

# Maria Eustachiewicz

---

## "Dwór helikoński" Wespazjana Kochowskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 72/2, 3-22

---

1981

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.

# I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

Pamiętnik Literacki LXXII, 1981, z. 2  
PL ISSN 0031-0514

MARIA EUSTACHIEWICZ

## „DWÓR HELIKOŃSKI” WESPAZJANA KOCHOWSKIEGO \*

Okazały tom wierszy Wespazjana Kochowskiego *Nieproznujące proznowanie, oyczystym rymem, na Lyrica i Epigrammata polskie rozdzielone*<sup>1</sup> wydał w Krakowie własnym sumptem Wojciech Gorecki w roku 1674. Książka ta, złożona z dwu części — posiadających osobną paginację i osobne karty tytułowe — jest świadectwem wielkiej troski typografa o kształt artystyczny druku. Szczególnie część pierwsza, *Liryka polskie*, została przyozdobiona nad miarę zróżnicowaniem kroju czcionki i licznymi ornamentami, wypełniającymi wszystkie wolne miejsca na stronicach. Jako frontispis umieszczono reprodukcję miedziorytu (nieznanego autora), który zasługuje na szczegółowy opis.

Przedstawia on na pierwszym planie (w lewym rogu ryciny) siedzącą postać szlachcica (jak świadczy podgolona czupryna i strój) grającego na lutni, za nim koń, obok — ryszstunek rycerski: pancerz, tarcza przykrywająca miecz, kołczan z herbem Nieczuja i łuk, u dołu (wzdłuż brzegu ryciny) leży kopia. Naprzeciw postaci reprezentującej poetę, za rzeką, nieco w głębi (przy prawym brzegu ryciny) — góra o dwu skalistych wierzchołkach, na skale siedzi Apollo w płomienistej aureoli (Feba) przygrywający na lutni, nad nim ulatujący Pegaz, spod którego kopyt wypływa źródło, u stóp skał łączący się z rzeką. Pośrodku, w głębi, sceny wiejskie: oracz z pługiem zaprzężonym w parę wołów, za nim — pasterz i stado owiec, nieco na prawo — tańczące wieśniaczki na tle kępy drzew. Na tym samym planie (bliżej lewego brzegu ryciny) myśliwy konno z psami ścigającymi jelenia, w tle widoczne zza grzbietu wzgórz miasto warowne nad rzeką (Kraków?). Nad miastem orzeł (w le-

---

\* Artykuł jest częścią rozprawy habilitacyjnej pt. *Liryka Wespazjana Kochowskiego* — zawiera podstawowe tezy rozdziałów prezentujących koncepcję poezji i jej funkcje w twórczości tego autora.

<sup>1</sup> *Wespazjana z Kochowa Kochowskiego Nieproznujące proznowanie, oyczystym rymem, na Lyrica y Epigrammata polskie rozdzielone* y wydane w Krakowie, w Drukarni y Sumptem Woyciecha Goreckiego [...] R. P. 1674. Teksty Kochowskiego cytuję zawsze z tego wydania, oznaczając obok przytoczenia numer księgi i pieśni.

wym górnym rogu) z rozpostartymi skrzydłami, trzymający w szponach tarczę herbową z koroną i pęk błyskawic. Pod ryciną napis w medalionie: „I.M.I. Wespezyana Kochowskiego *Liryka polskie. W nieproznuiącym proznowaniu napisane. R.P. 1674*”.

Nawet pobieżna lektura wierszy umieszczonych w *Lirykach* przekonuje nas, że ten naiwny obrazek zawiera wyrażony innym językiem program całego zbioru. Nic w tym zresztą dziwnego. W wieku XVII rola ryciny książkowej w ogóle znacznie wzrosła.

[Ilustracja] miała [...] silny związek z treścią drukowanego tekstu i pełniła w tym zakresie bardzo odpowiedzialną funkcję [...].

Jej celem było nie tyle wzbudzanie uczuć estetycznych, co zaspokajanie wiedzy, objaśnianie, uzupełnianie treści<sup>2</sup>.

Tak i w tym przypadku: zarówno przedstawione na rycinie postacie, jak i ich wzajemne usytuowanie znajdują potwierdzenie w programowych wierszach *Liryków*, wyjaśniających koncepcję poety i poezji. Siedząca postać szlachcica przedstawia „poetę sarmackiego” w jego troistej postaci: żołnierza strzegącego spokoju „wsi wesolej” (sceny z życia ziemiańskiego widoczne w tle), wieśniaka „pługa dozornego” i śpiewaka — poety. Orła, który został wyobrażony jako ptak Jowisza z pękiem błyskawic, można jednak interpretować jako „orła sarmackiego”, unoszącego się nad stolicą. Te symbole (znaku herbowego i stolicy) wyrażają rodzimość pieśni (poezji), wielokrotnie przecież w *Lirykach* podkreślaną jako istotna cecha twórczości autora. Na przeciwnym brzegu rzeki i w pewnym oddaleniu od postaci poety usytuowane są symbole poezji: Parnasu, Pegaza, źródła Hippokrene, wreszcie grającego Apolla, co odpowiada temu dystansowi, który Kochowski nakreślił w swoich wierszach: „nie piłem ze źródła Muz”. Tak daleko idąca zbieżność obu programów — tomu wierszy i ryciny frontispisu — oczywiście nie może być przypadkowa.

Szczególnie bliskie pokrewieństwo wyobrażeń łączy frontispis z pieśnią V, 6, *Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani*. Utwór ten, bardzo znany i często cytowany jako przykład poetyckiej krytyki literackiej<sup>3</sup>, to bezpośrednia wypowiedź na temat tradycji poezji rodzimej. Powstał nie wcześniej niż po wydaniu *Pobożnych pragnień* Aleksandra Teodora Lackiego (1673), jest więc jednym z najpóźniejszych wierszy *Niepróżnującego próznowania*. Z tego względu można uznać *Poetów* za próbę określenia przez autora swego własnego miejsca w poezji polskiej, próbę „przypisania się” do długiego szeregu poprzedników i współczesnych.

<sup>2</sup> A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*. Wrocław 1979, s. 12—13.

<sup>3</sup> Zob. E. Sarnowska-Temariusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*. Wrocław 1974, s. 164.



Frontispis *Nieproznującego proznowania*

Utwór zaczyna się od aluzji do twórczości Jana Kochanowskiego, a poprzez nie — do poezji antycznej:

Lubomci nie jest z Dedalowych dzieci,  
 Których przyprawnym skrzydłem ociec wzleci,  
 Anim odziany przeto ptaszym pierzem,  
 Bym się krzywdy mścił nad niecnym dziewierzem,  
 Ale eońskie że Muzy w tym razie  
 Wyprawiły mię na lotnym Pegazie,  
 Wzbijam się wzgórze, pod błękitne sfery,  
 Pałac obaczyć dziwnej manijery. [V, 6]

Poeta sięga tutaj po Horacjański motyw poety-ptaka (łabędzia), ale czyni to za pośrednictwem przekładu Kochanowskiego<sup>4</sup>. Obydwaj „poeci klasyczni” wprowadzili Ikara w porównaniu przewyższającym („nad Ikara pędzący przeważnego” — tłumaczy Kochanowski), a Kochowski tworzy inną wersję tej samej analogii. Drugi przykład pochodzi z Owidiuszowego mitu o Filomeli, ale przywołany został przez *Pieśń świętojańską o Sobótce*. Zaznaczmy na marginesie, że początek pieśni Panny IX był w w. XVII często naśladowanym „otwarcie” tekstu lirycznego<sup>5</sup>.

Zwrotka druga, jak i następujący dalej opis galerii portretów polskich pisarzy prowadzą do rzeczywistego wzoru, którym jest pieśń Kochanowskiego I, 10, *Kto mi dał skrzydła...*<sup>6</sup> Oba wiersze przedstawiają „galerie portretowe”, a właściwie „katalogi”: Kochanowski — monarchów polskich, Kochowski — poetów. Od mistrza z Czarnolasu przejmuje Kochowski motyw poety-ptaka, natomiast opis kosmosu, który jest pałacem Boga i cnoty<sup>7</sup>, zastępuje opisem barokowego pałacu Muz. U Kochanowskiego władcy Polski, którzy „siedzą tak wysoko”, zostali wyniesieni ze względu na „dostojność cnoty”. Kochowski, opisujący szereg przodków poety, nie władcy, powodem wyniesienia uczynił dobroć poetycki i umieścił galerię portretów w miejscu dla niej stosownym.

<sup>4</sup> Horacy, *Pieśni*, II, 20. W: *Pieśni*. Przełożył S. Gołębiowski. Warszawa 1972, s. 219. — J. Kochanowski, *Pieśni*, I, 10; II, 24. W: *Dzieła polskie*. Opracował J. Krzyżanowski. Wyd. 6. T. 1. Warszawa 1969, s. 254, 298.

<sup>5</sup> J. Kochanowski, *Pieśń świętojańska o Sobótce*, IX. W: jw., s. 312—314. Zob. też J. Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 171; Zbigniew Morsztyn, *'arianin i poeta*. Wrocław 1966, s. 136.

<sup>6</sup> Wzór ten został przez Kochowskiego już wcześniej wyzyskany w pieśni IV, 20, *Muza słowiańska. Na koronacyjej Najjaśniejszego Monarchy Michała [...] anno 1669*, dla skomponowania galerii portretowej władców polskich, którą ogląda na Wawelu nowo koronowany król.

<sup>7</sup> Kochanowski, *Pieśni*, I, 10. W: *Dzieła polskie*, t. 1, s. 254:

Godne pałace Twojej wielmożności,  
 Panie, a jakiej cnota dostojności,  
 Widzę na oko, bowiem wedle Ciebie  
 Ma miejsce w niebie.

W zakończeniu utworu pojawia się wzorowana na Kochanowskim konstrukcja apelatywna, przywołująca wymienionych przodków-poetów, mieszkańców „pałacu Muz”:

Kochowski	Kochanowski
Szczęśliwi męże! co w wiecznej	Szlachetne dusze, które w swej
pamięci	dzielności
Imię trwa wasze [...]	Macie zapłatę niebieskie radości,

Prowadzi ona do określenia miejsca zajmowanego w ich szeregu przez podmiot wypowiadający — poetę. Jest to charakterystyczny dla Kochowskiego sposób korzystania z tradycji czarnoleskiej: naśladowanie schematu konstrukcyjnego i wypełnianie go swobodnie wybieranymi elementami treściowymi, które jednak zawsze pozostają w pewien sposób „podobne” wobec utworu imitowanego. Sygnałem aktualizującym wzór jest zwykle jedna lub kilka wyrazistych aluzji, niekiedy użytych w formie polemicznej (zaprzeczonej)<sup>8</sup>.

Poeta, „wyniesiony nad świat” przez Pegaza, ogląda pałac Muz położony na Parnasie. Opis owego miejsca poświęconego Muzom pozostaje w bliskim związku z naiwną ryciną frontispisu. „Dwór helikoński” umieszczony jest w scenerii „syntetycznej”:

Dwójwierzcha góra mądrego Parnasu  
 Wszystkie cedrami okryta dla wczasu  
 Uczonych bogiń; po bliskiej dolinie  
 Peneusz szemrząc po kamykach płynie.  
 Na tymże źródło kasztalskie jest groncie,  
 Nogą wybite twą, Bellerofoncie,  
 Gdzie dla kąpieli pieriejski chodzi  
 Fraucymer, i tam pod wieczór się chłodzi. [V, 6]

Tak i na rycinie. Helikon, gdzie znajdowało się „końskie źródło” — Hippokrene, przedstawiony został jak Parnas — góra o dwu wierzchołkach; źródło może być interpretowane jako „kastalskie”, choć, jak wiadomo, nie powstało ono z uderzenia kopyta Pegaza ani nogi Bellerofonta, który dosiadał Pegaza, tu utożsamionego ze skrzydlatym koniem. Rzeka u stóp góry jest wobec tego Peneusem.

Jan Czubek, a za nim Julian Krzyżanowski z owego utożsamienia Parnasu i Helikonu uczynili poecie zarzut stwierdzając, że źle to świadczy o jego erudycji klasycznej<sup>9</sup>. Wydaje mi się jednak, że zarzut ten trzeba uchylić. W wieku XVII miejsca poświęcone Apollinowi i Muzom geograficznie nie były rozróżniane wcale, lub tylko w najogólniejszych zarysach. Wynika to m. in. z pism rzeczywistego erudyty, Macieja Ka-

<sup>8</sup> Tak w wierszu *Budynek* (IV, 36). Zob. Pełc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, s. 92, 195.

<sup>9</sup> J. Czubek, *Wespazjan z Kochowa Kochowski. Studium biograficzne*. Kraków 1900, s. 16—17. — J. Krzyżanowski, komentarz w: W. Kochowski, *Psalmidia polska oraz wybór liryków i fraszek*. Kraków 1926, s. 85. BN I 92.

zimierza Sarbiewskiego, który w *Bogach pogan* także pomieszał góry Beocji i Focydy. Opisując Delfy jako „punkt środkowy całego świata”, gdyż „nad Delfami miały się spotkać dwa orły wysłane przez Jowisza, by okrążyły w locie ziemię”, podaje następujące szczegóły:

Miasto położone na wysokiej i urwistej górze Parnas nie było obwarowane żadnymi murami, lecz jedynie chronione przez strome skały: Crissa poświęcona była Liberowi [Bacchusowi], Cyrra zaś leżała u podnóża góry, blisko morza. Parnas zaś, góra Focydy w Beocji, podzielony był na dwa pagórki: Tithoreę i Hyampeję, z których jeden poświęcony był Liberowi, drugi Apollinowi. Helikon zaś Muzom<sup>10</sup>.

Ze sposobu wyliczenia zdaje się wynikać, że Sarbiewski sytuował Helikon w masywie Parnasu. Podobnie zresztą Stanisław Herakliusz Lubomirski pisał, że Apolla widziano „czasem i z Muzami w Parnasie u Helikonu”<sup>11</sup>.

W praktyce poetyckiej także identyfikowano obie siedziby Muz. Np. Kasper Twardowski ustanawiając dzięki etymologiom nowe znaczenie nazwy „Helikon” umieszcza źródło Hippokrene „u parnaskiej skały”:

Wiedz, że dwojako Helikon się dzieli:  
Kon konia znaczy, Bóg zowie się Heli.  
Dwie słowie różne jedną własność mają:  
O koniu starzy poetowie bają,  
Że wodę znalazł u parnaskiej skały<sup>12</sup>,

Źródło inspiracji poezji chrześcijańskiej to „zdrój głęboki”, który wypłynął z ciała Boga na Kalwarii, „Nie na pogańskim Parnasie pletliwym”.

Umieszczenie rzeki Peneus w pobliżu Parnasu zarówno w wierszu *Poetowie polscy*, jak i na rycinie, zawdzięcza Kochowski Samuelowi Twardowskiemu i jego *Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się*. Uzasadnieniem dla interpretacji Peneusa jako „rzeki poetyckiej” jest mit o Apollu i Dafne. Jak wiadomo, Dafne była córką Penejosa (Peneusa); zamieniona w laur, stała się drzewem dostarczającym wieńców królom, zwycięzcom olimpijskim, wojownikom, a także, jak to formułuje Twardowski, poetom:

Nie dojdzie nawet żaden w Helikonie  
Zrzodła kopytem końskim wybitego  
Ani się słodkim ucieszy nektarem,  
Aż za osobnym Laurei twej darem<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> M. K. Sarbiewski, *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, opracowanie i przekład K. Stawecka. Wrocław 1972, s. 285, 287. BPP, B 20. Podkreśl. M. E.

<sup>11</sup> [S. H. Lubomirski], *Rozmowy Artaxesa i Ewandra, w których polityczne, moralne i naturalne uwagi zawarte wedle podanych okazyi [...]*. [...] W Warszawie [...] 1694, s. 505.

<sup>12</sup> K. Twardowski, *Pochodnia Miłości Bożej z pięćdziesiąt strzał ognistych [...]*. [...] W Krakowie [...] R. P. 1628, k. B.

<sup>13</sup> S. Twardowski ze Skrzypny, *Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się*. Opracowali R. Pollak i S. Sasaki. Wrocław 1955, s. 123. BPP, B 6.

Powiązanie z laurem poetyckim usprawiedliwia więc umieszczenie Peneusa w krainie poezji, w miejscu pobytu Apolla i Muz. Owo „mieszkanie Muz” jest „syntetyczne”, zbudowane z wyrazistych symboli ewokujących poezję, niezależnie od ich repartycji historycznej i geograficznej. Te są nieistotne — ważna natomiast jest siła ewokacyjna symboli i ona stanowi uzasadnienie rzekomego „pomieszania”.

Istotnym *novum* jest wprowadzenie pałacu Muz do zespołu wyobrażeń określających miejsce poetyckiego natchnienia. Pomysł ten wykracza poza praktykę literacką, także chyba plastyczną, w których pamięć o pierwotnym powiązaniu Muz z górami i strumieniami przetrwała mimo zmiany charakteru „bogiń”<sup>14</sup>. Krzyżanowski w komentarzu do wyboru wierszy Kochowskiego, a za nim autorki antologii *Poeci polskiego baroku* pomysł umieszczenia poetów polskich w fikcyjnym pałacu Muz wiąże z „wzorem wielkich epików włoskich, Ariosta i Tassa”<sup>15</sup>. Ta interpretacja nie da się jednak utrzymać. Kontakty Kochowskiego z literaturą włoską ograniczały się do dostępnych mu polskich przekładów lub do utworów pisanych po łacinie, wszystko inne jest z drugiej ręki, za pośrednictwem polskich poetów, a więc przetworzone i w tej postaci asymilowane. Nie ma żadnych śladów znajomości Ariosta — przekład *Orlanda* tkwił wtedy w rękopisie — natomiast z twórczości Tassa znał Kochowski (i podziwiał) wyłącznie *Jeruzalem wyzwoloną* w przekładzie Piotra Kochanowskiego. Motyw wskazywany w komentarzu Krzyżanowskiego w *Gofredzie* nie występuje<sup>16</sup> — należy więc poszukiwać innych wzorów.

Wiersz *Poetowie polscy* (i inne podobne „katalogi”) jest w gruncie rzeczy utworem pochwalnym. Poezja tego typu, jak o tym od dawna wiadomo, podporządkowana była konwencji retorycznej<sup>17</sup>. W retoryce też należy szukać możliwości ustalenia genezy pomysłu Kochowskiego. Odległym źródłem jest, jak sądzę, klasyczna *ars memorativa* stanowiąca część retoryki, jako technika zapamiętywania mów, które powinny być wygłaszane z pamięci. Frances A. Yates, autorka znakomitej książki o sztuce pamięci, wskazuje, że opisy klasycznej mnemoniki przekazane

<sup>14</sup> Zob. E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Bréjoux. Paris 1956, s. 279.

<sup>15</sup> J. Krzyżanowski, komentarz w: W. Kochowski, *Psalmodya polska*, s. 84. — *Poeci polskiego baroku*. Opracowały J. Sokołowska, K. Żukowska. T. 2. Warszawa 1965, s. 873.

<sup>16</sup> Może Krzyżanowski miał na myśli fragment z *Gofreda* (XIV, 7), w którym „rycerze boży” przebywają w „pięknym pałacu” — pałac ten nie został jednak opisany. Zob. T. Tasso, *Gofred, abo Jeruzalem wyzwolona*. Przekładania P. Kochanowskiego. Na podstawie pierwodruku wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył R. Pollak. Wyd. 3, całkowite. Wrocław 1951, s. 448. BN II 4.

<sup>17</sup> W. Bruchnański, *Panegiryk*. W zbiorze: *Encyklopedia polska* AU. T. 22. Kraków 1918, s. 198.



zostały w traktatach retorycznych: Cycerona *De oratore*, anonimowym *Ad Herennium* oraz *Institutio oratoria* Kwintyliana.

Pierwszym etapem zapamiętywania przygotowanej mowy było przypomnienie sobie lub wyobrażenie miejsc, najczęściej budowli (typ architektoniczny miejsca mnemonicznego). Sąd Kwintyliana o kształtowaniu się tego procesu następująco przedstawiła Yates:

Celem uformowania jakiegoś układu miejsc w pamięci — powiada on — trzeba zapamiętać budowlę tak obszerną i urozmaiconą pod różnymi względami, jak to tylko możliwe: dziedziniec, salon, sypialnie i rozmaite inne pomieszczenia, ozdobione posągami i ornamentami. Wyobrażenia, za pomocą których ma się zapamiętać przemówienie — Kwintylian podaje przykładowo obraz kotwicy lub jakiejś broni — umieszcza się następnie w wyobraźni na tych miejscach, które się zapamiętało w budowlu. Następnie, ilekroć zachodzi potrzeba ożywienia w pamięci odpowiednich faktów, myśl przebiega kolejno wszystkie miejsca i zwraca się do nich jako do swego rodzaju „kustoszy”, żeby dostarczyli odpowiednich „depozytów”<sup>18</sup>.

Traktat *Ad Herennium* przenosi tę „sztukę pamięci” w średniowiecze i renesans, z tego też źródła czerpali poeci wieku XVII<sup>19</sup>.

W poezji panegirycznej to, co było techniką mnemoniczną, która pozwalając zapamiętać mowę, nie była w niej uwidoczniiona, przenosi się w obręb tekstu — jest nastawione nie na twórcę, lecz na odbiorcę. To czytelnik ma łatwiej sobie przyswoić i zatrzymać w pamięci opis bohaterów i ich czynów przedstawionych mu jako pewien porządek dzieł sztuki, umieszczonych w architekturze pałacu, zamku czy innej budowli<sup>20</sup>. „Pałac” staje się więc alegorią pamięci, wypełnioną obrazami osób i wydarzeń.

Takie opisy alegorycznych pałaców lub dzieł sztuki spotykamy dość często w poezji późnego baroku. Źródłem dla nich (szczególnie w wypadku poematów panegirycznych) jest *Pałac Leszczyńskich* Samuela ze Skrzypny Twardowskiego, dzieje rodu przedstawiający za pomocą opisu malowideł i rzeźb umieszczonych na ścianach pałacu<sup>21</sup>. Do Twardowskiego bezpośrednio nawiązuje współczesny Kochowskiemu poemat Samuela Leszczyńskiego *Classicum nieśmiertelnej sławy*, opiewający zwycięstwo chocimskie (druk. 1674). Jest tu opis pałacu Sławy, licznymi szczegółami przypominający *Pałac Leszczyńskich*: historię Polski i świata odzwierciedla jako cykl obrazów umieszczonych na „gankach” i ścia-

<sup>18</sup> F. A. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Posłowiem opatrzył L. Szczucki. Warszawa 1977, s. 14.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 17. Retoryka *Ad Herennium* była również w Polsce wydawana i bardzo popularna. Zob. Sarnowska-Temierusz, *op. cit.*, s. 34.

<sup>20</sup> W renesansowej teorii G. Camilla był to „teatr pamięci”. Opis zob. Yates, *op. cit.*, s. 143 n.

<sup>21</sup> S. Twardowski, *Pałac Leszczyńskich*. W: *Poezje*. Wydanie K. J. Turrowskiego. Z. 3 i 4. Kraków 1861. Opis pałacu zbudowanego przez Sławę („Jest z marmuru czarnego w kwadrat zbudowany...”) — od s. 102.

nach<sup>22</sup>. Dzieło sztuki, podobnie jak u Twardowskiego, niesie tu istotną informację o przeszłości, na której tle pełnego wyrazu nabierają zdarzenia współczesne autorowi. Niekiedy właśnie te ostatnie, stanowiące właściwy przedmiot pochwały, relacjonowane są poprzez opis dzieł sztuki. Powstaje więc podwójna perspektywa, zdarzenia i ich bohaterowie są już ukształtowani przez sztukę, wymodelowani na podobieństwo powszechnie aprobowanego wzoru.

Aksjologiczne znaczenie tego chwytu ujawnia ksiądz Remigiusz Suszycki w ciekawym poemacie *Świat gorny, albo Pieśni nabożnych część trzecia* (1700). W rozdziale 7 opisuje on „niebo pierwsze”, w którym mieszka Czas i mają „swoje peryjody” państwa, miasta, domy (rody) i ludzie. Czas związa z kołowrotką osnowę każdej rzeczy, która „miary swej dopłynie”, i spuszcza tę osnowę na dół. Jeśli jakieś zdarzenie „godzi się na dobry przykład”, chwytą je Sława i z nici dostarczonych przez Czas haftuje obraz, który żyje w pamięci pokoleń. Sława haftuje właśnie bardzo długi szpaler, wyobrażający czyny Jana III. Opis tego szpaleru jest zarazem opisem czynów bohatera<sup>23</sup>. Zanim stały się one materialem poematu, były już zaakceptowane jako „wzorowe” i godne pamięci potomnych, godne przedstawienia w postaci dzieła sztuki, którego autorką jest Sława. Poeta relacjonuje więc rzeczywistość już przedstawioną, używając w ten sposób zwiększenie autorytatywności. Włączenie do „świata przodków” zostało już dokonane przez artystów przeszłości lub przez Sławę.

*Poetowie polscy* to przede wszystkim katalog poetów, uporządkowany zarówno hierarchicznie, jak i chronologicznie. Uporządkowanie to wyrażone zostało przez rozplanowanie galerii portretowej (podział na część główną i gabinet). Zestawianie katalogów pisarzy — jak sądzi Ernst Robert Curtius — wiąże się z próbami rozpatrywania literatury nie według gatunków, lecz według „autorów”<sup>24</sup>. Potrzeba wskazania pisarzy wzorowych („klasyków” właśnie) kierowała piórem Kwintyliana zestawiającego w księdze X *Kształcenia mówcy* listę autorów godnych czytania i naśladowania. Także twórcy poetyk (m. in. Scaliger) poświęcali sporo miejsca osobnemu omówieniu pisarzy (obok przywoływania ich utworów jako przykładów), które stanowiło załączek krytyki literackiej i historii literatury zarazem<sup>25</sup>. W okresie kształtowania się klasy-

<sup>22</sup> [S. Leszczyński], *Classicum nieśmiertelnej sławy, jaśnie wielmożnych wodzów koronnych i Wielkiego Księstwa Litewskiego i wszystkiego cnego rycerstwa Obojga Narodu. [...]. Roku Pańskiego 1674 [...]. W Krakowie [...]. Opis pałacu Sławy, poświęconego Cnocie* — od s. 3.

<sup>23</sup> [R. Suszycki], *Świat gorny, albo Pieśni nabożnych część trzecia*. Przez X.R.S.K.K.S.Ł. Roku Pańskiego 1700 [...] wydany. W Krakowie [...]. Opis szpaleru — k. F<sub>4v</sub>—L<sub>4</sub>.

<sup>24</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 302—304.

<sup>25</sup> M. Mann, *Rozwój syntezy literackiej od jej początków do Gervinusa*. Kraków 1911, s. 20—21.

cyzmu, w w. XAI przede wszystkim, dydaktycznemu wskazywaniu autorów godnych imitacji towarzyszyła potrzeba określenia własnego miejsca w przestrzeni literackiej, określenia rodowodu, a jednocześnie kształtowania sądów o literaturze („smaku”) w oparciu o lektury dzieł poprzedników. Jak pisze Curtius, przymiotnik „klasyczny” pojawił się we Francji po raz pierwszy w *L'Art poétique* Thomasa Sebilleta w odniesieniu do „dobrych” i „starych” poetów francuskich:

Inwencja i połączone z nią sąd kształtują się i wzbogacają przez lekturę dobrych i klasycznych poetów francuskich, jakimi są między dawnymi Alain Chartier i Jean de Meung<sup>26</sup>.

Ronsard i jego szkoła nie używali tego przymiotnika; ale potrzeba poznania poprzedników, „pierwszych autorów swojej klasy” (Gracián)<sup>27</sup>, wpisana jest w koncepcję poety uczonego także w wieku XVII. Konieczność studiowania i imitacji wzorów, wiedza i sąd o przeszłości literackiej stały się fundamentem renesansowego klasycyzmu<sup>28</sup>. „Katalogi pisarzy” przechodzą z rozpraw teoretycznych do literatury (poezji), ponieważ jest ona w pewnych sytuacjach wypowiedzią o sobie samej<sup>29</sup>.

W Polsce, jak się wydaje, pierwszy taki „katalog poprzedników” zbudował Jan Kochanowski w elegii III, 13, *Muzo moja, porzućmy brzeg Anieniu złoty...* Deklaracji „sławienia pieśniami” ojczystej Sarmacji towarzyszy tu wyliczenie poprzedników — poetów polskich, z krótkim przedstawieniem ich dzieł<sup>30</sup>. Od Kochanowskiego też „katalog poetów” staje się jedną z najpopularniejszych form wypowiedzi o literaturze. Z biegiem czasu wykształcają się dwie odmiany: pierwsza, wedle wzoru Kochanowskiego, jest „katalogiem” poetów piszących w tym samym języku lub przynależnych do tego samego narodu — reprezentują tę odmianę zakończenie anonimowego *Proteusa*, Witkowski, Starowolski<sup>31</sup>, Kochowski. Nieco inaczej przedstawia „katalog” Jan Andrzej Morsztyn w *Nadgrobkcu Otwinowskiemu*. Tu wyliczenie poetów uczestniczących

<sup>26</sup> Cyt. według: Curtius, *op. cit.*, s. 303.

<sup>27</sup> *Ibidem*. O poglądach estetycznych Graciána zob. W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 447—449.

<sup>28</sup> R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris 1966, s. 160 n. — Tatariewicz, *op. cit.*, s. 303—306.

<sup>29</sup> Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 141 n.

<sup>30</sup> J. Kochanowski, *Elegii ksiąg czworo*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1955, s. 98.

<sup>31</sup> *Zamknięcie do poetów polskich*, w: *Proteus, abo Odmieniec* (1564). Przekład w antologii: *Poeci polscy od średniowiecza do baroku*. Opracowała K. Żukowska. Warszawa 1977, s. 225. — S. Witkowski, *Pisorym do Muz*, w: *Złota wolność koronna*. Kraków 1609. Cyt. w: J. Nowak-Dłużewski, *Pogłosy „Przemowy krótkiej do' poćiwego Polaka stanu rycerskiego” Mikołaja Reja w literaturze w. XVI i pierwszej połowy XVII*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 4, s. 226. — Sz. Starowolski, *Votum o naprawie Rzeczypospolitej*. Drukowano Roku Bożego 1625, k. A<sub>3</sub> (właściwy początek utworu).

w pogrzebie zaczyna się od Owidiusza i Wergiliusza, których dzieła Otwinowski przełożył; potem dopiero wymienia się pisarzy polskich<sup>32</sup>. Druga odmiana to zestawienie autorów „należących do tej samej klasy”, tj. uprawiających ten sam gatunek literacki. Tak we wstępie do *Spitamegeranomachii* Jana Achacego Kmity (zestawienie autorów poematów heroikomicznych od Homera do Kochanowskiego)<sup>33</sup>, w wierszu wstępnym wydawcy (Jana Turnowskiego) do *Psalmów* Jana Rybińskiego z r. 1617 (zestawienie polskich tłumaczy *Księgi Psalmów*)<sup>34</sup> i we fraszce Jana Smolika przedstawiającej fraszkopisarzy<sup>35</sup>. „Katalog autorów” zwykle sytuje się w ramie utworu: w dedykacji, przedmowie do czytelnika lub — również do czytelnika kierowanym — „zamknięciu”. W zbiorach fraszek natomiast najczęściej występuje wewnątrz dzieła i ma za zadanie obronę swobody wypowiedzi przez odwołanie się do przykładu równie „swobodnych” poprzedników<sup>36</sup>.

Potraktowanie „katalogu poetów” jako odrębnego utworu wymagało nadania mu pewnej oprawy, dopełnienia kompozycyjnego. To właśnie dopełnienie, zastosowane w ślad za Kochanowskim (poeta wyniesiony ponad świat ogląda pałac „dziwnej manijery”) i Twardowskim (*Pałac Leszczyńskich*), rozwinął Kochowski zgodnie z gustem barokowym<sup>37</sup>. Opis Parnasu jest tu odbitką kliszy „miejsce przyjemne”, ujętej jednak na sposób barokowy, nie klasycystyczny: w cieniściej pejzażu („dwójwierzchy Parnas” jest „cały okryty cedrami” — „dla wczasu uczonych bogiń”<sup>38</sup>), ze strumieniem dla ochłody, wznosi się okazała barokowa budowla, opisana tylko w najogólniejszych zarysach:

Pałac misterny, z chryzolitów mury,  
Nad nim niebieskiej dach architektury,  
Od złota ściany i nieporównanie  
Piękniejszy dentro niż na Watykanie.  
Nie zwykłą oczy ozdobą zdumiałe

<sup>32</sup> J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 138.

<sup>33</sup> J. A. Kmity, *Spitamegeranomachia*. W: J. Stoka, M. Pudłowskiego i J. A. Kmity *Powieści wierszowane*. Wydał S. Adalberg. Kraków 1897, s. 66. BPP 33.

<sup>34</sup> Zob. Pełc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, s. 39.

<sup>35</sup> J. Smolik, *Do czytelnika*. W antologii: *Poeci renesansu*. Opracowała J. Sokołowska. Warszawa 1959, s. 211.

<sup>36</sup> Tak u Smolika; odmianą jest fraszka Kochowskiego *Refutacja tego zarzutu* (*Epigr.* II, 178), wyliczająca poetów swobodnie przerabiających utwory poprzedników.

<sup>37</sup> Pomysł w pewnym sensie podobny pojawił się w twórczości Grzegorza z Sambora (*Theoresis tertia*), który Muzy przypisał do sfer planetarnych i przedstawił te ostatnie jako ich rezydencję. Zob. Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 179.

<sup>38</sup> U Horacego (*Pieśni*, I, 12, s. 67) mamy „cieniste skały Helikonu”, co nie jest być może bez znaczenia.

Trwożą sie blaskiem; w tym są jeno śmiałe,  
Iżę mniej wążąc pozór splendece tej,  
Na same rzuca wzrok swój konterfety [V, 6]

Kochowski unika mnożenia szczegółów opisu, zastępując je naiwnym porównaniem. Bliskie trwogi zdumienie obserwatora kieruje od wewnętrznego blasku i „splendece” ku „konterfetom”, określonym przez erudycyjne, nawiązujące do antyku porównanie:

Tak potrafione, że się prawie myślę:  
Żywe czy martwe w onę widzę chwilę.  
Wzdyć Zeuxis kiedyś takie kunszty rabił,  
Ze na swe grona głupie ptaki zwabiał.

Pejzaż jest więc tłem dla wspaniałej architektury i opisu dzieł sztuki, przedstawionych naiwnie i nieuczucie, ale jednak w sposób podkreślający ich cechy znamienne dla estetyki barokowej: pełną blasku okazałość i ludzenie oczu, obie budzące zdumienie i podziw<sup>39</sup>. W opisie „konterfetów” nie interesuje poety ich wygląd, tylko to, co przedstawiają — „rzecz sama”.

Układ wyliczenia jest z pozoru hierarchiczny, zaczyna się ono od Kochanowskiego jako najwybitniejszego poety polskiego:

Hetmanem w polskich tym poetów gronie  
Jan Kochanowski, bluszczem okrył skronie,

Jest to niewątpliwie reminiscencja z Proteusa, gdzie „Tego zacnego pocztu jest starszym hetmanem / Sławny Rej”<sup>40</sup>. Drugie miejsce w hierarchii zajmuje Piotr Kochanowski, tłumacz Tassa, po nim pomniejsi, wśród których wymieniono także Reja. W rzeczywistości jednak poeta zmierza do rozróżnień typologicznych — stara się przedstawić polską poezję w jej stadiach minionych jako zbiór analogiczny wobec literatur antycznych. Wymienia więc „poetów należących do tej samej klasy” — ale piszących po polsku, twórców literatury narodowej. Jan Kochanowski jest pierwszym z nich w sensie hierarchicznym, dlatego też w innym tekście Kochowskiego nazwany został „polskim Maronem”<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> O znaczeniu estetycznym iluzji wynikającej ze złudzenia optycznego w barokowej sztuce teatru zob. R. Alewyn, *L'Univers du baroque*. Genève 1964, s. 83 n. — J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris 1963, zwłaszcza rozdz. *Le Déguisement et le trompe l'oeil*. Alewyn łączy zasadę „*trompe l'oeil*” z iluzjonistycznymi dekoracjami, Rousset — z przebieranką i maskami; obaj — z barokowym toposem „świat jest teatrem”. Tę samą funkcję „mylenia oczu”, czyli zacierania granicy między iluzją a realnością, mnożenia obrazów, rzeczywistości spełnia w barokowej architekturze wewnątrz lustro, w sztuce ogrodowej zaś — zbiorniki wodne. Zob. M. Wallis, *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Warszawa 1973, s. 51.

<sup>40</sup> *Proteus, abo Odmieniec*, s. 225.

<sup>41</sup> W. Kochowski, *Informacja krotka* (autograf w Bibl. Jagiellońskiej, rkps 1138, k. 8) — spisana dla sejmikującej szlachty w r. 1676 w związku z za-

Po nim Piotr, temu dają jego rymy  
 Z odwetowanej dank Hierozolimy.  
 Miaskowskim chwalna wielgopolska knieja,  
 Oxyca obok postawiono Reja,  
 Z tymi Trzeciecki wraz z Acernem stoi,  
 I Jagodyński, Rusi chwała swojej.  
 Jest i Petrycy, co u moskiewskiego  
 W polski ton stroił lirę Horacego,  
 Także Żebrowski w też z nimi gromadzie,  
 Co go tłumaczem *Przemian* Nazo kładzie.  
 Dalej są inszy; ale z inszych wiela  
 Znaczniejszy widać obraz Samuela  
 Z Skrzypnej, nowego Sarmatów Marona,  
 Którego tak zwać każe Melpemona. [V, 6]

W przytoczonym fragmencie zwraca uwagę podkreślenie analogii z literaturą rzymską: Petrycy jest „polskim Horacym”, Żebrowski — „polskim Owidiuszem”, Samuel Twardowski — „polskim Maronem”. Wiąże się one z ważnym wątkiem refleksji metapoetyckiej Kochowskiego, widocznym w licznych wierszach zbioru: koncepcją „Muzy słowiańskiej” lub „sarmackiej”, a więc próbą określenia celów i zadań poezji polskiej.

Charakterystyka i program działania „Muzy słowiańskiej” rozwinięte zostały we wstępnej części wiersza pod tym samym tytułem, przeznaczanego na koronację Michała Korybuta (IV, 20), oraz, co znamienne, powtórzone w dedykacji zbioru Jakubowi Sobieskiemu. Poeta ostentacyjnie manifestuje narodowy charakter Muzy (jest to zamiennia terminu „poezja”), a pośrednio i własnej twórczości. Muza więc to „Słowianka”, „Polka”, „w polskim ubierze”, „wieśniaczka”, „domowa Kalliopa”. Jej rodzimność związana jest z prostotą, wieśniaczym sposobem bytowania. Nie pretenduje ona do naśladowania doskonałych wzorów rzymskich:

Nic to, attyckiej choć nie ma słodczy  
 Ani wyborem rzymskim słowa liczy,  
 Ani pożyczka kształtu u Marona  
 Wieśniaczka ona.  
 Wybaczcie mądrzy, iże prostej weny,  
 Nie kosztowała brzezki z Hipokreny  
 Ani mądrego w kasztadlijskim zdroju  
 Piła napoju. [IV, 20]

Cytowane strofy odwołują się do dwu stwierdzeń Persjusza z *Prologu do Satyr*: „Anim ust zmoczył w zdroju Pegazowym” i „ja, wieśniak napoły, / Apollinowi wiersze swe przynoszę”<sup>42</sup>. Curtius traktuje formułę

targiem biskupa krakowskiego A. Trzebickiego i Akademii Krakowskiej o prawo cenzury. Pretekstem była książka Kochowskiego *Niepróżnujące próżnowanie*, uznana przez biskupa za nieprzyzwoitą i ubliżającą osobom wysoko postawionym w Rzeczypospolitej.

<sup>42</sup> A. Persius, *dowcipny wierszopis rzymski*. Z łacińskiego na polski wiersz

pierwszą jako „odrzućcie Muz”<sup>43</sup>. W poezji polskiej w. XVII wersy *Prologu* stały się konwencjonalnym sposobem przedstawiania własnej poetyckiej ułomności. Przekształcone zostały zresztą w formułę ambiwalentną: mogły być rozumiane nie jako odrzućcie natchnienia, boskiej inspiracji Muz, lecz jako świadectwo nieprzygotowania, małego wykształcenia, uniemożliwiającego uczestnictwo w twórczości prawdziwej (wysokiej). Jeśli w w. XVII Muzy nazywano niekiedy „uczonymi boginiami”, to takie rozumienie Persjusza dowodzi położenia akcentu na „uczone”, nie na „boginie”. Z drugiej strony — powtórzenie wersów *Prologu* mogło wyrażać przekonanie poety, że nie został obdarty natchnieniem „wieszczą”, owym darem Muz, wynoszącym poetę ponad innych i pozwalającym mu uczestniczyć w boskim misterium na Parnasie<sup>44</sup>.

Kochowski przeciwstawia twórczość w języku polskim poezji uczonej, „wysokiej” — niedoścignionemu wzorowi literatury antycznej i nowożytnej w języku łacińskim:

Nie mogą gęśli polskich być te tony,  
Aby z Kalabra wyrównały strony.  
W trop iść jego — jest woskowymi pióro  
Wzlecieć do góry.

Aczci Sarbiewski z Ineszem przywiódą  
Liryka do tej ceny słodką odą,  
Ze (nad autorów dawniejszych szczęśliwi)  
Rzym się im dziwi.

Lecz ci auzońskim wdziali koturn krojem [IV, 31]

— pisze w wierszu *Odwód Muzy od tych politycznych, a zatym wiejskiej Minerwie niepojętych tajemnic*, jednocześnie wyznaczając „Muzie słowiańskiej” domenę ograniczoną do poezji pasterskiej, wiejskiej. Jak w sielance, w której przytoczona pieśń mogła być cytatem albo z klasycznej idylli, albo ze współczesnej pieśni ludowej<sup>45</sup>, poeta pozostawia wybór rodzaju przytoczenia Muzie. Może ona śpiewać o bohaterach wiejskiej przyspiewki Maćku i Grecie lub o bohaterach idylli — Fordygale, Melampidzie, Korydonie i Testyli. Imiona pełnią tu funkcję wskazania na konwencje gatunku. Włączenie cytatu folklorystycznego, wprawdzie

---

przetłumaczony. Przez M. Marcina Słonkowica, Sławnej Akademii Krak. Profesora. W Krakowie [...] 1651, k. 3v.

<sup>43</sup> Curtius, *op. cit.*, s. 283.

<sup>44</sup> Zastosowanie formuły Persjusza — m. in. w dedykacji *Rozmowy szlachcica polskiego z cudzoziemcem P. Zbylitowskiego* (w: *Niektóre poezje Andrzeja i Piotra Zbylitowskich z wiadomością o autorach i pismach ich*. Wydał K. J. Turkowski. Kraków 1860, s. 6); w *Poecie nowym Ł. Opalińskiego* (w antologii: *Poeci polskiego baroku*, t. 1, s. 657—658); w przedmowie Z. Morsztyna do *Muzy domowej* (t. 1, Warszawa 1954, s. 101).

<sup>45</sup> A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 9—10.

zgodne z poetyką sielanki, u Kochowskiego wskazuje na nawiązanie do tradycji rodzimej.

Zródłem takiego równouprawnienia gustów jest ogólny kierunek procesu kulturowego: odwrót muz z renesansowego Parnasu, dążność do samookreślenia w duchu swojskim, sarmackim, tak wyrazista w kręgu gatunków literatury ziemiańskiej<sup>46</sup>.

Sposób wartościowania różnych typów poezji, uwidoczniiony w cytowanym utworze, da się nałożyć na schemat trzech stylów, przekazywany także przez poetyki współczesne. Kochowski wprowadza nie tylko rozróżnienie tematyczne: „tajemnice polityczne” niedostępne „wiejskiej Minerwie”, ale także gatunkowe: „słodkie ody”, „przyjemne panegiry”; wszystkie one, zgodnie z opisami poetek szkolnych<sup>47</sup>, sytuują się w obrębie poezji wysokiej. „Muza słowiańska” może się wypowiadać niskim stylem sielanki.

Kochowski uważał poziom osiągnięty przez poezję antyczną za niedostępny twórczości w języku narodowym. W *Konkluzji Liryków Sarmackich*, Ines i Kanon — piszący po łacinie — wyznaczają pułap możliwości poetyckich, nieosiągalny dla poety piszącego po polsku. Zgodnie z wypowiedzianym przez Kochowskiego gdzie indziej przekonaniem o możliwości przewyższenia starożytnych<sup>48</sup> — także i tu nowożytni poeci łacińscy mogą być „nad autorów dawniejszych szczęśliwi”. Z tym wszakże znamienym ograniczeniem, iż według Kochowskiego nowożytni mogą przewyższać starożytnych wiedzą i wynalazkami, lecz w literaturze możliwość uzyskania przewagi ograniczona jest językiem, jakim się poeta posługuje.

W koncepcjach Kochowskiego poezja łacińska, uczona, jest związana bezpośrednio z antycznymi symbolami twórczości: Parnasem, Helikonem, Muzami i Apollem. Zostały one obdarzone pewną ambiwalencją: poeta niekiedy odrzuca je zastępując substytutami chrześcijańskimi, częściej jednak przy ich pomocy wyraża pragnienie poetyckiej sławy. W podobny wzór jak gesty odrzucenia Muz i poezji wysokiej układają się w *Lirykach* wybory dokonywane wśród tradycyjnych symboli poezji — instrumentów muzycznych. Kobza i barbitona związane są z „Muzą sarmacką”, towarzyszy im zresztą aura szczególnego ciepła i swojskości:

Onać to kobza, prostej dziło ręki,  
[ . . . . . ]  
Nie pożyczaj stron u muzyków, ani  
Iż nie rzymskie, niechaj nikt nie gani.

<sup>46</sup> Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. T. 1. Warszawa 1965, s. 52.

<sup>47</sup> T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 70, 130.

<sup>48</sup> W pieśni V, 8, *Tablica z napisem rymu słowiańskiego wielkiemu cnotą i nauką Justowi Lipsyjuuszowi Beldze*.



Tu w Polsce rodne genijusz jej woli,  
Niż przy treickiej zrodzone wijoli. [IV, 18]

Przeciwstawienie poezji narodowej literaturze rzymskiej nabiera więc charakteru programowego. Wiąże się z nim przekonanie o autonomiczności „sarmackiej Muzy”, której wartość wynika z rodzimości, z zaspokajania odmiennych potrzeb czytelników. Jest ta poezja przede wszystkim „niepróżnującym próżnowaniem”<sup>49</sup>, ale możliwe jest w jej obrębie powstanie dzieł analogicznych wobec rzymskich wzorów: innych, lecz podobnie wartościowych. Stworzyli takie dzieła przede wszystkim Jan Kochanowski i „polski Maro” — Samuel Twardowski. W cytowanym już wierszu *Muza słowiańska* autor deklaruje zamiar napisania utworu gratulacyjnego tylko dlatego, że nie może tego uczynić Twardowski:

Gdzieżby cię Polska o tej dobie miała,  
Słodki Twardowski, już by nie zajrzała  
Mantuej wieszczka, co trojańskie dymy  
Opisał rymy. [IV, 20]

W wierszu *Poetowie polscy* awans „słowiańskiej Muzy” do „dworu helikońskiego” dokonuje się dzięki wykazaniu analogii: nowożytna poezja narodowa jest równie bogata i różnorodna jak antyczna.

Na portrecie Twardowskiego kończy się „galeria”; obok niej, w „gabiniecie”, zostały umieszczone portrety poetów współczesnych autorowi. Fikcja oglądania „wizerunków” wykonanych przez „rzemieślnika w tym kunszcie nieprostego” jest tu rozwinięta przez opis usytuowania poetów na malowidłach: Morsztyn (Jan Andrzej) i Skarszewski siedzą w senatorskich krzesłach, obok, pod tym samym baldachimem, dwaj inni senatorowie — Lubomirski i Lacki. Wśród wymienionych tu pisarzy Skarszewski, autor *Moskiewskiej Kamienicy*, i stryj poety, Aleksander Kochowski, sławny „oboją prozą”, są nam dziś nie znani. Glinka, wymieniony obok Gawińskiego, następcą komentatorom pewne kłopoty. Krzyżanowski pisze:

Glinka, pisarz nie znany; być może, że jest to wydawca pism Andrzeja Maksymiliana Fredry, historyka i pisarza politycznego, współczesnego Kochowskiemu<sup>50</sup>.

Tymczasem przejrzanie *Zwierzyńca jednorożców* — bo w tym tomie występuje Glinka jako wydawca pism Fredry — pozwala stwierdzić,

<sup>49</sup> Lubomirski (*Rozmowy Artaxesa i Ewandra*, s. 504) akcentował związek etymologiczny i przeciwstawność pojęciową *otium* i *negotium*. Według Kochowskiego w obszarze *negotium* mieści się historiografia, także i poezja epicka, poważna, ponieważ obie służą jednej Muzie — historii. Liryka zaś wypełnia *otium*, jest ozdobą życia i rozrywką. Zob. B. O t w i n o w s k a, *Humanistyczna koncepcja „otium” w Polsce na tle tradycji europejskiej*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Wrocław 1980.

<sup>50</sup> Krzyżanowski, komentarz w: Kochowski, *Psalmodia polska [...]*, s. 88. Powtarza tę informację komentarz w antologii: *Poeci polskiego baroku*, t. 2, s. 875.

że tytułowy *Zwierzyniec*, poemat genealogiczny Fredrów, wyszedł spod pióra Franciszka Glinki. Części poematu są portretami (żywotami) przedstawicieli rodu, od legendarnego protoplasty Klemensa Mierzba, biskupa kruszwickiego w r. 994, poczynając. Dalszą część tomu wypełniają pisma A. M. Fredry<sup>51</sup>. Kochowski znał to wydanie, jak świadczy koncept dotyczący herbu Bończa — Jednorożec, wprowadzony w pieśni *Senatorska zabawa editie W.J.M.P. Andrzeja Maksymiliana Fredra kasztelana lwowskiego etc.*:

Bowiem nie był tak klimakteryk tęgi,  
Aby miał znosić nauczone księgi  
Twe, mające antydotą  
Starożytnego od rynecerota. [IV, 7]

Bardziej kłopotliwy dla komentatora jest fragment opisu „gabinetu”:

Poniżej trochę jeszcze żyją i ci  
Są poetowie *ad vivum* wyrzuci:  
Piotr Kochanowski, acz tam Feb nie gościem,  
I z sandomirskim oraz podstarościem. [V, 6]

Wbrew dotychczasowym ustaleniom sądzę, że chodzi tu nie o jednego Piotra Kochanowskiego, lecz o dwu — imienników i krewnych. Utwór powstał w r. 1673, po mianowaniu Stanisława Herakliusza Lubomirskiego marszałkiem nadwornym koronnym, co uzasadnia ustawienie go obok Lackiego, marszałka nadwornego litewskiego<sup>52</sup> — tymczasem Piotr Kochanowski był od r. 1669 starostą radomskim, czego nie mógł nie odnotować skrupulatny pod tym względem Kochowski. Niesiecki wymienia obok starosty radomskiego innego Piotra, który był wojskim sandomierskim w roku 1674<sup>53</sup>. Sandomierskie to przecież „bliższa ojczyzna” Kochowskiego, musiał więc znać i rozróżniać obu Piotrów, tym bardziej że w *Klimakterze IV* opisał skandaliczną polemikę listowną starosty radomskiego z prymasem Prażmowskim<sup>54</sup>.

Nie rozwiązuje to jednak podstawowej trudności: nic nie wiemy

<sup>51</sup> *Zwierzyniec Iednorożcow. Z przydatkiem rożnych mow sejmowych, listow, pism i dyskursow, tak polskich, jako i łacińskich*. Przez Franciszka Glinke zebrany i ogłoszony [...]. We Lwowie [...] Roku Panskiego 1670. Od k B<sub>3</sub> *Zwierzyniec Iednorożcow*; od k. S<sub>2</sub> *Pisma polskie i łacińskie Andrzeja Maximiliana Fredra*.

<sup>52</sup> Mianowany 25 IX 1673. Zob. K. Matwijowski i W. Roszkowska, *Lubomirski Stanisław Herakliusz*. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 18 (1973), s. 47. W. Majewski (*Kochowski regalista-rokoszanin (1648—1674)*). Maszynopis podaje datę 16 II 1673.

<sup>53</sup> Zob. K. Niesiecki, *Herbarz polski*. Wydanie J. N. Bobrowicza. T. 5. Lipsk 1840, s. 140. — J. Nowak-Dłużewski (*Wespazjan Kochowski, pierwszy regionalny poeta kielecki*). W: *Z historii polskiej literatury i kultury*. Warszawa 1967, s. 258) także pisze o dwu Kochanowskich.

<sup>54</sup> W. z Kochowa Kochowski, *Roczników Polski Klimakter IV, obejmujący dzieje Polski pod panowaniem króla Michała*. Wydanie J. N. Bobrowicza. Lipsk 1853, s. 65—66.

o utworach poetyckich czy prozaicznych obu wymienionych Kochanowskich. Być może śladem tej twórczości są dwa epigramaty, które Brückner przysądził Janowi Andrzejowi Morsztynowi: *Na nieuczzone poety* i *Na toż*<sup>55</sup>. Tylko w drugim wymieniony jest (bez imienia) Kochanowski — „najpierwszy kiep z poetów”. Pierwszy epigramat dotyczy tej samej osoby, jak wskazuje zawarta w nim aluzja do Jana Kochanowskiego:

Rzuć-że się, chyża młodzi, na poetę tego,  
Niech swym wierszem nie sięga Polaka sławnego,  
Którego wnukiem będąc, lecz raczej wyrodkiem,  
Ze kpy niechaj dziś chodzi, nie z poety przodkiem.

Janusz Pelc przypuszczał, że owym bezimiennym Kochanowskim mógł być Sebastian, autor *Spisania wojny kozackiej pod Zbarażem*, lub jego brat Jan, również poeta<sup>56</sup>. Jednak gwałtowność ataku — jeśli przyjmiemy autorstwo Morsztyna — wskazywałaby raczej na Piotra Kochanowskiego, starostę radomskiego. Piotr Kochanowski był figurą dość podejrzaną, jego opcje polityczne gwałtownie się zmieniały. Najpierw „wieszał się” przy Olszowskim (w okresie elekcji Michała Korybuta), później — przy „malkontentach” i Sobieskim, być może więc w którymś momencie znalazł się wśród przeciwników Morsztyna<sup>57</sup>.

Łatwo zauważyć, że w drugiej części „katalogu poetów” — wśród współczesnych — hierarchia poetycka zastąpiona została inną: urzędową. Wyliczenie zaczyna się od senatorów, skończy się zaś na kręgu bliskim, rodzinno-przyjacielskim, po którym może wystąpić „inszych jeszcze siła / Których malarska ręka nie skończyła”, a więc bezimiennych, bo jeszcze nie uformowanych. Wskazał też poeta na dwie dynastie poetyckie, Kochanowskich i Morsztynów — widocznie ta dziedziczność talentów zwracała uwagę współczesnych:

A jak w parnaskim buja Korwin żniwie,  
Tak w nim dziedziczyć przychodzi Leliwie  
Dziś Morsztynowskiej; idąc w przodków tropy,  
Puścizną biorą talent Kallijopy. [V, 6]

Ze sposobu przedstawienia poetów zdaje się wynikać wyraźna preferencja, wyższe wartościowanie epiki. Jeśli autor wymienia tytuły utworów, to są to poematy (i dodatkowo *Cyd*). Także szczególne uhonorowanie Samuela Twardowskiego świadczy o dokonanym wyborze. Nie jest to, jak sądzę, bez znaczenia dla oceny własnej twórczości.

Wiersz *Poetowie polscy*, jak wszystkie „katalogi poetów”, służy także prezentacji autora jako poety, jest próbą jego określenia się wobec

<sup>55</sup> J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, s. 362—363.

<sup>56</sup> Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, s. 80.

<sup>57</sup> A. Przyboś, *Kochanowski Piotr h. Korwin*. W: *Polski słownik biograficzny*, t. 13 (1967), s. 200—201.

szeregu poprzedników. Z wyjątkiem Kochanowskiego, który wymienionych pisarzy uznał za przewodników w nowej dla siebie dziedzinie twórczości w języku narodowym, ale nacisk położył na chęć rozślawienia ojczyzny piórem, wynikającą z pobudek patriotycznych — inni poeci deklarowali niemożność dorównania poprzednikom<sup>58</sup>. „Katalog” stał się więc jedną z postaci toposu afektowanej skromności. W utworze Kochowskiego klamrę kompozycyjną stanowi wypowiedź autotematyczna: początek i zakończenie są prezentacją podmiotu wypowiadającego, poety. Początkowe aluzje do Horacego, Owidiusza i Jana Kochanowskiego zarysowują pułap poetyckich możliwości — są to wzory doskonałe, którym autor wiersza nie może dorównać, dlatego aluzje mają kształt zdań przeczących. Wyprawa „na lotnym Pegazie” ma charakter jednoznaczowy i wyjątkowy, autor zaś „nie jest ptakiem”, nie może więc przebywać w pałacu Muz, pozostaje pełnym podziwu obserwatorem. Zakończenie utworu wzmacnia i dopowiada ten osąd własnych możliwości poetyckich. Marzenie o sławie, która nagroziłaby „trójpot pracy ustawicznej”, wypowiedziane zostało z pełną wątpliwości nadzieją.

Przeciwstawienie świetnego szeregu poprzedników i „prostego poety” — „tyrona”<sup>59</sup> — prowadzi do konkluzji, że możliwe jest przy pomocy Muz osiągnięcie sławy poetyckiej po śmierci, dorównanie (jak w przypadku Twardowskiego) starożytnym. Możliwość ta wiąże się z koncepcjami przyczyn sprawczych poezji. Starożytni rozróżniali tu dwie sfery: sztuki, pojmowanej jako rzemiosło, umiejętność, i natchnienia, pojmowanego w duchu platońskim, jako *furor poeticus* lub, w kategoriach psychologicznych, jako wrodzony człowiekowi dar, *ingenium*. To stanowisko, reprezentowane przez Horacego, było bliższe polskim autorom rozpraw teoretycznych, te same poglądy da się także wyczytać z refleksji metapoetyckich Kochanowskiego. Sarbiewski w rozprawie *O poezji doskonałej* analizując przyczynę sprawczą poezji wymienił trzy jej elementy: naturę ludzką, skłoną do naśladowania poetyckiego (motyw Arystotelesowski), inspirację — natchnienie, którego udziela Bóg chrześcijański (motyw Platoński), wreszcie — samego poetę jako przyczynę główną. Poeta pozostaje pod wpływem natury i Boskiego natchnienia, ale musi posługiwać się sztuką, na którą składają się wiedza teoretyczna i długotrwałe ćwiczenie<sup>60</sup>.

Koncepcja Kochowskiego wydaje się bliska teorii Sarbiewskiego, choć

<sup>58</sup> Jest to motyw szczególnie wyrazisty u Witkowskiego i Starowolskiego (zob. przypis 31).

<sup>59</sup> „Tiro” — rekrut lub człowiek niedoświadczony. Podobne określenia własnego dorobku poetyckiego znajdujemy w wierszu W. Potockiego *Do Imci pana Wespazyjana Kochowskiego, pisoryma polskiego* (w: *Ogród fraszek*. Wydanie zupełne A. Brücknera. T. 2. Lwów 1907, s. 306): „na tym szlaku zbieram za wami podkowy”; „najmłodszy w cechu świeczki gasi”.

<sup>60</sup> Poglądy Sarbiewskiego referuję za Michałowską (op. cit., s. 30—31).

oczywiście nie jest ani tak konsekwentna, ani tak klarowna. W zakończeniu „katalogu poprzedników” tak formułuje przyczyny sprawcze ich sławy poetyckiej:

Szczęśliwi męże! co w wiecznej pamięci  
 Imię trwa wasze, że dowcipy swymi  
 Sławyście pięknej dostali na ziemi!  
 O piękna lutni, której dźwięk tak śliczny  
 Trójpót nagrodzi pracy ustawicznej!  
 Gdzieżby to można, by mnie też, tyrona,  
 Od ciebie doszła z wawrzynu korona! [V, 6]

Tym więc, co decyduje o „byciu poetą”, jest „dowcip”, który w tym kontekście można uznać za synonim talentu (*ingenium*), i „praca” — synonim sztuki. W *Ofiarowaniu poesim polskiej Najświętszej Pannie Maryjej* (II, 1) rolę sprawczą poeta przyznał inspiracji, ujętej jak u Sarbiewskiego, w duchu chrześcijańskim. Dlaczego wobec tego „prosty poeta” tylko „z dołu zagląda do Helikonu” (IV, 31)? Który z elementów koniecznych nie mieści się w obrazie jego Muzy? Nie jest to na pewno brak inspiracji; poeta deklaruje także „naturalną skłonność” do wierszowania (V, 1). Nie sądźmy jednak, że tym samym przypisuje sobie „dowcip”. „Prosty poeta” to, jeśli tak można powiedzieć, „*anima naturaliter poetica*”. Wrodzonym skłonnościom brakuje szlif, jaki daje wykształcenie; także usilna praca nie może zastąpić sztuki, którą Kochowski zdaje się utożsamiać z umiejętnością wynikającą ze znajomości reguł. Stąd też wysokie wartościowanie twórczości poetów, którym przypisać można „dowcip” i „sztukę”. Poezja, która wynika z takich przyczyn sprawczych, nie da się zamknąć w kręgu „zabawy”, wolnego czasu, przyjemności życia ziemiańskiego — jak twórczość „prostego poety”. Dlatego też Kochowski siebie jako twórcę umieszcza poza „dworem helikońskim”.