

# Maria Eustachiewicz

---

## Poeta w ogrodzie : ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/3, 3-38

---

1975

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA EUSTACHIEWICZ

## POETA W OGRODZIE

OGRÓD JAKO MOTYW RAMY  
RENESANSOWYCH I BAROKOWYCH ZBIORÓW POETYCKICH

## 1

Przedmiotem rozważań będą takie zbiory renesansowych i barokowych wierszy, które nazwane zostały w tytule „wirydarz”, „ogród”, „raj”: Biernata z Lublina *Raj duszny* (1513—1514), Mikołaja Reja *Żwierzyniec* (1562), Stanisława Grochowskiego *Wirydarz, abo kwiatki rymów duchownych* (1607), Jakuba Teodora Trembeckiego *Wirydarz poetycki* (1675), Wespazjana Kochowskiego *Ogród Paniński* (1681), Wacława Potockiego *Ogród [...] nie plewiony* (1690—1691).

Na początku każdego z tych zbiorów znajduje się wielopoziomowa wypowiedź metapoetycka<sup>1</sup>. Na ogół składa się ona z tytułu, dedykacji lub przedmowy oraz właściwego „otwarcia” zbioru. Wszystkie te wypowiedzi tworzą więc razem ramę utworu<sup>2</sup>. Dziś wystarcza zbiorom wierszy tytuł — w literaturze dawnej ustaliła się rozbudowana wersja ramy, a najważniejszą przekazywaną tam informacją było: „zbiór stanowi całość”. Tytuł, będący najwcześniejszą odautorską wypowiedzią o dziele, w przypadku „wirydarzy” powiadamia czytelnika, że będzie on miał do czynienia z zamkniętą całością, jakkolwiek różnorodnie zawierałaby części, i to całością uporządkowaną według pewnych zasad. Przedmowa (lub dedykacja) była rozwinięciem i wzbogaceniem tej informacji, jednocześnie zaś amplifikacją sygnału początku. W niej — jak w retorycznym *exordium* — nadawca zabiegał o przychylność czytelnika przez zaprezentowanie własnej skromności, a zarazem autorytatywności, skierowywał uwagę odbiorcy na

<sup>1</sup> O poziomach wypowiedzi metatekstowych i zależności ich liczby od konwencji historycznych zob. D. Dane k, *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 156 n.

<sup>2</sup> M. R. Ma y e n o w a, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 271 n.

-dzieło i pouczał o jego temacie i poetyce<sup>3</sup>. Przedmowie towarzyszył niekiedy „wiersz wirydarzowy”, podający objaśnienie tytułu i jednocześnie otwierający zbiór. Formułę końca budował osobny utwór, informujący o zamknięciu zbioru — czyli o tym, że tworzy on całość<sup>4</sup>.

W zbiorach poetyckich rozbudowana „formuła początku” musiała kształtować się odmiennie niż w tekstach ciągłych (narracyjnych), przede wszystkim zaś w sposób bardziej wyrazisty przeciwstawiać się właściwej całości, złożonej z samodzielnych części, by nie stać się jedną z nich. Często dokonuje się to przez zmianę organizacji tekstu, np. prozaiczna przedmowa-dedykacja do poetyckiego zbioru<sup>5</sup>. Wydawać by się mogło, że zbiory wyraziście skomponowane nie wymagają tak rozbudowanej ramy, jednak obserwacja nie potwierdza tego przypuszczenia. O ile nie dziwi nas amplifikacja sygnałów początku we *Fraszkach* Kochanowskiego, gdzie po tytule (pierwsza wypowiedź metatekstowa) następuje epigramat „prze-strzegający” złośliwego krytyka, a księgę I otwierają dwie fraszki „autotematyczne” (*Do gościa* i *Na swoje księgi*), to np. w *Ogrodzie Panieńskim* Kochowskiego amplifikację taką odczuwa się jako zbędny naddatek.

Rama zbioru (jak rama utworu) jest tym miejscem szczególnym, w którym nadawca realny kontaktuje się z nadawcą wewnętrznym<sup>6</sup>; tytuł nadaje i przedmowę (dedykację) podpisuje autor realny, ale występują tu zarazem elementy kreacji autora wewnętrznego. Informacje metatekstowe dotyczą całości tekstu; bezpośrednio przywołany jest odbiorca, który bywa określany za pomocą licznych informacji. Podobnie jak autor, odbiorca w ramie bywa adresatem realnym, posiadającym nazwisko i zajmującym określone miejsce w społeczeństwie, a jednocześnie jest modelem odbiorcy wewnętrznego.

Wypowiedzi metatekstowe wmontowywane w przedmowy są konstruowane dla czytelnika i jakby z jego punktu widzenia. Mają objaśniać dzieło, eksponując charakterystyczne i jednostkowe jego cechy, odwołują się do utrwalonej w świadomości czytelnika wiedzy na temat literatury, przede

<sup>3</sup> H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1. München 1960, s. 150 n. — D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 206.

<sup>4</sup> Jak bardzo utrwalona była konwencja amplifikacji sygnałów początku polegająca na umieszczeniu dedykacji, może świadczyć epigramat na karcie tytułowej *Pieśni J. Kochanowskiego* (zob. *Dzieła polskie*. Wyd. 2. T. 1. Warszawa 1953, s. 261): „Nikom, abo raczej wszystkim, swoje księgi / Daję”.

<sup>5</sup> Wydaje się, że rama zbioru jest w pewnym sensie podobna do ramy utworu ludowego, gdzie formuła początku różni się znacznie od właściwego tekstu. Zob. Mayenowa, *op. cit.*, s. 268 n.

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*, s. 159: „realny autor-nadawca ujawnia się w tekście. Miejscem tego ujawnienia jest tytuł i pochodząca od autora informacja gatunkowa. W tym punkcie realny nadawca styka się z nadawcą wewnętrznym”.

wszystkim jej celów, reguł, wzorów, odmian. Wypowiedzi obcego pióra umieszczane w ramie są oczywiście tekstami krytycznoliterackimi, stąd pewien dystans wobec dzieła: przedmiotem pochwały staje się dzieło w kontekście całej twórczości jego autora, ta z kolei rozpatrywana jest w kontekście wiedzy o literaturze i przyzwyczajzeń czytelników.

Informacja zawarta w takich tytułach, jak: *Raj duszny*, *Zwierzyniec*, *Wirydarz*, *Ogród*, daje się odczytać w dwóch kontekstach. Po pierwsze — przez odniesienie do terminologii ogrodniczej, oznaczającej poszczególne części ogrodu. Średniowieczne ogrody ozdobne to klasztorne wirydarze, zamknięte czworobokiem krużganków, lub urządzone w obrębie murów zamkowych ogrody zamknięte, zwane niekiedy różanymi, ponieważ uprawiano w nich głównie te kwiaty. Program świeckich założeń ogrodowych obejmował także dziedziniec turniejowy lub łąkę kwiatną otoczoną drzewami, chłodnikami lub szpalerami ozdobnych krzewów. Było to miejsce zabaw i gier towarzyskich<sup>7</sup>. Wyobrażenia „wirydarza”, „ogrodu zamkniętego” i „łąki kwietnej” nakładają się na siebie, szczególnie w malarstwie średniowiecznym, i otrzymują znaczenia symboliczne, składające się na topos „*hortus conclusus*”<sup>8</sup>. W języku symbolicznym średniowiecza mógł on oznaczać Matkę Boską (był wtedy symbolem dziewictwa) lub ogród rajski. Raj zaś symbolizował wieczną wiosnę i wieczną szczęśliwość; jako ogród — raj był przeciwstawieniem form zorganizowanych i przyrody pierwotnej, odczuwanej jako praforma i chaos<sup>9</sup>. Z symboliką „ogrodu zamkniętego” pozostawała w związku symbolika świecka, określana nawet jako grzeszna, „ogrodu miłości” lub „ogrodu rozkoszy”<sup>10</sup>.

Spośród średniowiecznych ogrodów użytkowych ważną rolę odgrywał zielnik, w którym hodowano rośliny lecznicze. Symbolika jego wywodzi się więc z właściwości rozmaitych ziół, które stały się znakami „pożytku” lub „jadu”. Zwierzyniec jako wyodrębniona część ogrodów pojawił się dopiero w okresie renesansu. Były to ogrodzone i strzeżone obszary leśne z urządzonymi dla wygody myśliwych i „dla letniej krotchwili” altanami lub, w mniejszych obiektach, małe zwierzyńce dla drobnego zwierza. Stały się one podstawowym składnikiem ogrodów barokowych i rozwinęły się w „dziką promenadę” parków z przełomu XVIII i XIX stulecia<sup>11</sup>.

Informacja zawarta w tytule „ogród” wynika z połączenia pierwotnego sensu nazwy z dodatkowymi sensami symbolicznymi, ukształtowanymi

<sup>7</sup> Zob. G. Ciołek, *Ogrody polskie*. Warszawa 1954, s. 15—21.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 21. Historię toposu „*hortus conclusus*” przedstawia J. M. Rymkiewicz (*Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968, s. 171 n.).

<sup>9</sup> Ciołek, *op. cit.*, s. 14.

<sup>10</sup> Piękne średniowieczne przedstawienia malarskie „ogrodu zamkniętego” w wersji religijno-mistycznej i świeckiej (erotycznej) reprodukuje Ciołek (*op. cit.*, s. 20—23).

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 39—42.

w ciągu długiego ich używania w sztuce. W tradycji formuł tytułowych „ogrodu” da się wyróżnić trzy genetycznie odmienne nurty. Pierwszym i najważniejszym — podobnie jak dla form rodzajowych „*silva*” — jest tradycja retoryczna, a ściślej: refleksja teoretyczna nad retoryką.

Najwcześniejsze ze znanych mi porównań dzieła literackiego do ogrodu zawarte jest w *Fajdro* Platona. Sokrates podczas dyskusji z Fajdrosem o wartości mów używa tego porównania, wmontowując je w opis czynności twórczych retora, potraktowanych paralelnie do pracy rolnika.

Ogrody z liter i słów dla własnej zabawy będzie obsiewał i pisał, jeżeli zechce; będzie sobie kaplicę osobistych pamiątek budował, aby do niej chodził, kiedy starość niepamięć przyniesie; on sam i każdy, który za nim pójdzie śladami. Rozkosz będzie miał patrzeć, jak te kwiaty kwitną [...] <sup>12</sup>.

Porównanie zbudowane przez Platona zmierza jednak do zdyskredytowania literatury: rolnik, któremu zależy na tym, aby ziarno wydało plon, nie wysiewa go w ogródku Adonisa, lecz rzuca w rolę. Pisanie jest uprawianiem ogródka Adonisa, jest dla radości, nie dla pożytku, jest pracą „nie serio”, lecz „na płynącej wodzie”, „dla własnej zabawy”. Właściwym natomiast powołaniem mówcy jest ustne nauczanie:

Ale znacznie piękniejsza poważna praca na tym polu, kiedy ktoś sztuki dialektyki zażywa, a weźmie duszę zdolną i umiejętnie w niej zasadzi i posieje mowy, które i sobie samym, i swojemu siewcy pomoc potrafią, a nie zmarnieją bez plonu, bo jest w nich nasienie, z którego nowe mowy w rozmaitych typach ludzkich rosną, i ono nie umiera nigdy, a takie szczęście daje człowiekowi, jakiego tylko tu dostąpić można <sup>13</sup>.

Jednak „ogród” jako tytuł dzieła nie występuje w starożytności.

W wieku I n.e. pojawia się pokrewna nazwa „*silva*”. Zarówno w odniesieniu do gatunku poetyckiego jak i zbioru różnorodnych utworów (*silva rerum*) wywodzi się ona z terminologii retorycznej. Badacze wskazują na dwa fragmenty pism Cyserona i Kwintyliana, w których terminu „*silva*” użyto w odniesieniu do pewnej fazy zbierania materiału (Cysero) lub dzieła improwizowanego (Kwintylian) <sup>14</sup>. Geliusz nazwał terminem „*silva*” utwory nie powiązane ze sobą treściowo <sup>15</sup> — to rozumienie nazwy

<sup>12</sup> Platon, *Fajdro*. Przełożył oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki. Warszawa 1958, s. 124.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 123—124.

<sup>14</sup> H. Szelest („*Sylwy*” *Stacjusza*. „Archiwum Filologiczne” t. 28 (1971), s. 11—12) wskazuje na fragment Cyserona *De oratore* III, 26, 103, i Kwintyliana *De institutione oratoria* X, 3, 17. — S. Skwarczyńska (*Kariera literacka form rodzajowych bloku „silva”*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 187) przywołuje fragment Cyserona *De oratore* III, 24, w którym „*silva*” oznacza „teoretyczny zapas słów, pojęć, gotowych ujęć i oratorskich środków będący w dyspozycji mówcy”.

<sup>15</sup> Szelest, *op. cit.*, s. 12.

może odnosić się do „zbioru” lub „antologii”. W literaturze rzymskiej, poza zaginionymi 10 księgami *Silvae* Lukana, jedyne dzieło pod tym tytułem stworzył Stacjusz. Hanna Szelest wiąże tytuł *Silvae* z koncepcją raczej Kwintyliana niż Cyncerona<sup>16</sup>. Średniowiecze nie znało *Sylw* Stacjusza. Odkryte przez Poggia Braccioliniego, były bardzo wysoko cenione w okresie renesansu. Wszystkie poetyki (z dziełem Sarbiewskiego włącznie) opisując sylwę jako gatunek poetycki odwoływały się do wzoru Stacjusza<sup>17</sup>.

Użycie określenia „*silva*” jako nazwy zbioru różnych utworów (antologii) wiąże Stefania Skwarczyńska z ustaloną przez Scaligera etymologią nazwy gatunkowej „*silva*” i jej przekładami na języki narodowe, eksponującymi pierwsze z możliwych znaczeń łacińskiego terminu: 1) las, bór; 2) drzewo opałowe, budulec; 3) przenośnie: wielki zapas<sup>18</sup>. W późnym renesansie więc jest możliwe (i stosowane) sygnalizowanie tytułem porównania zbioru różnorodnych tekstów do lasu.

Podobnie i dla porównania dzieła literackiego do ogrodu nie bez znaczenia jest terminologia retoryczna, w której „*flos*” oznacza ozdobność z akcentem różnorodności, „*oratio*” może być „*florida*”, zaś styl średni nazywany jest także „*genus floridum*”<sup>19</sup>. Stąd też średniowieczne i późniejsze zbiory różnorodnych wypisów zwane „*flores*”, „*florilegia*” itp. Do tej tradycji nawiązuje *Hortulus elegantiarum* Wawrzyńca Korwina, wybór ozdób retorycznych skonstruowany dla użytku studiujących, dzieło więc pośrednie między antologią a podręcznikiem. W przedmowie-dedykacji studentom Akademii Krakowskiej autor wyjaśnia, że jego ogródek zawiera kwiaty „*ex Tulliano viridario*”. Ogród symbolizujący dzieło opisany został zgodnie z obowiązującymi w poezji antycznej regułami przedstawiania idealnego pejzażu<sup>20</sup>. Oprócz „miejsc pełnych traw i ziół”, pełnych „wonných kwiatów” jest tu także źródło:

*Scaturit ibi fonticulus vitreo latice placidus, qui per umbrosam frondentis  
dumi convallem leni susurro delapsus, dulcissimas gustu evomit undas, quas  
si potaveritis erit id vobis maxime voluptati*<sup>21</sup>.

Dzieło, jak ogród, oferuje różne możliwości: można w nim zbierać

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 130—131, 186.

<sup>18</sup> Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 188—189. Tu także przykłady renesansowych zbiorów zatytułowanych „las”, „gaj”.

<sup>19</sup> Lausberg, *op. cit.*, s. 279 (dwa przykłady z Cyncerona), 419, 520.

<sup>20</sup> E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Bréjoux. Paris 1956, s. 228 n.

<sup>21</sup> *Hortulus elegantiarum magistri Laurentii Coruini Nouoforensis. Partim ex Marci Tullii Ciceronis surculis, partim ex suo germine consitus. In cui fine de-*

kwiaty i owoce (pożytek) i przeżyć rozkosz estetyczną wynikającą z obcowania z pięknymi przedmiotami (sztuką). Dzieło-ogród otwarte jest dla wszystkich, wśród jego różnorodnych składników każdy czytelnik może wybrać to, co mu odpowiada. Dzieło Korwina zajmuje istotne miejsce w procesie kształtowania się renesansowej koncepcji imitacji pisarzy antycznych w języku łacińskim.

Książeczka jest wykazem różnych językowych możliwości... i wyborem tych, które zostały wsparte autorytetem samego Cyserona. Stanowi cenne studium tych elementów, które w oczach humanistów wydawały się najistotniejsze, jako zasadnicze różnice między mówionym i pisanym językiem średniowiecznym a klasyczną łaciną literacką<sup>22</sup>.

Przedmowa-dedykacja uzasadnia więc w pełni stosowność tytułu: skoro przedmiotem utworu są „*flores*”, całość z nich złożona to „*hortulus*”; skoro dzieła Cyserona są ogrodem, to skromny i użyteczny wybór z nich — „ogródkiem”.

W średniowiecznej literaturze świeckiej porównanie utworu literackiego do kwiatu, pracy pisarza do sadzenia kwiatów jest, jak się wydaje, dziedzictwem antycznego epigramatu. W epigramacie Meleagra utwór jest kwietnym wieńcem, splatanym przez Muzy dla adresata<sup>23</sup> — to porównanie częste będzie później w poezji miłosnej i pochwalnej. W wierszu Deschamps'a praca Chaucera jako tłumacza jest sianiem kwiatów i sadzeniem róż:

*et qui as*  
*Semé les fleurs et planté le rosier,*  
*Aux ignorants de la langue Pandras,*  
*Grant translateur, noble Geffroy Chaucier!*<sup>24</sup>

Liczne przykłady podobnych porównań można odnaleźć w literaturze polskiej, szczególnie XVII wieku. Przytoczmy trzy: Naborowski w wierszu *Na imieniny Anny* nazywa utwór poetycki wieńcem, który Muzy uwiły nie z kwiecica, lecz „z uprzejmości serca” poety<sup>25</sup>. Dla Szymona Zimorowicza wiersze *Roksolanek* to „kwiatki [...] na polach uszczknione kastalij-skich”, „kwiateczki zebrane na Aonie” ofiarowane nowożeńcom w prezen-

---

*scribitur Cracovia Poloniae Metropolis carmine Saphico. Impressum Spire [!] per C. Hysch, 1509, k. Aij. Wyd. 1: 1502. Było to dzieło niesłychanie popularne, w ciągu niespełna 20 lat osiągnęło 25 wydań.*

<sup>22</sup> B. Otwinowska, *Imitacja*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 2. Wrocław 1973, s. 440.

<sup>23</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 375.

<sup>24</sup> J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*. Przełożył T. Brzostowski. Warszawa 1961, s. 411.

<sup>25</sup> D. Naborowski, *Poezje*. Opracował J. Dürr-Durski. Warszawa 1961, s. 146—147.

cie ślubnym<sup>26</sup>. Ta metafora niesie z sobą informację o estetycznym charakterze wypowiedzi, jest tożsama z przypisaniem utworowi cech „sztuki”, „kunsztu”. Jakub Żebrowski powie o *Metamorfozach* Owidiusza:

Kunszt w tym jest znamienity światowej odmiany,  
Kunszt kosztownymi kwiaty naplatany<sup>27</sup>.

— jednoznacznie wiążąc „kunszt” ze znaczeniem symbolicznym „kwiatu”.

W bogatym zestawie metafor odnoszących się do książki i pisma analizowanym przez Curtiusa<sup>28</sup> brak zestawienia książka—ogród. Curtius zauważa, że liczne porównania i metafory, w których jednym z członów jest książka, pismo, narzędzia pisarskie, biblioteka — rozpowszechniły się w epoce hellenistycznej, tym prawdziwym okresie „kultury książkowej”. Podjęła je najpierw literatura rzymska, później rozprzestrzeniły się szeroko w okresie średniowiecza w związku z chrześcijańską sakralizacją „księgi”. Platowska metafora „ogrodu z liter i słów” została zapomniana — średniowiecze z pism Platona zna tylko *Timajosa*<sup>29</sup> — jednak myśl Platowska bardzo silnie oddziaływała na estetykę wieków średnich, szczególnie na wiktorynów i uczonych z Chartres. W związku z koncepcją natury i piękna dostrzeganego przy pomocy zmysłów — rodzi się myśl, że natura jest księgą spisana przez Boga. Występuje ta myśl w pismach Hugona od św. Wiktora:

Cały świat widzialny jest jakby księgą pisaną ręką Boga [...], a poszczególne stworzenia są jakby jakimiś kształtami nie ludzką wynalezionymi nauką, lecz bożym wyborem ustanowionymi, by ukazywały boską mądrość rzeczy niewidzialnych<sup>30</sup>.

Znakom w „księdze natury” Bóg użycza piękna, on także nadaje im sens.

Wszystkie rzeczy widzialne mają sens symboliczny, to znaczy przenośnie dane są dla oznaczenia i wyjaśnienia rzeczy niewidzialnych [...]. Są one znakami rzeczy niewidzialnych i obrazami tych, które bytują w doskonałej i niepojętej naturze bóstwa w sposób przekraczający wszelkie rozumienie<sup>31</sup>.

Zbliżył do szkoły szartryjskiej Alain z Lille powie w znanym wierszu:

<sup>26</sup> Sz. Zimorowic, *Roksolanki*. Opracował A. Brückner. Kraków 1924, s. 3. BNI 73.

<sup>27</sup> R. Ocieczek, *Siedemnastowieczni tłumacze dzieł literackich o swym warsztacie*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław 1973, s. 286.

<sup>28</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 372—379.

<sup>29</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*. T. 1. Warszawa 1958, s. 325.

<sup>30</sup> Cyt. za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. Wyd. 2. T. 2. Wrocław 1962, s. 232—233, zob. też s. 225. — Curtius, *op. cit.*, s. 391.

<sup>31</sup> Cyt. jw., s. 232.



*Omnis mundi creatura  
quasi liber et pictura  
nobis est in speculum;  
nostrae vitae, nostrae mortis,  
nostri status, nostrae sortis  
fidele signaculum* <sup>32</sup>.

Pojawia się tu myśl, że znaki w księdze natury dane są człowiekowi jako pouczenie i jako informacja o jego losie. Bernard Silvestris uzna moc medyczną ziół za odbłask Boskiej mądrości, wpisanej w „stworzenie” <sup>33</sup>.

Metafora „księga natury” występuje w pismach uczonych średniowiecznych w wielu znaczeniach, pełni też różne funkcje. U św. Bonawentury i w mistyce franciszkańskiej lektura tej „księgi” pozwala kontemlować Boga <sup>34</sup>. W użyciu bardziej praktycznym, a głównie w kaznodziejstwie, zioła ze swą mocą leczniczą i trucicielską oraz zwierzęta ze swymi obyczajami interpretowane są jako przykład postępowania dany człowiekowi <sup>35</sup>. Curtius sądzi, że to właśnie poprzez kaznodziejstwo metafora „księga natury” w licznych odmianach weszła do użycia potocznego i zbanalizowanego <sup>36</sup>. W pierwotnym sensie i najstarszych użyciach ma ona znaczenie mistyczne i religijne (poznanie i kontemplacja Boga). Znaczenie dydaktyczne (przykład dla człowieka) również jest początkowo religijne, później dopiero wykształcają się znaczenia laickie <sup>37</sup>.

Jednocześnie „kwietna” symbolika literatury i twórczości pozostaje w ścisłym związku z idyllą średniowieczną, toposem „*locus amoenus*” w jego odmianach rozwiniętych w sztuce średniowiecza: „ogrodem miłości” i „ogrodem zamkniętym”. Z tych związków z idyllą wywodzi Jarosław Marek Rymkiewicz tytuł zbioru opowieści o św. Franciszku <sup>38</sup>. Formuła tytułowa: *Zaczynają się Kwiatki świętego Franciszka*, rozwinięta została w charakterystyczną formułę początku:

W imię Pana naszego Jezusa Chrystusa Ukrzyżowanego i Matki Jego,

<sup>32</sup> M. Wallis, *Sztuka średniowieczna jako język*. „*Studia Estetyczne*” 1965, s. 28.

<sup>33</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 136—137, 391.

<sup>34</sup> K. Dobrowolski, *Studia nad kulturą naukową w Polsce do schyłku XVI stulecia*. Warszawa 1933, s. 81 n. — Curtius, *op. cit.*, s. 392.

<sup>35</sup> Zob. np. w kazaniu gnieźnieńskim VI, o św. Bartłomieju, paralelę między świętym a wężem. Św. Bartłomiej jest modelem każdego chrześcijanina, wszyscy wierni powinni naśladować jego postępowanie, a pośrednio — obyczaje węża.

<sup>36</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 392—393.

<sup>37</sup> Jeden z licznych przykładów: w dramacie Szekspira *Romeo i Julia* (akt II, sc. 3) ojciec Laurenty porównuje ludzi i zioła. Jak zioła zawierają „jad wespół z balsamem”, tak człowiek składa się ze sprzecznych pierwiastków — dobra i zła. Jak zioła mogą uzdrowić lub zaszkodzić, tak cnota może zejść na bezdroże, a błąd może się uszlachetnić czynem.

<sup>38</sup> Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 189. — „*Locus amoenus*” — zob. Curtius, *op. cit.*, s. 241 n.

Dziewicy Maryi. Księga ta zawiera kilka kwiatków, cudów i przykładów pobożnych sławetnego biedaczyny Chrystusowego, świętego Franciszka, i kilku jego towarzyszy świętych. Na chwałę Jezusa Chrystusa. Amen<sup>39</sup>.

Jak słusznie wskazuje Danuta Danek, konstrukcja tytułu wynika z konieczności poinformowania czytelnika o początku i wiąże się z materialnym kształtem obiektu, jakim jest rękopis średniowieczny<sup>40</sup>. Wydaje się, że ów związek dotyczy tylko formuły „*incipiunt*”. Interesuje mnie ciąg dalszy: nazwanie „kwiatkami” czynów świętego i jego cudownych przysłów. Od sygnałów początku i końca, jakie stosowano w średniowiecznych rękopisach, przechodzimy tu do metafory zawierającej znaczenie i ocenę czynów Franciszka, a pośrednio także znaczenie i ocenę opowieści o nich. Nie darmo „znakowa” koncepcja natury była szczególnie rozpowszechniona w mistyce franciszkańskiej — metafora „kwiatków” odwołuje się do tej koncepcji, na niej funduje swoje znaczenie symboliczne i możliwości poprawnego odczytania. Jest to więc najoczywściej wypowiedź metatekstowa, informująca o treści i przynależności utworu do sfery sztuki<sup>41</sup>.

Na porównania określające książkę i pracę pisarza silnie oddziaływały również przypowieści ewangeliczne, w których misja nauczycielska często przedstawiana jest jako praca rolnika (siewca, żeniec), słowo nauczające wiary — jako ziarno (ziarno gorczyczne, ziarno w różnej glebie)<sup>42</sup>. Przypowieść o kąkol i pszenicy już w XVI w. nabrała znaczenia wskazującego na wartościowanie w ogóle, wszelkie rozróżnianie między dobrem a złem.

Na ukształtowanie się konwencji tytułowej „ogrodu”, „gaju” być może miały jakiś wpływ literatury Wschodu, gdzie tradycja konstruowania takich tytułów była bardzo dawna. Dość wspomnieć utwory Sa'diego *Gulistan* (*Ogród różany*) i *Bustan* (*Sad*). Pierwszy z nich, *Gulistan*, powstały w r. 1258, jest zbiorem anegdot i przypowieści, pisanych rymowaną prozą i przeplatanych wierszami. Sa'di we wstępie pięknie rozwija paralełę literatury—ogrodu:

Róża w ogrodzie dla ozdoby i dla uweselenia serc patrzających. Ale ja ogród różany taki sprawić z niczego mogę, że miesiąc listopad ręki długiej swojej na jego listeczki nie rozciągnie ani obroty niebieskie sierpniowego ciepła w srogie jesienne zimna obrócić nie będą mogły.

<sup>39</sup> *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*. W przekładzie i ze wstępem L. Staffa. Warszawa 1959, s. 31.

<sup>40</sup> D. Danek, *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 159.

<sup>41</sup> Danek (*ibidem*, s. 154) pisze, że „tytuły stanowią część utworu, współtworzą jego poetykę i wskazują na nią”.

<sup>42</sup> Zob. *Ewangelia* według św. Mateusza: żniwo — III, 12; ziarno w różnej glebie — XIII, 3—9, 19—23; kąkol i pszenica — XIII, 24—30; ziarno gorczyczne — XIII, 31—32.

Róża, gdy rano urwiesz, tę ma wadę z rodu,  
 Że zwiędnie nie dotrąwszy do słońca zachodu,  
 A po kilku dni wszystkać wyginie z ogroda,  
 Kochać się tedy w róży tak nietrwałej szkoda:  
 Ale mój ogród tak jest dostatni w tej mierze,  
 Że nikt rozkwitłej róży z niego nie przeberze<sup>43</sup>.

Paralela ogród—dzieło zamienia się w przeciwstawienie. Cechą literatury jest trwałość, ulotna piękność róż może być w dziele zatrzymana na zawsze. Sa'di wskazując na pożytek, jaki może z jego utworu płynąć dla czytelnika, jednocześnie porównuje obcowanie z dziełem literackim do „zachwycenia”, „przebywania w raju”. Siebie przedstawia jako ogrodnika, a dzieło poleca osądowi czytelnika-znawcy. Utwór Sa'diego miał liczne naśladownictwa: Dżamiego *Baharistan (Ogród wiosenny)* czy Szajcha Mahmuda Szabistarięgo *Gulszan-i-raz (Różany ogród tajemnic)*. To ostatnie dzieło, powstałe w r. 1311, jest jednym z najstarszych zestawów symbolicznej sufickiej terminologii. Popularne na Wschodzie i na Zachodzie (czytane m. in. w Hiszpanii)<sup>44</sup>, być może pozostaje w trudnym do zdefiniowania związku z kształtującą się w sztuce średniowiecznej Europy symboliką ogrodu zamkniętego (rózanego). Wielorakie związki literatury średniowiecznej z twórczością bliższego i dalszego Wschodu były niejednokrotnie opisywane, ale nie wszystko jeszcze zostało wyjaśnione<sup>45</sup>.

Dla renesansowych realizacji metafory ogrodu w zastosowaniu do dzieła literackiego ważny się stał ponownie wpływ Platona. Znajduje on wyraz nie tylko w rozpowszechnieniu się koncepcji poezji jako boskiego szalu<sup>46</sup>. Znajomość tekstów Platona, począwszy od komentowanych wydań Ficina, jest niewątpliwie powszechniejsza niż w średniowieczu<sup>47</sup>. Metafora „ogrodu z liter i słów” mogła znów pojawić się obok odziedziczonych po średniowieczu formuł tytułowych.

<sup>43</sup> [Sa'di], *Perska księga na polski język przetłóżona od Jmci Pana Samuela Otwinowskiego sekretarza J. Kr. Mci, nazwana Giulistan, to jest Ogród różany*. Z dawnego rękopismu wydał I. Janicki, Warszawa 1879, s. 9. „Biblioteka Ordynacji Krasieńskich. Muzeum Konstantego Świdzińskiego”. T. 4. Przekład Otwinowskiego powstał między r. 1610 a 1625.

<sup>44</sup> J. Rypka, *Historia literatury nowoperskiej do początków XX wieku*. W: O. Klima, J. Rypka, V. Kubiečkova, J. Bečka, J. Marek, I. Hrbek, *Historia literatury perskiej i tadżyckiej*. Warszawa 1970, s. 140 n.

<sup>45</sup> W średniowieczu istniały także wpływy Wschodu na europejską sztukę ogrodniczą, słynne były perskie ogrody, jak i ogrody mauretańskie w Hiszpanii. Zob. Ciółek, *op. cit.*, s. 14.

<sup>46</sup> O rozpowszechnieniu tej koncepcji w Polsce zob. T. Michałowska, *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*. W zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*. Wrocław 1973, s. 19 n.

<sup>47</sup> O działalności Ficina i jego wpływie na artystów zob. E. Panofsky, *Neoplatoniski ruch we Florencji i w północnych Włoszech*. Tłum. W. Juszcak

Nałożenie wyposażonych w podwójny sens nazw „ogród”, „wirydarz”, „kwiatki” na dzieło literackie powoduje powstanie jeszcze jednego piętra znaczeniowego. Rozszyfrowanie tego „znaczenia trzeciego” jest zadaniem dla czytelnika i ono właśnie przekazuje mu informację najważniejszą. Wypowiedź metatekstowa zawarta w ramie ma czytelnikowi pomóc w procesie prawidłowego odczytania.

Skwarczyńska traktuje „wirydarze” jako jedną z form sylwicznych. Rzeczywiście wykazują one, podobne jak w *silva rerum*, napięcie wewnętrzne między *varietas* i formą otwartą a czynnikami jednoczącymi (autor i temat). Jak dowodzi Skwarczyńska, jedną z form sylwicznych jest antologia, „wirydarze” zaś — a jest to sugestia zbioru Trembeckiego — mogłyby być protoplastami antologii poetyckiej<sup>48</sup>. Otóż wszystkie polskie „ogrody”, z wyjątkiem *Wirydarza poetyckiego*, są zbiorami wierszy jednego autora, w większości przypadków wyraziście skomponowanymi, stąd też wykazują ograniczenie tendencji ekstrawertycznych. Wszystkie bez wyjątku uzasadniają tytuł, ich informacyjność jest więc bogatsza niż w przypadku sylw. Skwarczyńska podkreśla improwizacyjność i „nieuporządkowanie” wpisywane w znaczenie nazwy „*silva*”<sup>49</sup>. Obok wielorakiej różnorodności (*varietas*) są to podstawowe informacje niesione przez nazwę — obojętne, czy dotyczyć ona będzie gatunku literackiego (utworu), czy też zbioru różnych utworów (*silva rerum*).

Informacja wpisana w nazwę „ogród” wskazuje zawsze na poezję jako przedmiot estetyczny, jako sztukę. Różnorodność jest tu podporządkowana regułom, nazwa uwypukla to, co klasycyzm szczególnie ceni w naturze — różnaitość w jedności<sup>50</sup>. Elementy składające się na ogród: kwiaty, drzewa, zioła, są piękne i pożyteczne — informacja o „pięknie”, „pożytku”, „regularności” przenosi się na dzieło. Znaczenia te, niesione przez nazwy „las” czy „ogród”, wynikają z ustalonych już w starożytności sposobów przedstawiania pejzażu. Aż do romantyzmu opisywano i malowano „naturę piękną i przyjemną”, której wzorem były piękne ogrody<sup>51</sup>. Topika ogrodu wiąże się z elementami konstytuującymi „*locus amoenus*” antycznej i średniowiecznej idylli; rzadko występuje tam las, raczej lasek, gaj

i A. Morawińska. W: *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki. Warszawa 1971.

<sup>48</sup> Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 185.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 195 n. Także poetyki renesansowe i późniejsze podkreślają dowolność tematyczną i improwizacyjność sylw. Zob. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 130.

<sup>50</sup> J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nawożytnej kultury europejskiej*. Warszawa 1974, s. 27.

<sup>51</sup> S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966, s. 105. — Woźniakowski, *op. cit.*, s. 40 n.

z grupami drzew mieszanych. Las, szczególnie gęsty i ciemny, przynależy do toposu „*locus horridus*” i z tego względu jego nacechowanie estetyczne nie jest jednoznaczne<sup>52</sup>. A więc formuły tytułowe „ogród” i „las” przeciwstawiają się sobie. Pierwsza wskazuje na „naturę uporządkowaną”, a poprzez nią na dzieło złożone z części różnorodnych, ale uporządkowane według reguł sztuki; druga — na „naturę dziką” i na dzieło chaotyczne i nie uporządkowane. Obydwie wskazują na tradycję, na której tle dzieło ma być odbierane, ewokują wiedzę o rzeczywistości i o literaturze zarazem.

Tak więc porównanie dzieła literackiego do ogrodu w XVI i XVII w. ma walor metatekstowy. Pojawia się głównie w miejscach zarezerwowanych dla wypowiedzi „w dziele o dziele” (w tytule, dedykacji, przedmowie), łącząc z funkcją metatekstową funkcje odziedziczone po retorycznym *exordium*<sup>53</sup>. Wydaje się, że dedykacje i *proemia* zawierające porównanie dzieła—ogród częściej niż inne tego typu wypowiedzi przekazują czytelnikowi informacje odnoszące się nie tylko do tego właśnie dzieła, nazwanego ogrodem, ale także do poezji w ogóle, jej zadań, cech odrębnych, jej odbioru. Na marginesie niejako tych porównań i w nie do końca jasnym z nimi związku wykształca się swoista topika aksjologiczna, polegająca na określaniu wartości utworu przez podstawienie na jego miejsce rośliny (zwykle kwiatu lub chwastu)<sup>54</sup>. W odniesieniu do osoby nadawcy „zagęszczenie [...] osobliwej konwencji autobiograficzności”<sup>55</sup> pojawia się obok informacji o autorze jako twórcy nie tylko tego dzieła, wartościowaniu podlega cała jego twórczość.

## 2

„*Hortus (hortulus)*”, „ogród”, „wirydarz”, „dziardyn”, wraz z przymiotnikiem — to od początków XVI w. konwencjonalna formuła tytułowa modlitewników. Przytłaczająca większość druków odnotowanych przez

<sup>52</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 239. Wyjątkowe umieszczenie „miejsca przyjemnego” wśród dzikiego lasu — u Teokryta w opisach doliny Tempe, w pejzażach utworów epickich (zob. *ibidem*, s. 242 n.). — „*Locus horridus*” jako miejsce akcji „nieprzyjemnej” — zob. T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII w. w Polsce*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 1. Wrocław 1972, s. 469 n.

<sup>53</sup> Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele*, s. 207.

<sup>54</sup> Zob. np. W. Potocki, *Z Lutrem o czyściu*. W: *Ogród fraszek*. Wydanie zupełne A. Brücknera. T. 2. Lwów 1907, s. 74:

Odsyłam do pisarzów kościelnych, tam wszędzie  
Znajdziesz słuszną replikę na swe sykofanty,  
Jako gromią z takimi conceptami franty,  
Których jest to zabawa święte pisma szpocić,  
Liliją na pokrzywę, różą w głóg obrocić.

<sup>55</sup> Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele*, s. 207.

Estreichera pod tymi hasłami<sup>56</sup> — to właśnie druki dewocyjne lub modlitewniki. Tytuł „ogród różany” sygnalizuje zwykle modlitewnik z przewagą tekstów maryjnych. Do tych formuł tytułowych nawiązują dwa zbiory poetyckie: *Wirydarz* Grochowskiego i *Ogród Panieński* Kochowskiego. W wieku XVII tytułu „ogród” używano również dla panegiryków. Ta formuła tytułowa rozpowszechniła się w następnym wieku, szczególnie w panegirykach kolegiów jezuickich.

Ważnym dziełem wprowadzającym w obieg porównanie utworu literackiego do ogrodu był średniowieczny modlitewnik zwany *Hortulus animae*, niesłychanie popularny, także w Polsce — jego przekład pióra Biernata z Lublina był pierwszą książką polską<sup>57</sup>. *Hortulus* w wydaniu Grüningera z 1500 r. zawierał sześciowiersz pt. *Ortulus animae*:

*Ortulus exiguus varias ut saepe salubres  
Herbas producit, quas medicina probat;  
Ortulus hic animae (quam lumine cernis aperto)  
Proferet en iustum, quod pietatis opus,  
Hinc flores animae poteris decerpere sanctae  
Plures et mentis pharmaca multa sacrae*<sup>58</sup>.

Dzieło porównano tu do zielnika, klasztornego ogródka, gdzie uprawiało się rośliny lecznicze. Ale kwitną tu także „*flores animae*”, więc ogród jest zarazem i zielnikiem, i rajem. Autor wiersza (drukarz?) nawiązał tu do koncepcji Bernarda Silvestris, rozpowszechnianych i przez inne modlitewniki. Salicetus, autor bardzo popularnego *Antidotarius animae*, stwierdza np., że to „*orationes sunt medicamenta animae*”<sup>59</sup>. Podobnie *Hortulus* wskazuje na swoją zawartość jako na „*flores animae*” i „*mentis pharmaca*” — dzieło jest więc pożyteczne i piękne przez pożytek duchowy.

Jak przypuszcza Bernacki, przeróbka dokonana przez Biernata nosiła podwójny tytuł, łaciński i polski: *Hortulus animae* — *Raj duszny*<sup>60</sup>. Nie wiadomo, czy Biernat w jakikolwiek sposób wyjaśniał tytuł zbioru. W każdym razie przełożył go zgodnie z sensem symbolicznym: ogród, w którym kwitną kwiaty duszy, jest rajem. *Hortulus* utrwalił w świadomości czytelniczej porównanie: dzieło literackie — ogród, i jego podstawowy sens. Jeszcze w XVII-wiecznych wierszach wirydarzowych analogia pożytku duchowego, jaki czytelnik może odnieść z dzieła, i pożytku, jaki

<sup>56</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, seria III: „*Hortus (hortulus)*” — 14 druków; „ogród” — 16; „wirydarz” — 11; „*viridarium*” — 10; „dziardyn” — 1.

<sup>57</sup> Jak wykazał L. Bernacki (*Pierwsza książka polska*. Lwów 1918, s. 3 n., 35 n.), *Hortulus animae* drukowany był w Polsce wielokrotnie w w. XVI i XVII, po polsku i po łacinie. Świadczą o tym przywileje na druk, inwentarze drukarni, a także inwentarze zbiorów prywatnych.

<sup>58</sup> Bernacki, *op. cit.*, s. 17.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 398.

ciało ma z roślin leczniczych, nie została zapomniana. Spotkać ją można czasami w miejscach zgoła nieoczekiwanych, jak np. w wierszu Andrzeja Morsztyna opartym na kunsztownej grze znaczeń podstawowych i symbolicznych słów: „ogród” i „ciernie” (ziele)<sup>61</sup>.

Nawiązanie do wyobrażenia „ogrodu zamkniętego” przedstawianego jako „ogród różany” wymagało jednak komentarza. Antonin z Przemyśla, „przekładacz” *Różańca* Ludwika z Granady (1583) dowodzi stosowności nazwy i wobec modlitwy, i wobec dzieła. Jak się wydaje, w świadomości współczesnych autorowi „różany” był „ogród rozkoszy”, „wianek różany” kojarzył się ze sferą świeckich i ziemskich przyjemności. Dlatego ci, „którzy każdą rzecz cielesnym łokciem mierzą”, nawet „i po karczmach [się] tak szlachetnej modlitwie [...] przymawiać nie wstydzą”<sup>62</sup>. Pobożny tłumacz zdaje sobie sprawę, że dzieło Ludwika z Granady proponuje nowy typ przeżycia religijnego i nowy język dla jego opisu. Cała *Przedmowa przekładacza do czytelnika* koncentruje się więc na wyjaśnieniu i uzasadnieniu stosowności tego języka. Punktem wyjścia jest konstatacja:

nieporządne ciała naszego lubieżności co nawdzięczniejszymi słówki okrzcić umiemy: a to, co k smaku duchownemu idzie, nie tylko uczciwego przemianku pozbawić, ale też i zelżyć bez wstydu się ważymy. [k. v]

Konieczne jest więc wzbogacenie języka modlitwy, a także utworów religijnych o znaki symboliczne<sup>63</sup> równie piękne i bogate jak w poezji miłosnej.

Uzasadnieniem dla posługiwania się językiem symbolicznym jest tradycja biblijna (Bóg przemawia do ludzi „przez podobieństwa”), jak i potrzeby kontemplacji mistycznej: „tak wolno każdemu wziąć, jaką zechce, widomą rzecz, w której by sobie Boskie tajemnice i wszelką rzecz niewidomą mógł rozczytawać”. (k. vj). Tą „widomą rzeczą” dającą duszy możliwość kontemplacji Boga jest ogród. W zakończeniu zwraca się autor do „duchownych różogrodników”:

ale raczej, duszo nabożna, słów twego oblubieńca, któreć w pieśniach miłosnych na końcu zostawił, chciej przestrzegać. O ty, prawi, która mieszkasz w ogrodziech, niech słyżę głos twój, którego też przyjaciele słuchają. Co to za ogrody? co za głos? co za przyjaciele? Ogród jest Kościół Chrześcijański, winnicą

<sup>61</sup> J. A. Morsztyn, *Na Wielki Piątek 1651*. W: *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971.

<sup>62</sup> *Rożaniec, pospolicie Rożany Wianek Naświetszej Panny Maryjej Matki Bożej*. Z ksiąg zacnego teologa Ludwika z Granady, miasta hiszpańskiego, zakonnika porządku kaznodziejskiego, zebrany. A potem z włoskiego na polskie przez Antonina z Przemyśla, tegoż zakonu lektora, wyłożony. W Krakowie, w Druk[arni] Łaz[arzewej] 1583, k. v. Dalej lokalizacja cytatów w tekście.

<sup>63</sup> „Przemianek” w rozumieniu Antonina z Przemyśla zdaje się znaczyć: „nowa nazwa” lub „nazwa metaforyczna”.

Pańską nazwany; ogród też jest ten wdzięczny Różaniec tajemnic zbawiennych, które ustawnie oblubienica Pańska rozmyślając, jakoby w rozkosznym ogrodzie mieszka. Głos jest, którego sie ten oblubieniec słyszeć napiera, gorąca modlitwa, ciężkie do niebieskiej ojczyzny wzdychanie, grzechów wyznanie, za dary Boskie dziękowanie. Czego wszystkiego naszy przyjaciele, to jest niebiescy aniołowie, radzi słuchają [...]. [k. vij]

Autor odwołał się do starej alegorycznej interpretacji *Pieśni nad pieśniami* jako miłosnego dialogu Boga i duszy człowieka.

Zarówno ta interpretacja jak i samo wprowadzenie tekstu *Kantyku* w cytacie przywołującym ogród jako miejsce miłosnego dialogu wiąże wyobrażenie różańca (ogrodu różanego) — wieńca różanego — z „ogrodem zamkniętym”. Rymkiewicz rozpoczyna historię tego toposu od *Pieśni nad pieśniami*, szczególnie uwydatniając fragment: „*Hortus conclusus soror mea sponsa [...]*”<sup>64</sup>. Odtąd w literaturze religijnej przytoczenie *Pieśni nad pieśniami* będzie zwykle sygnałem tego toposu. Symboliczne znaczenia ogrodu zamkniętego usprawiedliwiają nasycanie poezji religijnej miłosną topiką, tak charakterystyczną dla barokowej liryki „duchownej”.

Ten nowy styl, „słodki i wytworny”, jak go nazywa Czesław Hernas<sup>65</sup>, wprowadził Stanisław Grochowski w *Wirydarzu*, rozpoczynając w Polsce barokowy etap w rozwoju kolędy. Formuła tytułowa, w której pojawia się porównanie dzieła do ogrodu, przekazuje jednocześnie podstawowe informacje o dziele: „*Wirydarz, abo Kwiatki rymow duchownych, o Dziecięciu P. Jezusie, na chwalebne narodzenie jego. Uczynione z łacińskich wierszow Jakuba Pontana jezuity. Przez księdza Stanisława Grochowskiego [...]*”<sup>66</sup>. Porównanie to powraca w innej formie w wierszu dedykacyjnym: „*Wziąwszy przedsię Wirydarz duchownego kwiecia [...]*” (s. 325), wskazując na temat religijny utworu, jak i na nawiązanie do formuły „*hortulus animae*”. Pontanus odwołuje się do średniowiecznej idylli przez tytuł zbioru *Floridum libri octo (de puero)*, ewokujący *Fioretti di san Francesco*, a przede wszystkim przez aktualizację toposu „*hortus conclusus*” w jego realizacjach malarskich i literackich.

Część pierwsza *Wirydarza*, zatytułowana *Pierwszy kwiat*, rozwija wybrane cytaty z *Pieśni nad pieśniami*. W ogrodzie zamkniętym przebywa Maria z Dzieciątkiem w otoczeniu aniołów, ptaszków, kwiatów i zwierząt. W miłosnej idylli uczestniczą nie tylko postaci znane z Łukaszczynej opo-

<sup>64</sup> Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 173. — *Pieśń nad pieśniami* IV, 12.

<sup>65</sup> Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 40.

<sup>66</sup> Cyt. za wyd. 1: W Krakowie, w Drukarni M. Loba, R. P. 1607. Jest to osobno opraciona część druku: Księdza Stanisława Grochowskiego *Wiersze i insze pisma co przebrańsze [...]*. W Krakowie, w Drukarni S. Kęmpiniusa, R. P. 1607. W tym samym roku oprócz *Wirydarza* także *Żywot patrona [...] ś. Stanisława* był drukowany u Loba. *Wirydarz* osobno oprawny zachowuje paginację wydania zbiorowego. Dalej lokalizacja przytoczeń w tekście.



wieści o Narodzeniu <sup>67</sup>: pasterze, wół i osioł, Symeon starzec i Anna prorokini — ale także „człowiek pospolity” i Poeta. Jak w malarstwie religijnym i jak w apokryfie — w centrum opisu jest „dziecięcość” Jezusa, wzajemna miłość Matki i Syna, miłość i podziw „stworzenia”, którego rzecznikiem jest Poeta. Jest on przewodnikiem czytelnika po ogrodzie zamkniętym, narratorem i reżyserem spotkania z Marią i Dzieciątkiem. Grochowski przekładając tytuł zbioru Pontana trafnie podkreśla związek utworu z symbolicznym ogrodem Marii, w którym wiersze są kwiatami; zamkniętym, ale dostępnym dla miłości i adoracji człowieczej. Podobnie więc jak w *Raju dusznym* jest to ogród duszy, dostępny tylko w kontemplacji („rozważaniu”), w wewnętrznym przeżyciu uczestnictwa w Boskiej idylli.

W obrębie utworu występuje próba uzasadnienia tytułu zbioru. W wierszu *Do aniołów* poeta zachęca anioły do ofiarowania Dzieciątku dla zabawy kwiatów ziemskich i rajskich (wymienia róże, lilie, goździki, szaławę, fiołki — „kwiatki różnie odziane”):

Dzieciątku z kwiatkiem przystoi.  
Zwłaszcza że je sam kształtował,  
Sam upstrzył, sam umalował.  
Więc jak jest Panem nad wami,  
Tak kwiatkiem nad kwiateczkami. [s. 358]

Dary z kwiatów pojawiają się w tekście jeszcze dwukrotnie: jest to „kwiat polny, lilia padolna”, a więc kwiat biblijny, i dwa wianki różane, czyli kwiaty ogrodu zamkniętego (s. 327).

Wszystkie inne informacje metatekstowe sformułowane są poza porównaniem do wirydarza. Koncentrują się one na wyjaśnianiu i obronie „nowego stylu”, któremu grozi niezrozumienie i odrzucenie. Pierwszym sygnałem nowości jest umieszczony jako motto na karcie tytułowej dwuwiersz z psalmu 149 w przekładzie Kochanowskiego <sup>68</sup>:

Panu swemu dajmy cześć rymy nowymi,  
Chwała jego niechaj brzmi między dobrymi. [s. 324]

Dobitne potwierdzenie nowatorstwa zbioru, a także niepewność co do oceny czytelników przynosi wiersz dedykacyjny. Grochowski jeszcze raz informuje o zależności od Pontana:

Za którym gdy po wodach auzońskich żegluję,  
To, co od niego biorę, tobie ofiaruję  
Władysławie [...]
   
Będzieli to co k rzeczy, polskich uszu zdania

<sup>67</sup> *Ewangelia* według św. Łukasza, II.

<sup>68</sup> Na karcie tytułowej mylnie podany numer psalmu: 189. W rzeczywistości są to dwa wersy początkowe psalmu 149.

Poczekam, zaniechawszy dalej żeglowania.  
Tylko ta pierwsza karta tu się przełożyła,  
By Narodzenie Pańskie z nami uwielbiła. [s. 325]

Bogaty zespół informacji wyjaśniających reguły nowego stylu zawiera wypowiedź prozaiczna, streszczająca przedmowę Pontana. Nie występuje ona na miejscu właściwym, tj. w ramie, lecz „wsunięta” została między dwie środkowe części zbioru, jakby autor zostawiał czytelnikowi czas na zebranie doświadczeń z obcowania z dziełem i dopiero wówczas przystępował do objaśniania. Nie odwołuje się w tym celu do porównania dzieła—wirydarz, lecz do rozpowszechnionej paraleli Horacjańskiej malarstwo—literatura<sup>69</sup>:

ponieważ to Dziecię dziecięciem swych czasów się urodziło i Matka jego własną matką jest i była, tedy cokolwiek się pisze o P. Jezusie jako o dziecięciu, a o Pannie jako o matce, kto by się chciał tym obrażać, pierwaj niechaj i najlepszemu malarzowi ma za złe, który przy tym Dziecięciu i Matuchnie jego nie tylko kolebkę albo około kolebki anioły Dziecięciu służące, albo one króle z upominkami, ale podczas pokazuje nam na tablicy swej toż ś. Dziecię, kwiatek jaki w rękę, jabłko albo pomarańczę trzymające; albo na też ręczce ptaszka jakiego, na koniec i pieska wedle nóg jego bądź i insze takowe rzeczy dziecińskiej zabawie przyzwoite. A iż malarzowi nie ma nikt tego za złe, toć i mnie nie masz się dziwować, gdy takie rzeczy, nie tylko podobne do wiary, ale owszem rzeczywiste, w swych wierszach jako w żywych obrazach przed oczy ludziom kładę. [s. 350]

Podkreślenie zależności *Wirydarza* od tekstu Pontana jest próbą osłonięcia się autorytetem „uczonego” autora, uprzedzenia możliwych zarzutów. Powtórzenie skrótowe przedmowy Pontana, umieszczenie jej między częściami wyjątkowo silnie ewokującymi obraz dziecka — płaczącego, śmiejącego się, bawiącego się i zabawianego — dowodzi, że Grochowski świadom był nowatorstwa przekładanego zbioru<sup>70</sup>. Wskazanie na właściwego autora jest więc zarazem podkreśleniem nowatorstwa i usprawiedliwieniem go. Odbiorca polski, mniej obyty z lekturą średniowiecznych i XVI-wiecznych mistyków, miał się odwołać do doświadczenia bliższego sobie — do tradycji malarstwa religijnego. W wydaniu 2 Grochowski wprowadził do ramy zbioru charakterystyczne zmiany. W obrębie tytułu znalazła się informacja oceniająca wzór (utwory Pontana „wdzięczne

<sup>69</sup> Odwrócenie tej formuły, dokonane przez Ficina, od czasów Akademii Florenckiej było szeroko dyskutowane w w. XVI i XVII. Zob. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 3 (1967), s. 127. O paraleli poeta—malarz w polskich tekstach zob. E. Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*. Wrocław 1974, s. 185 n., 223.

<sup>70</sup> Wprowadzając fragmenty przedmowy Pontana stwierdza Grochowski (op. cit., s. 350): „co napisał o dziecięcych kołyskach, o ptaszkach, o uśmiechaniu i o pieśczętach tegoż Dziecięcia i o innych takich rzeczach, te acz są nie od rzeczy i dzieciństwu zwyczajne, aby się jednak jemi kto nie obrażał [...]”.

i ucieszne”), wiersz dedykacyjny zaś skupił się na uzasadnieniu stosowności tematu dzieła wobec adresata <sup>71</sup>.

*Ogród panieński* Wespazjana Kochowskiego odwołuje się do znaczeń symbolicznych już w literaturze polskiej utrwalonych. Jest to dzieło dziwaczne, charakterystyczne dla późnobarokowej literatury dewocyjnej. Dziś szerszemu czytelnikowi przypomina ogród złożony z kwiatów sztucznych i bezwonnnych, martwy i jałowy. Informacja metatekstowa zawarta w tytule odnosi się do zawartości zbioru, kompozycji, a także stosunku twórcy do przedstawianego przedmiotu. Zbiór określony jest całkowicie przez porównanie do ogrodu: „*Ogród Panieński pod sznur Pisma świętego, doktorow kościelnych, kaznodziejow prawowiernych wymierzony. A kwiatami tytułów Matki Boskiej wysadzony*. Przez jednego najbliższego tej Matki i Panny niewolnika” (Kraków 1681). Określenie „pod sznur Pisma świętego” — zawiera nie tylko informację o zgodności z księgami świętymi, a więc o ortodoksyjności, również — informację estetyczną. To, co „pod sznur” w ogrodzie, jest synonimem reguł i sztuki w poezji. „We dwa rzędy sadzony ogród kształtniej stoi” mówi Szymon Zimorowic <sup>72</sup>. Podział „materii” w owym zbiorze dokonany został jak podział ogrodu na kwatery — „pod sznur” właśnie. Wypełnienie tych kwater „kwiatami tytułów Matki Boskiej”, z rygorystycznie przestrzegającym „zawarciem” każdej kwatery, układa się w konstrukcję w pełni regularną.

Ramę zbioru tworzą: cytat z popularnego hymnu św. Kazimierza *Omni die dic Mariae...*, prozaiczna przedmowa — dedykacja Maryi Panie „ozdobie Karmelu, Korony Polskiej zaszczytowi” oraz właściwe otwarcie tekstu — wiersz *Do Ogroda Panieńskiego weszcie*. W ramie rozwinięta została paralela dzieła—ogrodu, twórcy—ogrodnika, i czytelnika — gościa w ogrodzie. Dzieło ma być rekonstrukcją „ogrodu zamkniętego” — informuje o tym cytat z *Pieśni nad pieśniami* brzmiący: „*Hortus conclusus soror mea sponsa*”, położony przy tytule wiersza wstępnego. Kochowski nawiązuje więc do tradycji modlitewników, od początku XVII w. przywołujących w tytułach „ogród Marii”. Nie stara się zresztą opisać tego ogrodu, interesuje go przede wszystkim problem jego dostępności dla ludzi, różnie rozwiązywany w poezji europejskiej od średniowiecza <sup>73</sup>.

Dziardyn otwieram wielki, kto się kochasz w ziele,  
Podź sam; ty katolicki zwłaszcza Izraelu,  
[ . . . . . ]

<sup>71</sup> *Wiryardz, abo Kwiatki rymow duchownych o Dzieciątku P. Jezusie, na chwalebne Narodzenie Jego*. Uczyniony z wierszów łacińskich wdzięcznych i uciesznych Jakuba Pontana jezuita. A oddany na kolędę Synowi K. J. M. Władysławowi [...]. Przez księdza S. Grochowskiego [...]. W Krakowie Roku Pańskiego 1608. Numeracja stronicy ta sama co w wyd. 1. Wiersz dedykacyjny na s. 325.

<sup>72</sup> Zimorowic, *Roksolanki*, s. 16.

<sup>73</sup> Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 174 n.

Wnidź — oto drzwi otwieram w ten ogród przestrony.  
 Luboć wiem dostatecznie z pism świętych dowodu,  
 Że sam Wszechmocny zamknął drzwi tego ogrodu  
 I żeby wdzięczny dziardyn w ochronie był miany,  
 On łask nadprzyrodzonych ogroził parkany.  
 Atoli ja w nadzieję dobroci tej Matki,  
 Ośmielę się tam wchodzić (jak mówią) w ukradki,  
 Jej liczący tytuły. [...] [s. 3]

Podobnie jak u Grochowskiego, wirydarz Marii dostępny jest tylko dla duszy pobożnej i pełnej czci. Jednak mimo tematu religijnego i modlitwonej przedmowy-dedykacji *Ogród Panieński* nie jest modlitwownikiem. Dzieło ma realizować program nowej poezji, zapowiedzianej już w *Niepróżnującym próżnowaniu*<sup>74</sup>.

Prezentacja twórcy odbywa się poprzez topikę afektowanej skromności, zestawianą kontrastowo ze wspaniałością tematu<sup>75</sup>. W dedykacji będzie to przeciwstawienie słońca (tj. Marii) i „liczego robaka” (tj. poety) po-brzmiewające dalekim echem *Muzy Kochanowskiego*:

Dlatego i ja, lichy robak, promieniami łaski twojej odżywiony i jako jeden polny konik ciepłem dobrodziejstw twoich rozgrzany, przy Panieńskiego Ogrodu twego parkanach ubogą ojczystego rymu melodyją brzęczę. [s. 2]<sup>76</sup>

W wierszu wstępnym to samo napięcie między wzniosłością i wielkością tematu a słabymi siłami twórcy:

Znam moją nieudolność, bom jeden lichota;  
 Wspaniałą materiją zła hańbi robota. [s. 5]

Osią utworu stają się czynności twórcze, na zmaganiu poety z przedmiotem wypowiedzi ma skupiać się uwaga czytelnika. Sprostanie tematowi, doskonale przedstawienie przedmiotu, wymaga Boskiej inspiracji:

*Pismo* mię w tym utwierdza, iż nad wodami  
 Unosił się Duch Święty i trzpiatał skrzydłami.  
 Ten tedy miałki dowcip mój, jak wie najłepi,  
 W rozsadzaniu tych kwater niechaj sam pokrzepi;  
 Jemu bowiem nie tajno, że się sercem szczyrem  
 Zabieram; więc niech władnie on łodzią i styrem. [s. 5—6]

<sup>74</sup> Zob. W. K o c h o w s k i, *Ofiarowanie poesim polskiej Naświętszej Pannie Marij. W: Niepróżnujące próżnowanie. Ojczystym rymem na lyrica i epigrammata polskie rozdzielone i wydane w Krakowie [...] R. P. 1674, s. 77—79.*

<sup>75</sup> E. R. C u r t i u s, *Topika*. Przełożyła K. K r z e m i e n i o w a. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 236 n.

<sup>76</sup> Zob. J. K o c h a n o w s k i, *Muza*. W: *Dzieła polskie*, t. 1, s. 137:

A poeta, słuchaczów prózny, gra za płotem  
 Przeciwiając się świerzom, które nad łąkami  
 Ciepłe lato witają głośnymi pieśniami.

Jak w *Ofiarowaniu poezji polskiej* i licznych innych utworach Kochowskiego, „*furor poeticus*” występuje w postaci schrystianizowanej<sup>77</sup>. Wybór między tradycją „pogańską” a chrześcijańską manifestowany jest przez charakterystyczny gest odrzucenia: „ogród zamknięty” przeciwstawia autor „ogrodom” poetów antycznych. To konwencjonalne już w poezji późnego baroku wyrzeczenie się uroków poezji pogańskiej pozostaje tylko gestem<sup>78</sup>. Ostentacyjna uczoność poety przejawia się w przywoływaniu postaci mitologicznych i antycznych „przykładów” dla zobrazowania kolizji między zamiarem poetyckim a możliwościami poety, w retorycznej konstrukcji monologu — przemówienia do Marii.

Do tworzenia poeta jest zobligowany przez łaski, których doświadcza. Poezja ma być wyrazem wdzięczności dla dawcy tych łask, ma głosić chwałę Boga, a szczególnie pośredniczki — Królowej Polskiej Korony. Chrześcijańska cnota pokory każe poecie publicznie oświadczyć, że ani zdolności („miałki dowcip”), ani znajomość sztuki („niedoszła sztuka”) nie usprawiedliwiają w pełni podjęcia tematu. Jednak z przekonania, że równie miłe jest Bogu dzieło (dokonanie) jak „chęć”, rodzi się zrównującą przeciwstawienie „górných dowcipów” i „mantuańskich pięknych rymów” — „sielskiej fujarzy”, „miałkiemu konceptowi nieuka” (s. 6). Poza inspiracją pozostają więc „*ingenium*” i „*ars*”, decydujące o wartości dzieła i o miejscu poety w hierarchii twórców.

Kochowski występuje w obronie sztuki skromnej i niedoskonałej, ale inspirowanej uczuciem wdzięczności wobec Boga. Dla określenia różnej wartości dzieł, zależnej od znajomości rzemiosła poetyckiego, posłużył się paralełą poezji i wytworów malarstwa oraz sztuki mierniczej:

Tamci będą wyzłacać *dientro* szumne ściany,  
Przez mię modelusz kwater będzie rysowany  
Na nie tykanym piasku [...] [s. 6]

Problem różnej wartości utworów poetyckich, wynikającej z różnych predyspozycji podmiotów twórczych (połączenie zdolności i sztuki) zajmował zawsze wiele miejsca w metapoetyckich refleksjach pisarzy staropolskich<sup>79</sup>. Było to wyzwanie dla czytelnika, propozycja samodzielnego rozpoznania i określenia wartości. Rozróżnienie „poety” i „rymowalcy” miało niekiedy walor usprawiedliwienia własnego dzieła wobec czytelnika. W tej funkcji usprawiedliwiającej dzieło i poetę pojawia się u pisarzy ba-

<sup>77</sup> Zob. Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 120, 158 n.

<sup>78</sup> Manifestacyjne wyrzeczenie się tradycji antycznej odbywało się przez „zapreczone przywołanie” lub przez substytucję muzy szczególnie często w inwokacjach epickich. Zob. L. Szczerbicka-Słęk, *W kręgu Klío i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 180, 184 n. — Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 158 n.

<sup>79</sup> Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 161 n.

rokowych zestawienie literatury z innymi typami twórczości, być może genetycznie związane z paragonem sztuk<sup>80</sup>. Bartłomiej Zimorowic w *Obmowie do Sielanek* posługuje się tym samym co Kochowski zestawieniem — również usprawiedliwiając małą wartość swego dzieła wobec twórczości mistrza Szymonowica:

Inaczej świat malarze, inaczej miernicy  
Konterfetować zwykli na małej tablicy:  
Miernik wszytek krąg ziemski linijami kryśli,  
Niewiele oczom, więcej pokazuje myśli;  
Malarz, kraj do widoku obrawszy wesoly  
Lub wirydarz pięknymi usadzony zioły,  
Uczyni z niego lanczaft z uciesznym wejźrzeniem;  
Tak ja swe kąty chciałem odrysować pieniem,<sup>81</sup>

Potrzeba usprawiedliwienia dzieła wobec czytelnika powoduje ukrycie się twórcy za autorytetem wzoru. W wierszach wyjaśniających poetykę *Ogródu Kochowski* stwierdza:

Twe tytuły zbierając z miodopłynny weny  
Doktorów, a do swojej wodę Hipokreny  
Jako z morza przenosząc; kształtem lichych pszczołek,  
Które plastr miodu robią z nazbieranym ziółek. [s. 4]

W rezultacie powstaje jakby nowa, poetycka odmiana „stylu lipsjańskiego”<sup>82</sup>. Zamiast cytatów starożytnych, jak u Lipsjusza — cytaty z *Pisma św.* i pisarzy duchownych, rozpoznawalne w epigramatach poety. Kochowski znał i podziwiał twórczość Lipsjusza, jak świadczy wiersz pochwalny na cześć „chrześcijańskiego Seneki” — *Tablica z napisem rymu słowiańskiego*<sup>83</sup>. Tak pomyślany „ogród”, złożony z kwiatów-cytatów i budowanych z nich wierszy, przypomina retoryczny *Hortulus elegantiarum*.

<sup>80</sup> T a t a r k i e w i c z, *Historia estetyki*, t. 3, s. 154 n.

<sup>81</sup> *Poeci polskiego baroku*. Opracowały J. Sokołowska i K. Żukowska. T. 1. Warszawa 1965, s. 568.

<sup>82</sup> B. O t w i n o w s k a (Od „manier” do „stylu”. W zbiorze: *Estetyka — poetyka — literatura*, s. 109) zwięźle charakteryzuje styl lipsjański jako „doprowadzony do ostentacyjnej przesady przez Justa Lipsiusa dawny styl-mozaika. Jego zasadą było łączenie cytatów starożytnych w nowych układach treściowych. Z takich właśnie fragmentów zlepił Lipsius swe niezwykle popularne dzieło *Politica*, ujmujące nowoczesną myśl polityczną w wyobcowanych ze starego kontekstu zdaniach, ewokujących pewne skojarzenia literackie i filologiczne, a równocześnie szokujących w nowym zestawieniu”. Pełniejszą charakterystykę tego stylu i lipsjanizmu w Polsce w. XVI i XVII — zob. B. O t w i n o w s k a, *Modele i style prozy w dyskusjach na przelomie XVI i XVII wieku*. Wrocław 1967, s. 72 n.

<sup>83</sup> K o c h o w s k i, *Nieprzezupające proznowanie*, s. 325—327. Wiersz ten przedrukowuje także O t w i n o w s k a (*Modele i style prozy w dyskusjach na przelomie XVI i XVII wieku*, s. 160—161).

Rezygnacje z konkretnego adresata (dedykowanie utworu Matce Boskiej) powoduje jakby „zamazanie” obrazu odbiorcy wirtualnego. W przedmowach dedykacyjnych adresat bywał modelem idealnego czytelnika; kierowana do niego perswazja odnosiła się do wszystkich odbiorców. W utworze Kochowskiego czytelnik to anonimowy „każdy” — określony jedynie jako „miłośnik ziela” (czciciel Marii). Poeta jest rzecznikiem odbiorcy — to on otwiera drzwi ogrodu zamkniętego i zaprasza do wejścia w imieniu jego pani. Lektura jest korzystaniem z darów ogrodu:

Lub kwiatki, lubo frukty ręka czyja zrywa,  
Nie tylko nikt nie broni, ale sama wzywa  
Najświętsza Matka [...] [s. 6]

Funkcja pośrednika między czytelnikiem a adresatką i bohaterką utworu wykracza poza ramy dzieła. W przedmowie dedykacyjnej autor w imieniu wszystkich Polaków i jako ich rzecznik zwraca się do królowej i proktorki „Sarmacyjej” z prośbą o obronę:

Zawrzyżę tedy, o ogrodzie zawarty, zewsząd przystępne i każdemu nieprzyjacielowi otwarte ojczyzny naszej granice. Zmocnij dziedzictwo twoje, ufortyfikuj antemurał chrześcijaństwa. Aby ta Polska, która Cię ma przeciwko imprezie pogańskiej nieprzełomionym zaszczytem, ta Cię wiecznie królową swoją licząc wyznawała, żeś jest w mocnym ramieniu Boskim *aufferens bella usque ad finem*. [s. 2]

## 3

Zbiór epigramatów Mikołaja Reja nazwany *Żwierzyńcem* był pierwszym polskim zbiorem poetyckim eksponującym w tytule porównanie dzieła do ogrodu. Tytuł zbioru: *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są własnie wypisane, a zwłaszcza ku czasom dzisiejszym naszym niejako przypadające*<sup>84</sup> — nawiązuje do formuły tytułowej sylw. Jak w założeniach ogrodowych zwierzyniec stanowił strefę przechodnią między ogrodem a lasem, tak i tytuł zbioru Reja sytuuje się między „lasem” a „wirydarzem”. Jak w „*silvae*”, cechą główną zbioru jest „*varietas*”, polegająca na przemieszaniu „rzeczy poważnych” i „dworstwa przypadłego”. Druga cecha wskazywana w tytule to stosowność zawartości zbioru do jego czasów, czyli pożytek, jaki lektura może przynieść czytelnikowi:

Acz sie dworstwo nie trefi do poważnych rzeczy,  
Ale nie wadzi i to czasem mieć na pieczy,  
Abowiem stąd nawiększe przypada ćwiczenie,  
Kto ma na przeszłe rzeczy z pamięcią baczenie<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> M. Rej z Nagłowic, *Żwierzyniec*. 1562. Wydał W. Bruchnański. Kraków 1895. BPP 30. Z tejże edycji pochodzą przytaczane dalej cytaty.

<sup>85</sup> *Do tego, co czyść ma*, s. 6—7.

„*Varietas*” jest jakością „odśrodkową”, rozbijającą jedność dzieła. W *Żwierzyncu* pojawiły się dla przeciwwagi silne zabiegi ujednoczające: amplifikacja sygnałów początku i końca, a więc przeciwstawienie się ciągnięciu dzieła ku formie otwartej; podział zbioru na części jednolite tematycznie; wreszcie — unifikacja formalna, polegająca na złożeniu zbioru z samych utworów ośmiowersowych. To ostatnie Rej uznał za istotny element „sztuki”, a ów sąd autora potwierdziła ocena Wirzbięty (o czym dalej).

Na informację metatekstową tytułu nakładają się dopełnienia, wypowiedziane przez Wirzbięty w przedmowie do wydania 2 (1574). Rej sam nie wyjaśnił wprost, dlaczego porównał dzieło do zwierzyńca — czyni to za niego Wirzbięta:

A niechże tedy inszy chwałą, jako chcą, Platona i Aristotelesa, my też tym więcej chwalić będziemy księgi ty, które w ogrodzeniu swym zamykają rozmaite, nie tylko ludzi, ale i inszych rozlicznych rzeczy podobieństwa a kształty: abowiem jako w zwierzyńcu bywa zwirz rozmaity, jeden pożyteczny ku jedzeniu, a drugi szkodliwy, tak też w tych księgach są rzeczy, których tu w tym żywocie naśladować i których się wystrzegać mamy; i nie wiem, czego by w nich nie dostawało, gdyż się tu zamykają stateczne przykłady z rozlicznych historyków krótko zebrane, domowe przypadki, podobieństwa i figury rozmaite i inne żartowne a krotofilne, dworskie powieści — nie inaczej jedno jako więc owo w zwierzyńcu ziemia pełna bywa rozmaitego a ślicznego kwiecia i zieleń takiego i owakiego [...] <sup>86</sup>.

Różnorodność rozumie zatem Wirzbięta podobnie jak Rej — jako przemieszanie powagi i żartu, „statecznych przykładów” i „dworskich powieści”. Sens wypowiedzi precyzują przymiotniki towarzyszące „zwierzow”: „pożyteczny” — „szkodliwy”, i „kwieciu”: „rozmaite a śliczne”. W samym więc porównaniu do ogrodu zawiera się informacja o wartości estetycznej zbioru, którego piękno polega na połączeniu przyjemnego i pożytecznego. „Rozmaite a śliczne kwiecie” jest tu znakiem tego, co przyjemne, „zwirz rozmaity” reprezentuje pożytek. Wydaje się, że Wirzbięta „klasycyzuje” zbiór Rejowy, zamieniając na Horacjańską formułę: „przyjemne i pożyteczne”, nieklasyczne w istocie przemieszanie powagi i śmiechu. Także podkreślenie „ogrodzenia” zbioru ma wydobyć klasyczną „różnorodność w jedności”.

Mikołaj Rej w *Żwierzyncu*, jak i w innych swoich dziełach, nadmiernie rozbudował ramę. Składa się ona z wielu części, toteż wypowiedzi o dziele, autorze, czytelniku rozproszone są na dużej przestrzeni, wielokrotnie także powtarzane. Rama zbioru ma — tę funkcję dziedziczy po retorycznym *exordium* — zaprezentować autora w sposób budzący przy-

<sup>86</sup> Przedmowa M. Wirzbięty do wyd. 2 (1574), dedykowanego J. Chodkowi-cowi, s. 285—286.



chylność czytelnika. Afektowana skromność była, jak sądzono, sposobem najbardziej skutecznym, dlatego też Rej podkreśla, że nie pisze dla sławy: „iż sie nic ze mnie nie dzieje z żadnego ugonku ani z żądliwości jakiego o sobie niepotrzebnego mnimania”<sup>87</sup> — lecz dla ozdoby języka polskiego, jako „prostak” i „nieuczony” do sobie podobnych<sup>88</sup>. Wypowiedź o autorze realizuje się w bezpośrednim zwrocie do czytelnika, czego rezultatem jest ukonkretnienie obrazu odbiorcy. Jak zwykle u Reja, czytelnik ten występuje w dwojakim wcieleniu: jako „miły brat” i „szacunkarz cudzych spraw”. Odbiorca życzliwy, „miły brat”, który „przyjmie za dobre”, właściwie oceni dzieło, potrafi z niego wybrać to, co utwierdza w cnocie, a więc umożliwi zrealizowanie podstawowego zadania dzieła, reprezentowany jest przez adresata przedmowy dedykacyjnej. Pozostałe wiersze, rozszerzające adres na każdego, kto będzie czytał, odwołują się do tych cech w obrazie odbiorcy, które już zostały wydobyte w przedmowie-dedykacji<sup>89</sup>.

Jakkolwiek „szacowanie” cudzej pracy leży w naturze każdego człowieka, „szacunkarz cudzych spraw” jest odmianą czytelnika niechętnego autorowi i dziełu, wcieleniem Zoila<sup>90</sup>. Tego to właśnie krytyka wyzywa autor do współzawodnictwa:

Jeśli byś też z niełaski na lewo szacował,  
Masz papier, napisz lepiej — ja będę dziękował.

W świadomości twórcy dzieła rezultat tego współzawodnictwa jest zresztą przesądzony:

Dzierzę, iż materyją możesz lepszą sprawić,  
Ale ją ośmią wirszów trudno masz wyprawić<sup>91</sup>.

Ten rozdział „materyi” od „sztuki” ma doniosłe znaczenie dla wpisanej w dzieło koncepcji literatury. Sugeruje, że nie „materyja”, lecz „sztuka” decyduje o wartości dzieła.

W *Żwierzynku* literaturę ujmuje się jako zadanie dla czytelnika. Rej

<sup>87</sup> Przedmowa dedykacyjna do wyd. 1: „Zacnie urodzonemu a Wielmożnemu Panu, Panu Janowi Chodkowicowi [...]”, s. 4.

<sup>88</sup> Ciekawą problematykę obrony i pochwały języka polskiego w wierszach obramowujących *Żwierzyniec* omawia B. O t w i n o w s k a w studium „*Gęsi*” i „*leda co*” w *teorii językowliterackiej Reja* („Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1).

<sup>89</sup> Są to przede wszystkim: epigramat umieszczony po tytule (s. 1), następnie: *Do szacunkarza cudzych spraw* (s. 6), *Do tego, co czyść ma* (s. 6—7) i zamykający *Żwierzyniec* wiersz *Do tego, co czytał* (s. 282—283) oraz dodany w wyd. 2 wiersz *Zamknięcie rzeczy statecznych* (s. 295—296).

<sup>90</sup> T. M i k u l s k i, *Ród Zoilów*. W: *Rzeczy staropolskie*. Wrocław 1964, s. 52 n. Tu także o późniejszych naśladownictwach Rejowskiego konceptu: „Masz papier, napisz lepiej”.

<sup>91</sup> *Do tego, co czytał*, s. 283.

wielokrotnie powtarza, że czytelnik ma „sam rozeznąć”, sam ocenić, sam dokonać wyboru. Epigramat *Libraryja* jest taką właśnie wypowiedzią na temat literatury, jej wartości i ciężącego na czytelniku obowiązku dokonania wyboru:

Nic ci na tym, mój bracie, chociaż czytasz wiele,  
Bo między fijołkami i pokrzywać ziele;  
Na tym więcej należy, byś umiał rozeznąć,  
Strzegąc sławy poczciwej, przy czym byś miał zostać.  
Szyjąc też więc dwa krawcy na jednym warstacie,  
Ale rożno sztepują, jako sami znacie;  
Bo ten każdy napiękniej w swym rzemieśle stoi,  
Gdy to umie rozeznąć, co nocie przystoi!<sup>92</sup>

Problematyka wyboru wartości została tu przedstawiona poprzez dwa porównania: pierwsze nawiązuje do wirydarza (fiołek—pokrzywa, tj. kwiat—chwast), drugie zaś do rzemiosła (różny sposób szycia u dwóch krawców). W innym miejscu analogiczną myśl wyraził Rej poprzez odwołanie się do ewangelicznej przypowieści: „śnadniej możesz rozeznąć kąkol od pszenice, pszenicę schować, a kąkol zarzucić wedle rady Pańskiej”<sup>93</sup>. Sądzę, że obydwa te porównania (szczególnie fiołek—pokrzywa) mają podstawę estetyczną: czytelnik ma rozróżnić między pięknym a brzydkim, między dobrym sposobem wykonania (sztuką) a złym.

Dla Reja, podobnie jak dla innych pisarzy renesansu, wartość literatury wyraża się w połączeniu pięknego i pożytecznego. Tę samą myśl wyklada w swej przedmowie *Wirzbięta*. Oceniając utwór *Wirzbięta* przytacza fragment *Sztuki poetyckiej* Horacego, co staje się punktem wyjścia dla pochwały autora i całej jego twórczości, później — samego *Żwierzynca*:

jedni pisali rzeczy poważne, stateczne i pożyteczne — ale rzeczą nieozdobną i niewdzięczną, drudzy zaś przyjemne uszom ludzkim, miłe a wdzięczne — wszakże mało pożyteczne; ale takich, którzy by rzeczy stateczne a pożyteczne pisali z rzeczą wdzięczną a przyjemną złączone, mało sie wieku naszego znajduje. Wszakże między tym jeśli którzy są, mym zdaniem ten nasz Rej pierwsze miejsce ma, który w księgach swych, językiem polskim popisanych, wybornie a ślicznie w to oboje ugodził; [...] tak iż niepomału wyjaśnił i wypolerował język nasz, a to tym, iż rzecz oną pożyteczną wdzięcznymi a ozdobnymi słowy zafarbował. A jeśli sie w których księgach ta pilność jego okazała, tedy zaprawdę w tych, którym dał ten napis *Zwierzyniec*, w którym osobną sztukę wyprawił, gdyż każdą nawiętszą historiją albo powieść swą tylko w ośmi wirszach zamknął<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Epigramat ten znajduje się w „miejscu nacechowanym”, a mianowicie zamyka cz. 4 *Żwierzynca* (s. 281).

<sup>93</sup> M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Cz. 1. Opracował W. Kuraszkiewicz. Wrocław 1971, s. 18 (z przedmowy dedykacyjnej J. Tarnowskiemu). BPP, B 19.

<sup>94</sup> Rej, *Zwierzyniec*, s. 285.

Wirzbięta powtarza więc obiegową formułę Horacego — ale rozumie ją zgodnie z dyskusjami na temat celu poezji toczącymi się w XVI wieku. Jego koncepcja „przyjemności”, zasadzającej się na kunszcie i wdzięku słów, szczególnie bliska jest wypowiedziom Robortella i Grassa<sup>95</sup>.

Jak słusznie zauważył Jerzy Starnawski, przedmowa Wirzbięty jest znakomitą wypowiedzią krytyczną na temat *Zwierzyńca* i całej twórczości Reja<sup>96</sup>. Niektóre wątki myślowe zawarte w wypowiedziach autotematycznych pisarza — zostały przez krytyka wydobyte i sprecyzowane, choć odnosimy wrażenie, że w całości wywodzą się z materii Rejowskiego piarstwa. Niektóre z nich zostaną podjęte przez innych autorów „wirydary”.

W wieku XVI potrzebna była — jak się zdaje — interwencja „krytyka” dla objaśnienia informacji zawartej w tytule, której może grozić niezrozumienie. Nie tylko Wirzbięta „dopowiada” Reja, wyjaśniając sens ukryty w porównaniu do zwierzyńca. Podobnie w *Ogrodzie królewskim* Bartłomieja Paprockiego zadanie wyjaśnienia tytułu przypada autorowi wiersza pochwalnego, zalecającego dzieło. Ks. Przeclaw Mojecki, potwierdzając stosowność tytułu wobec dzieła, rozwija paralelę literatury—ogrodu:

Widząc, kiedy ten Ogród grodzić zaczynało,  
 Który (a prawie słusznie) królewskim nazwano,  
 Uwiodł mnie wdzięczny zapach kwiecica rozkosznego,  
 Ziem chciał ten prozny zagon zasiać z piora mego.  
 Ogrodnik nie od tego, który z swej nauki  
 Dziwne w szepiach i w ziołach wyprawuje sztuki,  
 Sadząc je w bujnej ziemi pilnie opatruje,  
 Z wonią przyjemną światu dać je obiecuje.  
 A z wonią taką, której żadne niepogody  
 Nie odejmą; ani wziąć może żadnej szkody  
 Od przykrewj zimy, ani gorąca zbytniego,  
 Nie boi się wiatru ni szczęścia przeciwnego.  
 Słachetne kwiatki, które ten Ogród ma w sobie!  
 Daj wam Boże i rosy wczesnej w każdej dobie,  
 I łaskawych promieniów słonecznych; a zgoda  
 Mieście według potrzeby przychylne żywioła,  
 Aby nie tylko wonność z was ludzie cieszyła  
 I ozdoba spraw waszych oczy weseliła,  
 Ale też z was zostało nasienie takowe,  
 Co by ojczyźnie miłej cnot owoce nowe  
 Wydawało, zdobiąc ją sprawami sławnymi,  
 A to aby już wieki szło nieprzerwanymi<sup>97</sup>.

<sup>95</sup> Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 3, s. 200, 217.

<sup>96</sup> J. Starnawski, O „*Zwierzyńcu*” Mikołaja Reja z Nagłowic. Wrocław 1971, s. 8.

<sup>97</sup> *Ogród królewski, w którym o początku cesarzów rzymskich, arcyksiążąt ruskich, królów polskich, czeskich, książąt słąskich, ruskich, litewskich, pruskich*

Pojawia się tu kilka motywów unikalnych w polskich wierszach wirydarzowych. Wynika to, jak się zdaje, z charakteru dzieła, które nie jest zbiorem poetyckim (choć są w nim i wiersze), ale antologią „statecznych przykładów”, jak określił ten typ wypowiedzi literackiej Wirzbięta. Są to wypisy z kronik i anegdoty historyczne, zebrane z wyraźnym celem dydaktycznym — mają utwierdzać w Polakach cnoty obywatelskie. Z tej właśnie racji mógł pojawić się motyw trwałości, przysługującej „sprawom” opisanym przez poetów i przez historyków<sup>98</sup>, a także motyw „nasienia” (ziarna) — Platoński czy biblijny — związany z celem, jaki dzieło ma osiągnąć. Przedstawianie pisarza jako ogrodnika jest pospolite, natomiast „próżny zagon”, który „zasiewa” autor pochwały, nie pojawia się więcej. Ten „próżny zagon” to symbol miejsca przeznaczonego obyczajem wydawniczym na zalecenie dzieła. *Ogród królewski* tkwi w tradycji Rejowskiej dydaktyki; „rozmaite i śliczne kwiecie” z przedmowy Wirzbięty rozwinęło się w wierszu ks. Mojeckiego w „szlachetny i wonny” ogród.

*Ogród nie wyplewiony* Wacława Potockiego jest również kontynuacją — zapewne nieświadomą — tradycji Rejowskiego *Żwierzyńca*. Istotne podobieństwo obu zbiorów wynika z odwołania się do „*varietas*” jako zasady określającej porządek dzieła. Zbiór Potockiego ujawnia jednak nowe znaczenie, jakie barok nadaje różnorodności:

zasada *varietas* [...] podniesiona została do miary porządku rzeczywistości i przeciwstawiona porządkowi rozumu<sup>99</sup>.

Rozbudowany tytuł zawiera dwie grupy informacji metatekstowych: o dziele, jego zawartości i poetyce oraz o odbiorcy (odbiorze). Jak w *Żwierzyńcu*, podstawową cechą dzieła eksponowaną w tytule jest jego rozmaitość (różnorodność), prawie chaotyczność. O ile porównanie dzieła do ogrodu zwykle wskazywało na „naturę piękną i przyjemną”, poddaną regułom sztuki, to Potocki od razu na wstępie odżegnuje się od wszelkiej regularności. Jest to więc ogród nie wyplewiony, na pograniczu między ogrodem a lasem, dziki; obecność w nim chwastów i pokrzyw została dwu-

*rozrodzenia ich krotko opisane najdziesz*. Przez B. Paprockiego [...]. Roku MDXCIX. Drukowano w sławnym starym mieście praskim u D. Siedlcańskiego [...] 1599. Wiersz umieszczony po przedmowie autora, na k. nłb. 8.

<sup>98</sup> Kochanowski w *Muzie* (w: *Dzieła polskie*, t. 1, s. 139) przypisuje poezji funkcję upamiętniania:

Nie raz Troja burzona; przed Hektorem siła  
Mężnych było, którym śmierć przy ojczyźnie miła,  
Ale wszyscy w milczeniu wiecznym pogrążeni,  
Ze poety zacnego rymy przebaczeni.

O historii jako nauczycielce cnót przez przykład przodków — zob. Dobrowolski, *op. cit.*, s. 70 n.

<sup>99</sup> Skwarczyńska, *op. cit.*, s. 199.

krotnie podkreślona<sup>100</sup>. I rzeczywiście zbiór jest chaotyczny, nawet tak trwała część kompozycyjna jak rama uległa w nim rozkładowi<sup>101</sup>. Na karcie tytułowej Potocki akcentuje demonstracyjnie pewną agresywność i „nieprzyjemność” dzieła wobec czytelnika:

W ogrodzie chwastu, gdzie pokrzywa sparza-ć;  
W brogu plugastwa, gdzie matonog zawroci-ć głowę;  
W kramie szpilek, którymi zakłuć, zwierciadeł,  
W których się przejrzeć możesz między towarem napoły. [s. 1]

„*Varietas*” zbioru polega tu na różnorodności tematów („*ethica, moralia, sacra, seria*” itd., „są i żarty”), ich stosowności wobec płci, wieku, stanu („w obojej płci, różnych stanach i wieku żywota ludzkiego”), form wypowiedzi („rzeczy, powieści, przygody, podobieństwa, przykłady” to, jak się zdaje, różne odmiany małych form epickich); wszystkie jednak mieszczą się w porządku rzeczywistości („które, jeśli nie były, być mogły”).

Karta tytułowa sygnalizuje więc „nieklasycyzm” zbioru, współwystępowanie powagi i śmiechu, a jednocześnie wielostronny „pożytek”, z utworów poważnych płynący dla czytelników „poważnych i uważnych”, z żartów — dla „poufałych przyjaciół”. Żarty są, „krom zgorzenia cnotliwego człowieka”, rozrywką „dla próżnujących ludzi”, także i one są pożyteczne, umożliwiają godziwe wypełnienie wolnego czasu, „niepróżnujące próżnowanie”. Pożytek, jaki wypływa z dzieła, zależy nie tyle od zawartych w nim utworów, co przede wszystkim od odbiorcy. To on, kierując się rozumem i skłonnościami własnej natury, wydobywa z przekazu literackiego — niezależnie od hierarchii utworów, ich tematów i wartości estetycznej — pożytek duchowy, „bo czystemu wszystkie rzeczy są czyste”. Ilustruje to przykład owadów:

I w rożej, i w lilijej, i w wonnym krokosie,  
Gdzie pszczele o miód, łąco o truciznę osie.  
Acz tamta i z pokrzywy, i z kolącej szczołki,  
Kędy ta żądło ostrzy, wysysa miód słodki. [s. 1]

Jednocześnie jest to zamaskowana obrona stosowności tematów dramatycznych we fraszce. Prawo twórcy do umieszczania w zbiorze utworów

<sup>100</sup> Potocki, *Ogród fraszek*, t. 1, s. 1.

<sup>101</sup> Typowy „wiersz wirydarzowy” *Na ogród nie wyplewiony* przesunięty został na czwarte miejsce w obrębie cz. 1; części zbioru starannie powtarzające tytuł całości nie posiadają osobnego obramowania, z wyjątkiem cz. 4, która się rozpoczyna wierszem autotematycznym *Fraszki* i zamyka utworem *Koniec fraszek*. Jest to właściwe zamknięcie zbioru, cz. 5 została wyraźnie dodana do całości. Potwierdza te obserwacje rekonstrukcja procesu redagowania ostatecznej wersji *Ogrodu*, przeprowadzona przez L. Kukulskiego (*Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław 1962, s. 82—85).

obscenicznych stanowiło od Kochanowskiego temat licznych przedmów do zbiorów fraszek <sup>102</sup>.

Morsztynowa Na „Ogrod fraszek” *paraenesis* podejmuje również ten temat <sup>103</sup>. Ale — jak to bywa z przedmowami nieautorskimi — przenosi punkt ciężkości z dzieła na całą twórczość autora. Proponuje ocenę *Ogrodu* i reszty twórczości Potockiego opartą na wiedzy teoretycznej dotyczącej hierarchii gatunków i funkcji wypowiedzi poetyckiej. Broniąc fraszek, nawet tych „bezpiecznych”, podkreśla ich zdolność poruszania czytelnika i sprawiania mu przyjemności. Jednym przypisuje powagę ukrytą w śmiechu („Mozg w zadumaniu, usta mają w śmiechu”), innym — jedynie funkcje ludyczne („Zabawne tylko posiedzenie słodzą”). Fraszki usprawiedliwia nie sama ich wartość autonomiczna, ale także miejsce, jakie zajmują pomiędzy innymi utworami Potockiego, który „tu igra tylko”. Fraszki to rodzaj „wczasu”, odpoczynku, wytchnienia wśród pracy nad poważnym i wielkim dziełem — lecz są też dowodem mistrzostwa swego twórcy.

Wiersz *Na ogrod nie wyplewiony* jest typowym utworem wyjaśniającym tytuł dzieła i jego zawartość. „Ogród nie wyplewiony” jawi się poecie w postaci lasu, nie ogrodu:

W las idąc, czytelniku, słuszna wprzody, że się  
Sprawisz ode mnie, co w tym zawiera się lesie.  
[ . . . . . ]  
Do lasa, czytelniku, idziesz, nie do raj, [s. 12—13]

Zgodnie z tą zapowiedzią utwory przyrównywane są raczej do drzew i roślin leśnych niż ogrodowych, choć i te się pojawiają:

Są maliny do smaku, są róże do woni,  
[ . . . . . ]  
W mym ogrodzie baczywszy nie tylko koloru,  
Smaku radzę najpierwej patrzeć [...] [s. 12—13]

<sup>102</sup> J. Januszowski w przedmowie dedykacyjnej do wydania z r. 1585 tak pisze o fraszkach (cyt. za: J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wydanie pomnikowe. T. 2. Warszawa 1884, s. V—VI): „Wydał też był, mniemaniem ludzkim i rzeczą samą, *Fraszki*: w których niektóre są barzo potrzebne, a drugie podobno barzo bezpieczne. To prawda, nieboszczyk samże długo o tym myślił, jeśliże wszystkie wydać miał albo nie. [...] pisałem o to do niego, na co potym odpisał mi w te słowa: »Wyrzucić co z fraszek nie zda mi się, bo to jest jakoby dusza ich. *Si quod pruriat, incitare possunt*. A tak, proszę, przepuść im teraz M. M. etc.« te są słowa jego. Oględował się na to, że złość ludzka każdemu złemu jest wrodzona: a dobremu i nagorsza rzecz nie zawadzi [...]”. J. A. Morsztyn (*Do Piotra o swoich księgach*. W: *Utwory zebrane*, s. 310) stwierdza: „Nic nie są fraszki z wymytą paszczką”.

<sup>103</sup> Autorstwo *Paraenesis* przypisuje się Stanisławowi Morsztynowi lub Samborowi Młoszowskiemu. Zob. Kukułski, *op. cit.*, s. 83.

Natura tworząca w sposób spontaniczny i nieskrępowany staje się modelem działalności poety, różnaitość i różnowartościowość jej tworców — modelem dzieła. Z tego zrównania wypływa usprawiedliwienie twórczości poety i usprawiedliwienie dzieła:

Jak się pięknie w orzeszku jądro zaskorupi,  
Lecz pozor smak przechodzi, skoro go rozłupi;  
Czasem też będzie i czczy. Jeśli się to przyda  
Naturze, nikt się pewnie za fraszki nie wstyda,  
Gdy procz papieru tylko a procz inkaustu,  
Jeśli ją mądry zgryzie, nie znajdzie w niej gustu. [s. 12—13]

Wszystko, co znajduje się w dzikim ogrodzie natury (lesie), jest „po coś”, ma zastosowanie, jest tam ukryta Boska myśl porządkująca. Rozszyfrowanie tego Boskiego porządku natury wymaga wiedzy (np. medycznej). Analogicznej znajomości rzeczy wymaga korzystanie z „ogrodu poetyckiego”. Utwór literacki stawia czytelnika przed dylematem „skorupki” i „jądra”, „pozoru” i „smaku”, zmusza więc do poszukiwania wartości ukrytej. Jest nią oczywiście „użyteczność duchowa”, choć i pod tym względem są one różnowartościowe. Rozróżnienie i wybór jest rzeczą czytelnika — kierując się rozumem ma on wybrać to, co dla niego pożyteczne i dobre, „Nie słuchać apetytu, ma-li szkodzić zdrowiu”. Wybór powinien odbywać się na podstawie znajomości reguł, obycia z literaturą, rozeznania:

Trzeba znać rodzaj bedłek, kto chce grzyby zbierać,  
[ . . . . . ]  
Bo kto się na czym nie zna, tego niech nie liźnie:  
Dobry jest wąż dryjakwi, dobry i truciznie. [s. 13]

Model wirtualnego odbiorcy jest więc modelem elitarnym. Dzieło kierowane jest do czytelnika-znawcy, stawia przed nim określone zadania. Uderzające jest w wypowiedziach metatekstowych *Ogrodu* ukrycie refleksji estetycznej, pozorny brak jakiegokolwiek próby określenia „powabu”, przyjemności. Czterowiersz z karty tytułowej wręcz zrównuje piękne i wonne kwiaty z „kołącą szczotką”. Cała problematyka wartości zawiera się na pozór w przeciwstawieniach: miód—jad, dryjakiew—trucizna, pszenica—kąkol. Wiąże się to zapewne z potrzebą udowodnienia „skrupulatorem” pożytku płynącego z lektury fraszek. Bo przecież nie była obca Potockiemu owa „topika aksjologiczna”, określająca wartość estetyczną utworu poprzez przeciwstawienie lasu — ogrodowi. W *Moraliach* twórczość przekładową Morsztynów (Andrzeja i Stanisława) pokazuje jako pracę ogrodników, z wyraźną intencją wartościującą:

Pisał Andrzej, Stanisław Morsztyn i dziś pisze —  
Nie borowe zbierając po Parnazie szysze,  
Lecz słowa odlewane, sentencyj wybory

Pod smoczą rwane strażą hesperyjskiej Flory  
 Z włoskich, francuskich tekstów, albo więc z łaciny,  
 Przesadzają owoce w ojczyste dziardyny<sup>104</sup>.

W wierszach obramowujących *Ogród* problematyka aksjologiczna wprowadzona została z koncepcji natury ludzkiej: „rozum a śmiech to różni człowieka od zwierza”<sup>105</sup>. Dzieło, które odpowiada potrzebom człowieka, musi mieszać powagę ze śmiechem. Nie tylko więc to, co odpowiada rozumowi, jest wartościowe — także i to, co bawi. Rozum ma określać granice rozrywki, a także kierować wyborem.

## 4

*Wirydarz poetycki* Jakuba Teodora Trembeckiego przechował najpiękniejszą i najbogatszą wypowiedź wyjaśniającą tytuł zbioru. Rozwinięty tytuł informuje o zawartości: *Wirydarz poetycki z roznych poetow wiadomych i niewiadomych, lacińskich i polskich*, o czynnościach twórczych autora i dacie zakończenia: „wielką i kilkunastu lat pilną pracą wystawiony i skończony Roku Pańskiego 1675 die 24 decembris”<sup>106</sup>. Wiersz wstępny, jak przypuszczał Ludwik Kamykowski, jest autorstwa Jakuba Trembeckiego ojca, który także miał rozpocząć pracę nad *Wirydarzem*<sup>107</sup>. Nie jest to dla nas sprawa wymagająca rozstrzygnięcia: interesuje nas charakter wypowiedzi metatekstowej niesionej przez utwór wprowadzający. *Przedmowa z przestroga potrzebna do czytelnika* stanowi otwarcie zbioru, wypowiedź wskazującą na dzieło, przedstawiającą autora i konstruującą wizerunek wirtualnego odbiorcy — spełnia więc wszystkie warunki *exordium* i zarazem ramy. Zbiór nie ma zamknięcia (brak jakiegokolwiek sygnału „koniec” prócz umieszczonego na karcie tytułowej!), co jest niewątpliwie związane z jego charakterem (wiersze wielu autorów) i sposobem kształtowania (zbiór narastał przez wiele lat).

Tytuł *Wirydarz poetycki* skłonni jesteśmy na podstawie karty tytułowej rozumieć jako sygnał antologii: jak w ogrodzie kwitną różne kwiaty, tak w zbiorze — wiersze różnych poetów. Trembecki w *Przedmowie z przestroga* wskazuje jednak na inny sens porównania do ogrodu. Dzieło, z uwagi na to, że stanowi zbiór utworów różnych poetów, jest Parnasem. *Wirydarzem* jest zaś z tej racji, że zawiera różne typy wypowiedzi poe-

<sup>104</sup> W. Potocki, *Ckni mi się. Na toż czwarty raz*. W: *Moralia*. (1688). Wydali T. Grabowski i J. Łoś. T. 3. Kraków 1918, s. 13.

<sup>105</sup> *Koniec fraszek*. W: *Ogród fraszek*, t. 2, s. 422.

<sup>106</sup> J. T. Trembecki, *Wirydarz poetycki*. Z rękopisu [...] wydał A. Brückner. Lwów 1910, s. 1. Dalej lokalizacja przytoczeń w tekście.

<sup>107</sup> L. Kamykowski, *Jakub Teodor Trembecki. (1643—1719)*. W zbiorze: *Studia z dziejów kultury*. Warszawa 1949, s. 357—358, 367.



tyckich. Klasyfikacja utworów odpowiada hierarchii kwiatów w ogrodzie, przy czym miejsce naczelne zajmują rośliny ozdobne (róże i lilie to kwiaty „poetyckie”, a także kwiaty ogrodu zamkniętego, posiadające więc znaczenie symboliczne). Dawne rośliny zielnika obniżyły swoją wartość (są „proste”):

Jak w wirydarzach nie wszystko lilije,  
Nie wszystko róże abo tulipany,  
Nie wszystko narcyz, nie wszystko kassyje,  
Ale i proste najdziesz majerany,  
I z których ciężki jakiś odor bije,  
Mięty i ruty ujrzyś na przemiany,  
Nuż brak podlejszy: choć przecie te wszystkie  
Mają skrytą moc i wielkie pożytki.

Przeto lilią abo tulipanem  
Lub rożą okrzysz, co jest duchownego.  
Wonnym narcyzem nazwiesz, co się z stanem  
Poważnym zgadza. A co zaś krwawego  
Marsa wyraża, niechaj krwią oblanym  
Goździkiem będzie. Co zaś żartownego,  
Lawendą: i w tym też nie będą dziwy,  
Że fraszki uznasz za chwast i pokrzywy. [s. 3—4]

Przedstawiona tu hierarchia wypowiedzi poetyckich w pewnym tylko stopniu odpowiada obiegowej, przekazywanej przez poetyki hierarchii gatunków<sup>108</sup>. Hierarchia aksjologiczna zbudowana została według szlachetności przedmiotu poetyckiej wypowiedzi i nałożona na analogiczny układ wartościujący ozdobność i szlachetność kwiatów. Poza przedmiotem nie interesują Trembeckiego inne wyznaczniki gatunkowe, które w poetykach towarzyszyły repartycji *a materia*<sup>109</sup>. Być może, porównanie fraszki do spontanicznych twórców natury dzikiej, nie uporządkowanej, ma źródło w wiązaniu konceptu jako „duszy epigramatu” z *ingenium* artysty, a więc z cechą subiektywną, nie w pełni poznawalną i nie wynikającą z reguł sztuki, nawet często im przeciwstawianą<sup>110</sup>.

Niska lokata fraszek („chwast i pokrzywy”) nie zgadza się z postępującym od połowy XVII w. awansem epigramatu w hierarchii gatunków i z popularnością fraszki na rynku czytelniczym. Oddziałują tu zapewne nie przesłanki teoretyczne, ale sytuacja literatury w ostatnim ćwierćwieczu XVII stulecia. Zaostrzona cenzura duchowna i obyczajowa nie dopuszczała do druku utworów „bezpieczniejszych”. Pojawiły się głosy pisarzy w obronie swobody wypowiedzi literackiej (np. utwór Kochowskiego *Za Muzami do skrupulatów*<sup>111</sup>) lub zakamuflowane obrony „mniej dyskrét-

<sup>108</sup> Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, s. 82 n.

<sup>109</sup> *Ibidem*, s. 80, 156.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 133 n.

<sup>111</sup> Kochowski, *Nieproznujące proznowanie*, s. 149—151.

nych żartów". Taką próbę da się odczytać również z wiersza Trembeckiego. Z nałożenia hierarchii utworów na hierarchię roślin wynika, że literaturze jako całości przysługuje wartość: wszystkie kwiaty, nawet „brak podlejszy”, mają „skrytą moc i wielkie pożytki”, to samo w obrębie literatury dotyczy fraszek:

dowcipu bystrego w nich szlaki,  
Ba, i uwagi dobrej drugie warty [...] [s. 4]

Jednak prawdziwym uzasadnieniem zamieszczenia w zbiorze także fraszek jest wzgląd na gusty czytelnika. Można więc sądzić, że wyłożona przez Trembeckiego hierarchia wypowiedzi poetyckich służy bezpośrednio sformułowanej dalej teorii odbioru, jest jakby wstępem do niej. Oto czytelnik —

Rzuciwszy wszystko, gdy czyta nabożne  
I święte pieśni, zaraz się wydaje,  
Że w nim myśl dobra i serce pobożne.  
Czyta stateczne rytmy, znaki daje,  
Że lubi statek i życie ostrożne.  
Czyta peany marsowe, dostaje  
Snadź mu i serca, a to gdy roz bada  
Wspaniałe myśli, wnet w pole wypada. [s. 4]

Oparta na twierdzeniach Arystotelesa teoria odbioru, zgodnie z którą czytelnik sięga po to, co odpowiada jego naturze, gdyż tylko to władne jest sprawić mu przyjemność<sup>112</sup>, służy Trembeckiemu do wzbogacenia semantyki „autora” przedstawianego jako „badacz ludzkich inklinacyj znaków”, „księgi” — która jest nie tylko „najlepszym bakałarzem każdemu”, ale i „kamieniem probierskim”, oraz do zróżnicowania odbiorców. Czytelnik przedstawiony tu jest w postaci dwojakiej: czytelnika-znawcy, bliższego autorowi, oraz egzorcyzmowanego „prostaka”, „szui” i „biby”, miłośnika „mniej dyskretnych żartów”. Obcowanie z literaturą wymaga znawstwa i wrażliwości:

Jeszcze gdyby to zemknął który taki,  
Co by się na tym znał abo rozumiał,  
Do czego ściąga zmysł autora? jaki  
Cel których rytmów, powiedzieć by umiał?  
Lecz gdy to szuja porwie lada jaki,  
Co ledwie kozie ogon związać umiał,  
Raz przeczytawszy on chwast i pokrzywy<sup>113</sup>,

<sup>112</sup> Arystoteles, *Polityka*. Przełożył i przypisami opatrzył L. Piotrowicz. Warszawa 1964, s. 356.

<sup>113</sup> Brückner (ed. cit.) proponował lekcję: „Raz przeczytawszy on [w] chwast i pokrzywy rzuci”, która w sposób zasadniczy i niepotrzebny zmienia sens wiersza. Wyżej fraszki zostały nazwane „chwastem i pokrzywą” jako drobniak poetycki,

Rzuci, że o tym nikt nie powie żywy.  
 Lub tam, za podłej bzdęgi gdzie szklenicę  
 Mędrszemu nad się bibie da do ręki,  
 Który z nim równo godzien szubienice,  
 To tu ja choćbym (jak z piekielnej męki  
 Kiedy wybawił swoje Euridicę,  
 Którą mu ledwie wydano przez dzięki,  
 Orpheus) płakał, śpiewał, dumał i grał,  
 Diabła bym wskorał i drugiego wygrał. [s. 5]

Przywołanie przykładu Orfeusza, symbolizującego boską moc poezji, służy tu podkreśleniu absolutnej niewrażliwości na literaturę — i na prośby autora, któremu skradziono dzieło. Ten rodzaj niedbałych czytelników przyrównany został także do bąków, które wyjadają miód zgromadzone przez pszczoły (s. 4).

*Przedmowa z przestroga* wiele miejsca poświęca kontaktowi autora z czytelnikiem poprzez książkę i waloryzacji czynności twórczych. Jest to wynik szczególnej sytuacji, kontaktu nawiązywanego poprzez książkę rękopiśmienną, a więc istniejącą w jednym egzemplarzu. Dlatego autor-kolekcjoner jest „gospodarzem wirydarza” i zaproszenie do lektury kieruje do czytelnika-znawcy, opatrując je zresztą zastrzeżeniami dotyczącymi sposobu korzystania z dzieła:

Zaczym, jeśli się w tym moim Parnasie  
 Co podobało, zdrow, Bracie, używaj  
 I kiedyć owo zbywa co na czasie,  
 Jeśli twa wola i łaska, w nim bywaj.  
 Rwi, co chcesz, kwiatów, ale tylko na się.  
 A to też zawsze w swej pamięci miewaj,  
 Ze nim do tego wnidziesz wirydarza,  
 O pozwolenie wprzód proś gospodarza. [s. 6]

Czynności twórcze — to ciężka, wieloletnia praca, trud, nie przespane noce, „ślepienie od lata ku latu” (s. 5). Wszystko to uzasadnia inwektywy przeciw ewentualnym złodziejom książki lub niedbałym czytelnikom, którzy po przeczytaniu gubią egzemplarz. Podobne formuły wpisywano niegdyś do rękopisów średniowiecznych.

W formułach tytułowych „wirydarzy” ukryte jest przeciwstawienie „natury uporządkowanej” i „natury dzikiej”.

Estetyka klasycystyczna dawniejsza [tj. przedoświeceniowa], jeśli się już przyrodą zajmowała, ignorowała z zasady jej postać autentyczną; operowała też najchętniej modelem przyrody „miłej”, sprzyjającej i poddanej człowiekowi,

---

służący tylko rozrywce czytelnika. „Szuja” przeczyta więc zgodnie ze swymi upodobaniami tylko „on chwast i pokrzywy”, a pominie to, co bardziej wartościowe, i całe dzieło zagubi.

sprowadzonej w tej idealnej konstrukcji do elementów „przyjemnych” lub „pożytecznych”. Przyroda autentyczna, dzika i groźna, miała wartość estetyczną ujemną<sup>114</sup>.

Przeciwstawienie „ogrodu” i „lasu” jest więc przeciwstawieniem wartościującym. Ogród jest tworem sztuki, reprezentuje naturę piękną, przyjemną, także — pożyteczną. Jediną wartością estetyczną lasu jest „*varietas*”, która także może być przypisana ogrodowi. W literaturze polskiej rozpatrywane tu formuły tytułowe upowszechniły się w w. XVI, ale ich rozkwit przypada na późny barok. Zasada różnorodności dobrze odpowiadała tendencjom sztuki barokowej — wyraża ją najpełniej forma rodzajowa „*silva rerum*”. W „wirydarzach”, także barokowych, różnorodność ograniczana była regułami sztuki, które miały zapewnić harmonijność i przejrzysty układ różnorodnych części.

W epoce Oświecenia przeciwstawienie „ogrodu” „lasowi” staje się toposem krytycznym. Wyraża ono różnicę między poezją podporządkowaną regułom a „dziką”, „nieokrzesianą” lub — powiedzielibyśmy dziś — romantyczną. To przeciwstawienie pojawiło się w związku z dyskusją o pięknie poematów Homeryckich:

Dla Pope'a poematy Homeryckie stanowiły puszcze pełną dzikich piękności, które można było udoskonalić przy użyciu sierpu i nożyc.

Replikowała mu pani Dacier:

*Iliada* daleka jest od nie doglądanej puszczy, jest bowiem najlepiej ułożonym, najbardziej symetrycznym ogrodem, jaki kiedykolwiek istniał. M. Le Nôtre, który wdrożył świat w tę właśnie sztukę, nie osiągnął nigdy w swoich ogrodach regularności bardziej wytrawnej od tej, jaką osiągnął w swych poematach Homer<sup>115</sup>.

Podobnym przeciwstawieniem posłużył się Ignacy Krasicki oceniając działalność Stanisława Konarskiego. Epigramat nagrobny przedstawia Konarskiego jako ogrodnika, przywracającego do dawnej piękności zdziczały ogród:

Ten, co pierwszy zdziczałe ciał gałęzie wzniosł  
I śmiał ścieżki odkrywać wiekami zarosłe,  
Co nauki, co miłość kraju wzniosł i krzepił,  
W cieniu laurów spoczywa, które sam zaszczeplił<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> Pietraszko, *op. cit.*, s. 532.

<sup>115</sup> Cyt. za: H. Honour, *Neoklasycyzm*. Przełożył W. JuszczaK. Warszawa 1972, s. 74—75. Zob. także P. Hazard, *Kryzys świadomości europejskiej 1680—1715*. Przełożyli J. Lalewicz, A. Siemek. Warszawa 1974, s. 297—298.

<sup>116</sup> I. Krasicki, *Pisma wybrane*. Opracowali Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński. Pod redakcją T. Mikulskiego. T. 2. Warszawa 1954, s. 141.

Jest to ocena nie tylko zasług Konarskiego — także literackiej tradycji przeszłości. Jak można sądzić, regularnym ogrodem była literatura „złotego wieku”, później zdziczała i wybujała w las barokowy.

Opozycja „ogrodu” i „lasu” w polemikach literackich początku XIX w. odzwierciedlała opozycję „klasyczości” i „romantyczności”. Jan Śniadecki pisał:

Dlatego piękności greckie i rzymskie, jakoby foremne i postrzyżone ogrody, nie tak przypadają do jej [tj. romantyczności] smaku jak bujne stępy i zarośla azjatyizmu: kocha się radziej w dzikiej jak w przyozdobionej sztuką naturze. W moim więc zrozumieniu to wszystko jest klasycznym, co jest zgodne z prawidłami poezji, jakie dla Francuzów Boalo, dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich wypolerowanych narodów przepisał Horacy, romantycznym zaś to, co przeciwko tym prawidłom grzeszy i wykracza. [...] Żaden poeta tego w nas nie wmówi, żeby było milej przechodzić się po ziemi cierniem, ostem i grubym chwastem zarostej, zapełnionej gadem i wilgocią niż po ogrodzie puławskim<sup>117</sup>.

Przerwijmy wyliczanie. Symetryczne ogrody Le Nôtre'a zastąpione zostały przez parki angielskie; „nie pielęgnowane, dzikie piękno — tak w poezji jak i w ogrodach zaczęto cenić dla niego samego”<sup>118</sup>. Jednak język przechował ślad dawnego znaczenia symbolicznego i „ogród” pozostał znakiem sztuki (lub szerzej — kultury) aż po dzień dzisiejszy. Herbertowski *Barbarzyńca w ogrodzie sztuki śródziemnomorskiej* znaczenie to odnawia i potwierdza.

<sup>117</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. (1819). W zbiorze: *Polska krytyka literacka (1800—1918)*. T. 1. Warszawa 1959, s. 152, 155. Na ten fragment rozprawy Śniadeckiego zwróciła mi uprzejmie uwagę dr Milica Semkowa. Odwrócona, „romantyczna” waloryzacja pejzażu występuje w r. 1801 u F. Schillera (cyt. za: Woźniakowski, *op. cit.*, s. 74): „Kogóż nie zajmie raczej widok natchnionego bezładu w naturalnym krajobrazie niż oglądanie bezdusznej sztywności wystrzyżonego francuskiego ogrodu? Któż nie zechce raczej zdumiewać się nad cudowną walką między żywnością a zniszczeniem na polach Sycylii, kogóż bardziej nie znęca Szkocji dzikie katarakty, mgłą okryte góry i wielka natura Osjana niż widok mozolnego zwycięstwa cierpliwości nad najkrnąbrniejszym z żywiołów w odmierzonej wedle sznura Holandii?”

<sup>118</sup> Honour, *op. cit.*, s. 75.