

Anna Dobakówna

O sielance staropolskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 3-28

1968

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

ANNA DOBAKÓWNA

O SIELANCE STAROPOLSKIEJ

SZKIC PROBLEMATYKI

Uwagi niniejsze są wynikiem analizy sielanek Szymona Szymonowica, Bartłomieja Zimorowica, Jana Gawińskiego, Henryka Chełchowskiego, Adriana Wieszczyckiego, Jana Smolika¹. Uwzględniono więc materiał reprezentatywny dla interesującego nas okresu i zagadnienia, nie zatrzymując się nad zjawiskami z pogranicza tego gatunku, czyli nad dramatem i poematem pasterskim, oraz nad tzw. literaturą ziemiańską. Warto od razu dla uniknięcia nieporozumień wyjaśnić pokrótce takie stanowisko.

O powiązaniu literatury ziemiańskiej z sielanką świadczy pieśń XII *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, uznana za wzorową niemal ze realizacją w zakresie omawianego gatunku i z tego powodu ciesząca się najwyższym zainteresowaniem wśród badaczy, którzy zdecydowali się na rozbicie cyklu i w pełni autonomiczne traktowanie jego części składowych. Jest ona — jak wiadomo — apoteozą wsi, życia ziemiańskiego, i wyrasta z kręgu chronologicznie wcześniejszej, a jednocześnie bujnie krzewiącej się w staropolszczyźnie tzw. literatury ziemiańskiej². Potraktowanie pieśni XII jako wzoru sielanki sugerowałoby więc konieczność włączenia

¹ Teksty tych autorów cytujemy za wydaniem: Sz. Szymonowic, *Sielanki (1614) i inne wiersze polskie*. Wydał J. Łoś. Wyd. 2. Kraków 1921. BPP 68. — B. Zimorowic, *Sielanki (1663)*. Wydał J. Łoś. Kraków 1916. BPP 71. — J. Gawiński: *Sielanki [...] nowo napisane*. W zbiorze: *Sielanki polskie, z różnych piarszów zebrane*. Edycja T. Mostowskiego. Warszawa 1805; *Sielanki nowe [...]*. W: *Poezje*. Z rękopisu dawnego wydał Z. Pauli. Lwów 1843. — H. Chełchowski, *Sielanki*. W: T. Mikulski, *Rzeczy staropolskie*. Słowem wstępnym poprzedził W. Weintraub. Wrocław 1964. — A. Wieszczycki, *Sielanki albo pieśni (1634 r.)*. Wydał S. Rachwał. Kraków 1911. BPP 61. — J. Smolik, *Pastorek kilka*. Przekładania [...] z włoskiego. W: *Wiersze różne*. Z rękopisu wydał R. Pollak. Warszawa 1935.

² Zob. *Urok wsi i życia ziemiańskiego w poezji staropolskiej*. Antologia. Opracował S. Kot. Warszawa 1937.

w zakres gatunku ogromnego nurtu „poezji ziemiańskiej”, co z kolei prowadziłyby do objęcia nim prawie całej ówczesnej produkcji literackiej, ponieważ owe „pochwały wsi”, wyrosłe z Rejowego *Żywota człowieka pościwego*, były bodajże jej najliczniej reprezentowanym odłamem. Sugestia ta prowadzi zatem do błędnych rozwiązań. „Pochwały wsi” są inaczej uwarunkowane społecznie, wypływają z innych niż sielanka inspiracji pozaliterackich. Pamiętać bowiem należy, że powstały one w okresie politycznej przewagi średniozamożnej szlachty, która korzystała ze wszelkich udogodnień swej hegemonii społecznej, nie dostrzegając przy tym coraz wyraźniejszych symptomów zbliżającego się upadku Rzeczypospolitej. Stąd „pochwały wsi” przedstawiają spojrzenie na świat zadowolonego pana na swoim, świadomego swej roli gospodarza, któremu na niczym nie zbywa i który od nikogo nie jest zależny. Niewątpliwie istnieją tu pewne podobieństwa z sielanką, wynikające choćby ze zbieżnego w obu wypadkach stosunku do rzeczywistości, co widać np. w tym, że w sielankach pojawiają się pieśni czy inne obce gatunkowo wypowiedzi przytoczone, będące typowymi pochwałami wsi i życia w warunkach, jakie ona stwarza. Nie jest to jednak — jak się zdaje — dostateczny powód, aby traktować jedne i drugie jako realizacje tego samego gatunku, przynajmniej w omawianym okresie. Później, tzn. od końca w. XVIII, więź między sielanką a coraz rzadszymi przejawami „poezji ziemiańskiej” zacieśni się tak dalece, że wszelkie „pochwały wsi” będzie można traktować jako marginalne realizacje sielankowe, gdyż zaniknie już motywacja społecznych uwarunkowań nakazująca je rozgraniczyć, a ostoi się tylko zapatrzenie w przeszłość szlachecką, traktowaną niemal że na równi z pasterską Arkadią.

Aby lepiej naświetlić obrany kierunek postępowania, podajemy w ogólnych zarysach stan badań nad sielanką staropolską. Wypadnie zacząć od stwierdzenia, że prac ujmujących całościowo tak określony przedmiot — właściwie nie ma. Jest niewiele opracowań teoretycznych³, które z natury rzeczy odnoszą się także do sielanki staropolskiej, i opracowania traktujące o wybranych zagadnieniach z tejże literatury⁴, poruszające niekiedy na marginesie główny przedmiot zainteresowań ni-

³ Np. J. Rytel, *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W zbiorze: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. Warszawa 1963.

⁴ S. Dobrzycki, *Przyroda w literaturze polskiej w epoce odrodzenia*. „Pamiętnik Literacki” 1906. — J. Krzyżanowski: *Ludowość w poezji Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 3; *Poezja liryczna*. W: *W wieku Reja i Stańczyka*. Warszawa 1958. — A. Lam, J. Trznadel, *Przedmowa do: Wiersze i krajobrazy. Antologia poetycka*. Kraków 1960. — Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. T. 1. Warszawa 1965.

niejszego szkicu. Inne poświęcone są poszczególnym pisarzom, zwłaszcza Szymonowicowi, Zimorowicowi⁵, a także *Pieśni świętojańskiej o Sobócie*⁶. Należy tu również wziąć pod uwagę polskie prace, które omawiają twórczość Teokryta⁷, gdyż jest on powszechnie uważany za ojca sielanki, a jego twórczość wywarła wpływ na dalsze dzieje gatunku, także u nas. Nawet historia sielanki europejskiej⁸, podawana z dużymi, upraszczającymi zagadnienie skrótami, zatrzymująca się zwykle z nieco większą uwagą nad przelomowymi momentami jej dziejów, może służyć pomocą w oświetlaniu pewnych zjawisk na terenie polskiej sielanki, choć żadna z prac tego typu nie traktuje problematyki badawczej genologicznie.

O tych, które zajmują się sielankopisarzami polskimi, można ogólnie powiedzieć, iż głównym problemem, jaki usiłują rozwiązać, jest kwestia inspiracji sielanki staropolskiej. Nie bez racji padło tu słowo „usiłują”, gdyż dotychczas w badaniach sprawy tej nie ustalono. Dwa przeciwne obozy przytaczają argumenty tej samej wagi, zbijające się wzajemnie, co uniemożliwia ostateczne rozstrzygnięcie problemu, uznanego przez badaczy za naczelny i będącego takim, ponieważ osiągnięcie porozumienia w tej kwestii pozwoliłoby odpowiednio oświetlić zasadnicze założenia poetyki gatunku i dałoby klucz do właściwej interpretacji szczegółowych rozwiązań strukturalnych. Przeciwnicy, dość zapalczywie względem siebie ustosunkowani, co widać zwłaszcza w dyskusji nad *Pieśnią świętojańską*, stanęli bądź w obronie rodzimości⁹ sielanki staropolskiej, bądź

⁵ A. Tyszyński, *Szymonowie i jego sielanki*. „Biblioteka Warszawska” 1869. — B. Elan dt, *Sielanki Szymonowica jako dzieło sztuki*. Warszawa 1938. — W. C w i k, *Sielanki Szymonowica i ich pozycja w ewolucji sielanki polskiej*. Maszynopis pracy magisterskiej. Lublin 1956. — S. A d a m c z e w s k i, *Oblicze poetyckie Bartłomieja Zimorowica*. Warszawa 1928.

⁶ Zob. prace wymienione w przypisie 9.

⁷ K. K a s z e w s k i, wstęp do: *Utwory Teokryta. Idylle i epigramaty*. Warszawa 1901. — A. S a n d a u e r, *Theokritos twórca sielanki*. Lwów 1935. — J. K o w a l s k i, *Pieśń u Teokryta*. „Eos” 1940/46, z. 1/2.

⁸ O wierszu pasterki nazwanym albo bukoliki. W: *Sielanki polskie*. — J. L i p i ń s k i, *O poemacie sielskim*. „Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 1. — M. H a r t l e b, *Zycie i sztuka w sielankach Szymona Szymonowica*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, Wydział I, 1930. — L. K a m y k o w s k i, *Sielanka polska. Zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań*. W: *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*. Kraków 1936. — J. Ł a n o w s k i, wstęp do: *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy*. Z dodatkiem: *Bukolika grecka w Polsce*. Przełożyła A. Ś w i d e r k ó w n a. Wrocław 1953. BN II, 80.

⁹ Zwięźle przedstawienie poglądów dwu przeciwnych obozów oraz trzeciego, który próbował znaleźć wyjście kompromisowe, dają wymienione tu przykładowo prace: S. D o b r z y c k i, *Pieśni Jana Kochanowskiego*. „Rozprawy Akademii Umie-

jej klasycznej paranteli¹⁰, uważając tę właśnie parantelę za alfę i omegę wszystkich problemów związanych z badaniem omawianej sielanki.

Jedni dla udokumentowania swojego stanowiska podkreślają obecność pieśni ludowej i opisy obrzędów w sielankach, posługiwanie się przysłowiem czy zwrotem charakterystycznym dla mowy potocznej, funkcjonowanie środków nadających utworowi koloryt lokalny, włączenie w świat przedstawiony autentycznych wydarzeń historycznych i aktualnych stosunków społecznych. Zwolennicy odmiennej koncepcji, bagatelizując powyższe fakty, wskazują cztery cechy tych sielanek: 1) nagminne zapożyczenia z literatury klasycznej, włącznie z opracowywaniem znanych tam wątków fabularnych, czasem w nieco zmienionej postaci; 2) obecność tłumaczonych fragmentów lub całości sielanek starożytnych w obrębie ich polskich odpowiedników; 3) wszechwładne panowanie mitologii; 4) posługiwanie się greckimi lub stylizowanymi na takie imionami. I oni przytaczają szczegółową dokumentację swych wniosków, tak że żadnej ze stron nie można odmówić racji, lecz racje te są niestety częściowe i nie prowadzą do rozstrzygnięcia sporu. Przyjęcie natomiast którejs z dwu grup argumentów dałoby w wyniku tak liczne i ważne odstępstwa, świadczące na korzyść przeciwników, że stanowisko takie okazać by się musiało wątpliwe.

Ilustracją trudności, jakie się tu pojawiają, jest — także dla badaczy — *Pieśń świętojańska o Sobótce* z pieśnią „Wsi spokojna, wsi wesoła...”, która — jako element cyklu — pozostaje w jego obrębie na tych samych prawach co mitologiczna historia o Filomeli, nie pozbawiona obcych sielance pierwiastków makabrycznych¹¹. Nie trzeba dużego doświadczenia czytelniczego, aby stwierdzić, że w cyklu pieśni, stanowiących przecież z woli poety jedną całość, znajdują się obok siebie

jętności”. Wydział Filologiczny. Seria 2, t. 28. — T. Ulewicz, *Świadomość słowiańska Jana Kochanowskiego. Z zagadnień psychiki polskiego renesansu*. Kraków 1948, s. 85—87. — J. Rymarkiewicz („*Pieśń świętojańska o Sobótce*”. „*Aetneum*” 1876, z. 10, s. 63) mówi nawet o szeregu badaczy (Wiszniewski, Maciejowski, Majorkiewicz, Kulickowski, Nehring), którzy szukali odpowiedników dla części cyklu wśród zachowanych pieśni ludowych. Równouprawnienie obu pierwiastków w poezji staropolskiej proponuje M. Piszczkowski (*Wieś w literaturze polskiego renesansu*. Kraków 1959, s. 69), poprzestaje on jednak na opisie, nie wyjaśniając zjawiska.

¹⁰ H. Galle, wstęp do: S. Goszczyński, *Sobótka*. Warszawa 1917, s. 8. — W. Bruchnański, *Pojęcie i znaczenie poezji u poetów polskich XVI w.* „*Studia Philosophica*” 1935, t. 1, s. 219 (tzw. klasyczne „placet”).

¹¹ Interesująco oświetla tę sprawę, ujętą jednak w kategorii realizmu i konwencjonalizmu, obce niniejszemu szkicowi, Hartleb (*op. cit.*, s. 46), pisząc, iż złączenie oglądanego konwencjonalizmu z surowym realizmem wsi należy do cech barokowych.

i traktowane są równorzędnie tak jaskrawo różne światy jak w wymienionych wypadkach. Fakt ten stał się zresztą przyczyną próby podziału cyklu na odrębne całości¹², tj. zniwelowania zjawiska cykliczności, co miało w efekcie doprowadzić do kompromisowego rozwiązania sporu. Kompromis jednak nie zadowolili żadnej ze stron i sprawa jest nadal otwarta.

Dodatkową trudność wprowadza związane z poprzednim zagadnieniem narodzin gatunku w polskiej literaturze. Szereg badaczy mówi o Szymonowicu jako o pierwszym polskim sielankopisarzu, przy czym trzeba podkreślić, że do tej grupy należą, normatywnie przecie nastawieni, teoretycy klasycystyczni¹³, inni natomiast za pierwszą polską sielankę uważają *Pieśń świętojańską o Sobótce*. Tę ostatnią zaś Ludwik Kamykowski nazwał „baletem”¹⁴, napisanym dla uświetnienia imienin autora, często też traktuje się ją jako zlepek pieśni, z których kilka — szczególnie śpiew Panny XII — można uważać za sielanki, odmawiając tego miana innym: pieśń o Filomeli nazwano nawet błędem artystycznym poety¹⁵ właśnie przez wzgląd na kontekst pozostałych elementów cyklu.

Wydaje się wszakże, iż mimo tego, co poprzednio powiedziano na temat istotności problemu i równoważności sprzecznych argumentów, istnieje możliwość pogodzenia obu stron bez poszukiwania kompromisu. Taką próbą wyjścia z impasu są przedstawione tu obserwacje.

Pierwszy rzut oka na kilkadziesiąt sielanek objętych analizą pozwala stwierdzić, że zasadnicza jest dla nich dwupłaszczyznowa konstrukcja; inne rozwiązania pojawiają się tu zupełnie wyjątkowo¹⁶. Zwykle tworzy ją sytuacja wprowadzająca, która często wraz z zamknięciem bywa ramą kompozycyjną dla drugiego planu, czyli przytoczonych: pieśni (Zimorowic, *Roczyzna*), dialogu (Szymonowic, *Pomarlica*), monologu (Szymonowic, *Wierzby*; Zimorowic, *Płaczennica*), śpiewki (Szymonowic, *Mopsus i Patuszzy*).

¹² Zob. W. Nartowski, *Stan włościański w utworach poetyckich pisarzy polskich doby renesansowej (XVI w.). Studium historycznoliterackie*. Lwów 1917.

¹³ Np. F. Zagórski, *Nauka o wierszu pasterskim*. W: *Muzeusz poeta grecki o Leandrze y Erze*. Przekładania [...]. Z przydatkiem sielanek. Warszawa 1796, s. 121. — Lipiński, *op. cit.*, s. 305.

¹⁴ L. Kamykowski, *Kasper Twardowski. Studium z epoki baroku*. Kraków 1939, s. 129.

¹⁵ Zob. H. Cegielski, *O Janie Kochanowskim jako poecie lirycznym i jego stosunku do wieku szesnastego*. „Przyjaciel Ludu” (Leszno) 1837, s. 54.

¹⁶ „Fabułą dwudzielną” nazywa to zjawisko Ćwik (*op. cit.*, s. 44). — U Chełchowskiego należy odnotować dwa interesujące z tego względu fakty, które swą odrębnością — wbrew oczekiwaniu — potwierdzają tym bardziej wnioski sformułowane na podstawie typowego materiału: 1) Zlewanie się dwu planów,

Wzajemny stosunek tych dwu planów nasuwa ciekawe spostrzeżenia. Sytuacja wprowadzająca lub rama są na ogół wobec rozmiarów całego utworu niewielkie, kilku- lub kilkunastowersetowe. W nich mieści się określenie miejsca i czasu, często przedstawienie bohatera-wykonawcy pieśni lub jego tarapatów albo wskazanie przyczyny spotkania się pastery czy przygotowań poprzedzających wypowiedź, które podkreślają ważność mającego nastąpić aktu twórczego. Jeżeli przedstawia się obrzęd lub obyczaj ludowy, wówczas na pierwszym planie występują uwagi reżyserskie pochodzące od narratora głównego, kierujące całością¹⁷, na drugim — pieśni obrzędowe, przyśpiewki, zaklęcia. We wszystkich jed-

Trudno je odgraniczyć, gdyż utwór stwarza możliwość przeprowadzenia podziału w różnych miejscach (np. *Uciecha bogiń parnaskich*, *Leśny gwar czwarty*). Ekspansywny — zgodnie z sugestiami wysuwany w niniejszym szkicu — okazał się drugi plan. W związku z tym nie obserwujemy zabiegów przygotowywania w pierwszym planie — drugiego, jak to jest u Zimorowica. Szymonowic daje wprowadzenie nawet w wypadku, gdy pieśń jest jego rozbudowaniem, co prowadzi do dublowania sytuacji. Tu zaś przytoczenie wypełnia cały utwór. W ten sposób sielanka, będąca utworem w stosunku do pominiętego tu pierwszego planu, staje się wierszem wyłącznie rozrywkowym. 2) Rozbudowanie pierwszego planu, choć i przy takim rozwiązaniu pieśń pozostaje najwyższą uświadomioną wartością pasterskiego życia. Jej brak w utworze traktowany jest jako anomalia spowodowana zachwytem, który wywołało w pasterzu minione przeżycie, jakim było dla niego wykonanie śpiewu w niezwykłych okolicznościach (*Leśny gwar pierwszy*, s. 285) lub konfliktem w życiu osobistym (*Leśny gwar wtóry*, s. 289):

Takem rzekł: i zarazem od Pyrhy zacząwszy
 Śpiewał już przeszłe wieki; z ramion wziętą zdjąwszy
 Sam Bachus pod brzuch włożył i układł się na niej,
 A Faunowie wkoło mnie stali zadumani.
 Tu Semele, w rostruchan nalawszy świeżego
 Wina, prawi: „Wypijam do gracza nowego!”
 A ja też, wzięwszy od niej trunek, jeszcze więcej
 Piosnek moich śpiewałem, aż Linus co prędzej
 Skoczył z swoją ochotnie lutnią i przygrywał
 Mym piosnkom. A ile on dźwięku, tylem dawał
 Ja słów [...].

Po wysłuchaniu dziejów małżeństwa pasterza partner rozmowy, traktując przybycie towarzysza niemal że jako powrót syna marnotrawnego, powiada:

Rozumiałem, miałeś mi coś śpiewać pięknego...
 Alić nic! pódźże ze mną do zbioru naszego.
 Piszczalki nasze leśne ten-ci ból wybija.

¹⁷ Np. Szymonowic, *Kołacze*, s. 70—75: „Panno, gotuj się witać”, „Poprzedź ich ręką: tobie poprzedzić się godzi. I czołem nisko uderz”, „I ty, matko, nie zwłaczaj: czyń, coś umyśliła”, „Panno, czas już rozpuścić warkocze rozwite, / Czas oblec szaty, takiej sprawie przyzwoite. / Storzcie pannę do ślubu sąsiady życzliwe”, „Potrawy postawiono, do stołu siadajcie”.

nak wypadkach wyraźna jest służebna funkcja pierwszego planu wobec wypowiedzi przytoczonej, tym bardziej że taką właśnie jego rolę podkreśla częstokroć narrator czy narrator wprowadzony — wykonawca pieśni, który wprowadzenie traktuje jako środek do uświadomienia odbiorcom raz jeszcze, że dla niego najważniejsza jest pieśń, jaką za chwilę wykona w celu zdobycia sławy i rozgłosu.

Warto zauważyć, iż takiemu potraktowaniu obu planów towarzyszy — jako jego konsekwencja — inne jeszcze zjawisko. Otóż pieśń czy rozmowa mogą poruszać każdy temat i z tego właśnie źródła, z rozbudowania oraz z wysunięcia w kompozycji na czoło drugiego planu, płynie swoboda sielanki w rozprawianiu na różne tematy: od dysput o sztuce poprzez traktaty o gospodarstwie, wyznania osobiste, do przedstawiania mitów (ciekawym przykładem są m. in. Zimorowica *Winiarze*).

Koncepcja uczyńnienia wypowiedzi przytoczonej osią konstrukcyjną sielankę, co wynika z uprzywilejowania i rozbudowania drugiego planu utworu, dawała autorowi swobodę w wyborze rodzaju przytoczenia. Mógł to więc być np. obszerny cytat z sielanki klasycznej. Tłumaczenia fragmentów Moschosa (Szymonowic, *Wesele* — śpiewka o zbiegłym Erosie z *Erosa zbiega*), Wergilego czy Teokryta zostały włączone do staropolskich sielankę jako poszczególne etapy zawodów śpiewaczych, gdyż wymienieni twórcy, zwłaszcza Teokryt, oficjalnie nosili miano pasterzy (Szymonowica wiersz dedykacyjny, Zimorowica *Zjawienie*), a w takim razie ich idylle dzieliły los pieśni wykonywanych przez bohaterów, którzy istnieli tylko w świecie przedstawionym, czyli stanowiły wspólną własność „pasterzy” wszystkich pokoleń. Powtarzanie czyichś utworów lub własnych, już wcześniej prezentowanych, co zawsze aktualny wykonawca zaznacza¹⁸, funkcjonuje w sielance również jako element nastawienia twórczego. Świadczy ono bowiem o walorach poetyckich powtarzanej pieśni, przyczynia sławy prawykonawcy, wobec czego jest nie tylko dopuszczalne, ale jak najbardziej pożądane. Stąd więc włączanie cytatów z sielanki klasycznej do utworów polskich sielankopisarzy prócz znanych wskazań poetyki renesansowej zyskało dodatkową motywację: utożsamienie jej autorów z pasterską bracią, dzięki czemu zjawisko powtarzania nabrało tu tak dużej wyrazistości.

¹⁸ Najjaśniej ilustruje go następujący cytat z Szymonowica *Kosarzy* (s. 26):

lecz ja nic swojego
Nie zaśpiewam, rym tylko dawny Litersego.

W sielance *Pastuszy* wykonawcy śpiewek — pasterze, podają w 1 os. l. poj. słowa np. wdowy, a każda śpiewka ma inną adresatkę, co również świadczyłoby o powtarzaniu znanych piosenek. Podobnie w Zimorowica *Śpiewakach* i *Przenosinach*,

W tym sąsiedztwie, również na prawach cytatu, mogła się pojawić pieśń obrzędowa, typowa piosenka ludowa z charakterystycznym dla niej paralelizmem zjawisk przyrody i świata spraw ludzkich (np. śpiewki pasterzy w Szymonowica *Mopsusie*), przysłowie i zwrot z mowy potocznej (tych szczególnie dużo w sielankach Szymonowica i Gawińskiego), a także wątek mitologiczny (np. Szymonowica *Orpheus*). Wynikało to ze świadomości traktowania bohaterów nowo powstałych sielanek jako żyjących w nieco zmienionych warunkach „młodszych braci” pasterzy klasycznych.

Pewnego rodzaju cytatem pozostają także imiona bohaterów, związane tak silnie z konwencją gatunku, że choć obce naszej mowie, stały się prawie synonimami jego nazwy. Już w badaniach poprzednich zauważono, iż odsyłają one wyraźnie do sielanki klasycznej, podkreślają, że staropolska jej postać jest kontynuacją tamtej, uważanej za wzorcową. Wywołanie u odbiorcy wrażenia, że sielanka staropolska zakłada włączenie się do całości, jaką stanowiła idylla klasyczna, to wprost cel sielankopisarzy, którzy — jak się jeszcze przekonamy — temu naczelnemu dążeniu podporządkowali wszystkie elementy struktury sielanek.

Cytatem pełniącym funkcję nawiązania można chyba nazwać tzw. mitologię, która jako jedna z charakterystycznych cech literatury staropolskiej¹⁹ była w przypadku sielanki źródłem niekończących się sporów między badaczami ze względu na pomieszanie z elementami rodzimymi i chrześcijańskimi, jak to zwykle określała literatura przedmiotu. Mówiąc o mitologii w sielance staropolskiej należy pamiętać, że mamy do czynienia właściwie z trzema różnymi zjawiskami:

1. Obecność podań mitologicznych (przywoływanych zresztą w różnych celach), w których występowanie bóstw i wyobrażeń charakterystycznych dla tamtego, należącego już całkowicie do przeszłości, świata jest czymś naturalnym. W sielance mit pojawia się na prawach przytoczenia i w takim wypadku zupełnie odrębnie potraktowana sytuacja wprowadzająca nie może powodować kolizji czy budzić zdziwienia (Szymonowic, *Alkon* i *Orpheus*).

2. Świat przedstawiony sielanek, zarówno pierwszego jak i drugiego

¹⁹ Stosunek literatury staropolskiej do mitologii określił S. Nieznanski (*O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*. Lublin 1965, s. 40; podkreślenie A. D.): „Mitologia była od czasów renesansu uznanym środkiem stylistycznym. Pojawiła się już w poezji polsko-lacińskiej, gdzie Maryja była królową Olimpu, jej zaś Syn »Gromowładnym«, była więc mitologia konwencją stylistyczną, rozpowszechnionym i dzięki temu wygodnym skrótem myślowym”. — Krzyżanowski (*Ludowość w poezji Kochanowskiego*, s. 22) mówi wręcz, „iż nie dostrzegano różnicy między nimi [tj. pojęciami i wyobrażeniami starożytnymi] a żywą współczesnością”.

planu, bywa często zaludniony postaciami rozlicznych bóstw znanych z mitologii, które występują w sąsiedztwie zwykłych śmiertelników. I w tym nie kryje się nic dziwnego, bo trzeba wziąć pod uwagę klasyczną inspirację literacką sielanki. Bohaterowie tego gatunku w staropolszczyźnie byli przecież następcami pasterzy przedstawionych przez Teokryta, dla którego mitologia istniała jeszcze jako świat autentyczny, i to swoje pokrewieństwo usilnie podkreślali. Staropolscy pasterze przeszli więc pewną ewolucję, jeśli brać pod uwagę warunki bytowania, których punktem wyjściowym była Arkadia, lecz równocześnie nie wyrzekli się swoich dawnych dziejów, korzystając z literackiego o nich przekazu (Szymonowic, *Silenus*; Zimorowic, *Zezuli syn*; Chelchowski, *Leśny gwar pierwszy i trzeci*).

3. Występują tylko nazwy mitologiczne, które pełnią funkcję środków poetyckich jako elementy porównań, podstawa epitetów czy peryfraz. Ich pojawienie się w utworze było też swoistym sygnałem wywoławczym, który czytelnikowi-erudycie kojarzył się z literaturą antyczną, przywoływał i aktualizował w nowej strukturze konteksty i skojarzenia, jakie tam się pojawiały, wzbogacając w ten sposób pole semantyczne odczytywanego przekazu²⁰.

Powyżej wskazano na różne typy wypowiedzi przytoczonych, będących cytatami — w szerokim rozumieniu tego określenia — z sielanki klasycznej, która nie jest, jak wspomniano, jedynym ich źródłem. Pozostała jeszcze aluzja literacka²¹. Pojawia się ona w różnej postaci, czasem jako podobna sytuacja, kiedy indziej jako przejęty refren czy zwrot.

Zjawisk nazwanych tu cytatami w żadnym wypadku nie można omawiać w izolacji od organizmu, który przez fakt włączenia ich w nową strukturę stał się organizmem macierzystym i jako nowa całość stanowi pełną, niepodzielną konstrukcję. Prace nastawione na prześledzenie zależności między wzorem a naśladownictwami stwierdziły niewątpliwie, jakie są owe zapożyczenia, zwłaszcza w odniesieniu do języka i sy-

²⁰ W poszczególnych pieśniach Wieszczyckiego proces ten doprowadza do posługiwania się elementami mitologicznymi w celu zbudowania konceptu obejmującego cały utwór; obecność tego konceptu jest warunkiem zaprezentowania własnego talentu, na czym bohaterowi-wykonawcy bardzo zależy, gdyż chce w ten sposób zdobyć dziewczynę.

²¹ Przykładowo: Zimorowic, *Narzekalnice* — Kochanowski, tren VII; Gawiński, wiersz dedykacyjny — Rej, *Zywot człowieka pościwego*; Gawiński, *Baby* — Szymonowic, *Baby*; Gawiński, *Pasterz* — Szymonowic, *Zalotnicy* i Kochanowski, pieśń Panny XII; Gawiński, *Odczary na Simonidesowe „Czary”*. — punkt odniesienia wskazany jest w tytule. (W tym wypadku pomysł został zrealizowany niezwykle kunsztownie i objął cały utwór. U jego podstawy leży diametralne odwrócenie sytuacji przez zamianę żony, bohaterki *Czarów*, na kochankę i ukazanie biegu wypadków z jej punktu widzenia.)

tuacji²². Ale z natury swego stanowiska badawczego prace te pomijają zupełnie zależności wyższego rzędu, a ich podstawowym błędem jest brak ogólnego spojrzenia na całość problematyki oraz traktowanie utworu jako kompilacji różnego rodzaju przejętych pomysłów, co kojarzy się z negatywnym stosunkiem do powstałych w ten sposób twórców.

Tak więc wyczerpano katalog zapożyczeń, dość szeroko tu pojętych.

Przyjrzyjmy się także narratorowi sielanki staropolskiej. Zdecydowana przewaga utworów o dwuplanowej budowie pociąga za sobą występowanie narratora głównego, którego królestwem jest plan pierwszy, i narratorów przez niego wprowadzonych, którzy z kolei są twórcami narracji planu drugiego — pieśni, dialogu, monologu. Jeżeli nawet narrator czy narratorzy główni są jednocześnie twórcami drugiego planu, bo także ten typ rozwiązania dość często występuje w omawianym materiale, to i tak ich nastawienie świadomie ulega zmianie z czysto informacyjnego na twórcze. Wyraźne uprzywilejowanie drugiego planu daje także przewagę narratorom wprowadzonym, narratorom-twórcom. Taką ich koncepcję przyjęto zgodnie z kompozycyjnym założeniem, aby stworzyć utwór w utworze. Narrator jest więc twórcą pieśni albo jej przekazicielem, co według ówczesnych pojęć właściwie nie stanowiło różnicy, jest poetą świadomym swego warsztatu poetyckiego²³, rozprawiającym na temat poezji (np. Zimorowica *Trużenicy* (s. 19—20), *Winiarze* — wypowiedź Miłosza (s. 94—95)) i jej aktualnej sytuacji (np. Szymonowica *Kiermasz* — wypowiedź Menalki (s. 51); Zimorowica *Winiarze* (s. 94—95)). U Zimorowica będzie to nawet ten, który opracowuje lite-

²² Zob. Elandt, *op. cit.* — J. Ławińska, *Szymonowie jako naśladowca Teokryta*. „Eos” 1961, z. 1. — M. Cytowska, *O „Wierzbach” Szymonowica na nowo*. „Meander” 1962, z. 5.

²³ Najistotniejszą w świadomości epoki cechą gatunku była prostota, osiągnąta jednakże — dodajmy — przy pomocy kunsztownych zabiegów poetyckich, czego próbkę dają niniejsze uwagi. Jest ona w sielankach nie tylko realizowana, ale także — zapewne dla swej ważności — formułowana. Obejmuje dwa wyodrębnione kręgi zjawisk: sposób przedstawienia, czyli zastosowane środki wyrazu (zob. przykłady podane w przypisie 46), oraz sam dobór przedmiotu, któremu śpiew ma być poświęcony. Znamienny dla drugiego wypadku przykład z Gawińskiego *Laski wielkiej JWP JMP Stanisławowi Lubomirskiemu* (s. 29, 34):

Každy, co mu należy, niech się o tym pyta;
Pasterzowi o trzodzie wiedzieć przyzwoita
[.]
Ale co nasze mowy i proste rozprawy,
Nam bynajmniej nie służy w te zachodzić wrzawy,
My, kończmy, cośmy wszczęli [...]

lub z sielanki Szymonowica *Pastuszy* (s. 106):

Dalekośwa zabrnęła. Dosyć pastuchowi
Wiedzieć o owcach, a nie przymawiać dworowi

racko przekazane mu wypowiedzi innych osób²⁴. Dopiero taka obróbka czyni je godnymi celu, w jakim zostały stworzone — oczywiście mamy na uwadze stosunki panujące w świecie przedstawionym. Poeta-narrator pośredniczy więc między czytelnikiem-odbiorcą a bohaterem-nadawcą wypowiedzi, aby wypowiedź otrzymała szlif poetycki, którego dokonanie jest przez sprawcę skrzętnie podkreślane.

Taka koncepcja narratora, zwłaszcza tego z drugiego planu, tego, który gra tu pierwsze skrzypce, wraz z innymi omówionymi już poprzednio zabiegami, aby całą uwagę odbiorcy skierować na stanowiącą drugi plan wypowiedź przytoczoną, świadczy o jej funkcji w utworze, który cały służy przytoczeniu. Nadmienić przy tym trzeba, że twórca, a konsekwentnie także narrator wprowadzony, mają świadomość krea-cyjnego charakteru swojego tworu, i rzeczywistość, która jest dla nich

²⁴ Ze względu na ważność tego zagadnienia dla wniosków niniejszego szkicu przytacza się liczniejsze przykłady, mówiące o istnieniu poetyckiej obróbki „autentycznych” wypowiedzi pasterzy:

Przecię, lubo Apollo nie zawsze mi prawy,
Nie przestanę zaczętej z sielankami sprawy.
Chociażże mi nie sprzyja, atoli przez dzięki
Musi do pióra mego przyłożyć swej ręki
I powiedzieć, jakowe Demian z Panasem,
Kobeźnicy, rozgwały czynili pod lasem.

(Zimorowic, *Kobeźnicy*, s. 3—4)

A jeszczeżby i mojej rym sielskiej Taliiej
Nie miał pamięci oddać waszej trenodyjej?
Powiem, jako każda z was i jakim sposobem
Lamentowała rzewnie nad jej zimnym grobem.
(Zimorowic, *Narzekalnice*, s. 50; podkreślenie A. D.)

Narratorem głównym w *Żałobie* jest — co znamienne — Poeta.

Lecz że to niepodobna, przynajmniej rymami
Niech ja opłacę zeszcie jej nieopłakane
I kości jej napoję łzami ukochane;
Do czego nie trzeba mi wielkiej poetyki,
Tylko domowe żale, lamenty i krzyki
Ocheźnać prostym rymem, zwłaszcza jako rzewni
Zaleli jej odeszcia bracia i pokrewni,

(Zimorowic, *Filoreta*, s. 143; podkreślenie A. D.)

Bardzo istotne jest również podane u Wieszczyckiego w *Rozmowie* (s. 12; podkreślenie A. D.) stwierdzenie narratora głównego, gdyż pada ono pod koniec wprowadzenia spinającego przytoczone następnie pieśni, które jest dla nich wszystkich pierwszym planem:

Weselej już zaczynał, z nim mieszkańcy leśni
Wzajemnie przyśpiewali. A puszczone głosy
Jam zbierał, w ten ślad chodząc za wieczornej rosy.

tematem literackim, kształtują zgodnie z własnymi upodobaniami, nawet wbrew tej rzeczywistości, o czym świadczy fragment przytoczonej pieśni:

i pieśniami mymi
Rozstawiłaś się między pasterzmi wszystkimi.
Przedtym albo nic, albo niewiele cię znano,
I krępą, i Cyganką czarną przezywano.
Dziś i pieć, i postawa u ciebie nadobna,
I uroda do jedlin wysokich podobna,
Lice do mleka z różą, wargi koralowi,
Zęby perłom, miękkiemu włosy jedwabowi.
Dziś cię, co żywo, chwali; a to uczyniły
Pieśni moje, które cię wszędzie rozgłosiły.

(Szymonowic, *Daphnis*, s. 11—12)

lub:

Kogo się wy [Muzy] dotkniecie przez wdzięczne śpiewanie,
Każdy się urodziwym, każdy pięknym stanie.

(Szymonowic, *Kosarze*, s. 26)

Do tej samej grupy zjawisk należy włączyć niezgodność zasadniczych faktów w kilku pieśniach-relacjach o tym samym zdarzeniu, co spotykamy np. w *Narzekalnicach* Zimorowica: druga pasterka mówi o nieoczekiwanym przez nikogo zniknięciu towarzyszkii, następną — o świadomości nadchodzenia śmierci i przygotowaniach, jakie w związku z tym czyniła bohaterka śpiewu.

Przyjrzyjmy się zatem, jakie funkcje pełni w sielance wypowiedź przytoczona, która podporządkowała sobie pierwszy plan tak despotycznie, że lapidarnie można powiedzieć: sielanka staropolska stoi przytoczeniem, zwłaszcza pieśnią (znamiennie dla uwag poczynionych w niniejszym szkicu utożsamienie pieśni z sielanką w tytule zbioru Wieszczyckiego). Nie jest też tworem doraźnym i ulotnym. Wprost przeciwnie — wśród pasterzy panuje kult pieśni, której genezę wiążą oni z prawykonaniami przez Apollina i pomniejszych bóstwa, będące stałymi towarzyszami ich życia (np. Szymonowic, *Silenus* (s. 23)). W wielu wypadkach powtarzający pieśń wykonawca podkreśla jej starodawność i długą historię. Napisy na drzewach nie służą wyznaniom miłosnym, jak w sentymentalizmie, lecz są jednym ze sposobów jej przekazywania i utrwalania (Zimorowica *Trużenicy* (s. 19) i *Śpiewacy* (s. 56)).

„Boska” geneza, o której wspomniano, to jednak nie jedyny powód pełnego czci stosunku pasterzy do wytworów ich skromnej jak oni sami Muzy. Mają oni świadomość piękna układanych czy powtarzanych pieśni, nie jest im więc obcy estetyczny punkt widzenia, ale on właśnie posiada rozstrzygające znaczenie dla każdej z nich. Istnieją wśród nich mistrzowie, których sława poetycka sięga daleko. Dla takiej gratki, jak usły-

szenie ich, pasterze są zawsze gotowi zaniechać swoich codziennych obowiązków, trudzić się długą drogą, oddać cenną rzecz. Wszelkie relacje naocznych świadków o weselach, o zalotach czy o innych uroczystych spotkaniach pasterzy pomijają prawie zupełnie otoczkę obrzędową — sprawozdawca ledwo markuje, jaka to była okazja, lub zupełnie pomija ją milczeniem — a zarówno oni jak i odbiorcy ciekawi są jedynie wykonywanych tam pieśni²⁵. Nawet zdradzony pasterz, słuchając relacji o zaślubinach swej ukochanej z innym, pyta wyłącznie o to, jakie tam śpiewano pieśni (Szymonowic, *Wesele* (s. 14—16)). Dla czytelników, którzy znają sielankę sentymentalną, takie ustawienie sprawy wydaje się paradoksalne, ale z drugiej strony dopiero tak jaskrawy przykład pozwala im w pełni ocenić, jaką rolę w strukturze sielanki staropolskiej odgrywało nastawienie twórcze, które m. in. krystalizowało się jako uprzywilejowanie wypowiedzi przytoczonej. Nawet lament żałobny nie zostanie podany przez osobę emocjonalnie związaną ze zmarłym, ale opierając się na takim „autentycznym” znanym sobie lamencie, wykona go narrator-poeta, traktujący wypowiedź wyjściową jako temat (Zimorowic, *Narzekalnice, Filoreta*).

W literaturze przedmiotu wspomina się o tym, że sielanka służy jako maska liryce erotycznej²⁶. Nie można zaprzeczyć, że sprawy związane z uczuciem cieszą się stosunkowo dużym zainteresowaniem sielankopisarzy staropolskich. Jednakże samo stwierdzenie obecności pieśni miłosnej, dość częstej w sielance jako przytoczenie — w świetle tego, co poprzednio powiedziano o przytoczeniach i ich roli — nie wystarczy do ujęcia zjawiska w jego faktycznych proporcjach. O sile uczucia świadczy nie tyle tematyczne nawiązanie do niego w pieśni, ile kunszt, jaki został włożony w jej wykonanie (np. Gawiński, *Mopsus*; stąd też w pieśni miłosnej obecność śpiewek poświęconych zwierzętom).

Pieśń miłosna bowiem jest przede wszystkim pieśnią o miłości. Funkcję wyznania pełni ona raczej rzadko; w większości wypadków miłość po prostu służy za temat, i to temat traktowany ówczesnie —

²⁵ Podobne spostrzeżenia poczynił S. Czernik (*Chłopskie piarstwo samorodne*. Warszawa 1954, s. 16; podkreślenia A. D.), co jest tym ciekawsze, że zajął się on w zasadzie zupełnie odmienną problematyką: „Z rozpatrzenia związków *Pieśni świętojańskiej* z ludowością wynika, że nie była to właściwie pieśń o sobótce, mimo tytułu i krótkiej ekspozycji we wstępie. Motyw sobótki był tu tylko pretekstem do wiązanki pieśni [...]”.

„Utwór powstał chyba nie z zapatrzenia się w obrzęd, uroczystość zwyczajową, lecz raczej z zaśluchania się w pieśniach śpiewanych podczas sobótki. [...] Stąd *Pieśń świętojańska o sobótce* zasługuje na tytuł właściwie oddający jej treść: pieśń śpiewana podczas sobótki. Inaczej: jest to pieśń o pieśniach ludowych”. — Rolę pieśni w sielankach dostrzega też Elandt (*op. cit.*).

²⁶ Zob. np. Hartleb, *op. cit.*, s. 24.

z racji pewnego nasycenia intymnością — nieco po macoszemu, jeśli wziąć pod uwagę jego miejsce w hierarchii poetyckiej²⁷. Przy różnych okazjach i w różnych celach — często chodzi o popis, poddany ocenie słuchaczy — podejmują go osoby zupełnie nie zaangażowane uczuciowo i tylko popisanie się kunsztem poetyckim było podstawą, na której mógł on tak bujnie się rozwinąć. Takim ujęciem zjawiska można wytłumaczyć dziwny dla dzisiejszego odbiorcy fakt, że pieśń-wyznanie powtarza sobie wielokrotnie pasterz²⁸, choć aktualnie nie ma adresatki²⁹ ani nawet słuchaczy, że pieśni uczy go dziewczyna, on zaś właśnie za tę naukę, a nie za ewentualnie wyrażone uczucie jest jej najbardziej wdzięczny³⁰. Pieśń jest powtarzana bez zmian, niezależnie od wahań stanu psychicznego wykonawcy, co powoduje oderwanie jej od przedmiotu, który stanowi zmienne z natury rzeczy uczucie, i jest przyczyną uniwersalizacji indywidualnego przeżycia. W ten sposób akcent znaczeniowy przenosi się z uczucia na pieśń o nim. W pieśni również pasterze składają deklaracje miłosne, wiążące na całe życie, aby już w następnym momencie po skończeniu „wyznania” pójść spokojnie do towarzyszy czy wrócić z trzodą do domu. Świadczy to o autonomicznym traktowaniu drugiego planu wobec rzeczywistości otaczającej, jaką jest dla niego świat przedstawiony w pierwszym. Każda z tych rzeczywistości rządzi się więc odrębnymi prawami, co podkreśla kreacyjny charakter drugiego planu.

²⁷ Przykładem służy ocena pieśni-wyznania młodego pasterza dokonana przez Milka, który śpiewa o pracy:

Azaby takie pieśni, kiedy słońce pali,
Przy robotach kosarze nie raczej śpiewali?
A ty więc o miłostkach swoje narzekanie
Zachowaj do macierze, kiedy rano wstanie.

(Szymonowicz, *Kosarze*, s. 27)

²⁸ Narrator główny w *Zalotnikach* Zimorowica (s. 67; podkreślenie A. D.) przed oddaniem głosu bohaterowi, który wykonuje pieśń-pożegnanie, pożegnanie z całym swoim dobytkiem i nawet z życiem, co sugerowałoby jednorazowość sytuacji, powiada:

Przełoż między skałami i pustemi lasy,
Zdradzając przechadzki niewesołe czasy,
Od młodzi i zwyczajnych zabawek uciekał,
Kwoli nieszczęściu swemu żałośnie narzekał;
Tylko się w osobności miłości uskarżał,
A narzekania smutne często te powtarzał:

²⁹ Cały cykl pieśni Wieszczyckiego, których adresatka nie słyszy, a które sytuacja pierwszego planu zarysowana w sielance-wprowadzeniu każe traktować jako zabawę pasterza z leśnymi bóstwami, zabawę oczywiście w poetę i tworzenie.

³⁰ Gawiński, *Pasterz*, s. 49—50:

Nowe piosnki wynucę na dudce krzykliwej,
Których mię moja Dafnis z chęci swej zycziwej

Przytoczono te właśnie przykłady, gdyż na nich widać może najwyraźniej hierarchię wartości, jakiej hołdowali bohaterowie sielanek, na pierwszym miejscu stawiając zawsze pieśń jako dzieło sztuki (np. Zimorowica *Trużenicy*). Wytrawny mistrz miał też zwykle w repertuarze kilkanaście utworów, których tematy bywają podane w „katalogowym” wyliczeniu, najczęściej przed pełnym zaprezentowaniem jednego z nich, przy czym rzecz odbywa się z należytyym ceremoniałem, eksponującym to, co za chwilę zebrani usłyszą:

A w tym czterej śpiewaków wynidzie w pośrodek:
 Stanie się pomilczenie i jednemu przodek
 Inszy dadzą: on zacznie o małym Kupidzie,
 Także o matce jego, nadobnej Cyprydzie.
 Toż wtory, toż i trzeci, toż i czwarty za nim,
 Aż się wszyscy obeszli jednakim śpiewaniem.

(Szymonowic, *Wesele*, s. 16)

Są to słowa sprawozdawcy, który cytuje kolejno pieśni czterech śpiewaków. „Jednakie śpiewanie” oznacza tu jedynie temat, nie odnosi się natomiast do konkretnej realizacji poetyckiej, gdyż w przeciwnym wypadku nie byłoby potrzeby cytowania wszystkich pieśni. Wariacyjne potraktowanie tematu jest jednym z mierników kunsztu poetyckiego i z tego względu zasługuje na specjalną uwagę narratora-sprawozdawcy³¹.

Można powiedzieć, że sielanka staropolska była nastawiona przede wszystkim na twórczość pasterzy, a o ich sprawach życiowych traktowała także za pośrednictwem przytoczonego opowiadania czy dialogu. Nic dziwnego zatem, iż pasterze uważali ją za wyraz radości, pociechę w strapieniu, za sposób godnego uczczenia przyjaciela czy bliskiego zmarłego, towarzyszkę wszelkich życiowych poczynań, za przykład zakończony morałem. Temu ostatniemu zamierzeniu często służą historie mitologiczne, które mogły być źródłem analogii z aktualną sytuacją ich przekaziciela lub słuchacza³². Pieśń pełni również funkcję przekazu o wypadkach historycznych (tu na szczególną uwagę zasługuje cykl sielanek Zimorowica), a nade wszystko ma przyczynić wykonawcy sławy i zapewnić mu nieśmiertelność wśród mistrzów słowa, gdyż to były dwie

Nauczyła, słodkich mi ponęt i nadzieje
 Tyle dawszy, że i mnie te będą znać knieje,
 I między pasterzami z moją trzódką małą,
 Z piosnkami, kiedykolwiek zasłynę z pochwałą.
 Dafni kochana, Dafni, Dafni ulubiona,

³¹ Przegląd tematów pieśni, których się nie przytacza, mamy również w *Silenusie* Szymonowica (w. 27—64), u *Wieszczycykiego* w *Rozmowie* (w. 31—35) i *Uciesze bogiń parnaskich* Gawińskiego (w. 261—266).

³² Sielanki Szymonowica: *Alkon*, *Wierzby*, *Stub*; Zimorowica — *Zezuli syn*.

wartości, na których zdobyciu bohaterom sielanek i pośrednio ich twórcą szczególnie zależało.

Centralne nastawienie omawianego gatunku na potraktowanie drugiego planu jako dzieła sztuki powinno znaleźć odbicie w zróżnicowanym zastosowaniu środków poetyckich dla sytuacji wprowadzającej i wypowiedzi przytoczonej. Zagadnienie to jednak o tyle musi pozostać w sferze przypuszczeń, iż mamy do czynienia — co omówiono już poprzednio — z dwiema nieporównywalnymi wielkościami. Wobec tego pozostaje tylko prześledzić, w jaki sposób twórcze nastawienie wpłynęło na poetycki kunszt wypowiedzi pasterskiej, porównanie pozostawiając na boku. Rozważania szczegółowych kwestii spornych szkic jednak nie obejmuje, gdyż jego celem jest zarysowanie ogólnego tylko kierunku badań.

W ten sposób pokrótce ukazano strukturę sielanek i problemy, jakie mogą się wiązać z jej badaniem. Zwrócono uwagę na uderzająco dużą rolę drugiego planu, który nazwano przytoczeniem. Przy jego określaniu padły sformułowania takie, jak cytat czy aluzja literacka. Wskazano też źródła, z których przytoczenia te mogły pochodzić (sielanka klasyczna, sielanka ówczesna, twórczość ludowa), funkcję, jaką pełniły w utworze, oraz cel przyświecający ich powstaniu. Cały zespół przedstawionych tu zjawisk daje się sprowadzić do wspólnego mianownika, który można określić jako *nastawienie twórcze*. Termin ten powstał w wyniku penetracji struktury pojedynczego utworu (jaki mógł być elementem cyklu) i jest nazwą zasady, która funkcjonuje wewnątrz niej, kształtując — jak mogliśmy to obserwować — poszczególne jej elementy.

Nie jest to jedyny teren, na jakim można śledzić skutki uprzywilejowania wysuwającego na czoło utworu nastawienie twórcze. Pozostaje ono regułą pozwalającą na badanie w takich samych kategoriach zarówno samodzielnego utworu, jak też cyklu utworów oraz wyjaśniającą zjawiska obserwowane w obydwu wymienionych tu wypadkach. To chyba nie zbieg okoliczności, że u każdego z interesujących nas poetów występują sielanki ułożone w cykle, choć nie można również twierdzić, iż to wyłączna forma ich występowania. Fakt licznego powstawania w tym okresie sielanek pojedynczych w niczym jednak nie podważa poczynionych obserwacji i wyciągniętych wniosków, bo z całą pewnością cykliczność jest cechą charakterystyczną omawianego materiału, a stanowią go utwory najwybitniejszych, najbardziej świadomych sielankopisarzy staropolskich, którzy torowali gatunkowi ścieżki w naszej literaturze i z tego względu ich twórczość zasługuje na szczególną uwagę historyka literatury. Poza tym jest to tylko jedna z cech tworząca wraz z innymi, które niniejszy szkic rejestruje jako przejawy nazwanej nastawieniem twórczym zasady, poetycką ich wspólnotę.

Cykle te wszakże mają pewną różnorodność konstrukcji. U Szymono-

wica 20 sielanek poprzedzonych zostało wierszem dedykacyjnym Mikołajowi Wolskiemu. Podobnie 17 sielanek Zimorowica spina otwierającą wiersz pt. *Obmowa*, który jednak nie jest dedykacją, lecz pełni funkcję wstępu odautorskiego. Wiersze dedykacyjne marszałkowi Lubomirskiemu i Hiacyntowi Biankiemu, pisarzowi skarbu i podczasemu warszawskiemu, znajdują się na czele cyklów sielanek Gawińskiego. Pewną cykliczność wykazuje układ pastorel u Smolika. Także *Leśny gwar* Chełchowskiego to cykl 5 utworów. Inaczej rozwiązuje tę sprawę Wieszczycki. We wszystkich poprzednich wypadkach składowe części cyklu zachowały pewną autonomię, co zresztą, wbrew zakusom znanym historii badań, wcale nie upoważnia do odrębnego ich traktowania czy oddzielania³³. U Wieszczyckiego poszczególne pieśni cyklu związane są tematyką oraz imieniem bohaterki-adresatki, a także dodatkowo — jak już wspomniano — łączy je w całość poprzedzająca sielanka, określająca sytuację, która jest przyczyną ich powstania, i wykonawcą. Samo cykliczne grupowanie, niezależnie nawet od wprowadzonych urozmaiceń, mówi o dążeniu do kunsztowności i do nadania sielankom rozmachu poetyckiego, co znów wskazywałoby na priorytet nastawienia twórczego, nie przecząc jednocześnie tej cesze w odniesieniu do tych, które występują samodzielnie, gdzie przejawia się ona w inny sposób.

Warto również zwrócić uwagę na wymienione wiersze dedykacyjne, których obecność ze względu na ich wiadomy cel stawia cały cykl w aspekcie kunsztowności poetyckiej. Wymaga tego nie tylko panegiryzm, stanowiący zapłatę za aktualny mecenat lub sposób znalezienia opiekuna nie wyłącznie od spraw literackich, a jednocześnie pozostający celem cyklu. W pierwszej kolejności przywołanie całego posiadanego kunsztu zakłada formułowana w wierszach dedykacyjnych chęć osiągnięcia sławy poetyckiej, co jest celem prywatnym, realizowanym poprzez strukturę utworu. Drugi cel zobowiązywał jednak twórcę w jeszcze wyższym niż poprzedni stopniu.

Ta dwoistość celów widoczna jest wyraźnie u Szymonowica, który następująco zamyka dedykację:

Owa i mnie skrzydłem swym wzniesie piękna sława,
Która i tobie niechaj wdzięczność swą oddawa
Za twe ozdobne cnoty. Ja będę w pamięci,
Pókim żyw, chował twoje nieodmienne chęci. [s. 10]

³³ Jednolitości *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* bronił Z. Tołwiński („*Pieśń świętojańska o Sobótce*” Jana Kochanowskiego. *Jednolitość treści i układu*. W zbiorze: Ignacemu Chrzanowskiemu uczniowie lubliniacy. Lublin 1926, s. 158), który jednak całkiem inaczej stawiał problem i odmiennie go rozwiązywał: nicią wiążącą cykl pieśni w całość był według niego zamiar poety dania obrazu życia wsi polskiej. Wcześniej za pewną całość uważał ten cykl Dobrzycki (*Pieśni Jana Kochanowskiego*, s. 178 n.).

Zimorowic natomiast w *Obmowie* mówi o swoim utworze jedynie w kategoriach sztuki, określa zasięg tematyczny cyklu, zresztą bardzo różnorodny, ocenia swój twór — zwyczajem ówczesnych poetów — z nadmierną skromnością, stara się nawiązać kontakt z czytelnikiem (zob. fragmenty cytowane na s. 21).

Pojawiające się tu zupełnie jednoznacznie kategorie oceny i sławy poetyckiej, które — jak widzieliśmy — są również fundamentem dla struktury poszczególnych części składowych cyklu³⁴, wyraźnie orientują w kierunku badania sposobów realizacji tych założeń.

W związku z tym, co powiedziano poprzednio o zjawisku cykliczności wielu sielanek staropolskich, stwierdzić wypada, że tylko u Wieszczyckiego cykl charakteryzuje się pewną wewnętrzną spójnością, podczas gdy u innych poetów tworzące go sielanki wykazują pełną autonomię, choć zostały przez autora potraktowane jako składniki większej całości. I tu powstaje problem, czym wytłumaczyć fakt, że w jednym cyklu stoją obok siebie wiersze żałobne i weselne, wiersze mówiące o autentycznych wydarzeniach historycznych czy o ówczesnych społecznych uwarunkowaniach i przywołujące podania mitologiczne, wiersze swawolne i pełne mentorskiej powagi.

Kluczem do odczytania, jak możliwa jest taka konstrukcja cyklu, stał się przyjęty tu aspekt badania materiału: traktowanie i cyklu jako całości, i sielanek składowych w kategoriach nastawienia twórczego, będącego wynikiem kreacyjnego czy raczej superkreacyjnego nastawienia twórcy. Ten ostatni termin, może nie najtrafniej dobrany, oznacza występowanie kreacyjnej postawy w płaszczyźnie świata przedstawionego w pierwszym planie utworu. Inaczej mówiąc, różnorodność tematów i tonacji, jakie spotykamy często nie tylko w pojedynczej sielance, lecz także w obrębie cyklu, oraz zmienność postaw narratora czy narratora-bohatera wobec ukazywanej przez niego rzeczywistości tłumaczą się podkreślonym przez poetów traktowaniem ich przede wszystkim jako tematów literackich. Sam przedmiot zainteresowania poetyckiego, ów temat, nie jest przy tym najważniejszy, gdyż pozwala się zdystansować kunsztowi sposobów, jakie posłużyły twórcy w jego kształtowaniu³⁵.

³⁴ Zimorowic, *Kobeźnicy*. Pieśni pasterzy traktowane są przez nich samych jako przykłady sprawności poetyckiej. Podobnie w *Trużenikach* i w *Gawińskiego Pasterzu*.

³⁵ O drugorzędnej roli tematu świadczy wariacyjne opracowywanie go w różnych wystąpieniach pasterzy po to, aby mogli się oni popisać tym, jak potrafili wykorzystać ów temat-tworzywo (np. Zimorowic: *Kobeźnicy*, *Roczyzna*, *Żałoba*; zob. również przykłady z przypisu 24). — Takie swobodne przerzucanie się z tematu na temat w obrębie jednego utworu staje się dodatkowym dowodem na rzecz słuszności tego spostrzeżenia (np. Chełchowski, *Uciecha bogiń parnaskich*).

Ta różnorodność w obrębie cyklu, a może jeszcze bardziej zasada, z której ona wyrosła i która ją tolerowała, lekceważąc jakby odmienną przynależność gatunkową poszczególnych członów czy utworów, jest sprawą dla niniejszego szkicu zasadniczą. Warto zatem przytoczyć tu fragment *Obmowy* Zimorowica, wskazujący, że jak największe zróżnicowanie części składowych cyklu stanowiło w sielankopisarstwie wręcz podstawowe założenie poetyckie. Wykryształowało się ono szczególnie czy nawet jedynie dzięki uprzywilejowaniu wszelkich wypowiedzi przytoczonych w strukturze sielanki i wskutek traktowania tego przytoczenia jako utworu w utworze. A było to — jak wiemy — charakterystyczną cechą sielanki staropolskiej. Oto cytat z *Obmowy*:

Sobiem śpiewał, nie komu, swe, nie cudze rzeczy,
 [.]
 Inaczej świat malarze, inaczej miernicy
 Konterfetować zwykli na małej tablicy:
 Miernik wszytek krąg ziemski liniami kryśli,
 Niewiele oczom, więcej pokazuje myśli;
 Malarz, kraj do widoku obrawszy wesoły,
 Lub wirydarz pięknymi usadzony zioły,
 Uczyni z niego lanczaft z ucieśnym wejźrzeniem;
 Tak ja swe kąty chciałem odrysować pieniem,
 Idąc Symonidowym niedostępnym śladem, [s. 2; podkreślenie A. D.]

Narrator-poeta, którego ze względu na wprowadzającą funkcję *Obmowy* można utożsamić z „obrazem autora”, zakłada i zapowiada jednocześnie, że cykl będzie dotyczył całości spraw bliskich twórcy, stanowiących jego świat, traktowanych tu jako literacki temat, co jest tym bardziej uzasadnione, iż wiąże się z profesją autora jako przedmiot artystycznego przedstawienia, dokonanego właściwym literaturze sposobem (dla porównania podaje się możliwości w tym zakresie innych sztuk).

Teraz jasna jest — jak się zdaje — sprawa obecności szczegółów autobiograficznych, które skrzętnie tropił Jan Łoś jako wydawca Zimorowica i które wprowadziły do badań tyle zamieszania. To przesądziło również o podjęciu tematów uważanych za zdecydowanie sprzeczne z kanonem zainteresowań gatunku, a były to tematy występujące nie jako przygodne wzmianki, które pojawiały się wszak i w późniejszych etapach jego rozwoju, lecz jako główny trzon utworu. W ten sposób fabuły *Kozaczyzny* i *Burdy ruskiej*, tak bardzo kłopotliwe w dotychczasowych badaniach, można potraktować jako jaskrawe przykłady swobód sielanki, gdzie niestosowność tematu niwelowana jest podaniem

go po prostu na drugim planie świata przedstawionego³⁶ — w postaci przytoczonej rozmowy, opowiadania czy pieśni. Pozostaną więc one sielankami bez wzbudzania zastrzeżeń i bez uciekania się do sztucznych prób motywacji, aby usprawiedliwić ich obecność w cyklu, gdyż zasadą scalającą poszczególne cykle jest kategoria tematu literackiego. Podbudowuje to poprzednie uwagi o nastawieniu twórczym jako podstawie ich strukturalnego ukształtowania.

Pamiętać także należy, że prócz tego, co powiedziano w obronie tzw. różnotematyczności, będącej swoistą cechą gatunkową sielanki, wynika ona również w jakiejś mierze z okoliczności, że jest to w literaturze polskiej okres swobodnego jeszcze kursowania motywów, wątków fabularnych i tematów zaczerpniętych zarówno z literatury klasycznej jak i z utworów rodzimych (zob. źródła przytoczeń). Autonomia dawała możliwość tworzenia różnych kombinacji tych zapożyczeń, czasem sprowadzających się tylko do układanki. One same, przy powszechnej postawie twórców, z jednej strony, i przy łatwości, z jaką poddawały się zabiegowi wyabstrahowania z organizmu macierzystego — z drugiej, stanowiły wspólną własność, do której każdy mógł dowolnie sięgać. Jako składniki kanonu poetyckiego właściwego każdemu gatunkowi, a równocześnie jako wyabstrahowane twory, noszące w sobie jednak coś w rodzaju katalogu użyć w konkretnych utworach, już w swej surowej, elementarnej postaci były literacko nacechowane, wtórne niejako w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej. Wiązały też dany utwór przede wszystkim z aktualnym dorobkiem literackim, który stanowił skarbnicę dostępną wszystkim twórcom, a dopiero za jego ewentualnym pośrednictwem — ze sprawami osobiście przeżyтыми i obserwowanymi (np. tzw. klasyczne „placet” i uwagi o zapożyczeniu się Szymonowica u Teokryta). Rzeczywistość pozaliteracka dopiero później skutecznie pretendowała do zajęcia pozycji stanowiącej zaplecze i punkt odniesienia chyba każdego utworu (na terenie sielanki za najjaskrawszy przykład można uważać Woronicza).

³⁶ Zimorowic, *Kozaczyzna* (s. 120) — fragment rozmowy bohaterów poprzedzający opowiadanie o wypadkach historycznych:

A póki nam wieczerzy skrzętna gospodyni
I kołaczów z słoniną świeżą nie uczyni,
Usiadłszy na murawie pod wierzbami w cieniu,
Pogadajmy o przeszłym naszym utrapieniu.
Wszak i jaskółki, skoro na wiosnę wylecą,
Bez przestanku się głośno witając szczebiecą,
Rachując, wiele żywych, wiele zmarłych w wodzie.
Miło wspomnieć przypadki przeszłe na swobodzie.

Warto tu przypomnieć, że *Burda ruska* jest dalszym ciągiem *Kozaczyzny*, wobec czego ów wstęp w jakiejś mierze także jej dotyczy.

Ubocznym produktem takiej, jak omówiono, pozycji literatury było erudycyjne nastawienie twórców, którzy zakładali istnienie odpowiednio przygotowanego grona odbiorców³⁷. Tylko bowiem czytelnik-erudyta zdolny był odszyfrować w nowej propozycji poetyckiej całą gamę skojarzeń literackich i tylko jemu odsłaniała ona cały przepych swej kunsztownej budowy. Liczba i różnorodność tych skojarzeń były niebagatelnym czynnikiem w ocenie wartości poetyckiej utworu, o czym można wnosić z usilnych dążeń poetów do wykorzystania wszystkich nadarzających się okazji.

Nic więc dziwnego, że także sielankopisarze ubiegali się o skoligacenie swoich utworów z jak największą częścią wspólnego dorobku, który stanowiła dotychczasowa praktyka poetycka, zwłaszcza sielankowa. W porównaniu z innymi twórcami są oni w lepszym położeniu o tyle, że postawa tworzenia czegoś nowego przy pomocy skojarzeń literackich uzyskuje w ich wypadku dodatkową motywację — jest nią wykorzystanie analogii istniejącej między sytuacją poety a sytuacją pasterza-twórcy. I jeden, i drugi ma do swej dyspozycji całą twórczość innych, tym razem pieśni pasterskie. Utwory starożytnych czy polskich sielankopisarzy były traktowane tak samo jak anonimowe pieśni z drugiego planu świata przedstawionego (pamiętajmy o tożsamości: Teokryt = pasterz sykulski).

Już pierwszy wgląd w materiał pozwala generalnie ustalić, w jaki sposób każdy z omawianych tu sielankopisarzy pojmował oczywistą zależność od literatury pełniącej rolę zaplecza. Stanowiła ona bowiem naczelną opozycję realizacji poetyckich także w przypadku sielanki. I tak Szymonowica — zgodnie zresztą z naśladowaniem Teokryta, konsekwentnie i świadomie przezeń wypełnianym — należy rozpatrywać w opozycji do tego właśnie poety greckiego, choć uwzględnić trzeba również wpływ Wergiliusza i Moschosa. Szymonowic przerabiał „pasterza sykulskiego” i zapożyczył się u niego, podobnie jak wielu następców. Ale zależności te nie są decydujące i nie one odgrywają w twórczości polskiego poety najważniejszą rolę. Wszelkie jego odstępstwa od jawnego teokryteizmu czy wergilianizmu, które dawały kłopotliwą dla badaczy mozaikę, staną się jasne, jeżeli przyjmiemy, że zasadniczym zapożyczeniem Szymonowica, warunkującym zależności pochodne i dopuszczającym, a nawet zakładającym istnienie poważnych rozbieżności względem pierwowzoru, było przyjęcie teokrytejskiej postawy wobec rzeczywistości, jaka stawała się przedmiotem utworu.

³⁷ O powiązaniu dzieła literackiego z określonym adresatem, powiązaniu niebywale ścisłym i nigdy później już nie mającym miejsca w takim stopniu, pisze Ryteł (*op. cit.*, s. 163).

W literaturze przedmiotu nie bez powodu mówi się o swego rodzaju rewolucyjnym przybraniu przez Szymonowica literackiego patrona³⁸, gdyż wśród humanistów panował wówczas kult Wergiliusza, a Teokrytem pogardzali (pierwsze sielanki w Polsce były również łacińskie, a nie greckie³⁹). Mówi się także o dużym zbliżeniu świata przedstawionego do rzeczywistości pozaliterackiej u Teokryta⁴⁰, dla którego był pasterski to przecież określona kondycja społeczna, i — odwrotnie — o alegorycznym⁴¹, czy raczej kostiumowym nastawieniu sielanki Wergiliuszowej. Niezwykle dla owych czasów uznanie przez polskiego poetę przewagi Teokryta w świetle tego, co poprzednio stwierdzono, ma swoją wymowę. Pozwoliła mu taka postawa na wprowadzenie w krąg zainteresowań sielanki spraw społecznych, w drastycznych nawet przejawach⁴², co najwyraźniejsze odbicie znalazło w *Żeńcach*, choć także inne utwory cyklu świadczą o pełnej świadomości społecznej bohaterów⁴³, którzy w wielu wypadkach bynajmniej nie należą do warstw uprzywilejowanych i w swoich wypowiedziach dają temu wyraz.

W pracach poświęconych Szymonowicowi traktowano *Żeńców* na specjalnych prawach, gdyż nie widziano możliwości włączenia tego

³⁸ Znamienny dla rozróżnienia, którego dokonano tu ze względu na postawę Szymonowica wobec tradycji literackiej, jest podział sielanek na dwa rodzaje przez J. Lipińskiego (*Przedmowa do: Bukoliki Publiusza Wergiliusza Marona przekładania [...]. W: Sielanki polskie*, s. 430): sielanki Teokryta nazywa on „najbliższymi przyrodzenia”, Wergiliusza — „dowcipnymi przystosowaniami”. — Zob. także Hartleb, *op. cit.*, s. 21. — J. Pelc, wstęp do: Sz. Szymonowic, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Wrocław 1964, s. XL—XLI. — Mechanizm powstawania naśladowanej z Teokryta *Czarodziejek* sielanki Szymonowica na przykładzie *Czarów* podaje J. Łanowski („Czarów” *Szymonowica parantela klasyczna, pokrewieństwo renesansowe, kształt rodzimy*. Warszawa 1951, s. 169—181). — Ławińska, *op. cit.*

³⁹ Przykładowo można wymienić Grzegorza z Sambora i A. Schoneusa jako twórców sielanek pisanych po łacinie, Grzegorza z Sanoka zaś i Pawła z Krosna (lata 1434—1455) jako interpretatorów m. in. eklog Wergiliusza (zob. M. Bergman, *Sielanki Andrzeja Schoneusa a Vergilius*. W: *Streszczenia referatów Sekcyj Naukowej i Dydaktyczno-Pedagogicznej Zjazdu Klasycznych Filologów Krajów Słowiańskich w Poznaniu w dniach 3—6 VI 1929*. Lwów 1929).

⁴⁰ Zob. Łanowski, wstęp do: *Sielanka grecka*, s. LVI, LXXVII. — R. Przybylski, „*Hans Küchelgarten*” albo *ocalenie idylli*. „*Slavia Orientalis*” 1960, z. 3, s. 420 n.

⁴¹ Zob. Lipiński, *O poemacie sielskim*, s. 295. — J. Łanowski, *Bukolika*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. 1960, z. 2.

⁴² Już Lipiński (*O poemacie sielskim*, s. 305) stwierdza: „grzeszył czasem zbytnią wiernością nieprzyjemnej prawdzie”.

⁴³ W *Zalotnikach* np. leży ona u podstawy kontrastu, który jest wynikiem praw rządzących światem przedstawionym i który determinuje kompozycyjne ukształtowanie sielanki. Zob. także *Pastuszy*, w. 1—32.

utworu do gatunku uważanego tradycyjnie za daleki od zakresu znajdujących się w niej motywów. Żaden z badaczy nie dostrzegł przy tym, że, choć w nieco dyskretniejszy sposób, zajmują się nimi także inne składowe części cyklu, i żaden nie pokusił się o wyjaśnienie tego — wydawałoby się — dziwnego zjawiska na tle obiegowych pojęć o gatunku. Lektura Teokryta i skonfrontowanie jej choćby tylko z czytelniczymi doświadczeniami, wyniesionymi ze spotkania z Szymonowicem, pozwalają przyjąć, że najbardziej generalnym literackim zapożyczeniem naszego poety — nie wykluczającym innych rodzajów zależności — było właśnie przejęcie postawy ojca gatunku, który jakoby znalazł się w ówczesnych polskich warunkach historycznych.

Inaczej kształtuje się natomiast omawiana kwestia u Bartłomieja Zimorowica, mimo iż niejednokrotnie przywołuje on Szymonowica jako ideał swej sielskiej muzy. Analizy wykazują — jak można się zorientować na podstawie cytowanych już przykładów — iż tu związek z dorobkiem literackim ujawnia się w całym cyklu przede wszystkim poprzez fakt uczynienia twórczości bohaterem sielanki⁴⁴.

W bardzo wyraźnej, świadomej zależności od Szymonowica pozostaje Gawiński, który swoje utwory nakłada kunsztownie na odpowiednie sielanki mistrza, tworząc w ten sposób jakby dialog poetycki z pierwowzorem (najjaskrawszym przykładem służą *Odczary na Simonidesowe*, „*Czary*”). Pod wpływem Szymonowica i Teokryta znajduje się również Henryk Chełchowski, choć poza tym jego pozycja jest może najbardziej indywidualna. To samo można powiedzieć o Wieszczyckim, a Smolik przełożył po prostu kilka włoskich pastorel.

Chcąc ująć syntetycznie wywody odnoszące się do tego punktu rozważań, należałoby powiedzieć, że u Szymonowica inspiracja literacka aktualizuje się przede wszystkim, choć w żadnym razie nie wyłącznie, na płaszczyźnie uwarunkowań: rzeczywistość przedstawiona — rzeczywistość pozaliteracka, u Zimorowica zaś na płaszczyźnie stosunku poety do przekazu literackiego. Te dwa krańcowe bieguny są jednak różnymi realizacjami tego samego w obu przypadkach uzależnienia od literatury. Różnica wynika tylko z indywidualnego pojmowania tej zasady przez obydwu czołowych sielankopisarzy staropolskich. Inni mieszczą się zasadniczo na linii wytyczonej przez te dwie propozycje.

Podkreślane już poprzednio ścisłe powiązania twórcze są m. in. wynikiem pozycji, jaką ówczesnie zajmowała literatura w świadomości poetów. Zakładają one występowanie w omawianym materiale poetyz-

⁴⁴ A d a m c z e w s k i (op. cit., s. 42—45) spostrzegł, że sztuka u Zimorowica jest tematem literackim, lecz pozostawił tę obserwację bez próby włączenia jej w ogólniejszą problematykę.

mów, za które uważa się — zgodnie z potrzebami tej pracy — wszelkiego rodzaju powtarzające się, utarte sposoby poetyckiego kształtowania materiału, od języka począwszy, a na układzie kompozycyjnym kończąc. Część z nich uwarunkowana jest niewątpliwie możliwościami języka, jakim dysponowała ówczesna literatura. Tu zwłaszcza należałoby wymienić właściwe poetyzmy językowe czy też kanon tradycyjnych tropów poetyckich. Nie bez potrzeby jednak śledziliśmy przejawy usytuowane na wyższych poziomach struktury, np. dwudzielny schemat kompozycyjny. Są one cechą charakteryzującą gatunek i właśnie tą swoją schematycznością przyczyniają się do powstania jego poetyki, która zostanie później skodyfikowana⁴⁵. Poetycki *usus*, będący wynikiem założonego obracania się w kręgu ściśle przyległych do siebie, nakładających się czy powielanych realizacji praktycznych, stał się dzięki tej swojej cesze kamieniem węgielnym normatywnej poetyki gatunku, która z tego stosunkowo jednorodnego materiału wyabstrahowała bez trudu przepisy obowiązujące następców.

Uwagi te nadal podtrzymują spostrzeżenie, iż mówiąc o sielance staropolskiej obracamy się ciągle w kręgu literackich skojarzeń, które patronują także narodzeniu się polskiej sielanki — przede wszystkim ze znajomości literatury starożytnej. Sielanka ta wyrosła głównie z twórczości Teokryta i Wergiliusza, co dostatecznie udokumentowali ci wszyscy, którzy parali się dokładną rejestracją zapożyczeń od wymienionych klasyków. Znaczy to, że sielanka klasyczna była tą zasadniczą opozycją, w stosunku do której ukształtował się omawiany gatunek w swoim staropolskim wydaniu, tak jak później stanowić ją będzie świat psychiki człowieka (F. Karpiński) czy historia narodowa (J. P. Woronicz). Podkreślanie zresztą przez twórców klasycznego rodowodu miało również nadać gatunkowi, nie uważanemu przez nich samych za wysoki⁴⁶, odpowiednią rangę poetycką. Tym tłumaczy się wszelkiego ro-

⁴⁵ Przepisy obowiązujące ten gatunek zostały sformułowane przez teoretyków klasycystycznych w licznych rozprawkach i artykułach (np. Zagórski, *op. cit.* — Lipiński, *O poemacie sielskim*. — L. Osiński, *Poezja pasterska*. W: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1861). — F. K. Dmochowski (*Sztuka rymotwórcza*. Opracował S. Pietraszko. Wrocław 1956, s. 62. BN I, 158) powie o sielankach Szymonowica: „najwyborniejsze tego rodzaju pisma prawidło”. Przytoczona ocena autora poetyki klasycystycznej świadczy o istotnym (uznanie za kryterium poprawności) związku, jaki zachodził między jej sformułowaniami a tym, co obejmowała spuścizna literatury staropolskiej.

⁴⁶ Szymonowic, wiersz dedykacyjny, s. 9:

Te wszakże sielskie mowy i proste rozprawy
Przynoszę przed cię: czasem podlejsze potrawy
Lepiej smakują niżli półmiski kosztowne.

dzaju zapożyczenia, które próbowano tu wykorzystać znacznie szerzej, niż uczynić by to mogła tzw. literatura wpływologiczna.

Literackie powinowactwo wynikało również z tego, że przede wszystkim literatura starożytna funkcjonowała jako zespół norm poetyckich, będąc najdoskonalszą, idealną wprost — i z tego względu w pełni godną naśladowania — realizacją aktualnych wówczas prawideł. Praktyka poetycka w klasycznej postaci pełniła więc wobec literatury staropolskiej funkcję poetyki normatywnej⁴⁷ i jako taka ukształtowała ją w znacznej mierze na swoje podobieństwo. W wielu jednak utworach obserwowaliśmy, iż nasi poeci wzorowali się jedni na drugich (choćby np. Gawiński czy Chełchowski⁴⁸ — na Szymonowicu), czyniąc to z pełną świadomością, a u podłoża leżało zawsze uznanie naśladowanego poety za ideał, któremu następnie chciano dorównać. Postawa taka tłumaczy łatwą do stwierdzenia powtarzalność pomysłów i rozwiązań poetyckich w omawianym okresie. Określenie to nie ma tu — oczywiście — charakteru oceny, choćby ze względu na historycznoliterackie zorientowanie pracy.

Inspiracja klasyczna i kierowanie się normami wpisanymi w literaturę starożytną przynależą jednak do szerszego niż sielanka zespołu

Zimorowic, *Winiarze*, s. 95:

I jamci na Aońskiej nie sypiał wierzchnicy,
Anim się kąpał w szkapiej z Minerwą krynicy:

Gawiński, *Laska wielka JWP JMP Stanisławowi Lubomirskiemu*, s. 28:

nie dasz jej nagany,
Przeło, że sielańskimi głosi cię Peany;
Ponieważ ci też dotąd niezliczonym szykiem
Lub związaną wymową, lub wolnym językiem
Dość hołdów mądrych dano. A proste fujary,
Gdy tak jak pyszne Bogów błagają cythary,
I ciebie też niech głoszą dziś: aż wyćwiczona
Lutnie mej w dźwięk ważniejszy ozowie się strona.

(Wyraźne przeciwstawienie dwu rodzajów poezji.)

⁴⁷ Pelc (*op. cit.*, s. XLIII) tak pisze na ten temat: „Umiejętne przyjmowanie różnorodnych elementów: bądź tematu, bądź struktury kompozycyjnej, bądź stylu, wreszcie przyjmowanie całych partii tekstu uważane było przez ówczesnych twórców i odbiorców za przejaw bardzo dodatni, świadczący o kulturze literackiej pisarza”. — Nawet oględne korzystanie z motywów ludowych zależało od wzorów klasycznych (zob. np. M. Kwiatkowski, *O „Kiermaszu” i o „Kołaczach” Szymonowica*. „Pamiętnik Literacki” 1913, s. 303).

⁴⁸ Podobieństwa i różnice między obu poetami omawia Mikulski (*op. cit.*). Zauważa on zjawisko różnotematyczności oraz stwierdza, że pieśń jest istotnym elementem w kompozycji utworu, przejawów tych jednak nie wyjaśnia. Ciekawe ze względu na wzajemny stosunek: sielanka — „pochwała wsi”, jest przywołanie Reja. Mielibyśmy tu potwierdzenie istnienia pewnych powiązań tych dwu gatunków, sygnalizowane na początku niniejszego szkicu.

faktów literackich staropolszczyzny. Wyjaśniają one szereg zagadnień związanych z sielanką tego okresu, lecz — jako cechy wspólne większemu obszarowi literatury — nie stanowią o jej gatunkowym obliczu. Poczynione uwagi o dominującym w sielance staropolskiej nastawieniu twórczym, które jest widoczne w ukształtowaniu elementów struktury poszczególnych utworów i w budowie cykli, gdzie czynnikiem wiążącym jest temat literacki, w dostatecznym chyba stopniu motywują tezę, iż funkcję tę pełni literackość odkryta czy ujawniona, charakterystyczna dla gatunku, stanowiąca jego *differentia specifica*. Przyjęcie jej pociąga bowiem za sobą najwięcej możliwości rozwiązania szczegółowych kwestii spornych, co sugerowano analizując strukturę sielank i budowę ich cykli. Znaczenie terminu „literackość odkryta” wkracza tu już w płaszczyznę konkretnych koncepcji poetyckich, wśród których w wypadku sielanki zdecydowanie przeważa nastawienie na przekaz twórczy. Powstaje więc utwór w utworze, ten pierwszy o wyraźnie eksponowanym przez poetę walorze literackim. Osiągnięcie tak określonego celu jest albo świadomym założeniem poetyckim, jak np. w wypadku Zimorowica, albo wynika po prostu z przyjęcia postawy naśladowcy. Taka konstrukcja sielank, która w sposób konieczny narzuca czytelnikowi odbiór w kategoriach literackich, jest ówczesnie dominantą gatunku, co potwierdzałyby wykazywana tu możliwość jednoznacznego rozwiązania sprzecznych, zdawałoby się, zagadnień.

To hipotetyczne określenie swoistych właściwości sielanki staropolskiej, które próbuje w nieco inny niż dotychczas sposób formułować problematykę badań, stanowi zamknięcie niniejszego szkicu. Analityczne potraktowanie zagadnień, jakie niesie z sobą badany materiał, naturalnie ujawni konieczność pewnych różnicowań, zarówno w wypadku poszczególnych kwestii jak też indywidualnych warsztatów twórczych. Zwłaszcza zestawienie dwóch mistrzów, Szymonowica i Zimorowica, prowadzi do wykrycia mechanizmów, które w efekcie dały dwie realizacje poetyckie tej samej, świadomie przyjętej zasady literackości odkrytej, co oczywiście ma również konsekwencje strukturalne. Celem tych uwag była jednak tylko próba znalezienia dominanty dla ówczesnego ogniwa rozwoju gatunku, aby problematyzacja zagadnienia zyskała jednorodną podstawę.

Grudzień 1966