

# Radosław Rusnak

---

## Cztery staropolskie wersje Senecjańskiej pieśni "Quis vos exagitat furor"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 102/4, 59-79

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

RADOSŁAW RUSNAK  
(Uniwersytet Warszawski)

## CZTERY STAROPOLSKIE WERSJE SENECJAŃSKIEJ PIEŚNI „QUIS VOS EXAGITAT FUROR”\*

### Seneka

Zaraz po tym jak Atreusz, bohater Senecjańskiego *Tiestesa*, wysyła swych synów z niecną misją do znienawidzonego przez siebie brata, chór starców mykeńskich<sup>1</sup> intonuje urokliwą pieśń o istocie prawdziwego królestwa i szczęściu odosobnienia. Te dwa naczelne dla myśli stoickiej zagadnienia tworzą tu syntezę na tyle przejrzystą i ideowo nośną, że na gruncie staropolszczyzny monodia ta, oprócz dwóch bliskich oryginałowi tłumaczeń, doczekała się tyluż poetyckich adaptacji, stając się najżywiej przyjmowanym fragmentem z całej spuścizny dramatycznej Kordubańczyka<sup>2</sup>. I to w sytuacji, gdy „Seneka-filozof przygniatał u nas zawsze tragika”<sup>3</sup>.

*Regem non faciunt opes,  
Non vestis Tyriae color;*

---

\* Praca sfinansowana ze środków projektu naukowego zamawianego (PBZ-MNSiW-03/II/2007) – *Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej*. Tekst niniejszy zaprezentowany został po raz pierwszy 19 II 2009 podczas zorganizowanego przez Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk Czwartku Staropolskiego, spotkania warszawskich miłośników literatury i kultury epok dawnych.

<sup>1</sup> Podobnie jak w *Medei* identyfikacji Chóru da się tu dokonać jedynie pośrednio, ale jest to identyfikacja niemal pewna. Na dobrą znajomość Argos i jego okolic oraz pełen zatroskania stosunek do tego miasta wskazuje w szczególności pieśń pierwsza: *Argos de superis si quis Achaicum* – zob. L. A. SENECA, *Thyestes*. W: *Tragediae*. I. F. GRONOVIVS recensuit. Lugdum Batavorum 1661. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem Th. Liczby po skrócie oznaczają numery wersów. Wszystkie podkreślenia w tekście pochodzą ode mnie. Zob. też P. J. DAVIS, *The Chorus in Seneca's „Thyestes”*. „Classical Quarterly” 39 (1989), s. 421–422.

<sup>2</sup> Wydaje się zresztą, że podobną popularnością pieśń ta cieszyła się nie tylko w naszym kraju. G. PICONI (*La fabula e il regno. Studi sul „Thyestes” di Seneca*. Palermo 1984, s. 66) sytuuje drugą pieśń Chóru *Tiestesa* „pomiędzy najsłynniejszymi z całego korpusu Senecjańskich tragedii”.

<sup>3</sup> Opinię T. EUSTACHIEWICZA (*Seneka w Polsce*. „Eos” 1913, f. 2, s. 227) potwierdzają jego badania nad odbiorem Senecjańskich sentencji moralnych w piśmiennictwie staropolskim. Zob. też T. EUSTACHIEWICZ, *Dzieje sentencji Seneki w porenasansowej literaturze polskiej*. „Pamiętnik Literacki” R. 22/23 (1925/26).

*Non frontis nota regiae,  
Non auro nitidae fores.* [Th 344–347]

[Królem nie czynią bogactwa  
Ni kolor tyryjskiej szaty,  
Ni znak królewskiego czoła,  
Ni drzwi jaśniejące złotem.]

– z zapalem wylicza Chór. Żaden z tradycyjnych atrybutów władzy nie ma wiele wspólnego z rzeczywistym królowaniem. Bez znaczenia są bogactwa, jakie rodzi obfita w kruszce Hiszpania i żyzna Libia, bez znaczenia maszyny oblężnicze, strzały i konie. Nie potęga militarna, majątność czy jakiegokolwiek zewnętrzne symptomy da się utożsamić z faktycznym panowaniem, gdyż tylko „Dobry umysł królestwo posiada” („*Mens regnum bona possidet*”, Th 380). Prawdziwym władcą jest ten, kto wyzbył się „trwogi i srogich występków serca” („*metus, / Et diri mala pectoris*”, Th 348–349), kto nie daje się ponieść własnej ambicji ani otumanic „płochę przychylności tłumy” („*nunquam stabilis favor / Vulgi [...]*”, Th 351–352). Wolny od ziemskich namiętności, wszystko obejmuje wzrokiem i ze spokojem wychodzi naprzeciw nieuchronnej śmierci.

Zdominowana przez konstrukcje wyliczeniowe pieśń składa się z pięciu niezwykle rozbudowanych zdań poprzedzielanych krótkimi, dosadnie brzmiącymi maksymami. Mnogości przejawów, w jakich uwidacznia się władza polityczna, czyli pozorna, przeciwstawione zostają jasność i niepodważalność prawd, które dotyczą władzy autentycznej: „*Mens regnum bona possidet*”, „*Hoc regnum sibi quisque dat*” („To królestwo każdy sam sobie ofiarowuje”, Th 390)<sup>4</sup>. Podobnie wielości nazw miejscowych, wywołujących przed oczy rozległe krainy od zachodu po wschód znanego ówczesnie świata, staje naprzeciw intrygująca nieokreśloność miejsca, w jakim rządy swe sprawuje król prawdziwy. Trzykrotnie powtórzone, i to w symetrycznych niemal pozycjach<sup>5</sup>, klauzulowe „*loco*” uwidacznia miejsca tego niezmienności i trwanie, niezależnie od przypadłości, jakim podlegają państwa ziemskie<sup>6</sup>. Tej istniejącej poza czasem i przestrzenią krainie nie są w stanie zagrozić ani żywioły, ani obce najazdy, ani żadne inne przeciwności losu.

Końcowy fragment pieśni (Th 391–403) ma charakter bardziej prywatny, a do głosu dochodzi jednostkowy podmiot mówiący<sup>7</sup>, który, odrzucając dworskie za-

<sup>4</sup> Wagę sentencji dla przekazu ideowego twórczości Seneki podkreśla R. Marino (*Osservazioni sul coro in Seneca tragico: Il „Thyestes”*. „Quaderni di cultura e di tradizione classica” 10 (1992), s. 225): „Wyrażenie o charakterze niemal formularnym odcyfrowuje filozoficzny przekaz nie tylko *Tiestesa*, ale i wszystkich pozostałych tragedii Seneki, ujawniając ową »*Popularphilosophie*«, która ją przenika”.

<sup>5</sup> Jeśli już mowa o symetrii, to R. J. Tarrant, po nieznaczących filologicznych korektach, dzieli pieśń drugą *Tiestesa* (Atlanta 1985, s. 139, 146) na dwie równe 33-wersowe całości, z których każda kończy się mocnym akcentem mortalnym: „na śmierć się nie uskarża” („*nec queritur mori*”, Th 368), „Nieznanani sobie umierają” („*Ignotus moritur sibi*”, Th 403).

<sup>6</sup> Zwraca na to uwagę Th. F. Curley (*The Nature of Senecan Drama*. Roma 1986, s. 156): „To przestrzenne wyobrażenie skłania do potraktowania cnoty jako umiejscowionej gdzieś powyżej lub poza kręgiem strachu i pragnienia, zbrodni i kary”.

<sup>7</sup> Wydaje się to o tyle niezwykle, że Chór ma przecież charakter kolektywny. Nieścisłość tę, podobnie jak pojawiające się co rusz anachronizmy, P. Mantovali (*La metafora del „Tieste”*: *il nodo sadomasochistico nella tragedia senecana del potere tirannico*. Verona 1965) stara się tłumaczyć poprzez odniesienia do osobistej sytuacji dramatopisarza. Poszukującym wytchnienia starcem byłby sam Seneka po zrzeczeniu się funkcji państwowych i rozstaniu z otoczeniem Nerona.

szczyty, obiera raczej „słodki [...] pokój” („*dulcis [...] quies*”, Th 393) i „Łaskawą [...] beczynność” („*Leni [...] otio*”, Th 395). W samym zakończeniu pojawia się perspektywa śmierci, przyjmowanej z pogodną akceptacją, nadchodzącej „Bez żadnego hałasu” („*Nulla cum strepitu*”, Th 399) jako naturalny i niemal wyczekiwany kres ludzkich dni. Dzięki wysokiej samoświadomości bohater unika losu tych, którzy „zbyt znani wszystkim, nie znani sobie umierają” („*notus nimis omnibus, / Ignotus moritur sibi*”, Th 402–403). Dla nich karą będzie „ciężka śmierć” („*mors gravis [...]*”, Th 401).

Temat władzy, integralnie związany z całym pisarstwem Seneki, tu – przyznać trzeba – potraktowany został w szczególnie ciemnych barwach. Rzymianin bierze rozbrat z pozytywnymi wzorcami kreślonymi na użytek młodego Nerona w takich dziełach, jak *O gniewie* czy *O łagodności* – i zniechęcony do polityki<sup>8</sup> upatruje w niej wyłącznie źródło deprawacji człowieka, który dla właściwego sprawowania rządów zmuszony jest porzucić cnotę, a miast niej posługiwać się gwałtem i występkiem. Nie pozostawia się, jak niegdyś, wyboru pomiędzy tyranstwem a panowaniem sprawiedliwym. W kontekście tragedii o Tiestesie władza jest domeną sił piekielnych i nieodłącznie towarzyszy jej dramat ludzki<sup>9</sup>, o czym dobitnie przekonuje się tytułowy bohater, gdy tylko opuszcza swój azyl, by dać się zwieść urokom królowania<sup>10</sup>.

Zauważyć należy, że refleksje, jakie snuje w pieśni drugiej Chór *Tiestesa*, współgrają z niejednym ustępem filozoficznych pism Seneki. Nieraz wspomina on o zaletach życia w odosobnieniu, a w szczególny sposób zagadnieniu temu poświęca m.in. dialog *O beczynności*, gdzie czytamy: „W osamotnieniu staniemy się lepsi”<sup>11</sup>. Wielokrotnie też mówi o wyniesieniu ponad zmienność świata, jakiego dostępuje się dzięki cnotcie. Zdanie „Wszystko widzi pod sobą” („*Infra se videt omnia*”, Th 366) znajduje swój odpowiednik chociażby w rozważaniu *O niezłomności mędrca*: „tak wysoko się wznosi ponad zasięg wszelkiego pocisku, że góruje nawet nad losem”<sup>12</sup>. Z kolei idea władania samym sobą najpełniej przedstawiona została w *Listach moralnych do Lucyliusza*, jedynym w swoim rodzaju przewodniku po mądrości stoickiej. Sformułowania bliźniaczo podobne do tych z *Tiestesa* odnajdujemy w liście 113:

O, w jakże wielkich błędach trwają ludzie, którzy prawo swoje do panowania chcą rozciągnąć aż poza morza i uważają się za najszcześniejszych, gdy zbrojnie zagarniają rozliczne prowincje i do zdobytych dawniej przyłączają nowe, a nie wiedzą, które to jest owo niezmierne i boskim dorównujące królestwo. Boć największym władztwem jest władztwo nad samym sobą<sup>13</sup>.

Nie będzie zatem przesadą stwierdzenie, iż Senecjańskie rozważania o praw-

<sup>8</sup> O tym szerzej zob. *ibidem*.

<sup>9</sup> Do podobnych refleksji skłania lektura Senecjańskich *Troades*. Optujący za umiarem Agamemnon przyczynia się do wyroku śmierci na Astianaksa i jeszcze większego nasilenia spirali przemocy. Zob. G. Petrone, *Metafore del potere nelle „Troiane” di Seneca*. W zb.: *Atti dei convegni „Il mondo scenico di Plauto” e „Seneca e i volti del potere”*. Bocca di Magra, 26–27 ottobre 1992; 10–11 dicembre 1993. Genova 1995.

<sup>10</sup> Zob. Picone, *op. cit.*, s. 68.

<sup>11</sup> L. A. Seneka, *O beczynności*. W: *Pisma filozoficzne*. Przeł. L. Joachimowicz. T. 1. Warszawa 1965, s. 713.

<sup>12</sup> L. A. Seneka, *O niezłomności mędrca*. W: *iw.*, s. 581.

<sup>13</sup> L. A. Seneka, *Listy moralne do Lucyliusza*. W: *iw.*, s. 603–604. Zbieżność ta odpowiada zresztą i czasowej bliskości powstania obu tekstów, jeśli, oczywiście, zgodzić się z późną datacją dramatu o Atrzeuszu.

dziwych wartościach, którym niemało miejsca poświęcał on w pismach moralnych<sup>14</sup>, tu znajdują swoją przekonującą syntezę, ale również obszerną egzemplifikację, także w odniesieniu do fabuły dramatu<sup>15</sup>, i to w udanej literacko formie. Nie da się nie wziąć tego pod uwagę, kiedy docieka się przyczyn powodzenia pieśni *Quis vos exagitat furor* na rodzimym gruncie. Pozostający pod wpływem myśli stoicko-horacjańskiej poeci tu, jak nigdzie indziej, znaleźć mogli wyraziste i względnie kompleksowe ujęcie najistotniejszych dla tej tradycji filozoficznej ideałów, na dodatek zaprezentowanych w formie praktycznego wzorca osobowego.

Co wreszcie nie bez znaczenia, każdy potencjalny zainteresowany spożytkować mógł Senecjańską odę bez oglądania się ani na demoniczne konszachty Atreusza, ani na przerażający los małoletnich synów Tiestesa, ani na upiorną finałową ucztę, w czasie której ojciec nieświadomie posila się potrawą z własnych dzieci. Swoista odrębność drugiej pieśni Chóru daje sposobność do całkowitego wyłączenia jej z pierwotnego kontekstu, dzięki czemu rozpocząć może ona samodzielne życie, a dojmujące wypadki „najbardziej nieprzyjemnie krwawej” ze sztuk<sup>16</sup> nie mącą jasnego i szlachetnego wywodu o prawdziwym królestwie.

Jeśliby nie brać pod uwagę 3-wersowego wprowadzenia<sup>17</sup>, w którym – wbrew zresztą stanowi faktycznemu – konstatuje się koniec braterskich waśni w Mykenach, jedynym punktem odniesienia do akcji dramatu w tekście pieśni drugiej byłoby początkowe pytanie o wściekłość, popychającą do rozlewu krwi i zażartej walki o tron. Wobec obszernych rozważań o prerogatywach władcy ze sceny poprzedniej trudno mieć wątpliwości, do kogo odnieść trzeba formy „wy” („vos”, Th 339) i „nie wiecie” („nescitis”, Th 342). Nie sposób zarazem nie zauważyć, jak łatwo wskazywany przez nie adresat ulec może daleko posuniętej uniwersalizacji. W zrywających z pierwotnym kontekstem nowożytnych wersjach utworu Chór zwraca się już nie tylko do Atreusza i Tiestesa, ale do wszystkich, których zaślepią żądza dominacji i którzy zatracili pojęcie o tym, czym jest istota panowania.

Rozpoznany tu „potencjał aktualizacyjny” sugerowany zostaje zresztą przez kształt samej pieśni, w której roi się od nazw własnych daleko wykraczających poza fabularne ramy mitu. A pierwszym, który opowieść o zbrodni w Mykenach wprowadza w kontekst swej epoki, okazuje się właśnie Seneka. I nie chodzi tu wyłącznie o szeroko dyskutowanych Kwiryków („*Quiritibus*”, Th 396)<sup>18</sup>, ale o sze-

<sup>14</sup> A dodać warto, że nie tylko do własnej twórczości filozoficznej odwołuje się autor *Tiestesa*, lecz i do Horacjańskiej nauki o „złotym środku”, co udowadnia R. Degl' Innocenti Pierini („*Aurea mediocritas*”. *La morale oraziana nei cori delle tragedie di Seneca*. „Quaderni di cultura e di tradizione classica” 10 (1992), s. 159).

<sup>15</sup> Jak zauważa wielu badaczy, w tym Curley (*op. cit.*, s. 174), w scenie poprzedzającej drugi stasimon *Tiestesa* kreowany jest negatywny (Atreusz), a w bezpośrednio po niej następującej – pozytywny (Tiestes) wzorzec władcy. Również ta kompozycyjna symetria i centralne położenie pieśni przyczynić się mogły do jej szczególnej atrakcyjności wśród nowożytnych adaptatorów.

<sup>16</sup> Sformułowanie to pochodzi od Th. S. Eliota z jego wstępu do reprintu elżbietańskich tłumaczeń Seneki-tragika. Cyt. jw., s. 131.

<sup>17</sup> Status wersów 336–338 i ich przynależność do omawianej pieśni wciąż pozostają niepewne, dlatego też – zgodnie zresztą z literaturą przedmiotu – za faktyczny *incipit* stasimonu drugiego uznajemy wers 339 („*Quis vos exagitat furor*”). Temu szczegółowemu zagadnieniu osobne prace poświęcił R. Marino (*Sui vv. 336–338 del Tieste*” *di Seneca*. „Studi classici e orientali” 44 (1994)) i W. M. Calder III (*The Authenticity of Seneca*, „*Theystes*” 336–338. „*Mnemosyne*” 42 (1989), s. 102).

<sup>18</sup> Budząca wiele wątpliwości natury filologicznej wzmianka o Kwirytach dla Mantova-

reg etnonimów i toponimów, słabo kojarzących się z Peloponezem czasów archaicznych. Przywołane przez poetę, z jednej strony: Tag, Libia, Adriatyk, Dunaj, Morze Kaspijskie, z drugiej: Dakowie, Sarmaci, Partowie, a nawet Chińczycy, wyznaczają zarysy świata dostępnego nie tyle mykeńskim starcom, ile raczej Rzymianom, w szczególności tym żyjącym w epoce wczesnego cesarstwa, których horyzonty po burzliwym okresie niedawnych podbojów sięgnęły nie znanych dotąd obszarów i krain<sup>19</sup>. Zagadnienie nie ograniczonej niczym władzy, rozciągającej się na wszystkie niemal rejony ówczesnego świata, a zarazem poszukiwanie trwałej harmonii pośród zmiennych wypadków współczesności to tematy drogie zwłaszcza samemu Senece, któremu dane było przyglądać się z bliska poczynaniom takich władców, jak Kaligula i Neron.

### Bardziński – Minasowicz

Z dwóch dawnych translacji pieśni *Quis vos exagitat furor* pierwsza wyszła spod ręki XVII-wiecznego dominikanina Jana Alana Bardzińskiego, wraz z przekładem wszystkich Senecjańskich dramatów, w edycji *Smutne starożytności teatrum*, kolejna jest dziełem młodszego o dwa pokolenia pijara Józefa Epifaniego Minasowicza i znalazła się w drugim tomie jego *Zbioru rytmów polskich* jako odrębny utwór pośród innych licznych wyimków z literatury światowej, które Minasowicz chętnie spolszczał<sup>20</sup>.

Sąsiedztwo Owidiuszowego epitafium na cześć papugi nie powinno podważać autentycznego przywiązania Minasowicza do zagadnień kluczowych dla ludzkiego doświadczenia, a niebagatelny ich rezerwuar upatrywał on niewątpliwie w dorobku antyku. W części *Wiersze ex classicas tłumaczone* znalazły się przeróbki m.in. z Wergiliusza, Auzoniusza i Klaudiana, aczkolwiek nie da się nie dostrzec szczególnej uwagi, jaką obdarzył Minasowicz właśnie Senekę, i to zarówno ze względu na jego nauki, jak i na samą osobę cesarskiego preceptora. Nie bez powodu tłumaczy te z wierszy Gabriela-François Le Jaya, które biorą za temat ostatnie lata rządów Nerona<sup>21</sup>, a w osobnym tomie publikuje *L. Annaei Senecae et Publilii Syri Mimographi singularis sententiae metaphrasi Polonica adornatae* (1745). Co ciekawe, w owym zbioru odnajdujemy aforyzm całkiem zbieżny

---

n e l l e g o (op. cit., s. 119) stanowi aluzję do krytycznego tonu Horacjańskiej ody *Do Mecenasza*, dla G. P i c o n e g o (*Il significato politico di alcuni anacronismi nel „Thyestes” di Seneca.* „Pan” 1987, s. 61–63) z kolei przestrożę wobec tych, którzy – jak Satelles z aktu drugiego – mimo odrębnego zdania podporządkowują się woli panującego.

<sup>19</sup> Ten „Roman colouring” konstatuje m.in. P. J. D a v i s (*The Chorus in Seneca’s tragedies*. Hildesheim – Zürich – New York 1993, s. 427; *Shifting Song*, s. 174), a dla R. G. N i s b e t a (*The Dating of Seneca’s Tragedies with Special Reference to „Thyestes”*. „Papers of the Leeds International Latin Seminar” t. 6 (1990)) stanowi on źródło wskazówek do dokładnej datacji całego utworu.

<sup>20</sup> *Smutne starożytności teatrum, to jest tragedie Seneki rzymskiego*. Przeł. J. A. B a r d z i ń s k i. Toruń 1696. – J. E. M i n a s o w i c z, *Zbiory rytmów polskich*. T. 5, cz. 3. Warszawa 1756. Ze wskazanymi tu edycjami pochodzący będą użyte w tekście cytaty.

<sup>21</sup> W jednym z wierszy G.-F. L e J a y a, zatytułowanym: *Rozpacz dumającej Pauliny, gdy mąż jej Seneka na śmierć był skazany*, nakreślony zostaje wzór oddanej żony, która w ślad za mężem pragnie odebrać sobie życie. W innym – *Nero siebie samego zabójca i kat* – Senekę wspomina się jako pozbawioną winy ofiarę bezwzględного tyrana:

Już Burrus legł z Seneką, którym miast chluby,  
Cnota była przyczyną i winy, i zguby. [w. 21–22]

z pouczeniami przypominanej monodii: „Chcesz mieć udzielne państwo? panujże nad sobą” (w. 574)<sup>22</sup>. Już ten fakt ukierunkować może dyskusję nad genezą tłumaczenia przez pijara tej, a nie innej pieśni.

Zapewne docenienie Senecjańskiego dydaktyzmu, a przy tym niezaprzeczalnych walorów poetyckich, zaważyło i spowodowało wyjątkowo wierne potraktowanie przez Minasowicza rzeczzonego fragmentu z *Tiestesa*. Prezentowana przez pijara strategia translatorska zbliża się w tym względzie do praktyki Bardzińskiego, który ortodoksyjne wręcz przywiązanie do litery oryginału nie tylko otwarcie w wielu miejscach deklaruje, ale i potwierdza w działaniu. Analiza porównawcza obu przekazów ujawnia, z jaką skrupulatnością podążają dwaj autorzy za kolejnymi wersami pierwowzoru, i to przy użyciu tego samego bezśredniówkowego, parzyście rytmowanego 8-zgłoskowca. Wyłącznie w jednym przypadku Minasowicz redukuje Senecjańskie obrazy rozwścieczonego morza i srogiego żołnierza, a utracony w ten sposób wers odzyskuje, dodając w końcowym fragmencie pieśni: „Gdy mię osobność zakryje” (w. 60).

Zaden z tłumaczy za to nie próbuje nawet rezygnować z licznie rozsianych po tekście nazw własnych. I te powszechnie znane rodzimym odbiorcom<sup>23</sup>, i te zdecydowanie odległe od ich doświadczenia życiowego czy wiedzy<sup>24</sup> z bezwyjątkową konsekwencją zachowują, a co więcej, nie stronią od omówieniowego stylu, jaki w wielu wypadkach nazwom tym towarzyszy. Przywiązani do poetyckiego kształtu tłumaczonej pieśni, nie rozszyfrowują zatem peryfraz typu: „barwa tyryjskiej szaty” („*vestis Tyriae color*”, Th 345) czy „cokolwiek wykopuje Zachód” („*quidquid fodit Occidens*”, Th 353), choć wzmianki o purpurze i hiszpańskim srebrze wpłynęłyby, oczywiście, na większą klarowność tekstu. Przykładu daleko posuniętej wierności oryginałowi (czy też pewnych problemów natury filologicznej) dostarcza ponadto występujące u Seneki określenie „*Seres*” (Th 379). To, co po polsku dałoby się przełożyć jako „Chińczycy”, u Bardzińskiego przyjmuje formę „naród Serrów”, u Minasowicza z kolei pojawia się w nie zmienionej łacińskiej wersji.

Niemalym wyzwaniem dla translatorów okazać się musiała zawiła składnia utworu, której charakterystyczną cechą jest hipertrofia poszczególnych okresów, rozbudowywanych przy użyciu paralelnych względem siebie zdań pojedynczych. Z obawy przed zagubieniem sensu zdarza się tłumaczom wtrącać w środek wyliczenia dodatkowe zaimek (Bardziński: „Próżny dym go nie uniesie”, Th 351; Minasowicz: „ni go żołnierza / Dobyty bułat uśmierza”, Th 363–364) lub – jak czyni to Minasowicz – porządkować wywód umiejętnie zastosowanymi anaforami:

*Rex est, qui posuit metus,  
Et diri mala pectoris,  
Quem non ambitio impotens,  
Et nunquam stabilis favor  
Vulgi praecipitis movet.* [Th 348–352]

Król jest, co się nic nie boi,  
Co swe serce uspokoi,  
Co w nim dumna myśl nie kręci,  
Co nie dufa w gminu chęci  
Płochę, stojąc w statku tropie,

– bądź zdobywając się na taką zgrabną konstrukcję:

<sup>22</sup> O zainteresowaniu tematyką władzy świadczy i osobny zbiór, jaki wyszedł spod ręki J. E. M i n a s o w i c z a: *Tron ojczysty, albo książąt i królów polskich*.

<sup>23</sup> Do takich należą z pewnością „góra Kaspijska”, Dunaj czy Sarmaci. Tej ostatniej w kontekście twórczości tragicznej Seneki nieco miejsca poświęca A. Cattin (*La Géographie dans les tragédies de Sénèque*. „*Latomus*” t. 22 (1963), f. 4, s. 693–694).

<sup>24</sup> Jak np. często spolszczane przez rodzimych tłumaczy nazwy mitycznych wiatrów.

<i>Nil ullis opus est equis;</i>	Nie trzeba tu cugów koni,
<i>Nil armis et inertibus</i>	Rynsztunku żadnego, broni,
<i>Telis, quae procul ingerit</i>	Ni strzał, które Part z daleka
<i>Parthus, cum simulat fugas:</i>	Puszcza, gdy rzkomo ucieka.
<i>Admotis nihil est opus</i>	Nie trzeba miast walić mury,
<i>Urbes sternere machinis,</i>	Taranami robić dziury,
<i>Longe saxa rotantibus. [Th 381–387]</i>	Ni kamienie miotać z kuszy.

Bliskość obu przekładów drugiej pieśni Chóru *Tiestesa* pod względem zasadniczych strategii translatorskich podsuwa do rozważenia kwestię ewentualnych bezpośrednich zależności pomiędzy nimi. Faktycznie, wiele świadczy o tym, że poeta ostatniego z Sasów przed przystąpieniem do pracy dokładnie zapoznał się, jak miał to zresztą w zwyczaju<sup>25</sup>, z wcześniejszym o ponad półwiecze tłumaczeniem Bardzińskiego. Szczególnie wymowne są te z similiów czy to leksykalnych, czy składniowych, którym najdalej do rozwiązań oryginału:

<b>Seneka:</b>	<b>Jan Alan Bardziński:</b>	<b>Józef Epifani Minasowicz:</b>
<i>regia [Th 336]</i>	dom	dom
<i>Rex est, qui posuit metus</i> [Th 348]	Ten król, co się nic nie boi	Król jest, co się nic nie boi
<i>Occidens [Th 353]</i>	kraju zachodniego	zachodni kraj
<i>mori [Th 368]</i>	że ma umrzeć	że ma umrzeć
<i>equis [Th 381]</i>	cugi	cugów koni
<i>machinis</i>	taranami	taranami
<i>Longe saxa rotantibus</i> [Th 386–387]		
<i>qui cupiet nihil [Th 389]</i>	co o mało stoi	co na mały przestaje
<i>loco [Th 394]</i>	kącik	kąt
<i>Leni perfruar otio [Th 395]</i>	Wdzięcznej swiebody zażyję	Milszej swobody zażyję
<i>Plebeius moriar senex [Th 400]</i>	Umrę sobie starzec prosty	Umrę starzec prosty <sup>26</sup>

Minasowicz wszakże nie tylko przejmuje co szczęśliwsze sformułowania dominikanina, ale i, na co również nie brak dowodów, poprawia poprzednika tam, gdzie – jego zdaniem – zbyt odstępował od pierwowzoru. Tłumaczy zatem kluczowe „*Regem non faciunt opes*” (Th 344) jako „Królem więc nie czynią skarby”, podczas gdy Bardziński decyduje się na „Bogactwa na tron nie wsadzą”, a „*Non quidquid fodit Occidens*” (Th 353) brzmi u niego: „Ni w to, co zachodni kopie / Kraj [...]”, nie zaś: „Skarby kraju zachodniego”. Aby jednak nie ulec sądom zbyt definitywnym, odnotujmy i przypadki, w których to autor *Tragedii o pedogrze* lepiej zdaje się realizować postulat wiernego przekładu. Jednym z takich fragmentów jest końcowy dwuwiersz pieśni, gdzie to właśnie dominikanin pełniej ujmuje zamierzoną przez Senekę przeciwstawność:

<b>Seneka:</b>	<b>Jan Alan Bardziński:</b>	<b>Józef Epifani Minasowicz:</b>
<i>Qui notus nimis omnibus,</i>	Który wielom znajom wiera,	Kto wielom znajomy, sobie
<i>Ignotus moritur sibi.</i> [Th 402–403]	Sobie nieznajom umiera.	Nieznajom, kładzie się w grobie.

<sup>25</sup> Zob. W. Ogródzinski, *Polskie przekłady Horacego*. Kraków 1935, s. 45.

<sup>26</sup> Do takich punktów styczności obu tłumaczeń należy też mniej fortunnie oddany w. 369: „*Reges convenient licet*”. „*Licet*”, któremu lepiej odpowiadałoby polskie „choćby”, zastąpione zostaje przez „niech” – „Niech się możny król znajduje” (Bardziński), „Niech się zejść możni krole” (Minasowicz).



Ta translatorska próbka, jaką w obrębie zbioru Minasowicza stanowi pieśń *Quis vos exagitat furor*, pozwala mimo swej nikłości uchwycić pewne swoiste cechy stylu autora, odrębne względem wersji Bardzińskiego. Takim wyróżnikiem jest choćby ujawniane gdzieś tam ciążenie ku mowie potocznej, dające o sobie znać m.in. w nagminnym używaniu zaimka „co” (jak np. w wersji „Król jest, co się nic nie boi”, Th 348)<sup>27</sup>. Poetę charakteryzuje ponadto skłonność do mnożenia drobnych, nie naruszających struktury wiersza amplifikacji oraz do dodatkowego objaśniania niektórych użytych w pierwowzorze zwrotów. W obu przypadkach doszukiwać się można prób przełamania oszczędnej, acz nie zawsze klarownej Senecjańskiej dykcji. Dorzucane tu i ówdzie sformułowania („*cupidi arcium*”: „Chciwi zamków, mocnych wieży”, Th 342; „*culmine lubrico*”: „na wierzchu śliskim, [...] spadku bliskim”, Th 392; „*dulcis [...] quies*”: „słodki spoczynek luby”, Th 393) mają w zamierzeniu tłumacza rozszerzyć pole ewokowanych skojarzeń i w efekcie odjąć nieco nieokreśloności, jaka towarzyszy niektórym z wyobrażeń pierwowzoru.

W obszarze syntagmy wreszcie prym zdobywa sobie u Minasowicza przerzutnia. Nieomal nie występująca w wersji Bardzińskiego, która pozwala myśli Rzymianina płynąć równo z wyznaczonym przez wersy nurtem, tu urasta nierzadko do roli ważnej zasady konstrukcyjnej utworu, co w odniesieniu do krótkiej 8-zgłoskowej miary musi mieć istotne znaczenie dla rytmiczności wywodu:

<i>Et nunquam stabilis favor</i>	Co nie dufa w gminu chęci
<i>Vulgi praecipitiis movet.</i>	Płocze, stojąc w statku tropie;
<i>Non quidquid fodit Occidens;</i>	Ni w to, co zachodni kopie
<i>Aut unda Tagus aurea</i>	Kraj, lub mętny złotym piaskiem
<i>Claro devehit alveo:</i>	Tagus wiezie, lśniąć się blaskiem,
<i>Non quidquid Libycis terit</i>	Ni w libijskie zboża, co je
<i>Fervens area messibus. [Th 351–357]</i>	Młocąc, tłoczy praca, znoje <sup>28</sup> .

Obaj natomiast tłumacze zgodnie uwydatniają aspekt etyczny prowadzonych rozważań, co jedynie potwierdza poczynione wcześniej uwagi na temat kariery Senecjańskiej pieśni w naszym kraju. Oczywiście, czynią to z jak najmniejszym uszczerbkiem dla ściśle rozumianej wierności względem oryginału, która pozostaje dla obu najwyższym priorytetem. Mogąc sobie pozwolić na wyłącznie nieznaczne poprawki, Minasowicz wzajemnie przelewaniem krwi („*Alternis dare sanguinem*”, Th 340) nazywa „niegodnym”, posługiwanie się zaś gwałtem w dążeniu do władzy określa jako „darcie się przez zbrodnie” (Th 341). Dość analogicznie Bardziński, którego uwagę przykuł końcowy fragment o „wdzięcznej świebodzie”. Zgodnie z jego sformułowaniem czas spędzony w odosobnieniu będzie „wiekiem należyty” (Th 397), a ten, kto za życia nie zdoła poznać samego siebie, zasłuży na chłostę od śmierci (Th 401).

<sup>27</sup> Zob. Ogrodziński, *op. cit.*, s. 42. – W. Woźnowski, *Bajka w literaturze polskiego oświecenia*. Kraków 1974, s. 51. O poglądach Minasowicza na sztukę translatorską zob. J. Ziętańska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*. Wrocław 1969, s. 152–153.

<sup>28</sup> Mniej oczywisty pozostaje stosunek Minasowicza do latynizmów. Choć, inaczej niż poprzednik, zamienia „*ambitio*” i „*favor vulgi*” na „dumną myśl” i „chęci ludu”, ale z drugiej strony, znów w odróżnieniu od Bardzińskiego, zachowuje oryginalne formy takich nazw, jak „*Tagus*” i „*Eurus*”.

### Rybiński – Morsztyn

Dużo starsze od obu odnotowanych tu translacji okazują się wszakże dwa inne teksty, dla których pieśń druga Chóru *Tiestesa* stanowi inspirujący i twórczo adaptowany wzorzec. Na równi ze skonstruowaną wcześniej ideową, ale i artystyczną atrakcyjnością ody dowodzą one niewątpliwie i tego, że zawartym w niej wskazaniom zdarzało się krzyżować z intelektualnymi zainteresowaniami twórców polskiego renesansu i baroku, a co więcej, w pełni wpisywać się w żywe w tamtym okresie nurty i konwencje.

Kluczowe dla Senecjańskiej monodii „*Mens bona regnum possidet*” (Th 380) otwiera w formie motto *Gęśl dwanastą* Jana Rybińskiego, jedną z dwudziestu odwołujących się do czarnoleskiego dziedzictwa pieśni z tomu *Gęśli różnorodnych księga I*<sup>29</sup>. Ten wywodzący się z Wielkopolski gorliwy propagator języka polskiego, późniejszy „*poeta regius laureatus*”<sup>30</sup>, daje w swym zbiorze ubrany w klasyczną formę wykład najistotniejszych w swym mniemaniu wartości, bliskich tak ideologii czeskiej Jednoty, mentalności mieszczan Gdańska czy Torunia, jak i w ogólności wyrastającemu z humanistycznych podstaw rodzimemu renesansowi. Aprecjacji takich pojęć, jak cnota, umiar, pokój, prawdziwa przyjaźń, ale i ugruntowana wiara w Boga, służą greckie i łacińskie gnomy wynotowane u co znamienitszych autorów, w tym także biblijnych, a literackiemu dopracowaniu *Gęśli* patronuje wyraźnie Jan Kochanowski, z którego afiliowane są w prowadzony wywód całe fragmenty<sup>31</sup>.

Posłużenie się uczynnymi maksymami, z pewnością dowodzące niemałej wiedzy poety zdobytej w trakcie zagranicznych studiów, w większości przypadków oznacza jednak zaledwie powierzchowne przywołanie określonego tekstu wyjściowego. Tak jak trudno doszukać się w *Gęśli szóstej* śladów przemowy Drancesa do Turnusa z księgi XI *Eneidy*, a w *Gęśli szesnastej* przypowieści o dwóch myszach z *Gawę-*

<sup>29</sup> J. Rybiński, *Gęśli różnorodnych księga I*. Toruń 1593. Pierwodruk zbioru zachował się w Bibliotece Kórnickiej PAN pod sygnaturą Cim. Qu. 2475. Garść informacji o tym druku podają Z. Nowak, A. Świdorska (wstęp w: J. Rybiński, *Wiersze polskie*. Oprac. Z. Nowak, A. Świdorska. Gdańsk 1968, s. XC–XCI). Interesująca nas *Gęśl dwanasta* przytoczona zostaje, choć z pewnymi błędami i bez w. 14, w *Dykcjonarzu poetów polskich* H. Juszyńskiego (t. 2. Kraków 1820, s. 142). XX-wieczną z kolei pełną edycję tomu zawdzięczamy Z. Nowakowi i A. Świdorskiej (*Jana Rybińskiego „Gęśli różnorodnych księga I”*. „Rocznik Gdański” 15/16 (1956/57)), opublikowaną najpierw w jednym z numerów „Rocznika Gdańskiego”, a następnie w formie książkowej, wraz z innymi polskimi tekstami Rybińskiego (*op. cit.*, s. 23–52). W roku 1969 natomiast ukazuje się faksymilowa wersja XVI-wiecznego pierwodruku w opracowaniu A. Bujakowskiego. Zob. J. Rybiński, *Gęśli różnorodnych księga I*. Toruń 1969. Z tego też wydania korzystamy w niniejszym szkicu.

<sup>30</sup> Informacji biograficznych na temat Rybińskiego dostarczają m.in.: J. Śliziński, *Z działalności literackiej braci czeskich w Polsce*. Wrocław 1959, s. 85–96. – Nowak, Świdorska, wstęp w: Rybiński, *Wiersze polskie*. – A. Krzewińska, *Jan Rybiński, poeta i nauczyciel języka polskiego*. W zb.: *Wybitni ludzie dawnego Torunia*. Red. M. Biskup. Warszawa 1982. – Z. Nowak, *Rybiński Jan*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 33. Wrocław 1991–1992.

<sup>31</sup> Na związki Rybińskiego z Kochanowskim uwagę zwrócił już T. Grabowski w pracy *Literatura luterska w Polsce wieku XVI* (Poznań 1920, s. 180). Zagadnienie to rozwija J. Pelc (*Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*). Warszawa 1965, s. 121–123), a odpowiednich przykładów dostarczają Nowak, Świdorska (wstęp w: Rybiński, *Wiersze polskie*, s. LXXXVII–LXXXIV). Zob. też R. Krzywy, *Aksjologia humanistyczna w poezji polskojęzycznej XVI i XVII wieku*. W zb.: *Etos humanistyczny*. Red. naukowa P. Urbański. Warszawa 2010, s. 111–114.

dy II 6 Horacego<sup>32</sup>, tak i w innych przypadkach liryki Rybińskiego wykazują zasadniczo nikły związek z fabułą, charakterem czy tonacją cytowanych utworów, podchwytując co najwyżej tę czy ową zgrabnie wyrażoną myśl i rozwijając w oparciu o nią niekoniernie pierwszoplanowy dla macierzystego kontekstu temat. Jak chociażby *Gęśl siedmnasta*, która biorąc asumpt z przedśmiertnego lamentu Wandy, bohaterki *Elegii I 15* Kochanowskiego, staje się apologią Wisły jako głównego szlaku handlowego Rzeczypospolitej i źródła prosperity miast pruskich.

Zupełnie inaczej postępuje autor w przypadku *Gęśli dwanastej*, którą pod względem strategii adaptatorskiej zestawić da się z bliską jej tematycznie *Gęślą trzecią*. W odniesieniu do tej ostatniej uwagę Rybińskiego przykuwa nie tylko pojedyncza fraza, tym razem zapożyczona od Tibullusa, ale cała utkana na opozycji pokoju i wojny *Carmen I 10*. Częściowo parafrazując jej końcowe ustępy, częściowo spisując własne spostrzeżenia i dopełniając je wyszukanyymi w innych partiach tekstu wyobrażeniami, autor *Gęśli* tworzy pieśń wprawdzie ściśle wypływającą z konkretnego łacińskiego pierwowzoru, lecz i noszącą niezatarte znamię wizji artystycznej samego Rybińskiego. Tym sposobem w poetyckich obrazach Rzymianina odkrywamy całkiem swojskie scenki rodzajowe – jak ta z podchmielonym woźnicą i jego rozgadaną żoną – a obok „maci winnej” (w. 3) i „moszczu młodego” (w. 4) znajdujemy na stole „kufel bukowy” (w. 16)<sup>33</sup>.

W *Gęśli dwanastej* zasadniczym punktem odniesienia czyni się samą odę *Quis vos exagitat furor*. Mnogość zależności między oboma tekstami każe uznać polski utwór za swobodną, lecz bezsprzeczną adaptację ustępu z *Tiestesa*. Krótki wiersz glykoniczny z łacińskiego oryginału tu przyjmuje formę wnoszącego ton stanowczości (podobnie jak u Bardzińskiego i Minasowicza) 8-zgłoskowca, a wycienienia nadające wywodowi rytm uwydatnione zostają za pomocą odpowiednich anafor. Inicjalne „ni” w strofie drugiej zestawione pospołu z deiktycznym „to”, jakie otwierają strofy trzecią i czwartą, nie tylko porządkują wypowiedź podmiotu mówiącego i faktycznie rozdzielają ją na dwie części: tę, w której dominuje gest negacji, oraz tę prezentującą wzorzec pożądany, ale również oddają w najbardziej podstawowych zarysach układ treści pierwowzoru. Tak samo bowiem w liryku Rybińskiego, jak i w pieśni mykeńskiego Chóru pole do rozważań o prawdziwym królowaniu otwiera znamienna refleksja, do tekstu polskiego przetransponowana niemal „*in extenso*”:

*Quis vos exagitat furor,  
Alternis dare sanguinem,  
Et sceptrum scelere aggredi?  
Nescitis cupidi arcium,  
Regnum quo iaceat loco.* [Th 336–340]

Co za głupstwo sprosne zgoła,  
Mieczem chcęcy krwawić czoła,  
Drąc się do cnych królów koła.  
Nie wiecie, zamkochwytowie,  
Kto król prawy w mądrych słowie. [w. 1–5]

„Głupstwo sprosne” to, oczywiście, odpowiednik łacińskiego „*furor*”, „Mieczem krwawić czoła” zastąpić ma „*Alternis dare sanguinem*”, a efektowny, jakby

<sup>32</sup> Niektóre z sentencji rozszyfrowują, choć nie bez pewnych nieścisłości, Z. Nowak i A. Świdorska (komentarz w: Rybiński, *Wiersze polskie*, s. 107–117).

<sup>33</sup> Podobnie obraz piekła wchłania w siebie elementy obu – pogańskiej i chrześcijańskiej – tradycji: „Z sinymi policzkami i z kosmy ożgłymi, / Blade cienie lną w stawiech, gdzie się smoła dymi” (w oryginale zob. Catullus Tibullus, *Pervigilium Veneris*, Transl. F. W. Cornish, J. P. Postgate, J. W. Mackail. Ed. G. P. Goold. London 1962, s. 246: „*illic pertusisque genis ustoque capillo / errat ad obscuros pallida turba lacus*” (w. 37–38)).

z greckiej poezji wyjęty, rzeczownik „zamkochwytwowie”<sup>34</sup> uznać należy za próbę przekładu sformułowania „*cupidi arcium*”. Brak natomiast, co zbytnio nie dziwi, bezpośrednich odniesień do macierzystego kontekstu tej frazy. Wykreśleniu ulega początkowy trójwers ze wzmianką o rodzie Inacha („*genus Inachi*”, Th 337), ale i znika odnoszące się do obu Pelopidów „*vos*”. Rybiński korzysta tu z daleko posuniętej autonomiczności pieśni i zaciera nawet te nikłe ślady powiązań utworu z całością Senecjańskiego dramatu tak, że nawet jego „zamkochwytwowie” przypominają raczej pazernych uzurpatorów aspirujących do szeroko rozumianego „cnych królów koła” niżeli jasno określonych przeciwników politycznych oddanych wyniszczającej obie strony walce o tron. Nieco odmienną perspektywę sugeruje też zastąpienie niedosłownego, bądź co bądź, „*regnum*” bardziej ukonkretnionym „królem prawym”. Polskiego adaptatora mniej interesować będą ujęte za pomocą metaforyki przestrzennej kategorii filozofii stoickiej. Tym, na czym naprawdę mu zależy, jest jasno wyeksplikowany parenetyczny wizerunek prawego władcy.

Powzięcie decyzji o niemal wiernym przytoczeniu pierwszych pięciu wersów Senecjańskiej pieśni wobec bez mała trzykrotnie mniejszej objętości tekstu finalnego świadczy o docenieniu waloru retorycznego wpisanego w pierwówzór. Precyzyjne wskazanie odbiorcy, dobitne skonstatowanie jego niewiedzy, podparte bezkompromisową, demaskatorską oceną jego działań, wreszcie towarzyszący temu ton dotkliwej nagany nastawiają potencjalnego odbiorcę (tego spośród stygmatyzowanej grupy, jak i tego spoza jej obrębu) na słuchanie trzymanyh w zanadru rewelacji i dociekanie przyczyn ujawnionego „*indignatio*”. Głód rzeczowych wyjaśnień co do zaprezentowanej kwestii prawdziwego i pozornego królestwa zostaje zaspokojony. Sprowadzając rozwlekły wywód Chóru do kilku zaledwie antytetycznie uporządkowanych stwierdzeń, bez zbędnych tu wstawek erudycyjnych i implikowanych przez nie realiów świata śródziemnomorskiego, za to z pełnym wyczuciem potrzeb retoryki, Rybiński objaśnia najpierw, co do atrybutów władcy autentycznego nie należy, następnie zaś, czym właśnie powinien się on odznaczać:

*Regem non faciunt opes,  
Non vestis Tyriae color;  
Non frontis nota regiae,  
Non auro nitidae fores.  
Rex est, qui posuit metus,  
Et diri mala pectoris,  
Quem non ambitio impotens,  
Et numquam stabilis favor  
Vulgi praecipitis movet. [Th 344–352]*

Nie stworzą cię panem skarby,  
Ni drogie szarłatne farby,  
Ni świetna w czubie korona,  
Ni w posowach złote grona.

To pan, w kim strachu ni zdrady  
Nie masz, a w sercu bez wady,  
Kto nie tła zgubną żadością,  
Pospółstwu dufa z bacnością,  
Które dobroć płaci złością. [w. 6–14]

Polski tekst nadal dość wiernie podąża za łacińskim, dostosowując się nawet do założonej przez Senekę struktury składniowej poszczególnych części, zwłaszcza tych, które zwracają na siebie uwagę pożądaną zwięzłością. Na znaczniejsze odstępstwa pozwala sobie adaptator wtedy, gdy przychodzi mu silniej wyeksponować aspekt moralny proponowanego wzorca – idealny pan odrzuca strach, ale i (własną zapewne) zdradliwość, „żadość” z „gwałtownej” („*impotens*”) staje się „zgubną” – jak i wówczas, gdy nazbyt ostrożne stwierdzenie oryginału „domaga

<sup>34</sup> Zob. Nowak, Świdorska: *Jana Rybińskiego „Gęśli różnorymich księga I”*, s. 111; wstęp w: Rybiński, *Wiersze polskie*, s. XLIX.

się” nie pozostawiającego złudzeń sprecyzowania: *casus* z zasady niesprawiedliwego i niewdzięcznego pospółstwa.

Niepostrzeżenie Rybiński bierze także rozbrat ze wzmianką o Tyrze, jedyną nazwą geograficzną, jaka miała szansę się ostać z tego dość wiernie przekładanego fragmentu. Dotycząca jej peryfrazą słusznie zostaje tak a nie inaczej zdeszyfrowana, jako że to starofenickie miasto słynęło z wyrobu szkarłatu właśnie<sup>35</sup>. Nie tylko zresztą ów atrybut panującego przywołany jest w sposób, który wydaje się lepiej przystawać do epoki współczesnej polskiemu poecie. Najwyraźniej też zależy mu na statycznym, zaledwie stereotypowym ujęciu władzy, ujawniającej się poprzez zewnętrzne dostojeństwo, splendor i zbytek, stąd porzuca translację występujących w dalszej kolejności odniesień do spraw gospodarczych i wojskowych, by zdążyć ku stoicko brzmiącej konkluzji związanej z początkową częścią rozważań – tą, w której po raz pierwszy zaznacza się perspektywa śmierci – bo za adaptację tego właśnie ustępu uznać wypada strofę czwartą *Gęśli dwanastej*:

*Qui tuto positus loco,  
Infra se videt omnia,  
Occurritque suo libens  
Fato, nec queritur mori.* [Th 365–368]

To król, kto pan w miernym chlebie,  
Pompy kładzie niżej siebie,  
Kto nieszczęściu wczas zabiega,  
Śmierci strach go nie dolega. [w. 15–18]

Naprzeciw „szkarłatu”, korony i złotych gron staje tu „mierny chleb”, a pełniące funkcję wartości odrzucanej „pompy” wpisane są w obraz, jaki pierwotnie służył afirmacji stoickiej autarkii. Tym samym znajdujące w dorobku Seneki swą filozoficzną podbudowę pouczenie zawęży pole odniesienia do kwestii wyłącznie materialnych, a zaopatrzone w nienaruszalną cnotę mędrzec z łańskiego pierwowzoru niezależność swą określa wyłącznie względem pokus zaszczytów i bogactwa.

W podobny sposób Rybiński sprzeniewierza się idei przychylnego nastawienia wobec wyroków przeznaczenia, łącznie z tym ostatecznym i najbardziej nieuniknionym: śmiercią. Autor *Gęśli dwanastej* docenia wartość starożytnych wskazań pozwalających niwelować ze wszech miar uniwersalny lęk przed końcem, ale nie wymaga już od swego odbiorcy tak daleko posuniętego bohaterstwa, by kazać mu z chęcią wychodzić naprzeciw swemu losowi („*Occurritque suo libens / Fato [...]*”). Rybiński ten nadmierny nonkonformizm uznaje za słuszne zastąpić odpowiedniejszą w warunkach jemu współczesnych i dogodniejszą dla zwykłego śmiertelnika zapobiegliwością.

Dość tam pana, gdzie myśl stała,  
A serce trwogą nie pała,  
Będzie-li to w tobie bracie,  
Jesteś pan, choć w kmieciej szacie. [w. 19–22]

– dopisuje w zakończeniu, nie dbając już więcej ani o przenoszenie kolejnych fragmentów tekstu łańskiego, ani nawet o wychwytywanie co celniejszych maksym, w tym i tej, którą uczynił mottem całego utworu. Zamiast tego podsuwa własne *résumé* wyrażonych wcześniej tez, na jakie – oprócz odniesienia do „*loci communi*” renesansowej parenetyki („myśl stała”) i ponownej wzmianki o wyzbyciu się trwogi – składa się również zwrot do jednostkowego adresata; adresata,

<sup>35</sup> Zob. W. Tarn, *Cywilizacja hellenistyczna*. Przeł. C. Kunderewicz. Warszawa 1957, s. 413.

któremu znów na zasadzie antynomii względem „zamkoczwytów” ze strofy pierwszej najbliższej do postulowanego żywota ziemiańskiego. Senecjańskie „*regnum*” przestaje być trudno dostępnym wyimaginowanym miejscem, do którego dotarcie okupić trzeba sporymi wyrzeczeniami i wytrwałym zmaganiem się z samym sobą.

W konkluzji *Gęśli dwanastej* wzorzec osobowy z pieśni Seneki ukazuje się nie tylko jako spełniony („Jesteś pan”), ale i będący całkowicie w zasięgu każdego niemal, tak familiarnie traktowanego przez podmiot, odbiorcy. Wysokie wymagania, jakim poddać mógłby chyba wyłącznie wyzbyty wszelkich lęków i pragnień mędrzec, za sprawą tej i wcześniejszych interwencji poety przykrojone zostają na miarę zwykłych zjadaczy chleba, a swoista elitarność i ekskluzywność scharakteryzowanego w łacińskiej monodii królestwa ustępuje miejsca egalitarnemu w tonie pochwalę prostoty i ubóstwa, tyleż powszechnych, co w szczególnym stopniu predestynujących do sięgnięcia po sławiony ideał<sup>36</sup>.

Rybiński najistotniejsze dla siebie kwestie wyczytuje z początkowych wierszy ody o prawdziwym panowaniu, Jan Andrzej Morsztyn uwagę swą skupia na ostatnim jej fragmencie, odcinającym się, jak już zostało to powiedziane, od reszty utworu charakterystycznym, ściśle osobistym tonem. Nasz czołowy barokowy konceptysta dostrzega w tym zwięzłym passusie dogodny punkt wyjścia do rozwinięcia własnej wizji wiejskiej szczęśliwości, a przy tym do umieszczenia Senecjańskich rozważań nie tylko w obrębie tzw. poezji ziemiańskiej, ale i chętnie uprawianego w XVII-wiecznej Polsce gatunku *votum*<sup>37</sup>. Ten swoisty mariaż tradycji rzymskiej ze współczesnymi poecie formami literackimi oddaje sam tytuł liryku, który jako *Votum z Seneki* znalazł się pod numerem 57 w zbiorze *Lutnia*<sup>38</sup>.

Właściwą podstawę do typowych dla tego gatunku osobistych wynurzeń podmiotu i wiele ważących deklaracji co do własnych życiowych wyborów stwarza ponadto umieszczona w podtytule dedykacja: „Dla Jegomości Pana Chorążego

<sup>36</sup> Punktów stycznych z tymi wartościami, dla których symbolem w *Gęśli dwanastej* staje się „kmieca szata”, znaleźć można wiele i w innych utworach Rybińskiego. W *Gęśli szesnastej* spośród kierowanych do Boga błagań na czoło wysuwa się prośba o godne przygotowanie do śmierci, w *Gęśli czternastej* wyżej „nad łokome złoto” (w. 33) stawia się umiar i dobrą myśl, a wygłaszaniu zbieżnych z horacjańsko-stoicką etyką pouczeń stale towarzyszy rustykalna sceneria, w której naturalne dla siebie środowisko odnajduje kreowany na prostego gospodarza podmiot. Osobliwy jak na poetę wiążącego swe zawodowe ambicje z miastem pociąg do życia na wsi współgra nie tylko z konwencjami renesansowego pisarstwa parenetycznego (zob. A. K a r p i Ń s k i, *Staropolska poezja idealów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław 1983, s. 24–37), ale i z ideałami, jakie przyświecały wspólnocie braci czeskich, również po jej eksodusie na teren Wielkopolski i Prus. Za wzorowego chrześcijanina – zgodnie z formułowanymi przez nich wskazaniem – uchodził ten, kto rezygnując z pełnienia urzędów i gromadzenia dóbr materialnych, szczęście swe lokował w „patriarchalnej rodzinie chłopskiej lub rzemieślniczej”, a ubóstwo traktował jak błogosławieństwo, które należy z pokorą znosić (J. D w o r z a c z k o w a, *Bracia czescy w Wielkopolsce w XVI i XVII wieku*. Warszawa 1997, s. 88).

<sup>37</sup> Zob. m.in. J. P e l c, *Sarmatyzm a barok*. W zb.: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Red. ... Wrocław 1972, s. 148–151. – J. S. G r u c h a ł a, S. G r z e s z c z u k, wstęp w zb.: *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Oprac. ... Warszawa 1988, s. 79–80.

<sup>38</sup> J. A. M o r s z t y n, *Lutnia*. W: *Utworki zebrane*. Oprac. L. K u k u l s k i, Warszawa 1971, s. 41. Korzystać będziemy tu z tej właśnie edycji *Lutni*. Wydawca początkowo nie lokalizuje użytego w motcie cytatu, sugerując, iż nazwisko Seneki pojawiło się w tytule na zasadzie błędu. Poprawnie rozstrzyga tę kwestię dopiero w artykule *Corrigenda do „Utworki zebranych” Jana Andrzeja Morsztyna* („Pamiętnik Literacki” 1974, z. 2, s. 207).

Wielkiego Księstwa Litewskiego”, której adresata upatruje Leszek Kukulski w Krzysztofie Zygmuncie Pacu<sup>39</sup>. Co do żyjących stosunków Paca z Morsztynem nie powinniśmy mieć większych wątpliwości<sup>40</sup>. Obaj przez dłuższy czas należeli do najbardziej zaufanych stronników Ludwika Marii, obaj popierali jej politykę, obaj też optowali za elekcją księcia d’Enghien<sup>41</sup>. Na dodatek los sprawił, że żonami tak jednego, jak i drugiego zostały cudzoziemskie dwórki królowej. Nad urodą przyszłej kanclerzowej litewskiej, Klary Izabeli Eugenii de Mailly-Lascaris, poeta rozodzi się zresztą w *Psyche* oraz w utworze *Balet królewski*, w którym odgrywała ona rolę jednej z nimf<sup>42</sup>. Tym, co łączyło obu mężczyzn, autora i adresata *Votum z Seneki*, i to mimo wielu burzliwych wypadków, w jakie przez wiele lat się angażowali, był ponadto nie tylko ten sam rok urodzenia, ale i pewien wspólny wybór życiowy, który zaważył na kolejach ich losów; wybór dotyczący uprawianej na najwyższych szczeblach polityki, podejmowania rozmaitych misji dyplomatycznych i ciągłego zabiegania o względy władzy królewskiej. Przystając na, bądź co bądź, dezawuowaną w poezji ziemiańskiej aktywność w sferze podległej nieprzewidywalnej Fortunie, dzielić mogli ze sobą – a nie da się tego przecież wykluczyć – marzenie o skromnym, lecz wypełnionym ładem bytowaniu wśród „Domowych zabaw [...]” (w. 4). Przyjęcie tej ostrożnej hipotezy w jeszcze większym stopniu uzasadniałoby wypowiedzenie podobnych pragnień w obliczu zaufanego druha<sup>43</sup>.

Choć, jak udowadnia w *Przechadzce* czy w *Wiejskim żywocie*, częściowo pokrewnym *Votum z Seneki*, Morsztyn potrafi odmalowywać przekonujące, sugestywne obrazy natury i osadzonych na jej tle działań człowieka, w omówionym utworze decyduje się na dość sumienne podążanie za oryginałem, malowniczości takiej zdecydowanie wyżył, dzięki czemu utwór tego poety nie wychodzi poza ramy nader wiernej względem pierwowzoru parafrazy. Nastawienie to zaobserwować można już w pierwszych słowach, odtwarzających wers 391 *Tiestesa*, a zarazem motto całego wiersza: „*Stet quicunque volet*”. A i w dalszych partiach tekstu, mimo realnie większej pojemności zastosowanego 11-zgłoskowca, da się prześledzić ten sam ciąg sformułowań i wyobrażeń co w dramacie Seneki. Mamy zatem u Morsztyna odżegnięcie się od nieustannego balansowania „na wierzchołku śliskim” (w. 1) („*culmine lubrico*”, Th 392) i opowiedzenie się za życiem „w słodkim [...] pokoju” (w. 6) („*dulcis [...] quies*”, Th 393), uwagę o cichym życiu („*Aetas per tacitum*”, Th 397) i zapowiedź własnej śmierci („*moria*”, Th 400), wreszcie końcową sentencję o znajomości tudzież nieznanomości samego siebie:

<i>Illi mors gravis incubat,</i>	Temu ciężka śmierć, który przy pogrzebie
<i>Qui notus nimis omnibus,</i>	Znajomy wszystkim, a sam nie znał siebie. [w. 15–16]
<i>Ignotus moritur sibi.</i> [Th 401–403]	

Biorąc jednak przykład z Seneki, który – jak to już zaznaczyliśmy – sam ak-

<sup>39</sup> L. Kukulski, *Uwagi i przypisy*. W: Morsztyn, *Utwory zebrane*, s. 763.

<sup>40</sup> Informacji biograficznych na ten temat dostarczają A. Przyboś i L. Kukulski (*Morsztyn Jan Andrzej*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 21. Wrocław 1976) oraz T. Wasilewski (*Pac Krzysztof Zygmunt*. Hasło w: *iw.*, t. 24 (1979)).

<sup>41</sup> Zob. K. Targosz, *Uczony dwór Ludwika Marii Gonzagi*. Wrocław 1975, s. 202.

<sup>42</sup> Zob. L. Kukulski, *Nota biograficzna*. W: Morsztyn, *Utwory zebrane*, s. 231, 467.

<sup>43</sup> Faktem biograficznym łączącym obu mężczyzn jest również to samo miejsce pobierania nauk: niderlandzka Lejda. Morsztyn od lipca 1638 studiował tam filozofię i nauki wyzwolone, Pac w styczniu 1642 zapisał się na zajęcia z inżynierii wojskowej – zob. Przyboś, Kukulski, *op. cit.*, s. 809. – Wasilewski, *op. cit.*, s. 710.

tualizuje czy wręcz przyjmuje za swoje wskazania mykeńskiego Chóru, Morsztyn nasycy parafrazowany tekst realiami dawnej Rzeczypospolitej. Wystarczająco znamienny jest przypadek Kwiryków, w pieśni z *Tiestesa* uchodzących za synonim płoczej światowości. W polskim tekście autor znajduje dla nich odpowiednik w sejmie, lubelskim sądzie, królu i „wielkich ludzi przyjaźni”:

Nie dbam, że milczkiem żywot mój popłynie,  
 Że nie znam sejmów, nie sądzę w Lublinie,  
 Że mię król nie zna i że wielkich ludzi  
 Przyjaźń do służby rano mię nie budzi. [w. 7–10]

Rozległość tego Morsztynowego wtrętu, zarysowującego dość jasno sferę wartości odrzucanych, sugeruje ukryte odniesienie do rzeczywistych doświadczeń autora, do wzmożonej aktywności politycznej, w jakiej realizować się postanowili i on, i Pac. Dokonane tu wyliczenie w równym stopniu deprecjonuje pojawiające się w takim nadmiarze zatrudnienia, co identyfikuje odrzucany wzorzec życia z dolą zabiegającego o wpływy i zawsze gotowego do ofiarnej służby dworzanina, a zatem z tą drogą kariery, którą w początkach swej publicznej działalności podążali obaj zakamuflowani bohaterowie *Votum z Seneki*. Jeszcze jednego argumentu w tej kwestii dostarcza wzmianka o „wierzchołku śliskim” (w. 1), który skonkretyzowany zostaje przy użyciu „Dworskich faworów” i uwagi o bliskości pana („panu będzie bliskim”, w. 2).

W opozycji do oddającego się światowym pokusom szlachcica staje „*plebeius senex*”, w polskim utworze, nie do końca zgodnie z intencją pierwowzoru, figurujący jako „Ziemiański starzec” (w. 14). Poeta najwyraźniej nie bierze postulatu pogrążenia się w „cichym wieku” na tyle poważnie, by dopuścić do ewidentnej w tekście łacińskim społecznej degradacji bohatera<sup>44</sup>. Różni to *Votum z Seneki* od *Gęśli dwanastej* Rybińskiego, gdzie podstawowym atrybutem pana była wszak „kniecia szata”. Ale nie dziwi przecież, jeśli się weźmie pod uwagę nakreśloną wcześniej i odrzucaną ścieżkę kariery. O ile Rybiński w dużej mierze skupia się na kwestii zamożności, traktując ją (prawdopodobnie) jako podstawowy kwalifikator statusu, a rezygnację z dóbr materialnych jako przepustkę do pełni samorealizacji, Morsztyn rozważa przede wszystkim zasadność określonych wyborów życiowych, takich, dodajmy, jakie potencjalnie stawały otworem przed nim samym i przed innymi reprezentantami jego warstwy. Bo to ona właśnie, wraz ze swym upostaciowionym w podtytule przedstawicielem, chorążym litewskim, uchodzić może za najbliższe grono odbiorców Senecjańskiej adaptacji, podobnie jak w przypadku całej bujnie krzewiącej się w w. XVII poezji ideałów ziemiańskich, w której obręb autor *Psyche* wpisuje też swoje *Votum*. Wzmianka o ziemianinie posługującym się pługiem, a zatem w powiązaniu z zajęciem zdecydowanie chłopskim, pojawia się zresztą we wspomnianym już *Wiejskim żywocie*<sup>45</sup>, utworze *par excellence* przynależącym do tego nurtu<sup>46</sup>.

Na tym jednak podobieństwa między oboma tak chętnie kojarzonymi ze sobą

<sup>44</sup> W *Słowniku łacińsko-polskim* (Red. M. Plezia. T. 4. Warszawa 1974, s. 181) „*plebeius*” to przede wszystkim „plebejski, należący do stanu plebejuszów”, ale również „ludowy, pospolity, prostacki, skromny, ubogi”.

<sup>45</sup> Zob. np.: „Ale i teraz pojrzyj na te kraje, / Które ziemianin własnym pługiem kraje” (J. A. Morsztyn, *Wiejski żywot*. W zb.: *Staropolska poezja ziemiańska*, s. 269).

<sup>46</sup> Wiele miejsca *Wiejskiemu żywotowi* poświęca w swojej pracy Karpinski (*op. cit.*).



tekstami<sup>47</sup> praktycznie się wyczerpują. Podczas gdy zapraszanie Jagi na wieś odbywa się, na pozór przynajmniej, w tonie *serio*, inspirowana *Tiestesem* zaduma nad wartościami zwieńczona zostaje epilogiem, jakiego autor nie wyczytał bynajmniej z dramatu Kordubańczyka:

Tak mówił Tyrsis, jakby stoik nowy,  
Ale ledwie że dokończył tej mowy,  
Powaby dworskie wróciły mu chęci  
Do sejmów, laski, chorągwi, pieczęci. [w. 17–20]

Wobec podobnego aktu deziluzji cały uprzedni wywód okazuje się niczym więcej niż ujętą w cudzysłów wypowiedzią nieoczekiwane wprowadzonego bohatera: wypowiedzią wyrwaną, być może, z jakiegoś zażarcie toczonego dialogu, którego słusność podważać mogą kolejni, nie znani nam dyskutanci. Zbieżność tej wypowiedzi z ewentualnymi wynurzeniami samego Morsztyna staje pod znakiem zapytania, a jej przydatność praktyczną wreszcie druzgocze już wkrótce nie kto inny, jak ten, z którego ust pada. Codziennosc zdaje się bez litości rozprawiać z każdym szlachetnym mirażem, a skromne bytowanie z dala od światowych pokus zawsze przegrywać z „sejmami, laskami, chorągwi, pieczęciami”<sup>48</sup>.

Można by się tu rozwozić nad typowym dla Morsztyna cynizmem, z jakim zwykł postępować z wartościami pozornymi<sup>49</sup>, a jakiego ostrze tym razem skierowane byłoby przeciw naukom Kordubańczyka, zwłaszcza że określenie „stoik nowy” w sąsiedztwie imienia Tyrsis brzmi jak drwina, tudzież nad potencjalnym kamuflażem, zakładającym istnienie pewnej gry z czytelnikiem, któremu przemyśleń naprawdę osobistych nie da się wypowiedzieć prosto w oczy. Ale bardziej może warto skonstatować nieoryginalność autora *Lutni* i w tym samodzielnie skreślonym aneksie. Pomysł bowiem zaprzeczenia własnym deklaracjom poprzez nagły zwrot ku czynnościom całkowicie im przeciwnym to oczywista kalka z drugiego epodu Horacego<sup>50</sup>, który wszak niepodzielnie patronuje lwiej części dawnej poezji ziemiańskiej<sup>51</sup>. Tyrsisa z Morsztynowego *Votum z Seneki* uznać by zatem można za potomka Horacjańskiego Alfiusza – tym bardziej że obaj stają przed podobnym w gruncie rzeczy wyborem – a cały utwór za pewnego rodzaju trawestację *Beatus ille qui procul negotiis*. Nie chodzi tu jednak o przejęcie treści, a zwłaszcza pełnych życia obrazów wsi, jak w przypadku niezliczonych mniej lub bardziej uzdolnionych

<sup>47</sup> Oba utwory ilustrować mają występowanie motywów ziemiańskich w twórczości Morsztyna (zob. zb.: *Staropolska poezja ziemiańska*).

<sup>48</sup> Zob. P. Stępień, *Poeta barokowy wobec przemijania i śmierci*. Warszawa 1996, s. 138–139. Z kolei E. Lasocińska („Cnota sama z mądrością jest naszym żywotem”. *Stoickie pojęcie cnoty w poezji polskiej XVII wieku*. Warszawa 2003, s. 97) uwydatnia aprobatywny wobec wartości stoickich ton *Votum z Seneki*. W takim kontekście utwór Morsztyna swą tonacją zbliżyłby się do poprzedzającego go w obrębie *Lutni* wiersza *Dobra rola*, gdzie temat urodzajnej ziemi staje się okazją do żartobliwego komentarza odnośnie do kobiecej niewierności.

<sup>49</sup> Tak jak możemy to zobaczyć w *Przedmowie do fraszek, Niestatku czy epigramacie Księżym synom*. Stępień (*op. cit.*, s. 103–150) używa w odniesieniu do Morsztyna określenia „filozofia wątpienia” i wiąże go z aktualnymi w ówczesnej Europie Zachodniej nurtami ateistyczno-racjonalistycznymi.

<sup>50</sup> Gruchała i Grzeszczuk (*op. cit.*, s. 80) piszą, że *Votum z Seneki* wykorzystuje ten sam co w epodzie Horacego „misterny żart”.

<sup>51</sup> Zob. Karpinski, *op. cit.*, s. 6.

naśladowców Flakkusa<sup>52</sup>, ale o posłużenie się tym samym zabiegiem formalnym, tak przydatnym w realizacji określonych zamierzeń poetyckich. Jeżeli zatem swoją adaptacją *Tiestesa* Morsztyn wpisuje się w sięgającą Horacego tradycję przedstawiania życia rolnika, to – w przeciwieństwie do *Wiejskiego żywota* – czyni to w sposób jednoznacznie nieortodoksyjny. Nie tylko nie ulega pokusie malarskiej deskryptywności, opierając się na tekście zupełnie jej wyzbytym, ale i – na przekór niemal wszystkim Libickim, Zbylitowskim i Słupskim – przejmując z epodu drugiego to właśnie, co tamci dla jasności przekazu z uporem eliminowali.

Morsztyn czyni ponadto coś jeszcze: w zawoalowany sposób stawia obok siebie obu starożytnych autorów i oba teksty, które wyszły spod ich ręki. Z jednej strony, narzucają się przy tej okazji oczywiste powinowactwa, zwłaszcza w odniesieniu do filozoficznego kontekstu, w jakim operują, ale z drugiej, nie do przeczenia są i niebagatelne różnice, które po części pewnie zadecydowały o tym, że epod Horacego, jak mało który antyczny utwór, odcisnął się na staropolskiej poezji, a Seneka ze swą pieśnią liczyć mógł jedynie na okazjonalne przypomnienie przez co bardziej czytanych naśladowców. Osobną sprawą jest przywołana tu malarskość, której Kordubańczyk przeciwstawia ascetyczną zwięzłość składanych deklaracji, inną zaś trudna do usunięcia tonacja melancholijna, jaka towarzyszy słowom mykeńskich starców, zależna chyba nie tylko od wyjątkowo przygnębiającej fabuły dramatu i przykrego losu samego Seneki, o którym pamięć przebija z zapowiedzi oczekiwanej śmierci. I wreszcie to, że autor *De vita beata* nie doczekał się swojego Kochanowskiego, który by w podobny do epodu Horacjańskiego sposób rozślawił jego poetyckie dokonanie czy choćby bardziej zdecydowanie przywrócił pamięć o jego tragediach, w dawnej Polsce – poza drobnymi wyjątkami – przez długi czas nie tłumaczonych, nie drukowanych i nie wystawianych<sup>53</sup>.

Wskazać przy okazji wypada inny, równie znaczący przypadek skontaminowania obu tekstów antycznych, nie mniej dobitnie dowodzący ich tematycznego powinowactwa. Mowa o słynnej *Pieśni ad imitationem Horatiuszowej ody „Beatus ille qui procul negotiis”* Daniela Naborowskiego, który w finale swej utkanej w oparciu o tekst Flakkusa pochwały wsi umieszcza inspirowaną *Tiestesem* deklarację:

Niech, kto chce, w boju sławę krwią omywa,  
 Niechaj u dworu pogody zażywa,  
 Niechaj przez morze dla zysku żegluje  
 I pełne wozy w swym pokładzie czuje.  
 Z wami na polu, Muzy, bez kłopotu,  
 Nieznacznym starzec, dokonam żywota. [w. 91–96]<sup>54</sup>

Aluzyjny, odznaczający się dużą subtelnością sposób potraktowania końcowego fragmentu interesującej nas monodii – oprócz przyzwalającego tonu, pogody „u dworu” i „Nieznacznego starca” wspomnieć warto jeszcze o podobnym

<sup>52</sup> W. Wałeccki, *Horacjański epod „Beatus ille” w literaturze staropolskiej. (Szkie zagadnienia)*. „Meander” 1972, nr 7/8.

<sup>53</sup> Zob. R. Rusnak, *Seneca noster. Cz. 1: Studium o dawnych przekładach tragedii Seneki Młodszego*. Warszawa 2009, s. 35–45. Tam również wzmianki o tekstach Minasowicza (s. 49), Rybińskiego i Morsztyna (s. 44).

<sup>54</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z: D. Naborowski, *Pieśni*. W: *Poezje*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961.

ulokowaniu fragmentu wobec całości tekstu<sup>55</sup> – nie odbiega zasadniczo od swobody twórczej, jaka określa stosunek Naborowskiego do samego epodu Horacego. Zamiast tak jeden, jak i drugi szacowny pierwowzór skrupulatnie spolszczać, autor *Pieśni* raczej, respektując czasowy i kulturowy dystans względem starożytnych, oba wzorce dokładnie sobie przyswaja, ale tylko po to, by powołać do życia utwór całkowicie własny, w pełni osadzony w bliskich mu realiach<sup>56</sup>.

Parę słów należy się jeszcze umieszczonemu w *Votum* Tyrsisowi, temu „stolikowi nowemu” czy raczej „Alfiuszowi nowemu”. Imię to od czasów Wergilego wiąże się ze światem poetyckiej Arkadii. W szóstej eklodze rzymskiego mistrza pasterz o tym imieniu wdaje się w pieśniowy agon z Korydonem, a konotacje te zachowuje i w dobie nowożytnej, kiedy to utwór sceniczny *Tirsi* wystawia Baltasare Castiglione, a na gruncie polskim miano owo przewija się w Szymonowicowych *Sielankach*<sup>57</sup>. Jednak także ulubionym bukolicznym bohaterem Morsztyna okazuje się Tyrsis. W aż trzech lirykach *Lutni* pełni on rolę modelowego kochanka. W *Ptaszniku* (*Lutnia* 150) zamiast ptactwa, na jakie się zasadza, sam wpada w pęta pięknej Polichny. W wierszu *Na zegarek ciekący* (*Lutnia* 164) pali go wzrok Jagny, w innym zaś *votum* z Morsztynowego zbioru, tym razem przekładanym z *Navigera* (*Lutnia* 147), prosi Wenerę o więcej szczęścia w swoich poczynaniach z Jagą, która „dwakroć gęby pozwoiliła, / Dalej nic więcej, matka blisko była”<sup>58</sup>.

Daleko jednak tym poetyckim realizacjom do *Votum z Seneki*, dlatego słuszniejsze będzie chyba poszukiwanie antecedenencji „stoika nowego” w utworze i obszerniejszym, i znaczniejszym w dorobku podskarbiego koronnego. Mowa tu o zredagowanym wcześniej przekładzie słynnej „*favola boschereccia*” Torquata Tassa – *Amintasio*. Imię Tyrsisa nosi w nim przyjaciel i zaufany towarzysz tytułowego kochanka, bohater, mimo że drugoplanowy, wielce istotny, bo naznaczony oczywistymi już dla współczesnych włoskiemu poecie konotacjami. I to owe konotacje, nie zaś konieczność racjonalizm czy zrównoważenie bohatera, mogły przesądzić o wprowadzeniu pokrewnej postaci do omawianej przeróbki z *Tiestesa*. Jak instruuje Eligio Menagio, a przypomina Anton M. Raffo<sup>59</sup>, w Tyrsisie doszukiwać się należy samego Tassa, na co – oprócz porozmieszczanych w tekście aluzji do dworu d’Estów – wskazują także słowa Dafnidy ze sceny pierwszej aktu I prezentujące Amintasowego powiernika również jako żarliwego kochanka,

<sup>55</sup> Za pewnego rodzaju odwołanie do wcześniejszych partii Senecjańskiej ody uznać można ponadto bezpośrednio poprzedzające przywołany *passus* wyliczenie:

Fraszka poczyta i drogie kamienie,  
Szarłaty fraszka, fraszka złotogłowy  
I pełen troski pałac marmurowy. [w. 88–90]

<sup>56</sup> O szczególnej popularności końcowego fragmentu *Quis vos exagitat furor*, i to w kontekście utrzymanych w idyllicznej tonacji pochwał wsi, niech świadczy umieszczenie wersów 391–397 w formie motto na karcie tytułowej *Sielanek* J. Gawińskiego z r. 1668 (zob. A. M. Dziamą, *Jan Gawiński. Studium literackie*. Kraków 1905, s. 91). Za zwrócenie uwagi na ten fakt pragnę podziękować prof. dr. hab. Dariuszowi Chemperekowi, jednemu z pierwszych nieocenionych recenzentów mojej rozprawy.

<sup>57</sup> Tyrsis występuje jako rozmówca Morsona w *Weselu*, w *Kiermaszu* staje się towarzyszem drogi Menalki, a w *Rocznicy* wspomina żalobnie zmarłego Dafnisa.

<sup>58</sup> J. A. Morsztyn, *Votum pasterskie*. W: *Utwory zebrane*, s. 94 (w. 3–4).

<sup>59</sup> A. M. Raffo, *W sprawie powstania „Amintasa” Jana Andrzeja Morsztyna*. „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 7, s. 170.

który swoje gwałtowne przeżycia próbuje racjonalizować za pomocą poezji rytych w korze młodych drzew:

Nie wiesz, co u(c)zony  
 Tyrsis napisał wtenczas, gdy szalony  
 Miłością krył się w lasach, a niemały  
 Żal i śmiech sprawy jego pobudzały?  
 Ale choć rzeczy czynił śmiechu godne,  
 Rzeczy stateczne pisał i wygodne.  
 Ten swym opisał wierszem młodociane  
 Drzewka, z którymi rosły wyrzeżane  
 Litery, gdziem (ja) czytała właściwe:  
 „Zradne zwierciadła, oczęta kłamliwe,  
 Wszystkie szalbierstwa widzę w was do woli:  
 Cóż, kiedy miłość strzec się nie dozwoli?”. [akt I, sc. 1, w. 205–216]<sup>60</sup>

Zgodnie z błyskotliwą tezą Raffa podchwytuje Morsztyn osobliwy zamysł Tassa i sam zajmuje jego miejsce w sporządzanym przez siebie tłumaczeniu, po pierwsze: eliminując odnośniki do realiów XVI-wiecznej Ferrary, po drugie: zmieniając liczbę podanych w akcie drugim lat<sup>61</sup>. Czy wobec pewnej identyfikacji z bohaterem Tassa polski autor nie chciałby posłużyć się nim ponownie, traktując o istotnych dla swego życia sprawach? Tyrsis z *Votum* z *Seneki* zawieszony byłby zatem pomiędzy bukolicznym światem zakochanych pasterzy a rzeczywistością społeczną dawnej Rzeczypospolitej, w której o spełnieniu życiowym ambitnego szlachcica decydują zgromadzone dobra ziemskie i objęte urzędy. Antynomia ta, być może, dobrze objaśnia sytuację samego Morsztyna<sup>62</sup>.

Mielibyśmy jednak co do tego mniej wątpliwości, gdyby nie ostatni wers interpretowanej parafrazy. Znacznie silniej bowiem niż z autorem *Lutni* rzeżone „sejmy, laski, chorągwie, pieczęcie” powiązać da się z drugim bohaterem *Votum* z *Seneki*, Krzysztofem Pacem; tym bardziej że szyk tej enumeracji częściowo odzwierciedla kolejne etapy politycznej kariery litewskiego magnata. Godności marszałkowskie, do jakich odnosi się wspomnienie „lasek”, pełnił on w trybunale (1650) i w izbie poselskiej na sejmie brzeskim (1653). Po chorągiew sięgnął w r. 1646, by następnie objąć urząd podkanclerski (1657) i wreszcie kanclerski (1658)<sup>63</sup>.

Gdyby hipoteza o Tyrsisie jako figurze dworzanina stojącego „*in bivio*” między dwiema drogami życiowymi i dwoma systemami wartości, wyobrażającego jednocześnie księcia barokowych poetów i jego możnego rówieśnika, okazała się uzasadniona, pomogłoby to choćby w orientacyjnym datowaniu utworu. Powiązanie osoby adresata z godnością chorążego, z jakim mamy do czynienia w podtytule *Votum*, wskazuje na dziesięciolecie 1646–1656, kiedy to funkcję tę Pac faktycznie sprawował, co mieści się, z kolei, pomiędzy r. 1645, domniemanym czasem ukończenia *Amintasa*, a r. 1661, czyli datą skompletowania tomu *Lutnia*. Wzmianka o pieczęciach natomiast zwraca naszą myśl ku latom, w których jeśli nawet nie sprawował urzędu podkanclerskiego, to przynajmniej nominacji nań mógł się

<sup>60</sup> J. A. Morsztyn, *Amintas*. W: *Utwory zebrane*, s. 381–382.

<sup>61</sup> Raffa, *op. cit.*, s. 170–171.

<sup>62</sup> Ponadto wyrytemu przez Tyrsisa trójwersowi dziwnie blisko do wielu miłosnych wyrzeków z erotyków Morsztyna.

<sup>63</sup> Zob. Wasilewski, *op. cit.*, s. 711.

z uzasadnionych powodów spodziewać. Wiadomo skądinąd, że od momentu, gdy utracił tytuł chorążowski krótko przed 16 VIII 1656, przez dobre pół roku oczekiwał na zatwierdzenie swojej nominacji przez sejm, a stało się to z początkiem roku 1657. Można by jednak rozszerzyć jeszcze tę klamrę czasową co najmniej do końca 1657 roku. Jak wynika bowiem z korespondencji Morsztyna, odnosząc się do Paca, poeta używa właśnie tytułu chorążego. Najpóźniejszymi epistolami, w których natykamy się na coś podobnego, są listy adresowane do Bogusława Radziwiłła z 29 XI i 30 XII tegoż roku. Z kolei pierwszy raz poeta wypowiada się o Pacu jako o kanclerzu litewskim dnia 3 X 1660 zwracając się do Jerzego Sebastiana Lubomirskiego<sup>64</sup>.

Do jakich zatem zasadniczych wniosków skłania lektura tych czterech odległych od siebie czasowo, lecz pokrewnych wspólną inspiracją tekstów? Bezsprzeczna wydaje się faworyzowana pozycja drugiej pieśni Chóru *Tiestesa* na tle innych Senecjańskich monodii i całej jego spuścizny dramatycznej w ogóle. Przyczyn popularności ody o prawdziwym królowaniu upatrywać przy tym należy nie w kontekście krwawej fabuły o Pelopidach, ale raczej w autonomicznym względem reszty utworu, jasno wyeksplikowanym i syntetyzującym bliską autorom nowożytnym myśl stoicką przekazie moralnym. Ukierunkowanie na ten właśnie aspekt dostrzec da się i u, nie wyodrębniającego monodii spośród całości swego translatorskiego przedsięwzięcia, Bardzińskiego i u zainteresowanych nią z tego m.in. względu Minasowicza i Rybińskiego, mniej u Morsztyna, który z obszernego wywodu mykeńskich starców sięga po osobny, w gruncie rzeczy, jego końcowy ustęp.

Żaden zresztą z polskich autorów nie kryje się ze swoją zależnością od rzymskiego poety. Nawet obaj adaptatorzy, jak zwykliśmy ich nazywać, wchodząc w pewnego rodzaju dialog z pierwowzorem, swój stosunek do Senecjańskiej tradycji w sposób aluzyjny jednak zaznaczają. Taki charakter ma bowiem zarówno wzmianka o „mądrych słowie” z *Gęśli dwanastej*, jak i nieco prześmiewcze ochrzczenie Tyrsisa „stoikiem nowym” z *Votum z Seneki*. W odróżnieniu od, stawiających wyraźnie na wierność oryginałowi, Bardzińskiego i Minasowicza, Rybiński wraz z Morsztynem wprowadzają parafrazowaną pieśń w kontekst własnej twórczości poetyckiej i współczesnych sobie konwencji. Pierwszy wyczytuje ze słów Chóru zbieżne z nauką braci czeskich wezwania do pokoju i pochwałę życia w ubóstwie, drugi w końcowym fragmencie ody dopatruje się cech staropolskiego *votum* i parenetycznego wizerunku Sarmaty-ziemianina. Obaj przy tym nie wahają się „oczyścić” tekst pierwowzoru z odniesień do rzeczywistości starożytnej i świata śródziemnomorskiego, by zamiast tego nasycić go realiami dawnej Rzeczypospolitej. Tak *Gęśl dwanasta* zresztą, jak i *Votum z Seneki* wpisują się w niesłabnący nurt literackiego dziedzictwa stoicyzmu, który jako nauka szczęśliwego życia, także dzięki autorytetowi samego Seneki, w czasach Rybińskiego i Morsztyna nadal w poważnej mierze organizuje sposób myślenia o kluczowych wartościach. A jeśli nawet nie zawsze jest to nauka w pełni aprobowana i przekuwana w praktykę, z pewnością – jak pokazuje przypadek Morsztynowego Tyrsisa – stanowi ona wciąż walentny punkt odniesienia. Dedykowane Pacowi *Votum z Seneki* dowodzi jeszcze

<sup>64</sup> *Listy Jana Andrzeja Morstina*. Oprac. S. Ochmann-Staniszevska. Wrocław 2002, s. 273–274.

jednego: krótki *passus* z zakończenia *Quis vos exagitat furor* mógł inspirować ten sam zasadniczy dla poezji ziemiańskiej typ rozważań, co obdarzone znacznie większą rangą epod drugi Horacego oraz Wergiliuszowe *Georgiki*<sup>65</sup>.

### Abstract

RADOSŁAW RUSNAK  
(University of Warsaw)

#### FOUR OLD-POLISH VERSIONS OF SENECA'S SONG "QUIS VOS EXAGITAT FUROR"

The author presents the ideological matter of the second stasimon of Seneca's *Thyestes*, which contains stoic knowledge about "true reign" seen as masterly control of one's passions connected with divesting of flighty ambitions and fears, the latter including those related to imminent death. Considering the universal, comprehensively sketched role model and its literary form, the ancient monody *Quis vos exagitat furor* over a span of centuries looses its integral connectivity with Mycenaean infanticide drama and becomes a subject of faithful translations and creative adaptations. Seneca's song in Poland were translated by Jan Alan Bardziński and Józef Epifani Minasowicz, while Jan Rybiński and Jan Andrzej Morsztyn produced its original adaptations. A close analysis of Morsztyn's *Votum z Seneki (Lutnia 57)* gives way to see it as an alternative source of Old-Polish apology of life in seclusion to Horace's famous epode *Beatus ille*.

<sup>65</sup> Atencja, jaką obdarzana jest druga pieśń Chóru *Tiestesa*, oraz trudny do zbagatelizowania wpływ na rodzimą twórczość z kręgu tzw. ideałów ziemiańskich nie wyczerpuje się – jak należy podejrzewać – wraz z upadkiem I Rzeczypospolitej. Za przyczynek do spenetrowania pod tym względem również poezji w. XIX niech posłuży wyszły spod pióra młodego T. Narbutta przekład znanych nam fraz o „plebejskim starcu” (*Oda z Seneki*. „Tygodnik Wileński” 1817, t. 3, nr 70, s. 268):

Drzyj się, kto chcesz, co masz siły,  
Po śliskich szczeblach honoru,  
Szukaj bogactwa u dworu;  
Mnie słodki spoczynek miły.

W ustronnej żyjąc chyzynie,  
W swobodzie mej zakochany,  
Nie dbam, żem w Rzymie nie znany:  
Tak mi wiek spokojny płynie.

A po życiu wreszcie takim,  
W upływie późnego czasu  
Umrę bez płaczu, hałasu,  
Tylko cnotliwym wieśniakiem.

Temu strach ujrzeć się w grobie,  
Kto świetne przeżywszy lata,  
Umiera znany od świata,  
A nie znajomy sam sobie.