.

¹¹⁸ sperancje – oczekiwania.

¹¹⁹ *summam ex voto pro voto* oddały *faelicitatem* – sumą głosów oddały szczęśliwość.

¹²⁰ *faelicitas, praetergressa universas familias* – szczęśliwość, pomijając wszystkie rody.

¹²¹ *per regna et provincias ambitio principatus haereditarium [...] imperium* – w (innych) królestwach i prowincjach rządzić panowania dziedziczną władzą.

¹²² *faelicissima Tua beavit sobole* – cieszy Twoim błogosławionym potomkiem.

¹²³ *vota reficiunt* – modlitwy wzmacniają.

¹²⁴ *ex successu faelicis progeniei* – z powodzenia szczęśliwego potomka.

¹²⁵ *in sortem* – na los.

¹²⁶ *post abdicationem regno in personam filii* – po rezygnacji z tronu na rzecz potomka.

¹²⁷ „*Omni regno pulchrius est regis esse patrem*” – „Od sprawowania wszelkiej władzy królewskiej piękniej jest być ojcem króla”. Jest to cytat z popularnego w XVII-wiecznej szkole historyka M. Justynusa Justynusa (*Epitoma Historiarum Philippicarum* 16, 2, 9), który w ten sposób opisał abdykację Ptolemeusza I Sotera na rzecz syna, Ptolemeusza II Filadelfosa (zob. *Zarys dziejów powszechnych starożytności na podstawie Pompejusza Trogusa (z dodaniem Prologów)*. Przeł., wstęp, koment. I. Lewandowski. Warszawa 1988, s. 122).

¹²⁸ *suis in nixi rationibus* – w swych mądrych tezach.

¹²⁹ *pulchritudinem in beatitudinem mutare* – zmienić chwalebność w szczęście.

¹³⁰ *sequetur* – idzie.

¹³¹ *post gemitus [...] vota sancta* – po westchnieniach święte modlitwy.

¹³² *votorum suorum [...] effectum in persona* – swoich modlitw spełnienie w osobie.

¹³³ *in sortem [...] Divina potentia* – na los Bożą mocą.

¹³⁴ *ex thesauris benignitatis suae* – ze skarbnicy swej łaskawości.

¹³⁵ *sekunduje wota, intencje* – wspiera ślubowania, zamiary.

tencyjami suspiryja¹³⁶, o których nie wątpię, że te *ex materno pectore prodeuntes*¹³⁷, tak za dobrotliwego pana naszego, jako i za całość miłej ojczyzny, do Oblubieńca niebieskiego często wysyłane bywają.

Osiadł niedawno rój pszczoł podczas szczęśliwej J[ego] K[rólewskiej] Mości elekcyjnej znak województwa sierackiego¹³⁸. A że pszczołki hieroglifikują¹³⁹ zgodę, zgodna też nastąpiła elekcyjja. Dusza pobożna *cum triplici gemitus votorum et suspiriorum potentia*¹⁴⁰, które niezwyceżony Boski pokorą swoją zwyciężają majestat i są *signa victoriarum*¹⁴¹, do troistych herbownych W[aszej] Ks[iażęcej] Mości pospiesza znaków¹⁴², które są *omen fortitudinis*¹⁴³ na wojnach. Wróżka¹⁴⁴, a nieomylna, przyszłej, którą sam Dusze pobożnej Oblubieniec *secundo eventu*¹⁴⁵ ordynować będzie, nie tylko nad Ukrainą, ale i nad wszystkimi nieprzyjaciółami J[ego] K[rólewskiej] Mości, wiktoryjej¹⁴⁶.

Przyjmij tedy, W[asza] Ks[iażęca] M[ość], tę w polskim już stroju pielgrzymującą Oblubieńca niebieskiego damę, bo ta i panu¹⁴⁷, i ojczyźnie, i W[aszej] Ks[iażęcej] Mości pomyślne – tak doczesne, jako i wieczne – u Oblubieńca swego snadnie¹⁴⁸ może uprosić szczęśliwości. I mnie z nią oraz z pańskiej swojej nie racz wypuszczać łaski, do której się z moją oddawam dewocyją¹⁴⁹.

Ta prefacyja nie wyszła *in publicum*¹⁵⁰, bo śmierć Ks[iężny] J[ej] Mości zakroczyła¹⁵¹, a potem księgę innemu przypisano patronowi.

¹³⁶ *suspiryja* – westchnienia.

¹³⁷ *ex materno pectore prodeuntes* – płynące z matczynej piersi.

¹³⁸ *Osiadł niedawno rój pszczoł [...] znak województwa sierackiego* – wydarzenie mające miejsce na polu elekcyjnym 19 VI 1669, w dniu wyboru Michała Korybuta Wiśniowieckiego na króla, uznane zostało za cudowny prognostyk jego panowania: „Wróżka obrania Michała króla, w wojsku na elekcyi będącemu była: [...] rój pszczoł, nie wiedzieć skąd się wzięwszy, na chorągwie jednej województwa sieradzkiego siadły, które się też zaraz do województwa sandomirskiego (po Michale Wiśniowieckim głosy dając) aplikowało” (M. Jemiołowski, *Pamiętnik dzieje Polski zawierający (1648–1679)*. Oprac. J. Dziegielewskiego. Warszawa 2000, s. 386–387). Zob. też np. W. Kochowski, *Roczniki Polski. Klimakter czwarty (1669–1673)*. Przeł. A. Mosbach. Oprac. L. A. Wierzbicki. Warszawa 2011, s. 61–62.

¹³⁹ *hieroglifikują* – symbolizują.

¹⁴⁰ *cum triplici gemitus votorum et suspiriorum potentia* – z mocą potrójnych modlitewnych jęków i westchnień. Nawiązanie do podziału zbioru na trzy księgi zatytułowane: *Gemitus Animae poenitentis*, *Vota Animae sanctae* i *Suspiria Animae amantis*, które w wydaniu Lackiego zostały przełożone jako *Jęczenia Dusze pokutującej*, *Żądze Dusze świętej* i *Wzdychania Dusze kochającej*.

¹⁴¹ *signa victoriarum* – znakami zwycięstw.

¹⁴² *do troistych herbownych [...] znaków* – mowa o trzech skrzyżowanych kopiach herbu rodu Zamoy-skich, Jelita.

¹⁴³ *omen fortitudinis* – zapowiedzią męstwa.

¹⁴⁴ *Wróżka* – wróżba.

¹⁴⁵ *secundo eventu* – pomyślnym wynikiem.

¹⁴⁶ *wiktoryjej* – zwycięstwa.

¹⁴⁷ *i panu* – tj. królowi polskiemu.

¹⁴⁸ *snadnie* – łatwo, bez trudu.

¹⁴⁹ *z moją [...] dewocyją* – z mą pobożnością.

¹⁵⁰ *prefacyja nie wyszła in publicum* – przedmowa nie ukazała się drukiem.

¹⁵¹ *zakroczyła* – stanęła na przeszkodzie.

Abstract

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK University of Gdańsk

“ZWYCZAJEM KAWALERÓW ZIEMSKICH POSTĘPUJE Z NIĄ OBLUBIENIEC” (“IN EARTHLY SUITORS’ CUSTOMARY MANNER BETROTHED PROCEEDS WITH HER”) INITIAL DEDICATION OF ALEKSANDER TEODOR LACKI’S “POBOŻNE PRAGNIENIA” (“DEVOUT DESIRES”) AS AUTHOR’S PROJECT OF READING HERMAN HUGO’S EMBLEMS

A popular collection of emblems *Pia desideria* (1624) by a Jesuit Herman Hugo appeared for the first time in Poland in 1673 in the well-known Polish translation. The Polish translator of the collection, Aleksander Teodor Lacki, Lithuanian court marshal, preceded it with a dedication to Konstancja Krystyna Wielopolska, his wife’s niece. However, in a transcript of the text an initial foreword dedication from two years earlier, to Gryzelda Konstancja Wiśniowiecka (King Michał Korybut Wiśniowiecki’s mother) survived. The new preface has both a different addressee and style: it is a gathering of concepts referring to the addressee’s coat of arms, typical of panegyric prints devoted to magnates and nobility. Whereas the preface offered to Wiśniowiecka presents *Pia desideria* as a spiritual romance of Soul and its mystic Betrothed. Such reading respects first and foremost the needs of woman readers to whom Lacki’s translation was mainly directed, showing the extent to which the religious emblem became at that time a woman’s domain. The article terminates with the edition of the 1671 preface analysed here, being its first complete publication to date.

JOANNA WORON-TROJANOWSKA Uniwersytet Łódzki

CZY WACŁAW POTOCKI JEST FAKTYCZNIE AUTOREM PRZEKŁADU „LIDII”?*

Pośród wierszowanych romansów Wacława Potockiego znalazły się *Judyta*, *Wirginia*, *Tressa i Gazela*, *Syloret* oraz *Argenida*. Zalicza się do nich również *Lidię* (*Historię Florydana z Lidią*) – opowieść o dziejach nieszczęśliwej miłości młodych kochanków, do dziś jednak nie przedstawiono niepodważalnych argumentów dotyczących autorstwa utworu, a budzi ono wątpliwość. Wyraził ją już Kazimierz Budzyk, który o *Lidii* pisał: „nie wiadomo, jaka jest gwarancja, że [...] to rzeczywiście utwór Wacława Potockiego. [...] Nienaukowe potraktowanie edycji [przez Jana Dürra-Durskiego] zmusza do daleko idącej ostrożności wobec wniosków wydawcy [jakoby dzieło miało stanowić wczesny utwór Potockiego]”¹. Zygmunt Saloni, powołując się na Budzyka, podkreślał, że przypisanie *Lidii* poecie z Łużnej nie jest jeszcze przesądzone². Atrybucję tę uznawała za niepewną także Teresa Michałowska, nazywając *Lidię* „historią wierszowaną [...] z 2 połowy XVII wieku przypisywaną [...] Potockiemu”³ oraz zastrzegając się: „jeśli ustalenie autorstwa odpowiada rzeczywistości”⁴. Jednak badaczka nie wyjaśniła, z czego wyniknęły jej wątpliwości.

Tekst romansu znajduje się w rękopiśmiennym kodeksie, złożonym z 304 kart, oprawionym w skórę, zajmując stronicie 371–429. Pochodzi on najprawdopodobniej z drugiej połowy XVII wieku⁵. Obecnie przechowywany jest w warszawskiej Biblio-

* W niniejszym artykule częściowo wykorzystałam rozważania i wnioski przedstawione w następujących moich pracach: *Narrator w romansach Wacława Potockiego*. W zb.: *Tekst, tworzywo, twórca*. Red. J. Niedbała [i in.]. Łódź 2011; *Tendencje epoki oraz indywidualny rys w kształtowaniu bohatera literackiego w romansopisarstwie Wacława Potockiego*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 4 (2012). Odwołanie się do wcześniejszych ustaleń uznałam za korzystne dla logiki i jasności wyводу.

¹ K. Budzyk, *O życiu i twórczości Wacława Potockiego*. W: *Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej*. Warszawa 1955, s. 327, przypis 3.

² Z. Saloni, *Neologizmy w dziełach Wacława Potockiego*. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 2, s. 426, przypis 6.

³ T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970, s. 300.

⁴ T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*. W zb.: *Problemy literatury staropolskiej*. Red. J. Pełc. Seria 1. Wrocław 1972, s. 450.

⁵ Zob. J. Miszańska, *Anonimowy przekład polski romansu „Cretideo” Giovan Battisty Manziny*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1, s. 115.

tece Narodowej (sygn. III 9136), której został odsprzedany przez syna Dürra-Durskiego w 1969 roku. Wspomniany wolumin zawiera m.in. dzieła poety z Łużnej, jego żony – Katarzyny (przypisywaną jej *Historię Kleandra i Kalisty*), Jana Andrzeja Morsztyna, anonimową *Historię Kretydona i Rozeklary* oraz *Historię Alkameny, króla Tatarów*, a także fragment kopiariusza listów związanych z rodziną Morsztynów. To jedyny znany dziś rękopis utworu. Egzemplarz ten jest, niestety, uszkodzony – brakuje mu karty tytułowej. Nie naniesiono na niego żadnych poprawek, można więc mniemać, że stanowi ostateczną wersję lub odpis. Na marginesach również nie ma uwag ani komentarzy.

Dedykacja do *Lidii*, poświęcona Teofili Rejowej, znajduje się natomiast w rękopiśmiennym woluminie zawierającym drugą redakcję *Wojny chocimskiej* oraz poemat rokoszański *Na szczęśliwy ze Śląska powrót*. Księga ta przechowywana jest w Bibliotece Czartoryskich w Krakowie (sygn. 2079)⁶.

Lidia nie doczekała się dotąd wielu analiz. Pierwsza wzmianka na temat utworu, a właściwie dedykacji do niego, pojawiła się dopiero w 1934 roku, w rozprawie *Wacława Potockiego pisma nieznane* Stanisława Laskowskiego⁷. Autor wskazał w niej pierwowzór romansu. Jest nim nowela ze zbioru *Les Histoires tragiques de nostre temps* francuskiego pisarza i tłumacza François de Rosetta (1570–1619). Według Laskowskiego za autorstwem poety z Łużnej przemawia fakt, iż wierszowana dedykacja „Pani z Goraja Rejowej” przypomina w pewnym stopniu utwory dedykacyjne, które niewątpliwie wyszły spod pióra Potockiego. Na tej podstawie odnaleziona później *Lidia* została zaliczona do jego dorobku.

Dwa lata po publikacji Laskowskiego, w 1936 roku, Bronisław Gubrynowicz ogłosił: „Ostatnimi [...] czasy wydobyto z rękopisu jedną jeszcze powiastkę rymowaną Potockiego, o pięknej Lidii, przedwcześnie zapędzonej do grobu przez intrygi zdradzieckiego sługi”⁸. Autor podkreślił, że francuskie nowele Rosseta cieszyły się u nas dużą popularnością dopiero w pierwszych latach epoki saskiej, a sam utwór został przeniesiony na grunt polski za pośrednictwem wersji łacińskiej.

O odkryciu utworu szerzej poinformował w 1946 roku Jan Dürr-Durski⁹. W artykule, którego celem było zebranie wiadomości na temat nie drukowanych XVII-wiecznych romansów, nadmienił, że rękopis znajduje się w jego posiadaniu. Badacz nie wytłumaczył jednak, w jaki sposób utwór do niego trafił. Dürr-Durski wydał romans (wraz ze wspomnianą dedykacją) w 1953 roku. Chwalił tłumaczenie jako daleko niezależne od oryginału francuskiego, zaznaczając, iż jest to przeróbka wersji łacińskiej¹⁰.

Do badań nad *Lidią* powrócił dopiero w 1981 roku Tomasz Bereda, który proponował uznanie tego romansu za parabolę poszukiwania właściwej drogi

⁶ Zob. L. Kukulski, *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław 1962, s. 103, przypis 24.

⁷ S. Laskowski, *Wacława Potockiego pisma nieznane*. „Ruch Literacki” 1934, z. 4, s. 36.

⁸ B. Gubrynowicz, *Rozwój powieści w Polsce. II. Powieść epoki baroku i czasów saskich*. W zb.: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Wyd. 2. Cz. 2. Kraków 1936, s. 532. W bibliografii załączonej do tego studium (s. 557, poz. 6) przy *Lidii* wymieniono jedynie artykuł Laskowskiego (op. cit.).

⁹ J. Dürr-Durski, *Powieść polska XVII wieku*. „Odrodzenie” 1946, nr 51/52, s. 2.

¹⁰ J. Dürr-Durski, *Przedmowa*. W: W. Potocki, *Pisma wybrane*. Oprac. ... T. 1. Warszawa 1953, s. 22–23.

w życiu¹¹. Z kolei Barbara Marczuk w 2006 roku porównała Potockiego tłumaczenie *Lidii* z oryginałem – *Historią XIII* (*Des Aventures tragiques de Floridan et de Lydie*), pochodzącą ze zbioru *Les Histoires tragiques de nostre temps* Rosseta. Autorka zauważyła, że Potocki pominął w przekładzie trzecie małżeństwo tytułowej bohaterki, aby niczym nie zakłócić jej pozytywnego wizerunku. Zaznaczyła też, że dzieło przypisywane lużeńskiemu poecie jest o wiele dłuższe (oryginał – 800 wersów, parafraza – 2764), przede wszystkim wskutek rozbudowania fabuły oraz wprowadzenia nowych postaci¹².

Czas powstania większości romansów Potockiego nie został ostatecznie ustalony. Niewątpliwie najwięcej kłopotów sprawia historykom literatury *Lidia*, uważana przez Dürra-Durskiego za jedno z pierwszych większych dzieł poety¹³. Stanowczo sprzeciwił się temu Budzyk, twierdząc, że utwór napisano po 1667 roku, gdyż dedykowany jest żonie Władysława Reja – „Paniej z Goraja Rejowej, Wojewodzinie Lubelskiej”, a Rej właśnie w 1667 roku objął urząd wojewody lubelskiego¹⁴.

Podobnie jak czas powstania romansu, tak i jego autorstwo budzi wiele wątpliwości. Warto więc zadać pytanie, czy wierszowany przekład *Lidii* rzeczywiście wyszedł spod pióra Potockiego. Pomocne może okazać się porównanie utworu z pozostałymi romansami poety, m.in. pod względem kształtowania świata przedstawionego.

Najistotniejszym źródłem argumentów podważających autorstwo Potockiego jest analiza sposobów kreowania świata przedstawionego w zespole romansów pisarza z Łużnej, z jednej strony, a w *Lidii* – ze strony drugiej. Ogląd konstrukcji narratora, czasu, narracji, fabuły, przestrzeni i bohaterów pozwala uchwycić różnice między dziełami. Zwraca szczególnie uwagę fakt, jak pod wieloma względami odmiennie prezentuje się *Lidia*.

Elementem struktury dzieła epickiego jest narrator, jego zaś konstrukcja w *Lidii* okazuje się inna niż w pozostałych „historyjach” poety. Narrator w romansach Potockiego wyraźnie podkreśla swoje odrębne istnienie w relacji do świata przedstawionego. Często wspomina o własnym warsztacie, dużo moralizuje i wplata liczne dygresje. Można nawet odtworzyć pewien światopogląd narratora, jednakże bez gwarancji tożsamości z przekonaniami autora¹⁵. Podkreślanie obecności opowiadacza w tekście to cecha charakterystyczna dla całej twórczości lużeńskiego poety. Franz Stanzel nazywa ten rodzaj narratora „auktoralnym”¹⁶. Da się, co

¹¹ T. Bereda, *Człowiek łupem fortuny. (Koncepcja losu ludzkiego w „Lidii” Wacława Potockiego)*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 3.

¹² B. Marczuk, *Staropolskie wąsy Rosseta. Sarmackie tłumaczenia „Historii tragicznych”*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica” 4 (2006), s. 177.

¹³ Dürre-Durski, *Przedmowa*, s. 23–26.

¹⁴ Budzyk, *op. cit.*, s. 328.

¹⁵ Problem utożsamiania narratora i twórcy w *Ogrodzie [...]* Potockiego, szczególnie we fraszce *Żartem się prawdy domówić [chłopiec Pana usypiał]*, poruszył J. Okoń (*O prozie w dramacie staropolskim (pomiędzy Dominikiem Rudnickim a Wacławem Potockim)*). W zb.: *Proza staropolska*. Red. K. Płachcińska, M. Bauer. Łódź 2011, s. 272–273).

¹⁶ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*. W zb.: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*. Wybór, oprac., przekł. R. Handke. Kraków 1980, s. 254–260. Sposobów opisywania i interpretowania narracji oraz poglądów na temat funkcji i postaci narratora jest w teorii literatury wiele. Na potrzeby niniejszej pracy przyjąłem terminologię i klasyfikację XX-

prawda, zaobserwować różnice w realizacji i intensywności nasycenia „auktoralnością” narracji poszczególnych romansów, ale z tendencji Potockiego do ujawniania narratora wylamuje się *Lidia*, gdzie niewiele jest fragmentów pouczających i wypowiedzi metatekstowych. Taki typ narratora abstrakcyjnego, który tylko relacjonuje i opowiada, przy tym „nie posiada żadnych cech własnych”¹⁷, występuje w *Jerozolimie wyzwolonej* Torquata Tassa. Z kolei narratora konkretnego, często wyrażającego siebie oraz zaznaczającego swoją obecność w utworze, odnajdziemy w *Orlandzie szalonym* Lodovica Ariosta. Narrator ten „traktuje [...] swoje dzieło jako temat”¹⁸.

Kolejny element – płaszczyzna temporalna romansów – także jest zróżnicowany. W romansach Potockiego rzadko spotykamy określniki czasu. Sporadycznie podaje się wiadomość o jego upływie. Narrator nie dba o dokładne informowanie czytelnika, kiedy dana rzecz się dzieje. Pod tym względem ponownie wśród romansów wyróżnia się *Lidia*, w której opowiadacz konsekwentnie używa określników czasu (co może również być oznaką oczekiwania, tęsknoty): „Rokiem się widziała / Godzina, jeśli jedno bez drugiego było” (w. 246–247), „szósty tydzień mija” (w. 735), „Cały tydzień w milczeniu” (w. 791), „Trzeciego dnia” (w. 835), „Nad jeden miesiąc” (w. 841), „Dwa tygodnie minęły” (w. 857), „całe półtorej niedziele” (w. 1191), „trzeciego dnia” (w. 1393), „dwumiesięczna praca” (w. 1407), „Dziesięć niedziel minęło” (w. 1417), „jednym dniem uleci” (w. 1422), „Trzeci miesiąc mija” (w. 1456), „kilka dni” (w. 1584), „jeden [...] dzień” (w. 1809), „trzy dni” (w. 1900, 2269), „Czwarty dzień” (w. 1904), „nazajutrz” (w. 1999), „Sześć niedziel” (w. 2014), „Rok żyli” (w. 2119), „w pół roku” (w. 2274), „Pięć czy cztery [...] niedziele” (w. 2339). Nawet gdyby zebrać wszystkie informacje o czasie z pozostałych romansów, byłoby ich prawdopodobnie mniej niż w samej *Lidii*. Dzięki temu w historii miłości Florydana i jego ukochanej można dość precyzyjnie określić czas fabuły.

W epice występują dwa podstawowe typy sytuacji narracyjnych. Pierwszy z nich to „opowiadanie relacjonujące” – prowadzone jest z dystansu czasowego oraz przestrzennego, narrator nie podaje szczegółów, nie interesuje się konkretnymi, zależy mu tylko na ogólnym przedstawieniu tego, co chce ukazać. Natomiast drugi typ to „prezentacja sceniczna”. Zawiera dużo więcej szczegółów, dzięki czemu czytelnik może się poczuć naocznym świadkiem opisywanych zdarzeń. Z „prezentacją sceniczną” mamy do czynienia, jak zauważyła Iwona Maciejewska, m.in. w opisie zjawisk przyrodniczych, działania żywiołów, których charakter jest wybitnie dynamiczny¹⁹.

Drobiazgowy opis zdarzeń spotykamy ponadto, gdy bohaterowie przeżywają silne emocje: są przestraszeni, rozżaleni, zasmuceni, obawiają się o swoją przyszłość.

-wiecznego austriackiego literaturoznawcy F. Stanzela. Teoria ta zyskała powszechną akceptację i jest najczęściej funkcjonującą metodą opisywania i interpretowania narracji. Do analizy polskich romansów barokowych użyła jej także I. Maciejewska (*Narracja w polskim romansie barokowym*. Olsztyn 2001).

¹⁷ K. Wyka, *Romantyczny tok narracyjny*. W: „Pan Tadeusz”. T. 1. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 258.

¹⁸ *Ibidem*, s. 259.

¹⁹ Zob. Maciejewska, *op. cit.*, s. 34–35, 39.

W *Lidii* np. tak zostaje przedstawiony moment, w którym tytułowa bohaterka dowiaduje się o śmierci ukochanego Florydana:

Jakby ostrym Lidią przebił kto bulatem,
Jako stałą siekierą ścięte lecą dęby,
Leci wznak i pamięci zbywszy ścięła zęby.
Przybiegą ochmistrzyni i panny służebne,
Ocny, wódki i rzeczy do mdłości potrzebne
Niosą, do dziesiątego a ta mdleje raz.
Nie trzeba umarłego malować obrazu:
Żywy trup, krwie w niej nie masz, słupem stoją oczy.
Złoty włos rozrucony po piersiach z warkoczy. [w. 486–494]²⁰

Jeśli uwzględnić proporcje stosowania omówionych typów sytuacji narracyjnej w romansach Potockiego, to zdecydowanie przeważa „opowiadanie relacjonujące”. I znów wyjątek stanowi *Lidia*, w której pojawia się więcej dokładniejszych opisów zdarzeń, ale także *Argenida*, która już swoimi rozmiarami sugeruje częstsze posługiwanie się „prezentacją sceniczną”. Oczywiście, te dwie podstawowe formy przeplatają się, więc można mówić tylko o pewnych tendencjach występujących w danym utworze²¹.

Kolejną formą podawczą omawianych dzieł Potockiego są wypowiedzi postaci. Cechą charakterystyczną romansów poety jest duża liczba dialogów i monologów²². Przytoczenia w *Lidii* zajmują prawie połowę dzieła. Długie oracje mogą mieć związek z retorycznymi korzeniami romansu jako gatunku. Takie urozmaicenie romansów dialogami postaci, monologami czy też – znamienymi dla tego typu utworów – listami sprzyja unaocznieniu akcji. Cechą indywidualną romansów Potockiego są długie monologi. Dzięki nim rozbudowana została psychologia postaci. Poznajemy ich rozterki, wahania, cierpienia.

We wszystkich „historyjach” łuzeńskiego poety zdecydowanie przeważa mowa niezależna. Natomiast w *Lidii* odnaleźć także można mowę pozornie zależną, co jest charakterystyczne dla języka i stylu francuskiego²³:

Ze wszech stron błąd koło niej, nikt jej na obronę
Nie idzie. Jeżeli się Gardzie da za żonę,
Wieczna zmaza lekkości na nią samą i na,
Co go Florydanowi urodziła, syna,
Którego chociaż ojciec nie żyje, po dziadu
Wielkie państwa czekają prócz długiego składu.
Jemu to ludzkim prawem należy i bożem,
Ale nuż go odsądzą niepocziwym łozem? [w. 741–748]²⁴

²⁰ W. Potocki, *Historia Florydana z Lidii*. W: *Pisma wybrane*, t. 1, s. 220.

²¹ Zob. Maciejewska, *op. cit.*, s. 25. Stanzel (*op. cit.*, s. 251) podkreśla ponadto, że nie należy stosować kwalifikacji utworów ze względu na typy narracji.

²² Analogiczne zjawisko da się odnaleźć w *Nadobnej Paskwalinie* Twardowskiego (55% przytoczeń w stosunku do 45% narracji). Zob. J. Okoń, *Narracja i narrator w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*. „Ruch Literacki” 1984, z. 1/2, s. 68.

²³ Więcej o mowie pozornie zależnej w języku francuskim zob. U. Dąbbska-Prokop, *Le Style indirect libre dans la prose narrative d'A. Daudet*. Kraków 1960. – W. Tomasiak, *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej”*. Bydgoszcz 1992.

²⁴ Potocki, *op. cit.*, s. 228.

We fragmencie tym Lidia ubolewa nad swym losem. Jest to monolog wewnętrzny wchłonięty przez tok właściwej narracji. Dzięki zastosowaniu tego typu przytoczenia została zachowana ciągłość narracji. Powinowactwo ze zwyczajami języka francuskiego każe przyjrzeć się problemowi źródła *Lidii*. Otóż wiadomo, że Potocki nie posługiwał się językiem francuskim, a wszystkie jego parafrazy opierają się na wzorach łacińskich – tymczasem znana jest tylko wersja francuska utworu oryginalnego. Wszakże w innym przekładzie *Historii XIII* (proza) nadmieniono, iż tekst został przejęty z francuskiego oryginału za pośrednictwem wersji łacińskiej. Ta anonimowa przeróbka, *Historia Lydii z Florydanem*, datowana jest na 1707 rok. Jej rękopis znajduje się w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu (sygn. 5287.I, s. 270–289)²⁵. Istnieje jeszcze kolejny przekład prozą, mianowicie jedna z *Historij świeżych i niezwykłych* (powst. po 1711 roku) jezuita Michała Jurkowskiego: nowela 48 z części pierwszej²⁶. Zakonnik przypuszczalnie również nie znał francuskiego i dokonał tłumaczenia na podstawie przeróbki łacińskiej. Pozostaje faktem, iż wariantu *Lidii* w tym języku nie odnaleziono do dzisiaj, choć istnieją przesłanki pozwalające wierzyć, że kiedyś takie tłumaczenie było²⁷. Jednak w świetle mowy pozornie zależnej stosowanej w *Lidii* jej źródło francuskie zyskuje na wiarygodności, a prawdopodobieństwo autorstwa Potockiego maleje.

Analizując fabułę romansów należy pamiętać, że jej podstawowy schemat nie jest oryginalnym wytworem autora. Wszystkie romanse Potockiego to parafrazy obcych dzieł. Pisarz mógł wszakże dokonywać pewnych zmian: redukować niektóre wątki, dostosowywać do warunków polskich²⁸.

Rozbudowanie struktury fabularnej *Lidii* nie stanowi argumentu na rzecz autorstwa. Oto twórczość romansową poety da się podzielić na dwie grupy. Świadczy to, że Potocki nie korzystał tylko z jednego schematu. Pierwsza grupa obejmuje romanse jedno- oraz kilkuwatkowe (*Judyta*, *Wirginia*, *Tressa i Gazela*), druga zaś zawiera utwory o znacznie bardziej skomplikowanej, wielowatkowej fabule (*Lidia*, *Syloret* i – należąca do najobszerniejszych romansów w naszej literaturze – *Argenida*). Rozbudowana fabuła, jak też naprzemiennność wydarzeń szczęśliwych i nie-
szczęśliwych były realizowane najpełniej właśnie przez *Lidię*, *Syloretę* i *Argenidę*.

Także analiza przestrzeni nie wnosi informacji do rozważań o autorstwie, we wszystkich romansach bowiem, również w *Lidii*, konstruowana jest ona w podobny sposób – za pomocą konwencjonalnych toposów charakterystycznych dla polskich romansów barokowych. Główny podział *spatium* zasadza się na barokowej opo-
zy-

²⁵ Zob. J. Rudnicka, *Bibliografia powieści polskiej 1601–1800*. Wrocław 1964, s. 257, poz. 704.

²⁶ M. Jurkowski, *Historije świeże i niezwykłe*. Wyd. M. Kazańczuk. Warszawa 2004, s. 127–131. BPS 28.

²⁷ Laskowski (op. cit., s. 119) pisał, iż „Potocki korzystał może z łacińskiego przekładu tej powiastki” (podkreśl. J. W.-T.). Zob. też Dürr-Durski, *Przedmowa*, s. 23, 26. – Marczuk, op. cit., s. 175–176.

²⁸ Michałowska (*Miedzy poezją a wymową*, s. 176) podobnie pisze o polskich „historiach nowelistycznych”: „jeśli dokonywały przekształceń adaptowanych pierwowzorów, naruszały przede wszystkim warstwę owej »tkanki« okalającej podstawowy schemat fabuły. »Polonizowano« więc realia dotyczące miejsca akcji, uprawdopodobniano historycznie czas jej dokonania, wprowadzano drobne czynności bohaterów mające znaczenie dla obrazowania narodowych obyczajów i stylu życia poszczególnych środowisk [...]”.

cji *locus amoenus* (pałac, ogród, sala teatralna) oraz *locus horridus* (pieczara, chatka czarownicy). Oczywiście, pisarz wierny jest cycerońskiej zasadzie stosowności i akcję umieszcza na tle dopełniających ją miejsc. Jednakże w jego „historyjach” nie odnajdziemy rozwiniętej poetyki opisu *spatium*. Tak więc można mówić, że są to miejsca niedookreślone w dziełach Potockiego.

Również kreacja sylwetek bohaterów literackich nie dostarcza argumentów na rzecz atrybucji autorstwa, gdyż pisarz nie odbiegał pod tym względem od ogólnie obowiązujących ówczesnie schematów. Niewątpliwie główne postacie w romansach to zakochani. Przedstawianiu ich stanów psychicznych oraz zewnętrznych objawów tychże towarzyszy skonwencjonalizowana grupa toposów, mająca swe źródła w kompilacji romansu hellenistycznego, romansu średniowiecznego i średniowiecznej poezji miłosnej²⁹. Zakochany jawi się jako osoba niespełna rozumu, zmienna w nastrojach i egzaltowana, czasem wręcz chora z miłości. Podobnie w romansach Potockiego – zakochanym bohaterom towarzyszą charakterystyczne dla tego stanu toposy (miłość przedstawiana jako choroba, tęsknota miłosna, lzy, zdrada). Także *Lidia* wpisuje się w tę topikę – tytułowa bohaterka cierpi z powodu rozłąki z Florydanem, po otrzymaniu wiadomości o jego śmierci płacze, a zły sługa Garda namawia ją do zdrady.

Narracja, narrator oraz czas są elementami, które autor silnie zindywidualizował, dzięki czemu można poznać jego sposób kreacji świata przedstawionego. W innych strukturach, jak fabuła, przestrzeń i bohaterowie, obowiązywały toposy realizowane przez większość twórców, stanowiące dla nich swego rodzaju wytyczne pisania w konwencji danego gatunku. Wszystkie też romanse spełniają funkcję *delectare*, uważaną przez francuskiego reprezentanta klasycyzmu, Pierre’a-Daniela Hueta, za znamienne dla omawianego gatunku³⁰. Ponadto w utworach da się odnaleźć wiele toposów. Oto niektóre z nich występujące w *Lidii*: miłość od pierwszego wejrzenia, wymiana listów miłosnych, porwanie, przebranie bohatera. Tak więc fabuła *Lidii* nie wyróżnia się na tle pozostałych romansów, realizując większość wyznaczników „historyj” (zawiła fabuła, funkcja *delectare*, charakterystyczna topika).

Poza strukturą świata przedstawionego natrafiamy na dwa kolejne argumenty przeczące autorstwu łżeńskiego poety. Oto w *Lidii* do rzadkości należą uwagi dydaktyczne i pouczające, co przecież jest cechą typową dla twórczości Potockiego. Nie ma też w dziele tym odwołań do współczesności, jakie spotyka się w innych utworach romansowych (np. w *Judycie* – do powstania Chmielnickiego, a w *Argenidzie* – m.in. do wojny z Turcją, do problemów monarchii elekcyjnej oraz do walk stronnictw za panowania Michała Korybuta Wiśniowieckiego).

Z przytoczonych argumentów wynika, że *Lidia* mogła zostać przypisana Potockiemu niesłusznie. Najbardziej przekonują wnioski płynące z analizy kształtu epickiego romansów. *Lidia* jest odmienna przede wszystkim pod względem konstrukcji narracji, narratora i czasu. Głównie występuje w niej narrator ukryty, nie ujawniający się, w innych zaś „historyjach” mamy do czynienia z narratorem konkretnym, często zaznaczającym swoją obecność i moralizującym. Ponadto *Lidia* charakteryzuje się bardzo dobrym dopracowaniem pod względem struktury tem-

²⁹ Zob. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce*, s. 477–478.

³⁰ Zob. *ibidem*, s. 431.

poralnej. Czytelnik dokładnie orientuje się w chronologii zdarzeń. Natomiast w pozostałych romansach Potockiego można się tylko domyślać odstępów czasowych między opisywanymi epizodami. Autorstwo *Lidii* pozwalają zakwestionować także argumenty nie wynikające z budowy dzieła, jak problem tekstu-wzorca oraz stan rękopisu (egzemplarz jest uszkodzony, więc nie wiemy, kto jest autorem utworu). W *Lidii* zwraca uwagę również brak – typowych dla reszty romansów – odwołań do wydarzeń historycznych.

Abstract

JOANNA WORON-TROJANOWSKA University of Łódź

IS WACŁAW POTOCKI INDEED THE TRANSLATOR OF "LIDIA" ("LYDIE")?

The article refers to the author of translation of *Lidia* (*Lydie*; full title *Historia Florydana z Lidią* (A History of Floridan and Lydie)) which is regarded as one of Wacław Potocki's romances. There is much indication that *Lidia* is wrongly attributed to Potocki. The analysis of the epic shape of the piece in the context of the writer's other romances, the manuscript condition, and the original language leads to the conclusion that *Lidia* was composed by a different author.

JANUSZ TAZBIR Warszawa

ZAPOMNIANY DRAMAT O ARIANACH

Autorką dramatu *Zygmunt Taszycki. Ustęp z dziejów arianstwa w Polsce* była Ludwika Dobrzyńska-Rybicka (1868–1958), która najpierw ogłosiła jego streszczenie w „Gazecie Kaliskiej” (1901), a następnie całość na łamach wychodzącego w Krakowie „Przeglądu Polskiego” (1905)¹. Z *Wielkopolskiego słownika biograficznego* dowiadujemy się, iż była bibliotekarzem i filozofem, w r. 1933 została profesorem tytularnym na Uniwersytecie Poznańskim, w r. 1947 przeszła na emeryturę. Autorka biogramu, Maria Pleniewicz, kwituje jej twórczość literacką jednym tylko zdaniem: „Pisała też nowelki, utwory sceniczne i recenzje teatralne”². W znacznie obszerniejszej wersji tegoż biogramu, opublikowanej w *Słowniku pracowników książki polskiej*, Pleniewiczowa w ogóle nie wspomina o działalności Dobrzyńskiej-Rybickiej na polu literatury pięknej³. Dowiadujemy się o tym natomiast z niewielkiego artykułu Anieli Koehlerówny ogłoszonego w rok po śmierci autorki dramatu o Taszyckim. Czytamy tam, iż ponadto napisała, podczas pobytu w Kaliszu, *Krystynkę, obrazek z lat dawnych*, graną w tymże mieście i w Poznaniu (1911), oraz „fragment sceniczny” *Joanna d’Arc*⁴. W roku 1911 wydała zaś fragment dziennika swej babki, Bibianny Moraczewskiej. Dramatowi o Taszyckim⁵ poświęciłem krótką wzmiankę w pracy *Arianie w literaturze pięknej*⁶.

Jego wartość literacka jest znikoma. Jeśli więc jest sens, po przeszło 100 latach, zająć się tym jedynym chyba dramatem na temat braci polskich, to głównie z dwóch względów. Po pierwsze, przez cały wiek XIX arianie byli w literaturze pięknej przedstawiani jako niemalże zbrodniarze i kryminaliści, kolaborujący w dobie „potopu” ze Szwedami. Wyjątek stanowiły *Macocha* Józefa Ignacego Kraszewskiego z r. 1872 oraz opowieść Wiktora Czajewskiego *Jonasz Szlichtyng* (1888). Po drugie, autorka *Zygmunta Taszyckiego* sięgnęła do szkiców Aleksandra Brücknera, który zapoczątkował *sui generis* „rehabilitację” braci polskich, uwieńczoną ich „kanonizacją”

¹ L. Dobrzyńska-Rybicka, *Zygmunt Taszycki. Ustęp z dziejów arianstwa w Polsce*. „Przegląd Polski” t. 155, nry 464–465 (1905).

² *Wielkopolski słownik biograficzny*. Red. J. Topolski. Warszawa 1981, s. 152.

³ *Słownik pracowników książki polskiej*. Red. I. Treichel. Warszawa–Łódź 1972, s. 176–177.

⁴ A. Koehlerówna, *Ludwika Dobrzyńska-Rybicka 1868–1958*. „Przegląd Biblioteczny” 1959, z. 4, s. 338.

⁵ M. Ptasiński, autor biogramu Jana Jerzego Szlichtynga (*Polski słownik biograficzny*. T. 48, z. 3. Warszawa–Kraków 2013, s. 394), mylnie uznał tytuł dramatu za nazwisko współautora.

⁶ J. Tazbir, *Szkice o literaturze i sztuce*. Kraków 2002, s. 278. *Prace wybrane*. T. 5.

w epoce Polski Ludowej. Na esejach Brücknera, a ściśle biorąc: na szkicu *Arianie* z r. 1896⁷, który wszedł później do jego książki *Różnowiercy polscy*⁸, oparła Dobrzyńska-Rybicka główną konstrukcję tego dramatu.

Widoczne są wszakże pewne różnice, na które pragnę zwrócić uwagę. Brückner pisze o Lusławicach⁹, jednym z tak ważnych po upadku Rakowa (1638) ośrodków arianizmu. Ich właścicielem był w początkach XVII w. Zygmunt Taszycki, „wychowanek sędziwego Stanisława Lubienieckiego”. Lusławice, w których znajdowały się zbór, drukarnia i zapewne szkoła ariańska, sprawiały, ze względu na liczne zabudowania, wrażenie miasteczka. Nic więc dziwnego, iż braciom polskim tak bardzo zależało na utrzymaniu ich w posiadaniu Jednoty. Dlatego też wymagali od Taszyckiego, aby aż dwukrotnie złożył uroczystą przysięgę, iż wytrwa w arianizmie. Składał ją najpierw na ręce starszyny zborowej, której przewodził Stanisław Lubieniecki starszy (1558–1623), następnie – młodzieży uczącej się w lusławickiej szkole, gdy go, po powrocie z zagranicy, uroczystość witała. O zachowanie wiary błagała Taszyckiego także spoczywająca już na śmiertelnym łożu matka, pochowana potem obok męża na lusławickim cmentarzu. Ku wielkiej zgrozie i zaniepokojeniu współwyznawców Taszycki żenił się kolejno z dwiema katoliczkami. Druga z nich, z domu Czerwińska, dała się do tego nakłonić Piotrowi Gembickiemu, od r. 1642 biskupowi krakowskiemu (przedtem, od r. 1635, przemyskiemu), który żywił słusze, jak się niebawem okazało, nadzieje, iż skłoni ona męża do porzucenia arianizmu. Po konwersji Taszycki nie tylko zerwał „związki rodowe i przyjacielskie”, ale i odebrał dawnym współwyznawcom budynek zboru. Po przeszło 100 latach Kasper Niesiecki z uznaniem napisze, iż Zygmunt wyrzekł się ariaństwa¹⁰ (podobnie postąpił był jego syn Samuel).

Konwertytę stale dręczyły wyrzuty sumienia, stracił on spokój wewnętrzny – jak wynika z relacji Lubienieckiego, streszczonej przez Brücknera. Jeśli jej wierzyć, Taszycki niemal oszalał ze strachu, gdy któregoś dnia duch zmarłej matki, od wymówek i gróźb zaczawszy, stracił ze śpiącego nakrycie; wreszcie, „ciągłymi wyrzutami sumienia gryzion, zginął nieznanym rodzajem śmierci w wojnach kozackich”. Dalej Lubieniecki pisze, że i szwagierka Taszyckiego, która poślubiła niejakiego Biereckiego, została ukarana. Goszcząc w Lusławicach wstąpiła do dawnego zboru, gdzie dała wyraz radości, że budynek można przerobić na obszerną karczmę; „lecz niedługo było tej uciechy, gdyż w kilka dni umarła”. Musiała się też rozwieść z mężem, ponieważ uprzedzono go o truciznie, jaką (na polecenie małżonki?) przyrządziły dla niego „dwie panny służebne żony i kilka czarownic”. Bierecki kazał je spalić, a służebne powiesić przed drzwiami wiarołomnej.

Opowieści o niegodziwej żonie Dobrzyńska-Rybicka oszczędziła odbiorcom dramatu. Szczegółowo natomiast opisała udręki psychiczne głównego bohatera, który przechodzi na katolicyzm. Dlatego też w chwili śmierci, przez nie wywołanej, widzi, jak otwierają się przed nim wrota raju. Nic przeto dziwnego, iż umierając

⁷ A. Brückner, *Z dziejów polskich różnowierców. Arianie*. „Ateneum” 1896, t. 2–3.

⁸ A. Brückner, *Różnowiercy polscy. Szkice obyczajowe i literackie*. Seria 1. Warszawa 1905. Wznowienie w oprac. L. Szczuckiego: Warszawa 1962.

⁹ *Ibidem* (1905), s. 129–130.

¹⁰ K. Niesiecki, *Herbarz polski*. Wyd. J. N. Bobrowicz. T. 6. Lipsk 1841, s. 552–553.

w objęciach ukochanej małżonki spostrzega Chrystusa, zbliżającego się ku niemu z wyciągniętymi rękoma. Utwór zamykają słowa Zygmunta: „Spieszę – Panie – spiesz! Hosanna! (z uśmiechem na ustach umiera)”¹¹.

Dobrzyńska daje w dramacie Zygmuntovi jedną tylko żonę, Czermińską, którą obdarza imieniem Hanna. Jej brat, Hipolit, miał być starostą sądeckim, dworzaniem Władysława IV i siostrzeńcem biskupa Gembickiego. Żadne inne źródła nie potwierdzają istnienia tej osoby. Wprawdzie wykaz urzędników województwa krakowskiego wymienia Andrzeja Czermińskiego (Czermińskiego), ale informuje, iż był on burgrabią krakowskim w latach 1574–1578¹². W dramacie o Zygmuncie Taszyckim jest zresztą mnóstwo takich fikcyjnych postaci – przywołajmy przykładowo uczniów szkoły łusławickiej, Jana Krucjąte czy dworzanina Gembickiego, Jarosza Strzałę, podczaszego bielskiego Adama Misiewskiego, Krzysztofa Wyszkowskiego, pisarza grodzkiego w Nowym Sączu Hejka Łapkę, takich arian, jak Roch Wanderon, Grzegorz Minowski czy Mikołaj Wiktor. Wymyślona została też oczywiście służba: ochmistrzyni, panny respektowe, klucznica, pacholik oraz kredencarz. Obok już wymienionych pojawiają się postacie historyczne, jak wspomniany parokrotnie Piotr Gembicki, Krzysztof Lubieniecki, Samuel Przyppkowski czy Jonasz Szlichtyng, którego autorka nazywa niesłusznie Jerzym. Występuje także Aleksander Kostka-Napierski w towarzystwie fikcyjnego Stymberka Dąbrowy.

Jakby zamykając „czarną legendę”, która otaczała Kostkę-Napierskiego ponad 200 lat, Dobrzyńska-Rybicka każe mu się pojawić na czele bandy opryszków w trakcie wesela Zygmunta Taszyckiego z Hanną Czermińską. Przywódca bandy żąda od każdego z weselników po 1000 złotych okupu, od pana młodego sumę dziesięciokrotnie większą. Mają ją zapłacić jego matka i żona, gwarancją zaś otrzymania okupu jest uprowadzenie Zygmunta przez zbójników. Kostka-Napierski mówi o wzięciu przez nich Czorsztyna, co wskazywałoby, iż akcja toczy się w r. 1651, choć z poprzedzającego to zdarzenie tekstu wynikałoby, że w r. 1648. Taszycki pojawia się w następnych aktach dramatu, rozgrywających się parę miesięcy później. Uszedł więc cały i zdrowy z rąk Napierskiego. Piszac o nim Dobrzyńska-Rybicka zasugerowała się bez wątpienia wzmianką u Władysława Łozińskiego, który w *Prawem i lewem* nazywa Kostkę łotrem, zbójcą i pospolitym opryskiem; wiosną 1650 rabował on dwory szlacheckie w ziemi przemyskiej¹³. Podpisywał się zaś niekiedy: Aleksander Leo (Lew) ze Sztemberku Kostka. Stąd zapewne wspomniany już Dąbrowa ma w dramacie na imię Stymberk¹⁴.

W przeważającej części na pracy Brücknera oparła Dobrzyńska-Rybicka informacje o ideologii arian oraz ujemne o nich opinie, za nim też podaje cytaty z ich dzieł. Nie znaczy to oczywiście, że nie ulega równocześnie potocznym sądom na ten temat. Np. każe arianom masowo nosić drewniane szable jeszcze w połowie XVII stu-

¹¹ Dobrzyńska-Rybicka, *op. cit.*, s. 466.

¹² *Urzędnicy województwa krakowskiego XVI–XVIII wieku. Spisy.* Oprac. S. Cynarski, A. Falniowska-Gradowska. Kórnik 1990, s. 218.

¹³ W. Łoziński, *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku.* Wstęp, oprac. J. Tazbir. Warszawa 2005, s. 180. Informacji tej nie uwzględnił A. Kersten w monografii *Na tropach Napierskiego. W kręgu mitów i faktów* (Warszawa 1970).

¹⁴ Zob. J. Tazbir, *Jeszcze o Aleksandrze Kostce-Napierskim.* „Miscellanea Historico-Archivistica” t. 11 (2000), s. 223–224.

lecia. O „chiliastach” (jak nazywa wyznające radykalne poglądy pierwsze pokolenie braci polskich) czytamy, iż byli to „arianie skrajni, przestrzegający wstrzeźliwości od miecza i urzędu i żądający wspólności dóbr”¹⁵. Mieli brać śluby nago, o co posadzała ich jeszcze Zofia Kossak-Szczucka w *Złotej wolności* (1928), a co zirytowany recenzent jej powieści nazwał niecną plotką puszczoną w XVI w. przez pewnego kalwińskiego ministra: „Arianie napiętnowali oszczerstwo, ale pozostało ono w literaturze polemicznej jako niezbity dokument sprośnych błędów arianskich...”¹⁶ Dobrzyńska w swym dramacie przypisuje Socynowi spalenie na stosie cyboryum, obrazów i mszałów z przejętego w Lusławicach kościoła. „A lud to kijami spędzali i kazali heretyckie pieśni śpiewać i do zboru na nabożeństwo chodzić” – mówi kluczniczka Szczygileńska¹⁷. Ani ów stos, rozpalony z inicjatywy Socyna, ani stosowanie przez arian przymusu wyznaniowego wobec chłopów nie znajdują potwierdzenia w źródłach¹⁸. Podobnie jak czynienie z biskupa Gembickiego zwolennika praktycznej tolerancji.

Wprawdzie postacie dramatu powołują się na druki XVII-wieczne¹⁹, ale jego autorka zasadniczo sięgała do *Różnowierców polskich* Brücknera. Stamtąd też zaczerpnęła cytaty z anonimowej *Peregrynacji dziadowskiej* (1612), nieco je przekręcając. Co prawda, książka została opublikowana niemalże równolegle z dramatem o Taszyckim, lecz poszczególne jej części były drukowane wcześniej; szkic *Arianie*, z którego Dobrzyńska-Rybicka głównie korzystała, ukazał się w piśmie „Ateneum” (1896). W scenie 4 aktu III dramatu znajdujemy także przytoczoną za Szymonem Budnym opinię o wyniosłych arianach, każących współwyznawcom po kilka godzin pod drzwiami czekać; rzekomo nie dbają o tytuły, „a przedsię gdy którego bratem napiszesz, pod pokrywką z tego [...] szydzą”²⁰. W tej samej scenie zostało postawione pytanie, czy gdyby jakiś wojewoda lub hetman chciał przystąpić do wspólnoty braci polskich, to żądaliby od niego złożenia urzędu²¹. Podobnych przykładów dałoby się wskazać więcej. Z dzieła Ludwika Kubali o Jerzym Ossolińskim natomiast pochodzi opowieść, jak tenże storpedował starania, aby na sejmie konwokacyjnym r. 1648 poruszono kwestię gwałcenia praw dysydentów. Dobrzyńska-Rybicka dość wiernie powtórzyła w dramacie przytoczone przez Kubalę słowa kanclerza: „choćby nie tylko Chmielnicki, ale cały świat i piekło samo na naszą ojczyznę runąć miało, prędzej pod gruzami kraju się zagrzebie, niżli jedną kreskę do przyszłej konfederacji dodać pozwolę”²².

¹⁵ Dobrzyńska-Rybicka, *op. cit.*, s. 190.

¹⁶ M. Wajsblum, *Reformacja w „Złotej wolności” Zofii Kossak-Szczuckiej*. „Reformacja w Polsce” t. 6 (1934), s. 158.

¹⁷ Dobrzyńska-Rybicka, *op. cit.*, s. 195.

¹⁸ Zob. W. Urban, *Praktyczna działalność braci polskich wobec chłopów*. „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” t. 5 (1960), s. 122–123.

¹⁹ Są to m.in. H. Powodowskiego (Dobrzyńska nazywa go błędnie Podoskim) *Wędzidło na sprośne błędy a bluźnierstwa nowych arianów [...]* (Poznań 1582) oraz M. Cichowskiego *Pogrom diabła arianskiego [...]* (Kraków, b.r.).

²⁰ Sz. Budny, *O urządzie miecza używającym* (1583). Wyd. S. Kot. Warszawa 1932, s. 149. U Dobrzyńskiej-Rybickiej (*op. cit.*, s. 428) prawie identyczna fraza: „a przecież gdy którego bratem napiszesz, pod pokrywką z tego [...] szydzą”.

²¹ Dobrzyńska-Rybicka, *op. cit.*, s. 429–430. Por. Budny, *op. cit.*, s. 30.

²² L. Kubala, *Jerzy Ossoliński*. Wyd. 2, popr. i uzup. Warszawa 1924, s. 296. Por. Dobrzyńska-

Premiera dramatu o Taszyckim odbyła się 13 kwietnia 1901 w Poznaniu²³. Wątpliwe wydaje się wystawienie go na innych scenach. Jest nudny, a moda na arian nieprędko miała nadejść. Dopiero po wielu latach ujrzano w nich potencjalnych bohaterów utworów literackich. Nie natrafiłem też na żadne recenzje tego dramatu, choć przecież powinny były się pojawić w ciągu tak długiego czasu (przeszło pół wieku), jaki upłynął od publikacji *Zygmunta Taszyckiego* do śmierci autorki.

Abstract

JANUSZ TAZBIR Warsaw

A FORGOTTEN DRAMA ABOUT ARIANS

Arians, called in the 17th c. Socynians or Polish Brethren, made a radical fraction of the Polish Reformation. For that reason they were liked neither by schismatics nor by Catholics. They were quite commonly reproached with rejection of faith into the Holy Trinity and with being sympathetic with the protestant Sweden. By the decline of the 19th c. their rehabilitation is observed, which is mirrored in the belles-lettres. One of its manifestations is Ludwika Dobrzyńska-Rybicka's drama first staged in 1901 in Poznań. This literarily poor piece awaited no further performances. Its main protagonist Zygmunt Taszycki was more accurately known only in a narrow circle of fellow believers. The figure, however, is worthy of notice.

- Rybicka, *op. cit.*, s. 451: „A choćby nie tylko Chmielnicki, ale cały świat i piekło samo na naszą ojczyznę runąć miało, prędzej pod gruzami kraju się zagrzebie, niżli na równość praw heretykom pozwolę”.

²³ Zob. L. Simon, *Bibliografia dramatu polskiego 1765–1964*. Oprac., red. E. Heise, T. Sivert. T. I. Warszawa 1972, s. 178.

DARIUSZ DYBEK Uniwersytet Wrocławski

SZLACHECKIM, LUDOWYM I (NIE-)NAUKOWYM PIÓREM...

Piotr Pirecki, SZLACHECKIM I LUDOWYM PIÓREM. SZKICE O LITERATURZE POLSKIEJ DOBY RENESANSU I BAROKU. (Recenzent: Dariusz Rott). Łódź 2013. Wydawnictwo „Biblioteka”, ss. 186.

Piotr Pirecki ma w swym dorobku kilkadziesiąt artykułów (wydrukowanych w tomach po-konferencyjnych i czasopismach) oraz trzy książki. Nie jest więc historykiem literatury nieznanym. Z pewnością też nie należy do tych badaczy, których można by określić mianem „przezroczystych”. Jego propozycje budziły kontrowersje tzw. środowiska. Do niedawna duże emocje wywoływała wydana w 2008 r. praca *Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku. Zarys monograficzny*¹. Niniejsza recenzja nie dotyczy jednak książki sprzed 6 lat, lecz znacznie młodszej, będącej zbiorem ośmiu artykułów. W zakończeniu Pirecki przedstawił m.in. swoje *credo* naukowe: „Badacz literatury staropolskiej ma obowiązek przywracania pamięci o dziełach zapomnianych, a o tych, które miały nieco więcej szczęścia i są do dzisiaj komentowane, pisać z należyтым szacunkiem i odkrywaniem znaczeń ważnych dla współczesnego czytelnika” (s. 177). Zdanie zamykające całość brzmi: „Czy owoc autorskich starań w postaci książki *Szlacheckim i plebejskim (!) piórem...* był dorodny i dojrzały – niechaj ocenią sami czytelnicy” (s. 179). Pirecki sam więc poniekąd przywołał... zoila. Oczywiście, mam świadomość konwencjonalności takich deklaracji, jak właśnie zacytowana, ale chciałbym potraktować ją z należytą powagą.

Rozpocznę od konstatacji bardzo subiektywnej: tytuły niektórych rozdziałów książki wskazują na tematyczne powiązania poszczególnych artykułów, jednak praca wydaje się skompilowana naprędce i dość eklektyczna. Pirecki tę drugą właściwość sam zasygnalizował (s. 9–10) i wypadnie po prostu przyjąć do wiadomości, iż zainteresowania autora są tak szerokie. Odnoszę wszakże wrażenie, że w pewnym stopniu ten rozrzut tematyczny zadecydował nie tylko o braku myśli przewodniej zbioru, lecz też o mało wnikliwej refleksji. Wprawdzie Pirecki kilka razy stwierdza, iż jego rozważania mają fundamentalne znaczenie dla podejmowanych tematów², ale już nawet użycie w tytule książki określenia „szkice” nie zgadza się do końca z sugerowaną dogłębnnością i rozmachem. W mojej ocenie rzeczywiście są to dopiero szkice, a nie studia wyczerpujące, i stanowczo należałoby je uzupełnić i dopracować.

¹ Książka ta rozpoczęła dysputę w środowisku badaczy literatury staropolskiej. Zob. np. J. Okoń, rec.: P. Pirecki, *Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku. Zarys monograficzny*. Łódź 2008. „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2. – P. Pirecki, *W odpowiedzi Janowi Okoniowi w związku z recenzją książki „Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku”*. Jw., 2010, z. 4. – J. Okoń, *Doktorowi Pireckiemu w odpowiedzi*. Jw., 2011, z. 3.

² Np. na s. 10–11 pojawiają się takie stwierdzenia: „dogłębnie przedstawiam”, „tematycznym rozmachem”, „pogłębione analitycznie”, „nie są więc »odgrzewanymi kotletami«, których tak wiele w dzisiejszym literaturoznawstwie”.

Odczucia dotyczące różnorodności tematycznej, której efektu nie stanowi – według mnie – spójna całość, trzeba uznać za niemożliwe do udowodnienia. Tu mamy do czynienia ze „słowem przeciwko słowu”. Nie powinno być natomiast rozmaitych opinii w kwestii, którą chcę się zająć teraz – tj. w ortografii oraz interpunkcji. Oczywiście, błędy tego typu dałoby się usprawiedliwić, bo w końcu każdemu autorowi i redaktorowi wolno się mylić, ale od tekstu, który wyszedł spod pióra polonisty (udzielającego się też w Stowarzyszeniu Dziennikarzy Polskich), należy wymagać, by usterek w zapisie było jak najmniej. Rzecz jasna, badacz mówi prawdę stwierdzając: „praca naukowa, choć dąży do perfekcji, zazwyczaj nie jest pozbawiona wad [...]” (s. 11). Jednak chyba przesadą okazałoby się zgoda na to, by w tekście niespełna 200-stronicowym znalazło się około 10 błędów ortograficznych i kilkadziesiąt interpunkcyjnych (zwłaszcza: brak przecinków, ale też kropek) oraz usterki polegające na wstawianiu w wyraz niepotrzebnej litery czy (to już, przyznaje, „czepianie się”) zastosowanie nieodpowiedniej czcionki (kursywy), wreszcie – by niedokładnie cytowano utwory literackie.

Podejrzewam, iż owe błędy spowodowało szybkie tempo pracy, bo trudno przypuścić, żeby pojawiły się one dopiero na etapie redakcyjnym. Zapewne nie wtedy także powstały jeszcze poważniejsze usterki – językowe. Zdarza się Pireckiemu taka dezynwoltura w budowaniu zdania albo w doborze słów, że odbiorca musi przetwarzać przeczytany tekst z „na-szego” na język polski³.

Wartość rozważań Pireckiego obniża jeszcze jeden mankament, widoczny zresztą w całej pracy – badacz stosuje mianowicie pewne terminy albo nie wyjaśniając precyzyjnie ich znaczenia (dotyczy to nawet tak fundamentalnego słowa, jak „plebejski/plebejska”⁴), albo to znaczenie przeinaczając. Autor, kiedy pisze we wspomnianym szkicu np. o tym, że „Zamoyski i Ciekliński dobrze rozumieją zmiany zachodzące w ówczesnej humanistyce” (s. 21), zakłada, iż termin „humanistyka” można bez zastrzeżeń nie tylko odnosić do działalności humanistów-filologów żyjących na przełomie XVI i XVII wieku, ale również objąć jego zakresem przemiany, do jakich dochodziło wtedy w szkolnictwie.

Po tym szczegółowym wstępie przejdę do oceny idei głównej kolejnych szkiców. W części pierwszej (*Moralne fascynacje Piotra Cieklińskiego*) twierdzi Pirecki, że w Skarbku, jednej

³ Oto, tytułem przykładu (podkreśl. D. D.):
– „Zamoyski [...] skupił pod swoimi skrzydłami uzdolnionych przyjaciół [...] głęboko wrośniętych w idee starożytnej kultury” (s. 15);
– „uwiecznić trwałym śladem [...]” (s. 16);
– „przekształcają się w podróż edukacyjną bez wyraźnego początku, ale z widocznym końcem, która wykorzystywała szereg zmysłowych wrażeń podróżnika [...]” (s. 17);
– „gdzieś pośrednio kołaczę się idea akademików z Zamościa, [...] zjednoczonych wspólnym humanistycznym i filologicznym celem” (s. 18);
– „Skarbek [...] jest starannie wystylizowany na przedstawiciela rodu pieczętującego się herbem Habdank (jak w rzeczywistości Cieklińscy) [...]” (s. 19);
– „Jego wypowiedź ubrana w szaty kanclerskiej biografii [...]” (s. 20);
– „Jan Zamoyski w oczach Cieklińskiego zaistniał w podwójnym wymiarze [...]” (s. 22).
Przykłady zacierpnięte zostały z interesującego skądinąd szkicu o „Potrójnym” z Plauta. Ogółem naliczyłem w nim ponad 20 podobnych przypadków. Można, oczywiście, stwierdzić: wyrwane z kontekstu zdania lub ich części nie są dobrym *exemplum*. Zapewniam jednak, że zacytowanie większych fragmentów niczego nie zmieni. Potwierdza to obszerna lista językowych i rzeczowych błędów z rozprawy Pireckiego, którą zamieściła K. Meller w *Recenzji dorobku naukowego oraz rozprawy dra Piotra Pireckiego „Szlacheckim i ludowym piórem. Szkice o literaturze polskiej doby renesansu i baroku”*. Na stronie: http://filologia.up.krakow.pl/dokumenty/rozprawa_hab-_p_pirecki/recenzja_prof_Meller.pdf, s. 4–5 (data dostępu: 20 I 2015).

⁴ Ostatnio kwestią nazewnictwa literatury przełomu XVI i XVII w. zajął się W. Wojtowicz w obszernej pracy *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przełomu XVI i XVII wieku* (Szczecin 2010) (cytował ją zresztą kilka razy Pirecki).

z najważniejszych postaci pojawiających się w „*Potrójnym*” z *Plauta*, zawarł Ciekliński aluzję do osoby samego Jana Zamoyskiego. Staropolski pisarz – rozumuje autor – tworząc bohatera swej komedii humanistycznej, miałby w zawołowanej formie wyrazić pochwałę wielkiego hetmana, a „*Potrójny*” z *Plauta* w ten sposób okazałby się panegirkiem. Fragmenty dzieła uzasadniają tę tezę, ale zdecydowanie zabrakło rzetelnych dowodów „z zewnątrz”. Autor książki zresztą (raczej bezwiednie) do rozdziału wprowadza sugestie, które: po pierwsze – nieco deprecjonują działania tłumacza Plautowego utworu; po drugie – wywołują w czytelniku niepewność co do motywów postępowania Cieklińskiego. Najpierw zatem Pirecki wręcz akcentuje przyjaźń magnata z jego poddanym, później słusznie zauważa, że była to relacja pełna dystansu (co poświadczają zachowane dokumenty), by wreszcie nieoczekiwanie stwierdzić, iż ten uzdolniony humanista „ucieka od taniego i łatwego pochlebstwa [...]” (s. 17) i sięga po „chyttry pomysły” (s. 19). Przypuszczam, że użycie słowa „chyttry” nie ma oznaczać jakichś niecznych zamiarów Cieklińskiego, lecz raczej go dowartościować, ale pewien dysonans pojawił się w tych spostrzeżeniach. Istotniejsze wydaje się jednak, iż poza samym tekstem komedii brakuje argumentów na prawdziwość podstawowego założenia tego szkicu. Czy są jakieś inne komedie humanistyczne, w których bohatera można utożsamiać z rzeczywistą osobą, pod której adresem kieruje się pochwały? Czy istnieją dokumenty poświadczające, że taki był zamysł twórcy? Dlaczego Skarbek miałby okazać się *porte-parole* kanclerza i czy, jeśli próbuje się być konsekwentnym, należy szukać realnego odpowiednika dla Pangracza (wyrodnego syna Skarbka)? Jak – w świetle literatury przedmiotu – udowodnić podziw Zamoyskiego dla edukacji prowadzonej w jezuickich szkołach? Znałe są jego bliskie kontakty z przedstawicielami zakonu zasłużonego dla polskiego szkolnictwa, lecz wiadomo, iż – zwłaszcza za panowania Zygmunta III – hetman popadał z jezuitami w konflikty⁵.

Rzeczywiście, w wypowiedziach Skarbka znalazły się opinie, które można by przypisać Zamoyskiemu, ale nie należy tych zbieżności traktować jako wystarczającego dowodu na słuszność głównej tezy artykułu. Trudno przypuszczać, żeby twórca „*Potrójnego*” z *Plauta* miał dystansować się od przekonań panujących na dworze wielkiego kanclerza. Bliski współpracownik magnata z pewnością popierał jego program naprawy Rzeczypospolitej. Ale czy słowa o szacunku wobec tradycyjnych obyczajów i o czci dla ludzi wiekowych wypowiediane przez jedną z głównych postaci tej komedii muszą wynikać z utożsamiania Skarbka z Panem na Zamościu (jak twierdzi Pirecki)? Podobne deklaracje występują w literaturze i publicystyce epoki często i są to – według mnie – przekonania podzielane przez ogół.

To, że Skarbek wymienia miejsca znane Zamoyskiemu, nie podlega dyskusji. Trzeba wszakże wziąć pod uwagę metodę przyjętą przez Cieklińskiego przy tłumaczeniu (a wielokrotnie przez Pireckiego sygnalizowaną). Ciekliński zadbał przecież o wprowadzenie maksymalnie wielu odniesień do sytuacji Polski oraz o przedstawienie w komedii antycznej problemów aktualnych w końcu XVI stulecia⁶.

Polonizowanie idzie tu rzeczywiście w parze z propagowaniem idei bliskich Zamoyskiemu, ale to za mało, by bez zastrzeżeń przyjąć tezę o panegirycznym nastawieniu Cieklińskiego podczas konstruowania postaci Skarbka.

⁵ Zob. S. Lempicki, *Jan Zamoyski, jezuici i Skarga. (Kilka uzupełnień i przyczynków)*. Lwów 1912, s. 10–18.

⁶ To, że utwór rzymskiego komediopisarza nie będzie przełożony „słowo w słowo”, zapowiadał już jeden z wierszy dołączonych do wydania z 1598 r. (na karcie tytułowej jest data: 1597). J. Ostroń (Do *Plauta*. W: P. Ciekliński, „*Potrójny*” z *Plauta*”. Pośl. W. Walecki. Wrocław 1992 (ed. faksymilowa), k. iii) zalecał mianowicie:

Wdziej giermak, Plaucie, zwłokszy się z swej togi,
Zzuż swe, wzuj boty kowane na nogi
I mów po polsku, aby zrozumieli
Naszy [...].

Kolejny rozdział pierwszej części recenzowanej książki dotyczy innego dzieła Cieklińskiego, tzn. *Hymnów na święta Panny Naświętszej*. Twórca jest ten sam, jakości rozważań Pireckiego – również. Znowu dostrzec tu można dziesiątki błędów stylistycznych, składniowych, interpunkcyjnych (a i ortograficzny się pojawił). Gdyby usterkom formalnym nie towarzyszyły niedopatrzności w treści, prawdopodobnie dałoby się przejść do porządku nad tymi pierwszymi. Jednak zawartość rozdziału nie rekompensuje kłopotów ze zrozumieniem zawartości niektórych stwierdzeń. Występuje tam bowiem sporo uproszczeń lub zwyczajnie – błędów rzeczowych.

Na s. 23 znalazła się konstatacja: „wówczas można nabrać przekonania o eklektycznym charakterze zjawisk literackich między rokiem 1581 a 1601 (wyznaczone latami, gdy powstały *Rytmny abo wiersze polskie* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego oraz *Setnik rymów duchownych* Sebastiana Grabowieckiego, dzieła fundamentalne dla rozwoju literatury baroku w Polsce)”. Oczywiście, obie daty są nieprzypadkowe: pierwsza wskazuje śmierć Sępa, druga – wydanie *Rytmów [...]*. Jednak skąd Pirecki wziął przekonanie, że zbiór poety został napisany właśnie w ostatnim roku jego życia? Wprawdzie chronologia twórczości Sępa nadal zawiera sporo tajemnic, ale co kazało badaczowi zanegować ustalenia np. Jana Błońskiego?⁷

W części odnoszącej się bezpośrednio do cyklu Cieklińskiego kilka razy Pirecki kojarzy zbiór (chyba przesadnie nazywany tomem? to tylko kilkanaście stronic!) ze wspomnianymi *Rytmami [...]*, choć w zasadzie jedynym powodem, dla którego to robi, jest „wyjątkowo skromny materiał literacki” (!) (s. 25)⁸. Inne przyczyny sprawiły, że wskazał na prawdopodobne związki hymnów Cieklińskiego z wierszami św. Bernarda z Morlas (s. 27). Ale czy zbieżność tematyczna wystarczy, by pisać o inspiracji? Dokładna analiza filologiczna pozwoliłaby na potwierdzenie tego faktu, lecz wymagałoby to nieco więcej niż raptem jednego zdania. Z kolei właściwie nie budzący już dyskusji fakt przejścia przez Cieklińskiego tekstu *Bogurodzicy* ze *Statutów Łaskiego*⁹ badacz opatruje kwantyfikatorem „najprawdopodobniej” – z czego zatem wynika owa wątpliwość?

Problem ewentualnych filiacji intertekstualnych występuje w artykule Pireckiego częściej. Pojawiły się tam sugestie, by źródeł metaforyki z hymnu *Na Poczęcie* poszukiwać w *Trenach* Jana Kochanowskiego, oraz że Ciekliński „Sam [...] stawia siebie w głębokim cieniu, niczym Sęp Szarzyński, gdy formułował definicję grzechu w metaforze neoplatonickiej koncepcji »głębokiego cienia«, zestawionego z upodmiotowionym ja [...]” (s. 30). Pomijając kłopoty ze zrozumieniem sensu zacytowanego zdania, należałoby zapytać o dowody na czerpanie przez zamojskiego poetę-dworzanina z funeralnego cyklu Jana z Czarnolasu.

Pisząc o pieśni *Na Narodzenie* (i wykorzystując fakt, że w utworze pojawiają się motywy świetlne w odniesieniu do Maryi), Pirecki wskazuje na związki z jednym z sonetów Sępa i stwierdza: „Światłość wiekuista trafnie kojarzy się z *Sonetem III [...]* *Do Najświętszej [!] Marii Panny*” (s. 31). Lecz co to znaczy: „trafnie kojarzy się”? Czyżby Ciekliński parafrazował Sępowy wiersz? Czy też po prostu oba dzieła zawierają podobne obrazy poetyckie? Ale w takim razie: czemu służy kojarzenie dość luźno połączonych ze sobą utworów?

W dalszej części pracy znaleźć można kolejne odwołanie do twórczości Kochanowskiego. Jednak pojawia się ono właściwie bez uzasadnienia: oto fragment hymnu *Na Zwiastowanie* („Słowo, które się człowiekiem stało. / Słowo, które jest i było Bogiem”) skłonił autora recenzowanej książki do poszukiwań analogii między wierszem Cieklińskiego a „późnorenesansowym klasycyzmem, odmiennym, co prawda, od ujęcia zaproponowanego przez

⁷ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, s. 31–33.

⁸ Nb. na następnych stronicach, wbrew swym deklaracjom, Pirecki właśnie do Sępa chętnie się odwołuje, jednak koncentrując się już nie na rozmiarach obu dzieł, lecz na ich treści.

⁹ Zob. R. Montusiewicz, wprowadzenie w: P. Ciekliński, *Hymny na święta Panny Naświętszej [...]*. Oprac. R. Montusiewicz. Lublin 2005, s. 12–13.

Jana Kochanowskiego w pieśni *Czego chcesz od nas, Panie [...]* (s. 32). Konstrukcja zdania sugeruje, że hymn Kochanowskiego to późnorennesansowy utwór – oczywiście, nie przypuszczam, by Pirecki tak klasyfikował dzieło autora *Trenów*, lecz, niestety, cytat na to by wskazywał.

Podobnych nieścisłości znalazłem w rozdziale 2 sporo (na zasadzie *exemplum*: „narrator liryczny” (s. 35) – któż to taki?), ale wypisywanie ich chyba mija się z celem. Jednak mimo wszystko trzeba jeszcze wspomnieć o błędach natury teologicznej, a nie tylko filologicznej: *Hymny [...]* Cieklińskiego to przecież poetycki zbiór komentujący dogmaty i prawdy wiary katolickiej. Kilka razy znalazły się w książce Pireckiego np. stwierdzenia typu: „w zgodzie z prawdą biblijną i opisem Ewangelistów [...]” (s. 32): czyżby *Ewangelie* przestały być księgami biblijnymi? Zaliczanie do „ewangelicznego kanonu” (s. 31) nie tylko Zwiastowania czy oczyszczenia Maryi, ale też jej Niepokalanego Poczęcia, narodzin oraz ofiarowania w świątyni nie ma podstaw w nauczaniu Kościoła. Nazywanie Matki Jezusa „odkupicielką” (s. 27) i „Bożą posłanką” (s. 29), wskazywanie na „boskości Maryi” (s. 30), na „Bożą chwałę Maryi” (s. 35) stawia Cieklińskiego na pograniczu herezji! Tyle tylko że tak Matkę Boską nazywał nie poeta, lecz Pirecki, komentując to, co Ciekliński niby napisał...

Ostatecznie trzeba więc stwierdzić, iż wartość tego rozdziału jest niewielka. Mimo że jego autor starał się dokonać dokładnej analizy i interpretacji poszczególnych hymnów Cieklińskiego, owe dążenia okazują się obarczone tak licznymi usterkami, iż właściwie do dotychczasowego (mizernego, to prawda) stanu wiedzy niemal niczego nie dodają. Na dobrą sprawę, wątpliwości nie budzi tylko ostatni fragment artykułu, w którym Pirecki bada hymny pod względem wersologicznym. Jednak zapewnienie, że zauważone w nich odstępstwa od sylabizmu uwypuklają emocjonalizm wierszy, a to z kolei pozwala dostrzec „drogi poetyckiej wyobraźni i edukacji religijnej [...]” (s. 38), staje się nieuzasadnione: jak mają się do siebie liczba sylab w wersie i ortodoksyjność katolicka Cieklińskiego? W tego typu niefrasobliwości (choć niekoniecznie teologiczne) obfituje książka Pireckiego. Myślę, iż styl (po poprawkach!) bardziej nadawałby się do esejów niż do pracy o charakterze naukowym. Jednak nawet pewna swoboda językowa nie jest usprawiedliwieniem przekłamań.

Druga część recenzowanego zbioru (*Utopia i realizm*) w znacznym stopniu poświęcona została literaturze (a przede wszystkim komedii) określanej jako plebejska. O tym, że Pirecki niewystarczająco wyjaśnił, jak rozumie owo pojęcie, już wspomniałem. Wprawdzie na s. 43 znalazł się dość obszerny przypis, ale jego treść odsyła po prostu do innych źródeł. Wynika stąd, iż należałoby czytać ostatnią książkę Pireckiego z jego poprzednimi pracami w rękę.

Do kwestii braku precyzji w korzystaniu z terminologii przyjdzie wrócić, na razie zaznaczę tylko, że w recenzowanej pracy zajęto się zagadnieniem po części omówionym w artykule *Zabawy ludowych wesołków – w świetle wybranych zjawisk polskiej komedii plebejskiej XVI i XVII wieku*, zamieszczonym w 2009 r. w „Pamiętniku Literackim”. Próba dokładniejszej analizy „anatomii używek” w komedii z przełomu XVI i XVII w. zasługuje na uwagę – alkohol (i inne środki) to istotny komponent rzeczywistości plebejów/sowizdrzałów/rybaltów/ludu (tak Pirecki w różnych miejscach rozdziału nazywa bohaterów lub autorów prezentowanych dzieł). Problem jednak w realizacji zamierzeń badacza. Niestety, znowu trzeba zasygnalizować niedociągnięcia w tej kwestii. Nie zajmę się formalnymi usterkami (choć błędów językowych czy interpunkcyjno-ortograficznych znajdzie się tu немало). Wypadnie podkreślić, że sporo w rozważaniach Pireckiego po prostu bardzo banalnych ustaleń. Od takich zaczyna się rozdział *Anatomia używek. Alkohol i zioła na kartach polskiej komedii i literatury plebejskiej XVI i XVII w.* Otwierają go zdania: „Zabawa i alkohol w dobie staropolskiej były splecione ze sobą w nierozłączną parę – niczym awers i rewers tej samej monety. Rozkoszom pijatyk sprzyjały również biesiady: stół łączył więc szlachtę i plebejuszy i dla obu tych środowisk stanowił przedmiot uwielbienia” (s. 43), później uzupełnione takimi „rewelacjami”: „nikt nie miał wątpliwości, że lud tego pije. A przy tym lekceważył dobra materialne oraz siebie, gdyż

po wódce wzrastała prymitywna skłonność do wywoływania bójek [...] (dzisiaj niewiele lepiej) [...]” (s. 45).

Pirecki przedstawia tutaj rybaltów jako grupę społeczną prowadzącą tryb życia diametralnie odmienny od tego, który był udziałem szlachty. Uwagi typu: „oficjalnie w pismach szlacheckich najczęściej podejmowano trud dyskredytowania trunku poprzez eksponowanie jego zgubnej roli. Plebejusze wręcz przeciwnie – [...] kpią ze szlacheckiej hipokryzji, tworzą własny paradygmat poznawczy alkoholi, oparty nie na bezwzględny potępieniu, ale na przewrotnej pochwalie oraz karykaturze” (s. 51), pojawiają się w rozdziale kilka razy. Podobne stwierdzenia pozwalają mniemać, iż Pirecki podziela teorię Michaiła Bachtina, zakładającą dychotomię kultury oficjalnej (tu: szlacheckiej) i karnawałowo-ludowej. Oczywiście, opowiadanie się za tą koncepcją jest dopuszczalne, zabrakło mi jednak refleksji na temat możliwości odmiennego postrzegania źródeł komizmu występującego w dramatach plebejskich (cokolwiek ów termin znaczy). Koncepcje takich badaczy, jak Aron Guriewicz, Jean Delumeau czy Elfriede Moser-Rath, wskazują na istnienie w kulturze dawnej „śmiechu dydaktycznego”, komizmu mającego za zadanie ostrzec przed konsekwencjami naruszania *status quo*.

Podkreślana przez Pireckiego wyjątkowość sytuacji rybaltów, a także sygnalizowana skłonność do prezentowania przez bohaterów dzieł (zaliczanych do literatury plebejskiej) postawy kontestującej oficjalne nakazy i zakazy jest – paradoksalnie – negowana przez samego autora recenzowanej książki. Co kilka-, kilkanaście linijek pojawia się w niej odwołanie do utworów należących do kultury oficjalnej, i nie są to wyłącznie porównania czynione na zasadzie uwypuklania przeciwieństw. Nie każde skojarzenie zresztą można w pełni umotywować, przesadą bowiem wydaje się wskazywanie na podobieństwo przekonań bohaterów *Tragedyi żebraczej* do „poglądów Szekspirowskich błaznów – wesółych trefnisiów. Dla jednych i drugich świat był absurdalną grą, która zawieszała człowieka między skrajnościami [...]” (s. 45). Sugestię, iż przedstawianie Niemca jako kogoś, kto nadużywa alkoholu, jest typowe dla komedii plebejskiej (s. 47), z pewnością należałoby uzupełnić przypomnieniem licznych *icones*, w których mieszkańców Niemiec raczej nie prezentowano jako abstynentów. Krytyka pijaństwa panującego wśród protestanckich ministrów (tu: wybierających się na wojnę) dostrzegalna jest również w tworzonych przez szlachtę literaturze oraz publicystyce XVI i XVII stulecia. Sam Pirecki zresztą nieraz zwraca uwagę na analogie między motywami występującymi w komediach plebejskich oraz np. w dramatach humanistycznych (s. 48, przypis 11), w twórczości Kochanowskiego (s. 54), w staropolskich pastoralkach (s. 55) czy koledach Jana Żabczyka (s. 56).

Użytki jako motor działania bohaterów plebejskich to z pewnością istotny temat. Uwagi zawarte w omawianym rozdziale sygnalizują zatem interesującą perspektywę analizy utworów powstających na przełomie renesansu i baroku. Jednak okazja do napisania artykułu naprawdę dogłębnie badającego ów problem nie została przez Pireckiego wykorzystana w pełni. Co to bowiem znaczy: „deprawująca ludzi »gorzałka« stanowi główny element zwycięż i dowcipnej figury retorycznej” (s. 46)? Podkreślanie, że dla rybaltów alkohol jest ważnym poezjotwórczym czynnikiem (s. 46), wypadłoby uzupełnić wspomnieniem oczywistości, ale takiej, która niweluje wrażenie, iż to zjawisko niespotykane, typowe wyłącznie dla środowiska plebejskiego. Z wierszy pisanych przez szlachciców, a zauważających, że prawdziwą poezję tworzy się nie przy wodzie, lecz przy winie – można by zbudować sporych rozmiarów antologię. Nazywanie krainy marzeń sowizdrzalskich „Mickiewiczowską »rajską dziedziną ułudy«” (s. 47) określić trzeba jako zbędny anachronizm, będący zresztą (tym razem – niewinnym) przykładem typowej dla Pireckiego metody polegającej na łączeniu rzeczy nie wywodzących się z jednego źródła i zestawianych na zasadzie dość swobodnych skojarzeń. Kim jest „ludowy ksiądz” (s. 50)? Gdzie znajdują się dowody na to, że opisywanie „alkoholizmu” (s. 50) – czy takiego określenia należałoby użyć w przypadku plebejskiej skłonności do wódki i piwa? – miało związek z „epatowaniem brzydota”? Na czym polega „zręczny pomysł”

w wykorzystaniu przysłowia: „zagrać w debową wić”? (s. 54) – to raczej niezbyt wyszukany chwyt, chociaż rzeczywiście zastosowany w sposób bardzo sprawny. Nazywanie bohaterki *Colloquium Iannasa Knutla* [...] (na s. 83 imię tytułowej postaci zapisano: „Janasa” – z czego wynika niekonsekwencja? zresztą Pirecki był w tej niekonsekwencji konsekwentny, podając pierwszy wyraz tytułu jako: „Colloquium” na s. 56, „Colloquium” na s. 83 i „Colloquium” na s. 147!) „pięściarzem” (s. 56), tylko dlatego, że pięściami atakuje swego męża, uznać trzeba za niezbyt szczęśliwe – co należałoby napisać, gdyby tego męża dodatkowo kopała?! Stwierdzenie, iż pijaństwo „głównego bohatera stanowi oś tematyczną całego utworu [...]” (s. 57) Piotra Baryki *Z chłopu król*, wywołuje wrażenie, że jest to po prostu historia alkoholika. Zdanie: „W ten sposób wytwarzano ratafię, kminkówkę, anyżówkę, które dla zachowania wysokiego poziomu produkcji wytwarzano w Gdańsku” (s. 59), zawiera sugestię, iż Gdańsk i okolice są – dziwnym trafem – niezbędne dla dobrej jakości alkoholu. Teza, że w „żadnym innym dziele doby staropolskiej tak wiele nie powiedziano o obłąkańczych praktykach różnych oszustów podających się za lekarzy, wróżbitów czy znachorów [...]” (s. 62) jak w *Peregrynacji Maćkowej*, wymagałaby argumentów w postaci odwołań do literatury przedmiotu. I tak dalej...

Kolejny rozdział tej części tematycznie pozostaje w kręgu „rybałtowskiego stołu”. Nosi tytuł *Potęga „smaku” – nawyki kulinarne rybałtów*. Znowu trzeba podkreślić znaczenie podjętego zagadnienia: rzeczywiście, w literaturze sowizdrzalskiej kwestia „pustego i pełnego brzucha” należy do istotnych. Jednak i tu początek artykułu nie jest zachęcający, bo już w pierwszym akapicie czytamy np. takie banały: „Stąd [...] trudność w dotarciu do sedna, ale i radość, gdy nagle odkrywamy znaczenia, o których wcześniej nie sądziliśmy, że istnieją. To radość odkrywcy mogącego podzielić się swoim znaleziskiem z czytelnikami” (s. 67).

Takim „znaleziskiem” miałyby być m.in. uwaga, iż w twórczości plebejuszy kraina „pieczonych gołąbków” nie należy do eksponowanych motywów i „nie znajduje tak wyrazistego uzasadnienia” (s. 68). Przeczą temu jednak ustalenia samego Pireckiego, przywołującego na następnych stronicach swej książki co najmniej kilka przykładów zastosowania tego niezwykle popularnego w literaturze dawnej motywu. Charakterystyczne, że autor nawiązuje wówczas choćby do wspomnianej już pracy Wojtowicza, który motywowi *Schlaraffenland* poświęcił sporo miejsca w rozdziale o *Peregrynacji Maćkowej*¹⁰.

Słuszne zaś jest dostrzeżenie znaczenia chleba w jadłospisie rybałtowskim. Tyle że towarzyszy temu kontrowersyjna teza: „Głód stanowił jedną z podstawowych przyczyn wręcz ceremonialnego traktowania chleba” (s. 70). Na czym ta ceremonialność polegała? Tego już nie wyjaśniono. Wprawdzie pojawia się sugestia wyjątkowego podejścia plebejuszy do chleba w trakcie obrzędów weselnych, ale nie potwierdzają tego opracowania o tematyce etnograficznej dotyczące obyczajowości w dawnych czasach. Z symbolicznym znaczeniem chleba mamy do czynienia w europejskiej kulturze właściwie wśród wszystkich grup społecznych. Uwaga o tym, że „magiczne właściwości ukryte w chlebie decydują o plebejskim witalizmie [...]” (s. 70), nie została w pełni udowodniona. Przykładów dzieł literackich należących do tzw. kultury wysokiej, a zawierających aluzje do *Ojciec nasz* (co oznacza odniesienia również do frazy: „chleba naszego powszedniego”), z pewnością znalazłoby się więcej niż analogicznych tekstów zaliczanych do twórczości rybałtów¹¹.

Innym „posiłkiem” jest ludzkie ciało. Pirecki przypomniał epizod z *Komedii rybałtowskiej*, w którym przywołano, w kontekście losu żołnierskiego, motyw kanibalizmu. Badacz nie rozwinął tego ważkiego tematu, widząc w ludożerstwie jedynie „wyraz ostatecznej degradacji

¹⁰ Wojtowicz, *op. cit.*, s. 429–439.

¹¹ Zob. *Ojciec nasz – nasz. Przekłady, parafrazy i inne literackie opracowania „Modlitwy Pańskiej*. Zebrał, oprac. J. A. Choroszy. T. 1. Wrocław 2008, s. 284–349.

nie tylko człowieka, ale także plebejskiej kuchni [...]” (s. 71). Szkoda, że nie wykorzystano tu okazji do bardziej dogłębnego przyjrzenia się zagadnieniu wcale nie marginalnemu na przełomie w. XVI i XVII, a kojarzonemu przede wszystkim z pobytem wojsk polskich na Kremlu oraz mającemu bogatą bibliografię¹². W ogóle należałoby wspomnieć, iż dostrzegalny jest brak odniesień do najnowszej literatury przedmiotu – w omawianym rozdziale najczęściej przywoływanym źródłem okazała się (interesująca, ale przecież nie wyczerpująca) praca Marii Boguckiej¹³ (co ciekawe, za wartę odnotowania przyjął zaś Pirecki wykorzystanie jednego z haseł ze *Słownika języka polskiego* (s. 83, przypis 26), mimo że wywód tego raczej nie wymagał – brak wiary w znajomość wyrazu „ajtiologia” nie świadczy o dużym zaufaniu do czytelników).

Na kolejnych stronicach znaleźć można co najmniej kilka nie w pełni udokumentowanych twierdzeń. Znów na prawach przykładu: czy na pewno „nic tak znakomicie nie poprawia dobrego nastroju (!) jak heroikomiczny kontrast będący kpiną ze staropolskiej kuchni”? czy pochwała zaradnej i umiejącej przygotować syty obiad gospodyni jest jakimś szczególnym wyróżnikiem omawianej literatury? (s. 75); skąd wiadomo, że „Dla czytelnika takie wymieszanie konwencji – od abstrakcyjnej do realistycznej, jest kolejnym dowodem atrakcyjności utworów, ich siły witalnej [...]”? (s. 80), itp. Wspomniana już ajtiologia została wprzęgnięta w analizę *Colloquium Iannasa Knuila* [...] całkowicie niepotrzebnie: nic z użycia tej kategorii nie wynika. Z kolei kilkadziesiąt linijek dalej Pirecki cytuje fragmenty intermedium z *Andromedy, królowny murzyńskiej* zawierające motyw uczty niebieskiej – choć do tego momentu autor recenzowanej książki nie omawiał owego toposu literatury wizyjnej, tu poświęcił mu raptem trzy zdania, oczywiście, nie opatrując ich przypisem, w którym mógłby umieścić cytaty w odpowiednim kontekście i przedstawić obszerną przecież listę opracowań na temat niebiańskich i piekielnych biesiad¹⁴.

Następny rozdział tej części, odnoszący się do *Niepokojów i lęków rybaków*, nie zaczyna się zachęcająco. Autor poświęca ponad stronicę na – skądinąd odtwórcze – rozważania dotyczące lęków, strachów, niepokojów itp. Tego typu uwagi mają niewielką wartość dla przeprowadzonej dalej analizy utworów. Ich znaczenie obniżają jeszcze tak mało jasne zdania, jak: „U człowieka źródłem niepokoju jest rozbieżność między przyszłością subiektywną a obiektywną, między emocjami duszy a drżeniem ciała” (s. 90). Wcale nie większą wartość mają zawarte w przypisach „odkrycia” typu: „demonologia lęku w literaturze wywodzi się wprost z manieryzmu, a więc okresu umieszczonego pomiędzy renesansem a barokiem. Wtedy właśnie wykształciła się już później konsekwentnie rozwijana przez twórców »wielość w jedności« lub »jedność w wielości«” (s. 91, przypis 10). To powoduje, że artykuł, w którym wprawdzie znaleźć można interesujące fragmenty, jako całość sprawia jednak wrażenie, jakby stanowił próbę dostosowania rzeczywistości literackiej do tezy założonej *a priori*. Teza ta brzmi: twórczość plebejska odzwierciedla wszechobecne lęki pisarzy i odbiorców. Takie właśnie odczucie powstaje po przeczytaniu podrozdziałów, które zostały zatytułowane następująco: *Strach wobec grzechu, Zapowiedzi katastrofy – szaleństwa lęku i trwogi, Zagubienie i samotność*, itp. Już same tytuły wskazują, że twórczość sowizdrzałów stara się Pirecki

¹² Zob. J. Krocak, *Ludożercy na Kremlu (we współczesnych opisach i własnych relacjach)*. „Napis” seria 12 (2006): *Krwawy świt, mroczny dzień...*

¹³ M. Bogucka, *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności XV–XVIII w.* Warszawa 2008 (nb. w książce Pireckiego ten tytuł został podany niepoprawnie: *Człowiek i świat. Studia z dziejów kultury i mentalności w XV–XVIII w.*).

¹⁴ Zob. J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty. Obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*. Wyd. 2. Wrocław 1994, s. 207–214. – J. K. Goliński, *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*. Bydgoszcz 1997, s. 252–254.

pokazać jak swoiste psychoanalityczne wynurzenia ludzi czujących nieprzeparty i dojmujący lęk wobec świata, w jakim przyszło im żyć. Kilkanaście przykładów, którymi autor książki usiłuje uzasadnić przekonanie o strachu paraliżującym wszystkich plebejuszy, należy uznać za – co najmniej – nadinterpretację¹⁵.

Po *Niepokojach i lękach rybałtów* Pirecki zajął się *Paradoksami szczęścia i wolności*. Początek znowu nie mobilizuje do dalszej lektury. Co bowiem wynika z trzech pierwszych zdań? „Szczęście jest jak wino: ulotne, niepełne i zwykle po krótkotrwałym, radosnym oszłomieniu pozostawia po sobie wrażenie pustki i niedosytu. To głównie zadowolenie z życia we wszystkich jego formach i przejawach. Zadowolenie samo w sobie nie może być szczęściem: staje się nim wtedy, gdy jest pełne i trwałe, bez zastrzeżeń i wyjątków” (s. 119). Podobnych – intelektualnie jałowych – fragmentów znajduje się tu znacznie więcej. Towarzyszą im ciekawe uwagi, np. wskazujące na znaczenie nauk Kościoła katolickiego dla ideologii rybałtów (s. 122, 124, 133–134). Zabrakło jednak próby nieco dogłębnierzego zajęcia się tym tematem, a jest on z pewnością istotny, dotąd bowiem zazwyczaj podkreślano antyklerykalizm sowizdrzałów. Kolejną ważną kwestię w omawianym rozdziale stanowi choćby znajomość przez sowizdrzałów – kultury antycznej i reguł tworzenia opisanych w dziełach np. Arystotelesa czy Horacego. Owym wartościowym analizom towarzyszą, niestety, takie wypowiedzi, które bardziej nadają się do esejów nieskrępowanych naukową terminologią. Jak inaczej ocenić np. konstatację: „Szczęście to stan równowagi: między dobrem a złem, bytem a niebytem, doczesnością a nieskończonością, dopełnione odpowiednią dawką cierpienia” (s. 120)? Czy rzeczywiście za obowiązujące należy uznać „ustalenie” następujące: „radość nieustannie przeplata się ze smutkiem, [...] obie sfery pozostają względem siebie tożsame i są trudne do rozdzielenia, bo cezura między nimi jest płynna i niewyraźna” (s. 138). Smutek tożsamy ze śmiechem?!

Pewną niefrasobliwością wykazywał się też Pirecki, gdy własne opinie uwiarygodniał odpowiednimi cytatami. Na s. 142, gdzie znalazła się interpretacja *Dziewostęba dworskiego*, napisał: „Galant poddaje się upływowi czasu i zdarzeniom losowym, a życiową ignorancję czyni modelem postępowania”. Według autora recenzowanej książki potwierdzać to mają następujące słowa Galanta:

Jam długo szczęścia czekał, lecz iż przyść nie chciało,
Bych mu więcej nie służył, już mi się tak zdało.

¹⁵ Oto dwa przykłady:

„Pierwszy raz w literaturze plebejskiej niepokój przenosi się na sferę życia małżeńskiego, na obawy przed jego rozpadem. Minister wspomina:

MINISTER

Mnie W.M. nie namówi, bom przysiągł mej żenie,

Że mnie od niej i kijem z domu nie wyżenie” (s. 103).

Cytat ten z *Wyprawy Ministra na wojnę do Inflant* nie zdaje się potwierdzać jednego z (podobno istniejących) uczuć lęków dotyczących rybałtowskich twórców – wniosek został tu narzucony, aby uzasadnić główny temat rozdziału. „Światowej rozkoszy» środowiska plebejskiego towarzyszy Pascalska wizja człowieka zagrożonego nicością i nieskończonością, oświeconego wewnętrznymi i zewnętrznymi sprzecznościami” (s. 110).

To znów wyolbrzymienie, w dodatku kojarzące literaturę plebejską z B. Pascalem, który urodził się w r. 1623 – czy taka sekwencja wskazywałaby na rybałtów jako prekursorów wybitnego francuskiego filozofa?

W podobny sposób Pirecki łączy twórczość plebejuszy z rozważaniami I. Kanta oraz M. Sępa Szaryńskiego. Jednak czy naprawdę słowa Kleszyny ze *Szkolnej mizeryi* [...] mają taki sam sens co sonety autora *Rytmów* [...] (zob. s. 116)?

Już czołem za cześć, szczęście, dalej cię nie czekam,
Oblokszy się w chudobę, żoneczki doczekam (cyt. na s. 142).

W tej wypowiedzi nie ma idei zapowiadanych przez Pireckiego, to po prostu nadinterpretacja.

Swoistym naddatkiem towarzyszą braki. Trudno wyjaśnić np. fakt, że w przypisie wynotowującym opracowania dotyczące motywu cnoty w twórczości Mikołaja Reja, badacz nie podał tytułu książki Anny Kochan poświęconej *Żwierciadłu* Pana z Nagłowic¹⁶. Inny rodzaj pominięcia pojawia się we fragmencie, w którym Pirecki podjął temat traktowania Moskwy jako swoistej krainy szczęścia. Stwierdza więc: „Wśród ludu w legendę obrosły bogactwa tamtejszych ziem” (s. 130). Myślę, że tego typu twierdzenie należałoby uzupełnić choć 2–3 przykładami. I jeszcze tylko jedna uwaga szczegółowa: po co wprowadzać nowy termin, czyli „przeciwireformację” (s. 128), skoro nawet uczeni niechętni „kontrreformacji” po prostu stosują zwrot „reformacja katolicka”¹⁷? Podobne niedociągnięcia sprawiają, że znaczenie naukowe i tego rozdziału jest wątpliwe, a jego zakończenie nie odbiega pod względem wartości (już omawianej przeze mnie) od części początkowej.

Przedostatni rozdział książki nie koncentruje się na twórczości plebejskiej. Analizując „czarny humor” w wybranych dziełach literatury polskiej doby baroku, autor zajął się utworami, które ponoć należą do „najbardziej reprezentatywnych dla sporadycznie tylko podnoszonej w badaniach nad literaturą staropolską kategorii [...]” (s. 149). Co jednak zdecydowało, że te a nie inne dzieła Pirecki potraktował jako „najbardziej reprezentatywne”? Dlaczego za pisarzy, którzy najlepiej realizowali tę kategorię estetyczną, uznani zostali: anonimowi sowizdrzałowie, Kasper Miaskowski, Jan Gawiński, Wacław Potocki, Karol Mikołaj Juniewicz i Józef Baka? I czy faktycznie spostrzeżenia odnoszące się do ich dzieł pozwalają na uogólnienia? Autorzy wywodzący się z rozmaitych środowisk, różnych grup społecznych, tworzący pod koniec XVI i w drugiej połowie XVIII w. mieliby stać się reprezentantami jednego nurtu „czarnego humoru”?

Z wypowiedzi Pireckiego wynika, że dąży on do (rzeczywiście potrzebnej) „próby całkowitego ujęcia problemu” (s. 150). Wszakże szybko okazuje się, iż ta próba zostanie ograniczona do „punktowej” analizy twórczości kilku autorów, a przy tym głównym kryterium występowania „czarnego humoru” w dziele będzie motyw śmierci. Takie zawężenie perspektywy nie pozwala na wnioski uogólniające. W dodatku owe wnioski są obciążone w tej recenzji kilka razy podkreślanymi „grzechami”. Należy do nich pomijanie w przypisach opracowań znaczących dla danego tematu¹⁸.

¹⁶ A. Kochan, „*Żwierciadło*” Mikołaja Reja. Studium o utworze. Wrocław 2003, s. 60–68.

¹⁷ P. Chaunu, *Czas reform. Historia religii i cywilizacji (1250–1550)*. Przeł. J. Grosfeld. Warszawa 1989, s. 8.

¹⁸ Oto przykładowa lista takich przemilczeń: na s. 156 z pewnością zabrakło wielu istotnych prac o mizoginizmie w kulturze dawnej (przede wszystkim: J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV–XVIII w.* Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1986); dwie stronicie dalej wypadałoby wspomnieć o zbiorowym tomie artykułów poświęconych W. Potockiemu (ze szczególnym uwzględnieniem pracy K. Koehlera *Nad „Nagrobkami” Wacława Potockiego. Kilka pytań do wyobraźni poetyckiej sarmackiego baroku*. W zb.: *Potocki (1621–1696). Materiały z konferencji naukowej w 300-lecie śmierci poety*, Kraków, 4–7 listopada 1996. Red. W. Walecki. Kraków 1998); na s. 164, przy okazji napomknienia dotyczącego trenów S. Twardowskiego, wskazane byłoby odesłać czytelników np. do książki M. Włodarskiego *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*. (Kraków 1993 (tu zwłaszcza s. 51–90)); a następnie należało przypomnieć interesującą książkę M. Prejsa *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian* (Warszawa 1989 (przede wszystkim rozdział *Pomiędzy „prymitywizmem” a kunsztownością*)). Lista jest, powtórze, niekompletna, a o tym, jak wielu zna-

Omawiając „czarny humor”, Pirecki podkreśla jego występowanie w literaturze plebejskiej. Słusznej uwadze na temat zasadniczej odmienności sposobów przedstawiania śmierci w twórczości sowizdrzalskiej oraz w piśmiennictwie oficjalnym towarzyszą, niestety, tak nieprecyzyjne sformułowania, jak to: „Rybałci zaproponowali nowe *vanitas*: na miejsce eschatologicznej powagi wprowadzili radość i uśmiech jako antidotum na smutek i przytłaczającą rychłym końcem marność” (s. 153, przypis 10). Wesołe *vanitas*? Owo oksymoroniczne zestawienie należałoby dokładniej zanalizować, tym bardziej że na kolejnej stronie mowa jest o tym, iż „poetyka »czarnego humoru« w dziełach rybałtowskich wesołków dotyka spraw poważniejszych, wręcz eschatologicznego rozwarstwienia, gdzie wielka rola przypada alegorycznemu obrazowi śmierci [...]. Ów tradycyjalny sposób prowadzenia rozważań wykluczał komiczne rozbawienie, nawet degradował humor [...]” (s. 154). Czy zatem występuje ten śmiech u plebejuszy, czy nie?

Analogicznym niekonsekwencjom towarzyszą (i to sprawa poważniejsza, bo nie wynikająca z różnego interpretowania) błędy rzeczowe¹⁹.

Zdarzają się w książce Pireckiego takie fragmenty, które powodują u czytelnika pewną

czących opracowań Pirecki nie zauważył, można by się było przekonać przeglądając bibliografię. Tej, niestety, w książce brak... Kończąc ten wątek, trzeba jeszcze dostrzec kardynalny błąd: autor na s. 162 podał, że Ph. Ariès to „siedemnastowieczny uczony francuski”. Nb. Pirecki pisząc o Arièsie jako żyjącym w XVII stuleciu mędrцу, powołał się na wstęp A. Vincenza do zbioru *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej* (Oprac. M. Malicki. Wrocław 1989. BN I 259), jednak na wskazanej stronie (s. CXI) nie ma wzmianki o wybitnym mediewiście, znalazła się ona zaś na s. XCI – to niby drobiazg, ale symptomatyczny dla recenzowanej książki: z pewnością nie można w niej dostrzec specjalnej dbałości o szczegóły (za taki drobiazg należy chyba uznać pisownię nazwiska autora *Człowieka i śmierci*: Ariès, a nie Aries).

- ¹⁹ Prawem przykładu: 1. Podobno „fenomen roztargnienia”, dostrzegalny w poezji takich twórców, jak Morsztynowie, Potocki i Kochowski, wiąże się z uwypuklaniem antyfeministycznego przekonania, „że kobieta jest demonem zła, heterogeniczną siłą, zdolną do podporządkowania sobie wszystkiego i wszystkich [...]” (s. 157); ale w rzeczywistości ta kategoria dotyczy zupełnie innej kwestii, której analizę autorka artykułu przywołanego przez Pireckiego, czyli A. Raubo (*Filozofi są dziwacy, surowi, melankolicy...* „O atopicznych cechach osobowości filozofów w literaturze polskiego renesansu. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 3, s. 57), rozpoczyna cytatem z H. Arendt (*Myślenie*. Przeł. H. Buczyńska-Garewicz. Przedm. M. Król. Wyd. 2. Warszawa 2002, s. 47): „Od Parmenidesa aż po kres filozofii wszyscy myśliciele godzili się co do tego, że człowiek musi o d e r w a ć s w ó j u m y ś l o d z m y ś l ó w (...). Filozof, w tym stopniu, w jakim jest filozofem, a nie (...) »człowiekiem jak ja i ty«, wycofuje się ze świata zjawisk i rejon, w jakim się porusza od zarania filozofii, jest opisywany jako świat niewielu”. Gdzie tu mizoginizm? 2. Podobno *Rozmowa panienki ze Śmiercią* K. Miaskowskiego to „niemalże kopia *Rozmowy mistrza Polikarpa [...]*” (s. 163); jednak czy na pewno barokowy utwór zawiera obrazy satyryczne, w których ośmiesza się karczmarzy, lekarzy, przepkupnych sędziów i niebogobojnych mnichów? Czy w ogóle 25-wersowe dzieło może być kopią liczącego prawie 500 wersów dialogu?! W całym utworze zaś – według badacza – Miaskowski stosuje „zabawną paronomazję” (?), polegającą na używaniu wobec tytułowej panienki słowa „panna”: zdaniem Pireckiego, pierwszy wyraz oznacza „dziecko”, drugi – „dorastającą dziewczynę”, a wszystko „posiada walor komiczny [...]” (s. 163); ale nie potwierdza tego *Słownik polszczyzny XVI wieku* (t. 23: *P-Phy*. Red. M. R. Mayenowa. Warszawa 1995, s. 154), gdzie czytamy: „Panienka [...] *Dem.* od »panna«; zwykle z neutralizacją funkcji deminutywnej [...]”, kilkanaście zaś stron, na których przedstawiono znaczenie dwóch haseł („panna” i „panienka”), zawiera wiele przykładów synonimicznego ich traktowania! 3. Podobno „Dla spotęgowania grozy Miaskowski wprowadził podwójne »s« w wyrazie »kossa« [...]” (s. 165); lecz przecież taką pisownię stosowali też inni twórcy XVII-wieczni, i to także wtedy, gdy nie mieli zamiaru potęgować grozy (np. gdy Potocki mówi o „lesie” – czy chce w ten sposób podkreślić, jak niebezpieczna jest to przestrzeń?).

bezzadność²⁰. Wynika ona z autorskiej dezynwoltury stylistycznej (np. zdanie: „Zostały dopełnione metaforycznym rzeczownikiem »gnój«, sączącym się niczym rana” (s. 165), może wywoływać tylko uśmiech). Wynika ona także z niedostrzeżenia przez Pireckiego ważnych odniesień do niektórych przywołanych cytatów literackich („Ciało kat, świat psu brat / A zaś bies, zły to pies” (s. 166) zawiera, co oczywiste, topos trzech nieprzyjaciół człowieka: diabła, świata i ciała). Wynika ona wreszcie ze stosowania przez niego analogii nie mających głębszego znaczenia (np. określanie słowami: „Jakże to mickiewiczowskie [...]” (s. 155), postawy sowizdrzałów na równi traktujących uciechy ciała i ducha).

Przyjdzie zatem stwierdzić, że rozdział poświęcony „czarnemu humorowi” nie podnosi oceny całej książki. Z pewnością nie robi tego również ostatni artykuł, czyli *Szlacheckim piórem. Polityka i etyka w świetle traktatu Łukasza Opalińskiego „Rozmowa Plebana z Ziemianinem” (1641)*. Piszący te słowa czuje się zwolniony z dokładnej analizy rozdziału – niech wystarczy cytat z pierwszego akapitu: „Czasy współczesne nie pozostawiają większych złudzeń – brakuje mądrych i światłych polityków, którzy dobro wspólne, jakim jest Rzeczpospolita, traktowałyby z odpowiedzialnością i z honorem. Nie ma ani wybitnych osobowości, zdolnych kształtować rzeczywistość zgodnie z europejskim paradygmatem, nie ma też debaty publicznej, dzięki której łatwiej rozwiązywałoby się narosłe problemy. Jak przekleństwo brzmią więc słowa Bismarcka, że »Polakom wystarczy dać wolność, aby ich łatwo zniewolić«. [...] Wydaje się, że strawestowane słowa nie wymagają komentarza” (s. 169). Rzeczywiście – nie wymagają...

Na koniec powrócę do cytowanej już propozycji Pireckiego: „Czy owoc autorskich starań w postaci książki *Szlacheckim i plebejskim (!) piórem...* był dorodny i dojrzały – niechaj ocenią sami czytelnicy”. Odpowiedź jest, niestety, tylko jedna: ów „owoc” okazał się niedojrzały i chyba należałoby zastosować wobec tej książki zasadę doradzaną około 2000 lat temu przez Horacego: odłóż swe dzieło na 9 lat i sprawdź, czy ma wartość wystarczającą, by dać je do rąk czytelnikom... Ale wcześniej popraw wszystko, co błędne...

Abstract

DARIUSZ DYBEK University of Wrocław

WITH NOBLE, FOLK AND (NON-)SCHOLARLY PEN...

Piotr Pirecki's book is a collection of 8 articles which refer to the creativity of Piotr Ciekliński, Łukasz Opaliński and anonymous rouges from the turn of the 16th and 17th c. Its fairly eclectic form might be acceptable were it not for the numerous drawbacks which are observable already at the orthographic-punctuation level. The style of the papers is also no better, as it often hampers (and even makes it impossible) to grasp the author's intention. Most serious objections, though, pertain not to the form but to the content. Apart from simply commonplace statements we find either clearly naïve interpretations or unjustified overinterpretations. All that makes that oftentimes interesting ideas (referring either to the presence in rouge poetry such motifs as stimulants, anxiety of black humour) are presented in the way which leaves much to be desired. In sum, Pirecki's book is a mere collection of sketches but not scholarly analyses.

²⁰ Zob. Meller, *loc. cit.*

JACEK KOWZAN Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

JUNIEWICZ REDIVIVUS

Pamięci Sławomira Baczewskiego

Sławomir Baczewski, *MIEDZY SATYRĄ A KATECHEZĄ. TWÓRCZOŚĆ KAROLA MIKOŁAJA JUNIEWICZA*. (Recenzent: Maria Wojtak). Lublin 2007. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 190, 2 nlb.

Karol Mikołaj Juniewicz, *REFLEKSYJE DUCHOWNE*. Wydał Maciej Pieczyński. Warszawa 2009. IBL Wydawnictwo / Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”, ss. 316. „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”. Zespół redakcyjny: Adam Karpiński (przewodniczący), Krzysztof Mrowcewicz, Radosław Grzeskowiak, Roman Krzywy, Ewa Jolanta Głębicka, Ariadna Masłowska-Nowak (sekretarz). T. 37.

Zarówno napisana przez Sławomira Baczewskiego monografia twórczości Karola Mikołaja Juniewicza, jak i edycja krytyczna *Refleksyj duchownych* częstochowskiego paulina przygotowana przez Macieja Pieczyńskiego oglądane w szerszej perspektywie uwidaczniają pewnego rodzaju nienaturalność sytuacji w badaniach nad literaturą polską późnego baroku. Nienaturalność owa polega na tym, że obie książki powstały wiele lat po ukazaniu się opracowań syntetyzujących dzieje literatury tego okresu. Chodzi, rzecz jasna, o poświęconą mu część akademickiego podręcznika Czesława Hernasa oraz panoramiczną monografię poezji późnobarokowej autorstwa Marka Prejsa¹. Wymienione pozycje pojawiły się w momencie, kiedy prace szczegółowe nad tym obszarem piśmiennictwa początków XVIII wieku były ledwo podjęte (monografia Pauliny Buchwald-Pelcowej o satyrze czasów saskich i Marii Eustachiewicz o Dominiku Rudnickim)², nie mogły zatem dać pełnej odpowiedzi na pytania stawiane przez historyka literatury – syntetyka. Dociekania nad piśmiennictwem tego okresu wchodziły wtedy właściwie dopiero w fazę ustaleń nieco bardziej detalicznych. Zarówno więc Hernas, jak i Prejs, nie dysponując zasadniczo edycjami krytycznymi tekstów i monografiami ich autorów (poza Rudnickim), musieli na bieżąco rozstrzygać spory o granice epoki, problematyzować jej wewnętrzną dynamikę i złożoność, subiektywnie określać wymiary literackości piśmiennictwa późnobarokowego oraz proponować własne odczytania utworów. Tym sposobem owe syntezy nie tylko wyprzedzały studia szczegółowe, monografie pisarzy i edycje krytyczne dzieł z tego okresu, ale też niejako wskazywały im drogę. Dotyczyło to także badań nad życiem i twórczością Juniewicza.

Dobrze się zatem stało, iż podjęto tę spóźnioną próbę całościowego opracowania biografii i dzieła autora *Refleksyj duchownych*, a sam poemat wydrukowano w nowoczesnej edycji krytycznej, tym bardziej że w przeszłości twórczość Juniewicza obciążona była sądami negatywnymi, rzadko rzetelnie konfrontowanymi z tekstami jego autorstwa. Daje to więc szansę spojrzenia na tę twórczość *sine ira et studio*.

Sytuację w badaniach nad biografią i dziełem częstochowskiego paulina dodatkowo komplikował fakt, że oprócz dostępnych tekstów niewiele było wiadomo o samym poecie, a dane o jego losach i formacji zakonnej kryły się w jasnogórskich archiwach, do których drzwi uchylono świeckim historykom literatury i kultury dopiero całkiem niedawno.

Z możliwości tej skorzystał Baczewski w swojej monograficznej książce *Miedzy satyrą a katechezą*. Nie bezpośrednio, ale na podstawie notatki sporządzonej w rezultacie kwerend przeprowadzonych w archiwach Jasnej Góry przez paulina ojca Melchiora Królika, zrekon-

¹ Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1972. – M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989.

² M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego. 1676–1739*. Wrocław 1966. – P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*. Wrocław 1969.

struował dość dokładnie biografię autora *Refleksyj*, wypełniając luki i uściślając dotychczasowe ustalenia w tym zakresie³. Baczewski, korzystając z materiałów archiwalnych opracowanych przez ojca Królika, dopełnia portret Juniewicza, szczegółowo odtwarzając jego życiorys, głównie z okresu spędzonego w zakonie. Zdaje więc relację z peregrynacji misyjnych paulina, jego zagranicznych podróży naukowych, pełnionych funkcji zakonnych czy też z kontaktów prywatnych, które owocowały następnie panegirykami dodanymi do kolejnych edycji *Refleksyj duchownych*. Baczewski nie tylko ukazuje Juniewicza jako pobożnego mnicha, człowieka wykształconego, parającego się piórem, poliglotę i wysokiego rangą funkcjonariusza zakonnego, ale przybliża postać autora *Refleksyj* [...] jako zwykłego śmiertelnika borykającego się z materialnymi trudami życia codziennego, wspominając także o jego perypetiach finansowych. Te detaliczne, na miarę dostępnych materiałów, uzupełnienia oraz uporządkowanie dotychczasowej wiedzy o życiu częstochowskiego paulina z pewnością stanowią jedną z głównych wartości książki Baczewskiego.

Nie jest to wszakże zaleta jedyna. Biografię Juniewicza udatnie umieszcza Baczewski na tle epoki (rozdział I: *Pisarz i jego epoka*). Posługuje się przy tym jednak zarzuconym już, wydawałoby się, określeniem „czasy saskie”⁴. Co prawda, badacz wskazuje na wątpliwości narosłe wokół tego terminu i przywołuje prace o znamienitych tytułach (*Czy istniała w Polsce epoka saska?* Jerzego Topolskiego i *Czasy saskie – których nie było* Jacka Kurka (s. 11, przypis 1)), ale ostatecznie opowiada się za tym określeniem. Co więcej, traktuje epokę saską jako pojęcie kluczowe dla swoich rozważań (s. 12), uzasadniając to zaistnieniem w tym czasie nowego otwarcia jakościowego w kulturze polskiej, które wynikało ze zmiany klimatu politycznego, ogólnych warunków rozwojowych kultury narodowej oraz wiązało się z „wejściem jej w orbitę nowych całkiem prądów, płynących między innymi z Francji” (s. 12). I mimo przytoczonych przez Baczewskiego argumentów polemizujących z periodyzacyjną koncepcją Hernasa zawartą w jego syntezie, w której nie jest wydzielona epoka saska w obrębie literatury schyłkowego baroku, takie ujęcie problemu przez lubelskiego badacza wydaje się dyskusyjne.

Warto więc przypomnieć, że jeszcze przed napisaniem swojego podręcznika akademickiego Hernas w artykule *Poezja a malarstwo późnego baroku* zwracał uwagę na niefortunność określenia „czasy saskie” używanego do nazwania literatury pierwszej połowy XVIII wieku, wskazując na zapożyczenie tego terminu z historii politycznej⁵. Pojęcie to określa však ramy czasowe, a nie fazę rozwojową literatury i porządkuje ją na podstawie zewnętrznych kryteriów podziału. Spostrzeżenia Hernasa wydają się trafne i nadal aktualne, gdyż w świetle badań trudno dopatrywać się zasadniczych zmian w tworzeniu literatury czy pojawienia się nowych tendencji wraz z początkiem panowania Wettynów w Polsce. Nawet jeśli one wystąpiły, to źródła ich miały charakter literacki, a nie polityczny. Rzecz jasna, za Sasów pewne zjawiska literackie rozwinęły się i zintensyfikowały, ale były przygotowywane dużo wcześniej i trwały długo po zejściu dynastii saskiej z polskiego tronu. Ponadto złudzenie, iż intronizacja obu Augustów miała wpływ na całe piśmiennictwo owego okresu, wynikać może także z tego, że na przełom wieków XVII i XVIII przypadły zgony tzw. poetów samotnych. Rozstrzygające są tu zatem fakty literackie.

Pomijając jednak dyskusyjność omawianego terminu i wątpliwości co do jego przydat-

³ Zob. H. Czerwień, *Juniewicz Karol Józef* OSPE. Hasło w: *Encyklopedia katolicka*. T. 8. Red. A. Szostak [i in.]. Lublin 2000, szp. 256–257.

⁴ Do formacji saskiej twórczość Juniewicza zaliczał J. Feldman (*Czasy saskie*. Oprac. ... Kraków 1928, *passim*. BN I 110) jeszcze przed drugą wojną światową.

⁵ Cz. Hernas, *Poezja a malarstwo późnego baroku*. W zb.: *Rokoko. Studia nad sztuką I połowy XVIII w. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu*, Wrocław, październik 1968. Warszawa 1970, s. 76.

ności w badaniach historycznoliterackich, należy Baczewskiemu przyznać rację w twierdzeniu dość oczywistym: „Poemat koresponduje [...] z problematyką polityczną swoich czasów” (s. 112). Dzięki kompetencjom historyka autor udalnie zatem sytuuje utwór Juniewicza na tle wydarzeń społecznych i politycznych pierwszej połowy XVIII wieku. W obszernym podrozdziale 4 rozdziału III monografii, zatytułowanym *Wobec współczesności*, Baczewski bada funkcje zakorzenienia *Refleksyj duchownych* w dziejach Polski i w historii powszechnej, pokazuje zmysł obserwacyjny Juniewicza i wykorzystanie wydarzeń mu współczesnych w nieledwie publicystycznych partiach jego dewocyjnego – przynajmniej z założenia – poematu. Juniewicz nie tylko podejmuje więc problematykę religijną, ale w sposób udany łączy ją w partiach satyrycznych z kwestiami etyki społecznej czy też dezynwoltury wobec powinności obywatelskich. W *Refleksyjach duchownych* satyra skierowana jest m.in. przeciw kosmopolitycznym modom obyczajowym, sprzeniewierzaniu się wartościom tradycyjnie sarmackim, ale również przeciw rozkładowi życia publicznego, niedowładowi sejmów itp. O ile jednak o satyrycznym ostrzu poezji Juniewicza pisała przed laty Buchwald-Pelcowa, o tyle precyzyjne naniesienie siatki aluzji politycznych i historycznych na tekst *Refleksyj* oraz towarzyszące panegiryki jest niewątpliwie zasługą pracy Baczewskiego. Ponadto autor monografii, kolacjonując częstochowskie wydanie *Refleksyj duchownych* z roku 1731 i wileńskie z 1753, dostrzega także przesunięcia akcentów w treści wersji późniejszej, gdyż odniesienia polityczne (np. do wielkiej wojny północnej) zdeaktualizowały się ze względu na upływ lat dzielących oba wydania tak bardzo, że w kolejnej edycji mogły już tylko pełnić funkcję referencji historycznych.

Pewien niedosyt pozostawia część poświęcona interpretacji wątków metafizycznych i eschatologicznych. Autor właściwie nie mówi tu nic ponad to, co już zostało w tej materii powiedziane, a do tego nie odnotowuje, nawet w bibliografii, przynajmniej trzech publikacji odnoszących się do dzieła paulina, co razi tym bardziej, że półka ze studiami na temat twórczości Juniewicza jest przecież i tak niezwykle skromna⁶.

Nieuwzględnienie czy też nieznanomość wymienionych prac skutkowało kilkoma nieścisłościami, a właściwie błędami rzeczowymi, szczególnie w zakresie dotyczącym określenia liczby, jakości i wzajemnego stosunku dostępnych przekazów tekstu poematu Juniewicza. Przykładowo na s. 7 Baczewski stwierdza, że „najważniejsze dzieło [Juniewicza] zachowało się w jednym egzemplarzu dla każdego z trzech wydań”, co przeczy ogłoszonym już ustaleniom⁷, tym bardziej że warianty wydania częstochowskiego z 1731 roku dostępne są w bibliotekach publicznych w Warszawie (Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, Bibl. Narodowa) oraz Krakowie (Bibl. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Bibl. Książąt Czartoryskich), a egzemplarze wydania wileńskiego z 1753 roku znajdują się w bibliotekach we Wrocławiu (Ossolineum – dwa egzemplarze), w Płocku (Bibl. im. Zielińskich Towarzystwa Naukowego Płockiego), w Warszawie (BUW, Bibl. Instytutu Badań Literackich PAN – wydanie zatytułowane *Uwagi pobożne i polityczne*), w Lublinie (Bibl. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego), a także w Wilnie (Bibl. Litewskiej Akademii Nauk). O tym, że autor nie dotarł przynajmniej

⁶ Wbrew temu, co pisze B a c z e w s k i (s. 175), istnieją przynajmniej trzy publikacje na temat twórczości Juniewicza, do których autor monografii się nie odnosi: J. K o w z a n: *Karola Mikołaja Juniewicza późnobarokowa wierszowana katecheza dla maluczkich*. „Literatura Ludowa” 1996, nr 6; *Juniewicziana. Prolegomena filologiczne*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1; *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*. Siedlce 2003, s. 347–375. Ostatnia z prac – wzmiankowana tylko przez Baczewskiego – zawiera obszerny rozdział o *Refleksyjach duchowych*. Zob. też J. K o w z a n, „Reflexyje duchowne” Karola Mikołaja Juniewicza. *Próba zarysu monograficznego*. Wrocław 1995. Praca magisterska napisana w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. P. Matuszewskiej (Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego).

⁷ Zob. K o w z a n, *Juniewicziana*, s. 131–135.

do części z tych egzemplarzy, świadczyć może chociażby fakt, iż podaje on w wątpliwość istnienie jednej z wersji wydania częstochowskiego z 1731 roku (s. 51, przypis 1) oraz zaprzecza umieszczeniu panegiryku na cześć Michała Kazimierza Radziwiłła w jednym z wariantów edycji wileńskiej.

Pomimo tych niedociągnięć warto nadmienić, że Baczewski jako pierwszy bada bliżej panegiryki dołączane do kolejnych wersji *Refleksyj duchownych*, najwięcej uwagi poświęcając kunsztownej *Nimfie, wielkiej Korony Polskiej ozdobie*. Wydaje się, że to właśnie ten wiersz jest owym rzekomo zaginionym *Dziwostębem*⁸. W wyniku analizy stylu i okoliczności powstania badacz przyznaje Juniewiczowi również autorstwo *Splendoru korony z dwunastu gwiazd*, przypisywanego wcześniej paulinowi Dionizemu Chelstowskiemu, wyklucza natomiast z dorobku interesującego nas pisarza dzieło *Królowa polska na Jasnogórze w Częstochowie*.

Pewien niedosyt budzi także brak szerszego omówienia negatywnej recepcji dorobku Juniewicza. Baczewski ogranicza się jedynie do ilustrującej to zjawisko opinii Aleksandra Brücknera⁹. A przecież pejoratywne i nie zawsze sprawiedliwe osądy *Refleksyj duchownych* przylgnęły do Juniewicza na wiele dziesiątków lat i zaciążyły na ocenie jego twórczości poetyckiej, która stała się synonimem złego smaku i upadku literatury. W wyniku zazwyczaj nie poprzedzonych – jak napomyka Baczewski – uważniejszą lekturą, bezpardonowych ataków ze strony części historyków literatury dzieło Juniewicza traktowane było metonimicznie jako *pars pro toto* – egzemplifikacja i zarazem kwintesencja – saskiego obskurantyzmu literackiego i zepsucia gustów. Zestawienie kolejnych przykładów takiej krzywdzącej oceny dałoby może także okazję do zastanowienia się nad przyczynami tak doszczętnej krytyki nie tylko Juniewicza, ale i całej literatury jego czasów, ze strony uczonych tej miary co Piotr Chmielowski, Roman Pilat, Ignacy Chrzanowski czy Aleksander Brückner. Co prawda, autor *Dziejów literatury polskiej w zarysie* dostrzega w *Refleksjach duchownych* rubaszną jowialność i pochwała „znakomite [...] wycieczki przeciw wojsku polskiemu; przeciw pnącym się do szlachectw”¹⁰, jednak Juniewicz służy Brücknerowi głównie jako egzemplifikacja degrengolady artystycznej polskiego piśmiennictwa: „tylko polska [poezja] [...] opadła na samo dno bezdarności i prostactwa, w wierszydlach Juniewicza, Baki i innych”¹¹. Oba te nazwiska przywołuje w swej syntezie historyk literatury raz jeszcze dla podkreślenia antycypujących twórczość Józefa Baki dokonań Juniewicza, autora dziełka prostackiego, jak pisze Brückner, chociaż miejscami wcale jowialnego¹².

Tandem Baka–Juniewicz pojawia się również w syntetycznym opracowaniu dziejów naszej literatury pióra Juliana Krzyżanowskiego. W rozdziale o dominacji wierszy religijnych w czasach saskich uczony stwierdza: „W liryce tej, przeważnie rażąco nieudolnej, wybijają się tony makabryczne daleko wyraźniej niż w poezji wieku XVII, wywierając wrażenie niesamowite wskutek ujęcia ich w siekane wiersze czterozgłoskowe. Tak więc paulin częstochowski, Mikołaj Juniewicz, pisze *Refleksje duchowne na mądry króla Salomona sentyment* (1731), zaćmione przez daleko głośniejsze, później poczytywane za parodię – *Uwagi o śmierci niechybnej* (1766) kaznodziei jezuickiego – Józefa Baki (1707–1780)”¹³. Dziś już wiemy, że były to sądy nietrafne¹⁴.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 133.

⁹ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. T. 1. Warszawa 1903, s. 373.

¹⁰ *Ibidem*, s. 358.

¹¹ A. Brückner, *Poezja czasów saskich*. W: *Encyklopedia polska*. T. 21: *Dzieje literatury pięknej w Polsce*. Cz. 1. Wyd. 2. Kraków 1935, s. 277.

¹² *Ibidem*, s. 279.

¹³ J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Wyd. 4. Warszawa 1974, s. 373.

¹⁴ Zob. np. publikacje A. Czyża i opracowane przez niego edycje, w których utwory Baki określane są wręcz mianem „arcydział”.

Zresztą nazwiska obu twórców często występowały obok siebie w opracowaniach poezji pierwszej połowy XVIII wieku z racji dających się wyróżnić podobieństw stylu, tematyki czy użytego wiersza. Baczewski zachowuje jednak większą ostrożność w szukaniu tych powinowactw (s. 147). Po pierwsze – argumentuje – Baka jest poetą młodszym od Juniewicza o pokolenie i należy właściwie już do epoki stanisławowskiej; po drugie, filiacje w dziedzinie wersyfikacji wynikały, zdaniem lubelskiego badacza, z inklinacji obu twórców do eksperymentów formalnych, które wyrastały z poczucia wyczerpania się dotychczasowych formuł poetyckich, podobieństwa tematyczne natomiast brać się miały z kultury Rzeczypospolitej początku XVIII wieku, oświeconej myśli o marności i przeczuwanym kresie, także politycznym, co w gruncie rzeczy sprowadzałoby się do jereimiadowego westchnienia: „*finis mundi, finis Poloniae*”.

Nie chodzi tu jednak tylko o mnożenie egzemplifikacji takich negatywnych sądów o dorobku Juniewicza, jak i o całej literaturze tego przejściowego okresu¹⁵. Historia dzieł literackich to także dzieje ich odczytań przez specjalistów, recepcja naukowa. Warto byłoby więc przy okazji zastanowić się, co leżało u podstaw takich osądów. Wydaje się, że motywować je mogły: obciążenie pozytywistyczną perspektywą czytania dzieł barokowych, obawa przed posądzeniem o fideizm, ideologia przeciwstawiająca się *a priori* wszelkim wykwitom duchowości katolickiej (Bohdan Baranowski), w końcu niezajomość tekstu poematu, skutkująca powielaniem opinii nie konfrontowanych z materiałem literackim. Podobne rozważania byłyby oczywiście interesującym wątkiem pobocznym w badaniach nad naukową recepcją twórczości Juniewicza, autor recenzowanej monografii jednak nie zajął się szerzej tym zagadnieniem.

Baczewski polemizuje także z dotychczasowymi tezami niektórych historyków literatury badających dzieło Juniewicza. W zakresie wersyfikacji przekonująco podaje w wątpliwość bezpośredni, genetyczny wpływ – co sugerował Jacek Sokolski – poezji Bernarda z Morval na 5-zgłoskowiec Juniewicza (s. 142–145). Podważa tezy interpretacyjne Antoniego Czyża o wpisanej w *Refleksyje duchowne* dualistycznej antropologii chrześcijańskiej (s. 83); stawia też pytania o gotycyzm tej poezji i dyskutuje z propozycjami Marka Prejsa w tej materii (s. 146).

W zakończeniu książki Baczewski podejmuje próbę oceny twórczości poetyckiej Juniewicza. Nie przyznaje jej, co prawda, jakichś wyższych walorów artystycznych, jednak dzięki gruntownej analizie kontekstualnej przywraca temu autorowi właściwe miejsce w historii literatury polskiej – wśród pisarzy *minorum gentium*, którzy stanowią o cechach epoki, bo to właśnie w ich dziełach przejawiają się ogólne prawidłowości rozwoju i funkcjonowania literatury danego czasu. Dlatego *Refleksyje duchowne* trzeba niewątpliwie zaliczyć do utworów drugorzędnych, jednak to one, dzięki sile tkwiącej w ich liczebności w pierwszej połowie wieku XVIII, decydowały o charakterze piśmiennictwa, szerzej – pejzażu kulturowego okresu

¹⁵ Jako uzupełnienie tych recepcyjnych kuriozów warto przytoczyć jeszcze opinie B. Baranowskiego, W. Lewandowskiego i J. S. Piątkowskiego z ich wypisów źródłowych pod znanym tytułem *Upadek kultury w Polsce w dobie reakcji katolickiej XVII–XVIII* (Warszawa 1950, s. 193). O Juniewiczu wypowiadali się oni: „Wydał w 1731 r. książeczkę zawierającą parę tysięcy wierszy, w których w kółko powtarza sentencję o znikomości świata i wszystkich dóbr doczesnych”. I dalej: „Autor stara się, zgodnie z ówczesnymi gustami, popisywać swą znajomością mitologii oraz cudacznymi wyrażeniami, co w połączeniu z kusym, pięciozgłoskowym wierszem i nieudolnymi rymami daje efekt humorystyczny [...]”. Najbardziej jednak bulwersujące w tej opinii jest twierdzenie, że rezultat został osiągnięty „oczywiście wbrew zamierzeniom pisarza”. Tego rodzaju stereotypowym osądom literatury przełomu wieków nie oparł się także Cz. Miłosz (*Historia literatury polskiej do roku 1939*. Przeł. M. Tarnowska. Kraków 1993, s. 184): „Noc saska» obfitowała w wierszokletów, ale gadulstwo, spadek po chylącym się ku upadkowi baroku sarmackim, powoduje, że ich plody są rozpaczliwie nudną lekturą”.

późnego baroku za panowania Sasów, który należy postrzegać nie jako „kryzys kultury”, ale – jak to przytomnie określił Jacek Staszewski – „kulturę kryzysu”, kiedy to w dobie mizerności materialnej i konfliktów wewnętrznych wytworzyła się specyficzna postać kultury na miarę warunków jej istnienia¹⁶. Na tle ówczesnych zjawisk literackich dzieło Juniewicza godne jest uwagi ze względu na zdynamizowanie skostniałej poetyki barokowej poprzez eksperymenty formalne, inwencję jowialnego stylu i zastosowanie krótkiego rytmu.

Książka Baczewskiego spełnia swoje zadanie, przywracając pamięć o Juniewiczu, niwelując negatywne sądy o jego twórczości i przysadzając jej – po wnikliwej lekturze – należne i trwałe miejsce w historii literatury. Praca lubelskiego badacza odpowiada też wymaganiom stawianym przed monografiami¹⁷ i stanowi cenną pozycję uzupełniającą oraz porządkującą wiedzę na temat jednego z ciekawszych poetów późnobarokowych, tym cenniejszą, że w staropolskiej subdyscyplinie polonistycznej tradycyjne monograficzne opracowania życia i twórczości poszczególnych pisarzy są już dziś nieczęste.

W pewnym sensie uzupełnieniem monografii Baczewskiego jest edycja krytyczna *Refleksyj duchownych* przygotowana przez Macieja Pieczyńskiego. Wydanie poematu Juniewicza ukazało się staraniem Stowarzyszenia „Pro Cultura Litteraria”, przez wiele lat ofiarne animowanego przez nieodżałowanego profesora Adama Karpińskiego. Autor opracowania, jak czytamy na tylnej okładce tomu, to badacz młodsze pokolenia, który jednak ujmuje już dojrzałością sądów, skrupulatnością i drobiazgowością ustaleń oraz sumiennością badawczą, ujawnia gruntowną szkołę filologiczną akrybii, a jego rzetelne *Wprowadzenie do lektury* nie uchybia oczekiwaniom wobec wartościowego wstępu historycznoliterackiego. W kwestiach *stricte* filologicznych zaś praca edycyjna Pieczyńskiego przewyższa monografię Baczewskiego.

Wprowadzenie do lektury oparte jest w dużej mierze na ustaleniach dokonanych wcześniej przez badaczy zajmujących się życiem i twórczością Juniewicza, jednak Pieczyński podchodzi do tych ustaleń krytycznie, koryguje je lub uzupełnia własnymi spostrzeżeniami. Rozpoczyna od kilku uwag na temat życia paulina, następnie przechodzi do rozwiązania kwestii atrybucji paru utworów przypisywanych Juniewiczowi. Kolejno więc za pomocą przekonującej argumentacji wyklucza, częściowo też na podstawie badań Baczewskiego, autorstwo Juniewicza w takich tekstach jak *Królowa polska na Jasnogórze w Częstochowie* czy *Sztafeta polska podróżnym do korespondencji uprojektowana*.

Pieczyński krytycznie odnosi się także do wcześniejszych ustaleń dotyczących prac Juniewicza, dostrzega parę potknięć i nieścisłości Baczewskiego (np. niedoszacowanie liczby dostępnych przekazów tekstu poematu) oraz podważa twierdzenia interpretacyjne Czyża o „duszy stworzonej” (s. 21). W zakresie wersyfikacji Pieczyński osłabia kategoryczne opinie o genetycznym związku między krótkim 5-zgłoskowym wierszem Juniewicza a łacińskim poematem *De contemptu mundi* Bernarda z Morval, argumentując, że takie kuse miary wierszowe istniały w poezji polskiej na długo przed pojawieniem się *Refleksyj duchownych* (choćby w zbiorze Jakuba Teodora Trembeckiego *Wirydarz poetycki*). Badacz dostrzega także zmysł obserwacyjny Juniewicza w partiach satyrycznych, ukazujących barwne obrazy rodzajowe z miast, dworów i wsi ówczesnej Rzeczypospolitej.

W części *Opis źródeł* Pieczyński zajmuje się określeniem liczby, jakości i wzajemnego stosunku dostępnych przekazów tekstu *Refleksyj duchownych*. Edytor pedantycznie rejestruje powtórnie wszystkie wydania poematu, kolacjonuje je, wypunktowuje różnice między

¹⁶ J. Staszewski, *Sarmatyzm a oświecenie (uwagi historyka)*. W zb.: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1992, s. 19.

¹⁷ Zob. np. M. Żmigrodzka, *Osobowość i życie pisarza w monografii historycznoliterackiej*. W zb.: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1976.

nimi, opierając się tak na wskazaniach poprzedników, jak i na własnych kwerendach. To o tyle istotne, że – w przeciwieństwie do pracy Baczewskiego – prymarny cel Pieczyńskiego stanowiło właśnie ustalenie podstawy tekstowej edycji, porównanie wariantów dotrwałych do naszych czasów i podanie czytelnikowi najbardziej poprawnej wersji poematu.

Zresztą wybór podstawy tekstowej w krytycznym edytorstwie naukowym nierzadko stanowi kwestię dyskusyjną. W przypadku Juniewicza sytuacja była o tyle ułatwiona, że Pieczyński dysponował egzemplarzami wydań kolejnych wersji poematu. Z drugiej jednak strony, uwzględniając detaliczne różnice pomiędzy poszczególnymi edycjami musiał podjąć arbitralną decyzję i wskazać wariant najbliższy zamysłowi autora. Do tego zadania edytor podszedł bardzo sumiennie i drobiazgowo. Dokładnie opisał każdy z wariantów, niejednokrotnie dając wyraz skrupulatności badawczej i udowadniając, iż miał bezpośredni kontakt z dostępnymi egzemplarzami. Na podstawę tekstową postanowił wybrać wariant oznaczony jako C_R, argumentując, że tekst poematu tworzy tu nierozwalny związek z dołączonym do niego panegirikiem *Splendor jaśniejącego świata imienia, honoru i sławy [...]*, dedykowanym Michałowi Kazimierzowi Radziwiłłowi. Wydaje się, iż to decyzja słuszna, ponieważ edycja ta w porównaniu z wersjami częstochowskimi z 1731 roku jest obszerniejsza, poeta rozwinął w niej bowiem wątki społeczne i historyczne. Natomiast w wileńskich edycjach poematu z 1753 roku panegiryki poświęcone kolejno Helenie Ogińskiej i Janowi Platerowi łączą się nieco luźniej z samym tekstem *Refleksyj duchownych*. Te wiersze dedykacyjne zostały jednak zamieszczone w tomie jako *Dodatek*, co – rzecz jasna – podnosi ocenę opracowanej przez Pieczyńskiego edycji poematu Juniewicza.

Aparat krytyczny nie budzi większych zastrzeżeń. Objasnienia do tekstu są konstruowane drobiazgowo, ich autor stara się troskliwie towarzyszyć czytelnikowi. Jeśli przyjąć, że poemat należy w jakiejś przynajmniej części do literatury dewocyjnej, to „refleksje duchowne na mądre o próżności światowej króla Salomona zdanie” przełożone zostały już przez XVIII-wiecznego poetę na język i sposób myślenia tych, którym miano je udostępnić. Toteż brak w utworze szczególnie bogatej ornamentyki (np. w porównaniu z innymi dziełami tego okresu sztafaż mitologiczno-historyczny nie jest u Juniewicza zbyt obfity), profuzji środków stylistycznych, skomplikowanych figur myślowych czy referencji kulturowych wymagających większej erudycji, która wykraczałaby poza program nauczania w ówczesnych kolegiach jezuickich¹⁸.

Dla porządku pedantycznie odnotujmy jeszcze tylko pewne drobne błędy redakcyjne. Na s. 5 w przypisie 1 jest: „Prologomena” (zamiast: „prolegomena”), na s.13 w przypisie 32 winno być: „Juniewicz i Bernard z Morval” (nie: „Juniewicz a Bernard z Morval”), a w przypisie 34 „Pieśń o pnieleści mira” (w miejsce: „proleści”), na s. 195 w przypisie 1 miało być: „w literaturze staropolskiej” (nie: „polskiej”). Ponadto w *Komentarzu* na s. 270 Pieczyński rozwiązując kunsztowny logogryf, w jaki Juniewicz zaszyfrował m.in. swoje nazwisko, rekonstruuje je jako „Juniewicz”, a przecież sam paulin nakazał połączyć „WIC z ostatnią literą [alfabetu]” (s. 154), czyli „z”, co daje ostatecznie „niezmazurzone” nazwisko autora poematu.

Obie recenzowane tu pozycje są publikacjami wartościowymi, udanie wypełniającymi lukę w historii literatury polskiej okresu późnego baroku i przywracającą dziełu Juniewicza pamięć i właściwe miejsce wśród wierszopisów pierwszej połowy XVIII wieku. Cieszy też fakt, że wyrażona w 1997 roku nadzieja co do dalszych badań nad spuścizną Juniewicza¹⁹ urzeczywistniła się po dekadzie w dwóch rzetelnych i cennych opracowaniach naukowych.

¹⁸ O możliwym adresie odbiorczym poematu Juniewicza piszę w artykule: *Karola Mikołaja Juniewicza późnobarokowa wierszowana katecheza dla małuczkich* (s. 3–6).

¹⁹ Kowzan, *Juniewicziana*, s. 136.

Abstract

JACEK KOWZAN Siedlce University of Natural Sciences and Humanities

JUNIEWICZ REDIVIVUS

This is the review of Maciej Pieczyński's critical edition of *Refleksyje duchowne* (*Spiritual Reflexions*), the eighteenth-century devotional poem, and the assessment of Sławomir Baczewski's monograph on the poem's author Karol Mikołaj Juniewicz.