

# Lucio Gambacorta

---

## "Arkadia" : model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 82/3, 3-14

---

1991

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.

LUCIO GAMBACORTA

## „ARKADIA”

MODEL WŁOSKIEJ KULTURY ARKADYJSKIEJ  
A POLSKA KULTURA LITERACKA \*

Arkadia to kraina na Peloponezie zamieszкана w dawnych czasach przez pasterzy. W sielankowej poezji łacińskiej, w szczególności u Wergiliusza, a także we włoskiej tradycji literackiej, począwszy od romansu pasterskiego Jacopa Sannazara *Arcadia* (wyd. ostateczne: 1504), kraina ta staje się tłem żywota prostego i niewinnego, mitycznym przeciwieństwem życia dworskiego, którego coraz większa sztuczność i fałsz budzą niechęć oraz pragnienie ucieczki.

Akademia „Arkadia” powstała w Rzymie w 1690 roku. Zgodnie z symboliką pasterską przyjętą przez akademików, miejsce spotkań, przy kościele Sw. Piotra in Montorio, nazwane zostało „Gajem Parazyjskim [Bosco Parrasio]”, członkowie przybrali zhellenizowane imiona pasterskie, prezes otrzymał miano „kustosza [*custode*]”, a filie Akademii poza Rzymem zwano z łacińska „koloniami”. „Arkadia” działała przez cały wiek XVIII, mając kolonie rozsiane w różnych miejscach Włoch, a członkowie, często błękitnej krwi, pochodzili ze wszystkich krajów europejskich. Wznowiwszy działalność w r. 1925, po długim okresie upadku, Akademia ma dziś swoją siedzibę w rzymskiej Bibliotece Angelica.

We włoskiej historiografii literackiej termin „Arkadia” stosowany jest często na określenie całości włoskiej kultury pierwszej połowy w. XVIII, niezależnie od tego, w jakim stopniu jej różnorakie przejawy związane były z działalnością Akademii, do której wszakże należeli prawie wszyscy intelektualiści włoscy tamtego okresu.

**Prehistoria i historia „Arkadii”**

*Terminus a quo* historii Akademii stanowi data przybycia do Rzymu królowej szwedzkiej Krystyny (1655). W roku 1674 skupione wokół niej grono literatów i uczonych zostaje przekształcone w Akademię Królewską (należeli do niej m.in. tokańczycy Menzini i Filicaia, kardynał Albani — przyszły Klemens XI, a także Crescimbeni). Po śmierci królowej (1689) zbliżenie członków Akademii Królewskiej do uczestników dwóch innych erudycyjnych „konwersacji” rzymskich doprowadziło do założenia „Arkadii” (1690). Zróżnicowane pochodzenie geograficzne i społeczne 14 założycieli odzwierciedlało tradycyjną złożoność środowiska

---

\* Artykuł był przeznaczony do drugiego wydania *Słownika literatury polskiego Oświecenia*.

intelektualistów w Państwie Papieskim. Powrót do postanowień soboru trydenckiego, zainicjowany w tym czasie przez Innocentego XII (Antonio Pignatelli, 1691—1700) w celu odnowienia struktury organizacyjnej i działalności duszpasterskiej Kościoła katolickiego, zbiegł się w ten sposób ze zintensyfikowaniem uczestnictwa ludzi Kościoła we włoskim życiu literackim, zwłaszcza w ramach Akademii. Epoka największego rozkwitu „Arkadii”, tj. dynamicznego kierownictwa pierwszego Kustosza Generalnego, Giovan Marii Crescimbeniego (1663—1728) — nie przypadkiem wiąże się z pontyfikatem Klemensa XI (Giovan Francesco Albani, 1700—1721) i jego energiczną polityką kulturalną: powiększona została w tym czasie Biblioteka Watykańska, uporządkowano archiwa Watykanu i Uniwersytetu Sapienzy, kiedy to papież powierzył Gian Vincenzovi Gravinie zadanie zorganizowania dydaktyki w owej uczelni; powstało muzeum starożytności chrześcijańskich, a działalność Akademii Św. Łukasza weszła w nową fazę rozwoju. Liczba nowych „pasterzy” arkadyjskich wzrastała w przyspieszonym tempie do r. 1718, podczas gdy mnożyły się kolonie (wiele z nich przy zakonach), a dzięki zaangażowaniu Crescimbeniego kwitła działalność edytorska.

Wraz z wyborem Benedykta XIV (1740) zarzucona została polityka kulturalna zarysowana przez Klemensa XI („Arkadia” jako sposób organizowania intelektualistów włoskich na fundamencie odnowionej wierności Kościołowi). Wraz z kryzysem „Arkadii” ostatecznie przemijała renesansowa forma Akademii. Na „Arkadię” jako na symbol ciągłości włoskiej tradycji literackiej nadal jednak patrzyły z szacunkiem również indywidualności tak dalekie w typie od pierwszych pasterzy, jak Alfieri czy Cesarotti, poczytując sobie za zaszczyt być jej członkami.

### „Arkadia” w krytyce włoskiej<sup>1</sup>

Dzięki odkrywczym sądom Carducciego i Crocego oraz — w naszym wieku — studiom Maria Fubinięgo można uznać za przebrzmiały w tradycji krytyki włoskiej surowy wyrok na „Arkadię” wydany przez Giuseppe Baretiego w numerze 1 „La frusta letteraria”, prawie obowiązujący od tego momentu (1762) w kulturze włoskiej. Niechęć do „Arkadii”, przekazana przez Oświeconych kulturze okresu romantyzmu i Risorgimenta, odcisnęła swe piętno, za pośrednictwem Francesca de Sanctisa, także na historiografii literackiej naszego wieku; w ślad za Fubinim natomiast współczesne prace włoskie doceniły wartość poszukiwania nowych form językowych oraz otwartość arkadów na nowości kultury europejskiej. Posługiwanie się terminem „Arkadia” na określenie epoki od „barokowego” Seicenta do „oświeczonej” drugiej połowy w. XVIII bywa czasem źródłem dwuznaczności — z powodu różnicy tempa, w jakim postępują z jednej strony rehabilitacja, dziś już niewątpliwa, wło-

<sup>1</sup> Zob. ważniejsze studia o „Arkadii”: M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti*. Città di Castello 1946. — B. Croce: *La letteratura del Settecento*. Bari 1949; *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari 1957. — W. Binni: *L'Arcadia e il Metastasio*. Firenze 1963; *Il Settecento letterario*. W: E. Cecchi, N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*. T. 6. Milano 1968. — G. Gronda, *Introduzione*. W zbiorze: *Poesia italiana del Settecento*. Milano 1978.

skiej kultury „okresu arkadyjskiego” (na polu historiografii, erudycji, filozofii i nauki, muzyki i teatru), a z drugiej analiza, mniej entuzjastyczna, ogromnej objętościowo literatury wyprodukowanej przez arkadów.

### Nauka, erudycja i poezja w kulturze „Arkadii”

Czynnikiem najwyższej wagi przygotowującym powstanie „Arkadii” jest (zbadana przez W. Binniego) działalność grupy intelektualistów toskańskich oddanych w różnym stopniu pracy naukowej, dla której istotnym bodźcem stało się założenie w 1657 r. Akademii del Cimento, jak i zainteresowaniom językowo-literackim. Najwybitniejszymi indywidualnościami byli w tej grupie lekarz-przyrodnik Francesco Redi, sekretarz Akademii del Cimento Lorenzo Magalotti i Benedetto Menzini. Ten ostatni, profesor wymowy, został w Rzymie (gdzie mieszkał od r. 1685, będąc członkiem najpierw Akademii Królowej Krystyny, a potem „Arkadii”) głównym rzecznikiem gustu klasycystycznego i purystycznego w poezji, nigdy nie wygasłego w Toskanii okresu baroku. Synteza wiedzy humanistycznej i naukowej, poszukiwanie takiej wiedzy, która w pełni uchwyciłaby złożoność rzeczywistości, pozostanie stałym celem arkadów, ideałem, do którego dążyli oni z wielką determinacją, przynajmniej najbardziej liczący się wśród nich: począwszy od Lodovica Antonia Muratoriego, bibliotekarza, archiwisty, historiografa, prawnika, krytyka i teoretyka literatury, po Apostola Zena, historiografa, dziennikarza, poetę dramatycznego i Francesca Algarottiego, genialnego popularyzatora przeróżnych zagadnień (autora m.in. głośnych prac: *Newtonianismo per le dame* oraz *Saggi: sopra l'opera in musica, sopra la pittura, sopra l'architettura*) czy wrzecznie matematyka i astronoma Eustachia Manfrediego, najoryginalniejszego wśród petrarkistów arkadyjskich.

Podczas gdy w szeregach arkadów dojrzewiała już potrzeba literatury „zaangażowanej”, Akademia, wierna swoim wzorcom renesansowym, broniła godności *otia literaria*: odnowienie „dobrego smaku” literackiego stanowiło dla arkadów istotę wkładu intelektualistów w dzieło odmładzania kraju, które miało być osiągnięte poprzez syntezę kultury laickiej i świadomości religijnej, nowych zdobyczy kultury europejskiej i włoskich tradycji kulturalnych. Od drugiej połowy XVII w. myśl racjonalistyczna w całej Europie, a zwłaszcza we Francji, wdrożyła umysły do zasad metody, jasności, niesprzeczności, które szybko wywarły wpływ również na wrażliwość estetyczną oraz praktykę literacką. Mimo że *vis polemica* niejednokrotnie skłaniała autorów włoskich do zdecydowanego negowania wpływu kultury francuskiej, to jednak do ukształtowania się poetyki arkadyjskiej kultura francuska przyczyniła się w tym samym przynajmniej stopniu co przypominana poprzez ówczesne badania naukowe tradycja włoska oraz tradycje klasyków greckich i łacińskich.

Odwolywanie się do sielankowej tradycji grecko-łacińskiej, widoczne w używaniu klasycznych imion i toponimów, archaicznych nazw, mitologicznych figur, przydawało blasku i zapewniało spójność stylizacji pasterskiej. Obrona Petrarki i Tassa, a także, po części, Guariniego i Marina, jaką arkadowie podjęli w polemice z krytykami francuskimi, pokazuje, że choć krytykowali oni „zły smak” i nadmierne udziwnienia poezji XVII-wiecznej, doceniali jednak zasadniczą ciągłość ewolucyjną —

od Petrarcki do baroku — włoskiej tradycji literackiej. Znaczące jest, że właśnie „Arkadia” zapoczątkowała badania literatury włoskiej we współczesnym rozumieniu, badania, które doprowadzą w drugiej połowie wieku do powstania *Storia della letteratura italiana* jezuita Girolamo Tiraboschiego. Precyzyjne metody badawcze i opracowywanie materiałów źródłowych zastosował Crescimbeni w swojej *Istoria della volgar poesia* (1698), podczas gdy Gravina w *Ragion poetica* (1708) przedstawił zarys historii literatury ujętej w perspektywie historyczno-politycznej.

Jeśli chodzi o myśl teoretyczną, niezmordowana aktywność reformatorów arkadyjskich scalała bogaty plon obserwacji krytycznych i historyczno-erudycyjnych dotyczących literatury dawnej oraz propozycje teoretyczne w odniesieniu do nowych dzieł. Rymotwórca płodny, ale mierny, Crescimbeni dał w swojej poezji szeroką i pouczającą panoramę tematyki i smaku arkadyjskiego: nie ma tam tonów bohaterskich, przeważają akcenty „powabne”, dzięki którym także tematy tradycyjnie poważne (religijne i filozoficzne) zostają potraktowane w sposób lekki w pasterskiej fikcji. Crescimbeni głosił niezależność i oryginalność literatury włoskiej w stosunku do greckiej; powołując się na Chiabrera dopuszczał naśladowanie Anakreonta i Pindara, ale wykluczał, anachroniczne w epoce racjonalizmu, naśladowanie baśni mitycznych starszych poetów greckich. Przeciwną koncepcję reprezentował Gian Vincenzo Gravina (1664—1718), dla którego poezja miała być wyrazicielką wielkich mitów; Homer, Dante i Ariosto byli dla niego symbolami poezji autentycznej, w której stapiają się nierozdzielnie mit i prawda. Żądając uznania bezpośredniego pochodzenia kultury włoskiej od łacińskiej, Gravina żywił nadzieję, że taka więź, po odrzuceniu banalności idylliczno-pasterskich, wyrazi się zasadniczą odnową kultury i sztuki. Szerokie poparcie, połączone z przychylnością papieża, jakim cieszyła się kustodia Crescimbeniego, pozwoliło mu wyjść zwycięsko do gwałtownego konfliktu, który w 1711 r. doprowadził Gravinę do opuszczenia „Arkadii”, a tym samym do uznania przegranej w walce o literaturę o silnym ładunku moralnym i intelektualnym.

Bogactwo i różnorodność form metrycznych stanowią może najciekawszą stronę poezji arkadyjskiej. Lirycy arkadyjscy przykładali dużą wagę do problemów wersyfikacji, o czym świadczą antologie i traktaty z pierwszej połowy wieku oraz żywa dyskusja na temat rymu i wiersza białego w drugiej. W *Rime degli Arcadi* przeplatały się sonet i kancon — ta ostatnia była zastrzeżona dla tematyki bardziej podniosłej; kanconeta i wiele innych form metrycznych pochodzących z XVI czy XVII w. uległo w „Arkadii” głębokiej przemianie. Poszukiwanie jasności i porządku logicznego typowego dla racjonalizmu arkadyjskiego sprawiło, że czterowiersz stał się stopniowo ulubioną strofą, a 7- i 8-zgłoskowce ulubionymi wersami arkadów. Jednocześnie wyraźnie zmniejszyło się, choć nie zanikło, stosowanie strof polimetrycznych; nierymowany 11-zgłoskowiec, którego XVI-wieczni poeci używali w poemacie dydaktycznym i przekładach z poezji antycznej, a poeci wieku następnego w recytatywie, pojawił się także w innych kontekstach poetyckich. W ten sposób otwarta została furka dla późniejszego szerzenia się wiersza białego. Opublikowane *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (Wenecja 1758), tzn. Frugoniego, Bettinello i Algarottiego, miało w tym procesie o wiele większą wagę, niż wynikałoby to ze skromnej wartości samych wierszy.

### Renesansowe wzorce sielankowości arkadyjskiej

Droga arkadom sielankowość narodziła się jako konwencja literacka w epoce hellenistycznej. W epoce nowożytnej normy sielankowości skodyfikował Jacopo Sannazaro, autor *Arcadii*, twórca prototypu poematu i romansu pasterskiego, podczas gdy Angelo Poliziano (*La favola d'Orfeo*, 1480), Torquato Tasso (*Amintas*, 1573) i Battista Guarini (*Pasterz wierny*, 1590) wypracowali dla dworów ze środkowo-północnych Włoch najdawniejsze, naśladowane niezliczoną ilość razy w całej Europie wzorce gatunku dramatycznego baśni pasterskiej. W tych samych ośrodkach (Florencja, Mantua, Ferrara) narodziły się pierwsze opery — jak *Euridice* i *Dafne* Rinucciniego czy *Orfeo* w muzyką Monteverdiego, które nie były niczym innym jak muzycznymi dramatami pastorałnymi. Europejski sukces dramatu muzycznego (wystawianego w XVII w. na dworach Warszawy, Paryża, Wiednia, Monachium, Drezna i in.) poprzedza więc założenie „Arkadii”.

### „Arkadia” a teatr

Dążenie do stworzenia teatru narodowego jako narzędzia edukacji społeczeństwa jest lejtymotywwem kultury włoskiej i europejskiej pierwszej połowy XVIII wieku. Konfrontacja z wielką XVII-wieczną tragedią francuską inspirowała do podejmowania prób przewyższenia stworzonych przez nią wzorców poprzez podniesienie wymogów moralnych i dydaktycznych — w przeciwstawieniu do „ustępstw” tragików francuskich na rzecz „nierozsądnej” miłosnej namiętności. Wszyscy teoretycy i krytycy z kręgu „Arkadii” znaczącą część swych prac poświęcili reformie teatru, a niektórzy sami próbowali sił jako autorzy utworów dramatycznych, inspirowanych tragedią grecką i XVI-wieczną włoską. W zakresie formy poetyckiej Gravina stosował z upodobaniem w swoich pięciu tragediach 11-zgłoskowiec proparoksytoniczny, Scipione Maffei natomiast ułożył białym 11-zgłoskowcem *Merope* (1713), uważaną przez jemu współczesnych za arcydzieło nowego włoskiego teatru tragicznego, które w ich mniemaniu mogło wytrzymać współzawodnictwo z teatrem francuskim. Wreszcie Pier Jacopo Martello wprowadził (1715) nowy wiersz tragiczny (nazwany później „martelliańskim”, choć nawiązywał do starej tradycji włoskiej), powstały z połączenia dwóch 7-zgłoskowców, wiązanych w dystychy rymowane parzyście. Chodziło o wers analogiczny do francuskiego aleksandrynu, którego popularność rozciągnęła się na wiek następny. Cały ten trud nie przeszkodził widzom żywić w dalszym ciągu upodobania do komedii *dell'arte* i romansowych tragikomedii „na modłę hiszpańską”, podobnie jak surowe spojrzenie ludzi pióra na operę (w której krytykowali nieprawdopodobieństwo, przemieszanie tonu tragicznego z komicznym, przewagę tematyki erotycznej, a przede wszystkim podporządkowanie poezji komponentom muzycznym i scenograficznym) nie umniejszyło jej ogromnego powodzenia u publiczności. Nawet autorzy, którzy odnosili znaczne sukcesy uprawiając ten gatunek, jak Rolli czy Zeno, nie kryli swego kiepskiego mniemania o dramacie muzycznym. Apostolo Zeno (1668—1750; poeta cesarski od 1718 do 1730) próbował jednak korygować jego najbardziej rażące „błędy”, a chcąc nadać swoim utworom ton heroiczny, sięgał z upodobaniem po tematy z historii grec-

kiej czy rzymskiej. Reformę Zena udoskonalili Pietro Metastasio (ur. w r. 1698 w Rzymie, od r. 1730 poeta nadworny w Wiedniu, gdzie przebywał aż do śmierci w r. 1782) w sposób tak przekonywający, że w połowie lat trzydziestych XVIII w. zyskała ona aprobatę Muratoriego, który na początku wieku zaliczał się do najostrzejszych krytyków opery.

Arkadyjska reforma opery znacznie rozszerzyła jej popularność w sensie geograficznym i nadała jej wagę społeczną. Przywróciła jej godność kulturalną, nie umniejszając wartości komunikacyjnych, tak że opera ze spektaklu dworskiego, jakim była na początku w. XVII, stała się środkiem komunikacji masowej o ważnych aspektach komercyjnych, co wiązało się z otwarciem (w ślad za Wenecją również w innych miastach włoskich i europejskich) teatrów publicznych, w których utwory operowe były dostępne wszystkim warstwom społecznym. Metastazjańską *opera seria* przyjmowali entuzjastycznie przez kilka dziesiątków lat tak goście dworscy, jak widzowie teatrów publicznych — dzięki jej równowadze artystycznej osiąganey nie przez stosowanie się do reguły klasycystycznych, ale przez poszukiwanie w praktyce scenicznej zręcznego kompromisu między założeniami teoretycznymi tkwiącymi u podstaw opery (jako syntezy gestu, słowa i śpiewu w dramacie attyckim) a wymaganiami publiczności. *Opera seria* stała się kluczowym zjawiskiem europejskiego życia teatralnego XVIII wieku.

### „Arkadia” w Europie

Do „Arkadii” jako terminu na oznaczenie okresu w historii literatury i kultury włoskiej (pierwszej połowy w. XVIII) można się odwołać proponując zestawienie modelu kulturowego wypracowanego przez arkadów z zespołem praktyk literackich XVIII-wiecznej Europy, które nie dają się sprowadzić do klasycyzmu francuskiego<sup>2</sup>. W pierwszych dziesięcioleciach w. XVIII nie tylko w Austrii, Chorwacji, na Węgrzech, w Polsce — krajach złączonych z Włochami długą tradycją związków kulturalnych, lecz także w Niemczech i w Anglii literaci znaleźli się w sytuacji analogicznej do tej, jaka panowała w Italii „arkadyjskiej”: kto odrzucał sztywne doktryny klasycyzmu francuskiego, był zmuszony do szukania kompromisu między starym a nowym, między tradycją narodową a nowymi tendencjami europejskimi. W literaturach europejskich tego okresu dawały się zauważyć pewne odchylenia od teorii klasycystycznych, odchylenia co najmniej w dwóch aspektach: tj. przewaga elementu lirycznego (często także poza gatunkiem lirycznym *sensu stricto*) oraz predylekcja do tematyki pasterskiej. Zresztą nawet we Francji za Ludwika XIV klasycy nigdy nie zmonopolizowali twórczości literackiej — istotnie można stwierdzić, że prądy *précieux* i *nouveau précieux* rozwijały się równolegle do prądu klasycystycznego aż do połowy wieku, kiedy antyklasycyzm wybuchł buntem rokoka; nie zawsze też najbardziej wyrafinowane produkty klasycyzmu (mimo iż dzięki sukcesowi poetyki Boileau zapewnił on sobie w zakresie teorii niekwestionowany prymat w Europie) grały główną rolę w szerzeniu się niezwyklej popularności literatury francuskiej w w. XVII i XVIII, którą to popularność należy przypisać przede wszystkim predylekcji rynku europej-

<sup>2</sup> Zob. S. Graciotti, wstęp w: I. Krasicki, *Wybór liryków*. Wrocław 1985. BN I 252.

skiego do sentymentalizmu. Europejski sukces wytworów (kanconety, kantaty, opery) oraz postaci emblematycznych (Metastasio) włoskiej „Arkadii” sprzyjał powstaniu w krajach związanych z Italią wspólnego klimatu kulturalnego, nie zdominowanego wzorcami klasycystycznymi; jednak okolicznością, która umożliwiła taki proces, był z pewnością fakt, iż — podobnie jak we Włoszech — w krajach owych żywa była tradycja humanistyczno-renesansowa, klasycyzm o charakterze erudycyjnym, w którym dużą rolę odgrywały wzorce łacińskie i neołacińskie oraz żywy autorytet poetyki Arystotelesa, nawet odczytywanej w optyce barokowej. Wiele spośród teoretycznych dokonań baroku (np. E. Tesauro na Węgrzech i w Polsce) odniosło prawdziwy sukces w tych właśnie krajach — z dużym opóźnieniem — pod koniec XVIII wieku.

### „Arkadia” a literatura polska

Nasza wiedza na temat recepcji kultury włoskiej w XVIII-wiecznej Europie jest jeszcze bardzo niezadowolająca; także w zakresie wpływu „Arkadii” na XVIII-wieczną literaturę polską, zasygnalizowanego pod koniec lat czterdziestych przez Wacława Kubackiego<sup>3</sup>, polska twórczość liryczna i dramatyczna została przebadana tylko w niewielkim stopniu. Można zauważyć kilka znaczących analogii w strukturze życia kulturalnego w tych dwóch krajach w w. XVIII: szerokie uczestnictwo ludzi Kościoła w dyskusjach literackich i kulturalnych, dominacja liryki, zwłaszcza pastoralnej, w całości produkcji literackiej, mocno zakorzeniona tradycja pisania poezji na doraźne potrzeby życia towarzyskiego — niezbędnego dopełnienia ceremonii i spotkań. Układanie wierszy na okazje publiczne było tradycyjną rozrywką polskiej szlachty; pod koniec XVII w. jednak Stanisław Herakliusz Lubomirski ubolewał nad brakiem w Polsce akademii typu włoskiego („akademije wymyślone, aby pod pretekstem zabawki jakiejś i konwersacyjnej — jak najpiękniejszego stylu przez uczoną i zgodną umysłów emulacją zasiągać i nabywać”)<sup>4</sup>. Problem postawiony przez arkadów: ponowne określenie reguł zabawy literackiej na podstawie „dobrego smaku” — podejmie publicznie dopiero w latach czterdziestych XVIII w. Józef Andrzej Załuski, inicjator akademii mariańskich i innych konkursów literackich<sup>5</sup>.

Studia Kubackiego ujawniły wagę wzorców liryki i teatru Metastasia w rozwoju sentymentalizmu; wiele zjawisk, przypisywanych zwykle wpływowi Rousseau, powinno być w rzeczywistości ujętych w szersze ramy, które by uwzględniły bezgraniczny podziw Rousseau dla Metastasia („*le seul poète du coeur*”); podobnie zjawiska, które z powodu pokrewieństwa typologicznego zwykło się przypisywać rokoku, są często genetycznie wcześniejsze, związane z prearkadyjskimi wzorcami włoskimi czy też wyprowadzone z zasad i praktyki poetyckiej arkadów.

<sup>3</sup> W. Kubacki, *Ranieri de Calzabigi wśród lektur filomackich*. W: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*. Kraków 1949.

<sup>4</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. W: *Wybór pism*. Opracował R. Pollak. Wrocław 1953, s. 213. BN I 145.

<sup>5</sup> Zob. J. Kozłowski, *Szkice o dziejach Biblioteki Załuskich*. Wrocław 1988, s. 67—77. — S. Gracioti, *Arkadia w działalności Józefa Andrzeja Załuskiego i jego kręgu*. W: *Od Renesansu do Oświecenia*. T. 2. Warszawa 1991, s. 27—28.



### Polacy w „Arkadii”

Rzymski teatr Marii Kazimiery (członka honorowego Akademii od r. 1699) i Aleksandra Sobieskich przy Trinità dei Monti (1709—1714) dostarcza nam pierwszego świadectwa obecności polskiej w „Arkadii”; poprzez własny teatr prywatny Sobiescy dążyli do wyrażenia ambicji dynastycznych rodziny i wzmocnienia jej prestiżu w społeczności rzymskiej. W swych próbach reformy opery, wysoko ocenianych nie tylko przez Crescimbeniego, lecz także przez Martella, Aleksander Sobieski korzystał m.in. ze współpracy Domenica Scarlattiego oraz architekta i scenografa, Filippa Juvarry. Inicjatywie Konstantego Sobieskiego zawdzięczamy natomiast pierwsze wystawienie we Wrocławiu w 1726 r. (zaledwie rok po premierze weneckiej) opery Metastasia *Didone abbandonata* z muzyką Tommasa Albiniego. Działalność mecenasów sztuki, jakiej poświęcili się (od r. 1691 do 1734) synowie Jana III na habsburskim Śląsku, wciśniętym między Saksonię a Polskę, jest powiązana wieloma niemi, z których nie wszystkie są jeszcze rozpoznane, z inicjatywami kulturalnymi Sobieskich w Rzymie<sup>6</sup>.

Królewicz Fryderyk Chrystian, pierwotny syn Augusta III, który w listopadzie 1738 przybył do Rzymu i prawie rok gościł w pałacu kardynałów Albanich, w 1739 r. został przyjęty przez aklamację do „Arkadii” jako Lusatio Argireo; dwa lata później Michele Giuseppe Morei (który w 1743 r. zostanie kolejnym, trzecim Kustoszem Generalnym Akademii) zadeedykował mu tom *Carmina*<sup>7</sup>. Dla księżniczki bawarskiej, Marii Antonii Walpurgis, prawnuczki Jana III, która w 1747 r. poślubiła Fryderyka Chrystiana, wstąpienie do „Arkadii” (w r. 1749, pod imieniem: Ermelinda Talea) nie było cczą formalnością: inspiracja arkadyjska rzeczywiście wyraźnie się zaznaczy w jej twórczości poetyckiej i teatralnej. Dla uczczenia wejścia królewiczowej do „Arkadii” nadworny poeta Giovanni Claudio Pasquini, arkad (Trigenio Migonitido), przyjaciel Metastasia, skomponował w Dreźnie panegiryczną kantatę *Lament Orfeusza*, którą na język polski przetłumaczył Józef Andrzej Załuski. Do polskich władców — członków Akademii dołączył w r. 1753 Stanisław Leszczyński.

Stanisław Konarski i Cyprian Komorowski zostali pasterzami arkadyjskimi za pośrednictwem Akademii Degli Incolti, powstałej z inicjatywy pijarskiego Collegio Nazareno; akademia ta stała się w r. 1741 kolonią „Arkadii”, z którą od lat dwudziestych była związana umową o współpracy. Józef Andrzej Załuski podczas swego drugiego pobytu w Rzymie (1733—1736) wszedł do Akademii Infoecundorum, zasmakował też w literaturze pięknej, co uzupełniło jego raczej erudycyjne wykształcenie. Spośród bardziej znanych Polaków należących w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych do grona arkadów można wymienić Józefa Aleksandra Jabłonowskiego, Adama Kazimierza Czartoryskiego, Michała Jerzego Poniatowskiego, Ignacego Massalskiego, Ignacego Chodźkę, An-

<sup>6</sup> Zob. W. Roszkowska: *Mecenat królewicza Aleksandra — Teatr Armonte Calidio (1709—1714)*. „Sobótka” 1980, nr 2; *Prace Filipa Juvarry dla teatru i rzymskiej rezydencji Sobieskich*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1986; *Z tradycji Sobieskich na Śląsku. Opera włoska we Wrocławiu (1725—1734)*. „Studia Śląskie” t. 10 (1966).

<sup>7</sup> Zob. W. Roszkowska, *Polacy w rzymskiej „Arkadii” (1699—1766)*. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 3, s. 51—52.

toniego Józefa Żołędziowskiego. W późniejszym okresie przyjdzie kolej na Grzegorza Piramowicza i Tomasza Kajetana Węgierskiego, zwerbowanych przez kustosa Pizziego w r. 1780, przy okazji ich podróży po Włoszech ze Stanisławem Kostką Potockim, który — w zbiorze poezji łacińskich opublikowanym w 1790 r. — opiewał własną przynależność do „Arkadii”.

### Kultura arkadyjska w XVIII-wiecznej Polsce

Głównie dzięki umiłowaniu i doskonałej znajomości muzyki, teatru i malarstwa włoskiego, jakie przyszedł król August III nabył podczas swego długiego młodzieńczego pobytu we Włoszech (od r. 1712 do r. 1717, z przerwą jednego roku, spędzonego na dworze Ludwika XIV), dwór drezdeński rozwinął w XVIII w. istotną działalność w zakresie popularyzacji kultury włoskiej na rozległym obszarze pomiędzy Niemcami a Rosją. Badania Jacka Staszewskiego zwróciły uwagę na nie podejrzewany dotąd stopień atrakcyjności, jaki polityka kulturalna obu Wettynów miała również dla polskiego dworu i magnaterii polskiej<sup>8</sup>. Popularność dla włoskiej „Arkadii” zdobywają w Polsce przede wszystkim teatr i muzyka<sup>9</sup>; w tej dziedzinie właśnie dwór saski odegrał decydującą rolę, zwłaszcza kiedy rezydował w Warszawie podczas wojny siedmioletniej (1756—1763). Nie można jednak nie doceniać dzieła popularyzacji kultury włoskiej, jakim oddali się teatyni, pierwszy zakon, który przeprowadził w swoim warszawskim kolegium pod koniec lat trzydziestych XVIII w. reformę nauczania. Uczniowie kolegium, wśród których znalazł się przyszły król Stanisław August, pochodzący z najlepszych rodzin Rzeczypospolitej, wystawiali od 1743 r. liczne dramaty Metastasia w łańskim tłumaczeniu ojca Antoniego Portalupiego.

Między italo-filiskim środowiskiem dworu drezdeńskiego a literacką Warszawą przerzucił pomost Józef Andrzej Załuski<sup>10</sup>. W tomach 2 i 3 jego *Zebrania rytmów* przekłady z Metastasia (trzy dramaty muzyczne: *Temistokles*, *Łaskawość Tytusa*, *Kato Utyceński*, i trzy oratoria) oraz z innych poetów włoskich działających w Dreźnie (Pasquini, Pallavicino) stanowiły większość ogłoszonych tam tekstów. Załuski długo nosił się z projektem zorganizowania — przy swej Bibliotece publicznej — Akademii Sztuk i Nauk, która początkowo miała być, na wzór włoski, swobodnym stowarzyszeniem ludzi kultury; dopiero w epoce stanisławowskiej jego plany pójda w kierunku utworzenia instytucji państwowej, w rodzaju istniejących w Berlinie i Petersburgu. Jednego z najbardziej znaczących wzorów dla ogromnej pracy dokonanej przez Załuskiego

<sup>8</sup> J. Staszewski: *Polacy w osiemnastowiecznym Dreźnie*. Wrocław 1986; *August III Sas*. Wrocław 1989.

<sup>9</sup> G. F. Folena: *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*. Torino 1983; *L'italiano come lingua per musica nel Settecento europeo*. W zbiorze: *Vita teatrale in Italia e Polonia fra Seicento e Settecento*. A cura di M. Bristiger, J. Kowalczyk, J. Lipiński. Warszawa 1984. — S. Graciotti, *Il linguaggio melodrammatico metastasiano nella Polonia del secolo XVIII. Saggio di ricerca*. W zbiorze: jw.

<sup>10</sup> Zob. L. Gambacorta, *Trzy libretta Metastasia w polskim przekładzie Józefa Andrzeja Załuskiego*. Z włoskiego przełożyła J. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 3.

lub powierzonej przez niego najbliższemu współpracownikom (Janocki, Minasowicz, Mitzler) w celu zebrania źródeł do badań nad historią i literaturą polską dostarczyły studia nad włoską tradycją kulturalną podjęte przez Ludovica Antonia Muratoriego (28 tomów *Rerum italicarum scriptores* oraz *Antiquitates italicæ mediæ ævi*).

Centralna rola w literackich kontaktach włosko-polskich w epoce Stanisława Augusta przypada nuncjuszowi Angelo Marii Duriniemu, pasterzowi arkadyjskiemu, który urzędował w Warszawie w latach 1767—1772, utrzymując ścisłą łączność ze środowiskami bliskimi Załuskiemu i Czartoryskiemu<sup>11</sup>. Durini, który nie nauczył się polskiego, stał się wnikliwym egzegetą polskiej poezji łacińskiej. Wspomagany przez Janockiego i Minasowicza, ocalił od zapomnienia łacińskie utwory Szymona Szymonowica, opatrując je przedmową, w której nazwał poetę „Pindarus Polonus” oraz wysławiał mecenat Stefana Batorego i Jana Zamoyskiego, protektora Szymonowica. Temu ostatniemu, stosując się do schematów arkadyjskiej krytyki literackiej, Durini przeciwstawił Sarbiewskiego, wcielenie wad poezji barokowej; w poczet autorów godnych naśladowania Durini zaliczył natomiast Jana Kochanowskiego, podkreślając włoską proveniencję jego kultury literackiej.

#### **Komponent arkadyjsko-pastoralny w kulturze polskiej XVII i XVIII wieku**

Analiza roli, jaką element pastoralny (składnik strukturalny kultury społeczności dworskiej, jak zauważył Norbert Elias<sup>12</sup>) odegrał w kulturze polskiej w. XVII i XVIII, wymagałaby dokładnego zbadania programu kulturalnego królów (od Wazów do Jana Sobieskiego, od Wettynów do Stanisława Augusta) oraz polskich rodów magnackich. Jednak pobieżny nawet przegląd ujawnia ciągłość upodobań, gustu arkadyjsko-pastoralnego w przedsięwzięciach kolejnych pokoleń Lubomirskich i Czartoryskich, podejmowanych w Warszawie i Puławach (później w Wilnie) od połowy XVII do pierwszej połowy XIX wieku. Zwłaszcza z rodem Lubomirskich związana jest recepcja w Polsce sielanki dramatycznej. Weszła ona do historii literatury i teatru polskiego wraz z *Dafnis drzewem bobkowym* Samuela Twardowskiego (1638) oraz przekładem *Amin-tasa*, którego Jan Andrzej Morsztyn wystawił (1650?) dla Heleny Lubomirskiej. Jerzy Sebastian Lubomirski (1616—1667) przełożył natomiast *Pasterza wiernego* (wyd. 1694). Młodzieńcze *divertissements* jego syna Stanisława Herakliusza (1641—1702), tzn. przekład *Silvie* Jeana Maireta i sielanka *Ermida, królowna pasterska* (1664) to ostatnie osiągnięcie tego gatunku w Polsce w wieku XVII.

Stanisław Herakliusz Lubomirski, subtelny znawca kultury włoskiej swego czasu, może być nazwany najbardziej oddanym propagatorem mitu arkadyjskiego w Polsce, a więc prekursorem tendencji, które w pełni

<sup>11</sup> S. Graciotti, *Il nunzio Durini e la Polonia letteraria del tempo di Stanislao Augusto*. W zbiorze: *Italia, Venezia e Polonia tra Illuminismo e Romanticismo*. A cura di V. Branca. Firenze 1973.

<sup>12</sup> N. Elias, *La società di corte*. Bologna 1980. (Wyd. oryginalne: *Die Höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfische Aristokratie mit einer Einleitung zur: „Soziologie und Geschichtswissenschaft“*. Darmstadt 1969).

rozwiną się dopiero w drugiej połowie w. XVIII; porzucając postawę sceptyczną, przyjętą w tej materii w utworach młodzieńczych, Lubomirski staje się faktycznie gorącym wyznawcą pociech życia ustronnego opiewanych w literackim pastoralizmie. Stworzywszy w 1671 r. rezydencję w Puławach, która na długo zostanie, z punktu widzenia architektonicznego, prototypem polskiej *villa rustica*, Lubomirski kazał wznieść w założonym przez siebie parku między Ujazdowem a Czerniakowem „Arkadię, *alias* domek pasterski”. Píše o tym w liście z r. 1683:

Postawiłem też tu pasterską chatkę nad źródłami, której ściany wszystkich poetów, filozofów *et illustrium sapientium* konterfektami adornowałem [...]<sup>13</sup>.

Jeden z urywków z *Rozmów Artaksesa* i *Ewandra* odsłania motywy jego silnego pragnienia samotności:

Ma w sobie [wygodna i wykwinna samotność] coś słodkiego i miłego, ile u ludzi wielkich [...], którzy albowiem zabaw i konwersacyi ustawicznych aż do uprzykrzenia pełni, jednej godziny dla siebie wolnej mieć nie mogą, muszą być radzi, kiedy się im przed pospolitym gminem skryć i ućwiwie schronić dostanie<sup>14</sup>.

Mimo braku świadectw literackich (z wyjątkiem anonimowego romansu z początku stulecia *Opisanie Arkadyi szczęśliwą zwanej*) istnienia w Polsce nurtu pastoralnego w pierwszych dziesięcioleciach w. XVIII znana jest ówczesna namiętność do *divertissements des paysans*, jednej z najmodniejszych rozrywek na dworze Augusta III. *Fêtes galantes et champêtres* występują obficie także w epoce Stanisława Augusta, począwszy od tych, które August Moszyński zorganizował w Młocinach w r. 1765, by uczcić elekcję Poniatowskiego, kiedy to po raz pierwszy włączył prawdziwych wieśniaków do scenariusza dworskich uroczystości. Moda na folklor i wiejskie wesela stanie się w latach siedemdziesiątych XVIII w. stałym elementem obyczajowości arystokratycznej.

Powtórne wydanie klasyków XVII-wiecznej literatury pastoralnej przygotowało rozkwit tego gatunku w epoce stanisławowskiej. W roku 1722 ukazało się w Toruniu nowe wydanie *Pasterza wiernego* w przekładzie (najprawdopodobniej) Jerzego Sebastiana Lubomirskiego. Z inicjatywy Józefa Andrzeja Załuskiego wznowiono w r. 1752 *Psyche* Jana Andrzeja Morsztyna (przekład fragmentu *Adone* Giambattisty Marina), a dwa lata później *Historie Orfeusza i Eurydyce* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (przeróbka również z Marina). W tomie 1 *Zebrania rytmów* (1752) Załuski umieścił ponadto wiersze Elżbiety Drużbackiej, która dążyła do celu bliskiego pasterzom arkadyjskim (choć nie wiadomo, w jakim stopniu posiadała świadomość teoretyczną), tj., jak stwierdza Gracioti, do „połączenia konceptu barokowego z inspiracją pasterską, manierystycznego ekspresjonizmu — z poszanowaniem dyscypliny literackiej”.

Naruszewicz we współpracy z Minasowiczem ogłosił w r. 1770 *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane*, zbiór dawnych i współczesnych autorów bukolicznych. W tym też okresie G. Bochner, czerpiąc ze zbiorów

<sup>13</sup> Cyt. za: C. Backvis, „Osobność” jako temat w twórczości i osobowości Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. W zbiorze: *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz — polityk — mecenas*. Wrocław 1982, s. 31.

<sup>14</sup> Lubomirski, *op. cit.*, s. 241.

Biblioteki Załuskich, wydał *Poetarum Polonorum carmina pastoralia*, antologię eklog z XVI i XVII wieku. Tej pracy edytorskiej odpowiada w rozkwicie liryki epoki stanisławowskiej rozwój nurtu pastoralnego, rozwój na tyle gwałtowny, że już w r. 1773 wzbudził wątpliwości Grzegorza Piramowicza, który na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” potępił pastoralizm zbyt łatwy i nadziany stereotypami: „Zabrały miejsce arkadyjskich pieni / Nadęte brednie, próżne rzeczy wiersze”<sup>15</sup>.

W popularyzacji arkadyjsko-pastoralnego gustu w Polsce szczególnie ważne miejsce przypada twórczości Pietra Metastasia: w Panteonie literackim, zaprojektowanym w puławskim parku, figurował on między Anakreontem a Tassesem (ten ostatni był tłumaczony i naśladowany przez Krasickiego, Naruszewicza i Trembeckiego). W przedmowie do *Panny na wydaniu* (1771) Adam Kazimierz Czartoryski stwierdził:

Przyjemność włoskiego języka, sposobność tego narodu do muzyki i poezji wielkie dla nich temu rodzajowi reprezentacji [tj. operze] dodawała powaby. Metastasio żyjący dotąd w Wiedniu wszystkich w nim autorów przeszedł<sup>16</sup>.

Poeta dworu Czartoryskich, Franciszek Dionizy Kniaźnin, tłumaczył (*Temistokles*, „tragedyja z opery Metastazego”), adaptował i naśladował (w *Matce Spartance*) Metastasia, którego twórczość wpłynęła także na *Sielanki* Franciszka Karpińskiego (przebywał on w Wiedniu w latach 1770—1771). Metastasio przekazał poetom środowiska puławskiego wyrafinowany model analizy uczuć ludzkich. Nieprzypadkowo w genezie romantyzmu odegrały ważną rolę dwa ośrodki (Puławy i Wilno) silnie związane, zwłaszcza przez Czartoryskich, z kulturą włoską. Opublikowanie kilku przekładów z Metastasia w literackich czasopismach wileńskich w latach 1817—1827 jest ważnym elementem klimatu literackiego, w którym dojrzewał Mickiewicz<sup>17</sup>. Opera i jej techniki sceniczne przygotowały teren dla dramatu romantycznego; teoretycy, a bardziej jeszcze libreciści włoscy, na czele z Metastasiem, którego dramaty ujawniły bezużyteczność „reguł” arystotelesowskich, okazali się cennymi sprzymierzeńcami w batalii antyklasycystycznej.

Neapol, 1 marca 1989

Z włoskiego przełożyła Justyna Łukaszewicz

<sup>15</sup> G. Piramowicz, *Na ogród Jaśnie Wielmożnego Potockiego, pisarza wielkiego W. Ks. Litewskiego, wiersz*. W zbiorze: „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” (1770—1777). Wybór. Opracował i wstępem poprzedził J. Platt. Wrocław 1968, s. 220. BN I 195.

<sup>16</sup> A. K. Czartoryski, *Panna na wydaniu*. Warszawa 1774, s. 47.

<sup>17</sup> Zob. Kubacki, *op. cit.*, s. 53—54.