

# Bogusław Pfeiffer

---

## Z zagadnień barokowej alegorezy i recepcji mitu : "Tragedia o polskim Scylurusie" Jana Jurkowskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/1, 25-52

---

1995

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.

BOGUSŁAW PFEIFFER

## Z ZAGADNIENŃ BAROKOWEJ ALEGOREZY I RECEPCJI MITU: „TRAGEDIA O POLSKIM SCYLURUSIE” JANA JURKOWSKIEGO

*Tragedia o polskim Scylurusie i trzech synach koronnych Ojczyzny Polskiej* zajmuje szczególne miejsce w literackim dorobku Jana Jurkowskiego (1580–1635). Stanowi bowiem jedyny, obok licznych panegiryków i poematów satyrowych, moralitet w twórczości pochodzącego z Pilzna poety. Jest to zarazem utwór, na którego przykładzie prześledzić można charakterystyczne dla twórczości Jurkowskiego podziały stylistyczne oraz repartycje ideowe.

Wydaną w 1604 r. *Tragedię* poprzedzają wiersz *Na herb [...] Panow na Tęczyźnie* oraz dedykacja dla Jana Tęczyńskiego, wojewody krakowskiego. Przypomnijmy, że ten sam mecenas patronował *Goffredowi, albo Jeruzalem wyzwolonej, przekładania Piotra Kochanowskiego* (1618)<sup>1</sup>.

Właściwa tego rodzaju przedmowom pochwała dotyczy zarówno samego adresata, jak i jego rodu oraz całej społeczności. Tęczyński, którego domostwo nawiedza Febus, ukazany został jako wychowanek Marsa i Muz, jego zajęciom patronują bowiem „łuk wojenny” i „lutnia”. Ten konwencjonalny sposób przedstawiania wizerunków władców i możnych zdaje się nabierać w fabularnym kontekście *Tragedii* dodatkowych znaczeń. Fragment dedykacji, w którym następuje pochwała domu Tęczyńskich jako „portu mądrych krasomowców i pisarymów smyślnych” (38) oraz sławienie „łuku” i „lutni”, kończy się w sposób mogący sugerować związek z główną ideą utworu:

Groty w kole żołnierskiem i rycerskie sztuki,  
Pisma pod wawrzynowym wieńcem i nauki  
Krotofilę wesołą słodkość zjednywały,  
Marsow taniec Belona, Muzy rym śpiewały. [40]

Tęczyński łączy w sobie pod piórem Jurkowskiego zalety wojownika z przymiotami miłośnika i mecenasa sztuk. Były to konwencjonalne składniki idealnego wizerunku władcy bądź wodza. W kontekście ideowo-fabularnym *Tragedii* można je traktować jako zespolenie ideału życia aktywnego

---

<sup>1</sup> Jan Tęczyński był także protektorem i opiekunem Birkowskiego, Grochowskiego, Loechiusa, Ochockiego i Schoneusa. Zob. S. Pigoń, wstęp w: J. Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusie*. Kraków 1949, s. 45. BPP, nr 90. Cytaty z utworu pochodzą z późniejszego wydania: *Dziela wszystkie*. T. 1. Opracowali J. Krzyżanowski, S. Rospond. Wrocław 1958. BPP, seria B, nr 11. Umieszczone po nich liczby wskazują stronicę tej edycji. Wszystkie podkreślenia w cytatach pochodzą ode mnie – B. P.

z kontemplacyjnym, reprezentowanych w moralitecie przez Herkulesa i Diogenesa. Jednocześnie napotykać dalsze potencjalne asocjacje skojarzeniowe. „Koło żołnierskie i rycerskie sztuki”, „pisma pod wawrzynowym wieńcem” oraz „krotofila wesola” przywołać mogą na myśl wszystkie trzy modele życia ukazane w utworze (*vita activa, vita contemplativa, vita voluptaria*).

Po rozbudowanej części laudacyjnej następuje wprowadzenie do treści dzieła oraz akcentowanie jego parenetycznego charakteru. Poeta zwraca się do mecenasa używając tradycyjnej w takich wypadkach topiki „afektowanej skromności”<sup>2</sup>.

[...] trudno mnie dodać smragdom jasności,  
Wiatrom skrzydeł, lwom serca i orłom żartkości.  
[. . . . .]  
Podczas troski wybije prostak trzemi słowy,  
Czemu zdołać nie mogą setne mędrcom głowy.  
[. . . . .]  
Tobie też moje Muzy rzecz małą oddają  
Wszakże wdzięczną uciechę twęj myśli zjedną. [40–42]

Swoistym uwieńczeniem laudacji staje się użycie prozopopei: Ojczyzna słaui Tęczyńskiego. Zabieg ów uwzniośla postać mecenasa, czyniąc „godniejszym” sam akt pochwały<sup>3</sup>. Głos Ojczyzny „pobudza” także samego poetę (42).

Pod względem ideowym *Tragedia o polskim Scylurusie* wyrasta w dużej mierze z tradycji moralitetowej dramatu Jakuba Lochera *Iudicium Paridis* (1502) i jego polskiej anonimowej adaptacji – *Sądu Parysa* (1542). Utwory te, nawiązując do niezwykle popularnego w dawnej literaturze motywu sądu Parysa, ukazywały modelowy niejako dla moralitetu zasadniczy konflikt cnoty i „świata”<sup>4</sup>.

Podstawą alegorycznej wykładni głównego wątku był przede wszystkim mitograficzny komentarz Fulgencjusza<sup>5</sup>, który zamieszczano w łacińskich wydaniach *Iudicium Paridis*<sup>6</sup>. Spór trzech bogiń odczytany został jako wybór między *vita activa, vita contemplativa* i *vita voluptaria*. Rysujący się tu,

<sup>2</sup> Zob. E. R. Curtius, *Topika*. Przełożyła K. Krzemieniowa. W antologii: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Pod redakcją M. Głowińskiego i H. Markiewicza. T. 1. Wrocław 1977.

<sup>3</sup> Tego rodzaju zabieg znajduje również swoje logiczne uzasadnienie. Skoro postać autora i jego dzieło są zbyt skromne i niegodne, by opiewać człowieka tak wielkich przymiotów i zasług, jak Tęczyński, akt sławienia podany być może w wątpliwość. Oddanie głosu Ojczyźnie usuwa owe potencjalne niekonsekwencje (trudno bowiem w tym kontekście o personę bardziej godną i predestynowaną).

<sup>4</sup> J. Kułtuniakowa, *Od mitu do moralitetu*. W zbiorze: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Wrocław 1967, s. 15.

<sup>5</sup> Zob. J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Transl. by B. F. Sessions. Princeton, N. J., 1972, s. 107 n. – Fulgentius [Fabiusz Plancjades]. Hasło w: *Reallexikon für Antike und Christentum Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der Antiken Welt*. T. 8. Stuttgart 1969.

<sup>6</sup> Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 15. – T. Bieńkowski, *O wydaniach „Iudicium Paridis” Jakuba Lochera. „Meander” 1960. O rozpowszechnieniu Fulgencjuszowskiej interpretacji sądu Parysa w środowisku akademickim* zob. T. Bieńkowski, *Krakowskie wydanie listu Petrarke*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Warszawie w roku 1973*. Wrocław 1973, s. 272. Zob. też J. Abramowska, *„Eneida” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.*

pozorny w istocie, rozdział pomiędzy tradycyjną, moralitetową dychotomią *virtus*–*voluptas* a podziałem trychotomicznym (motyw sądu Parysa) posiadał, jak dowiódł Erwin Panofsky, swój wspólny ideowy rodowód<sup>7</sup>.

Właściwa wszystkim utworom była również uniwersalność (akcja możliwa do pomyślenia w mitycznym *nunc et semper*), nie zamykająca jednocześnie możliwości konkretyzacji postaci bohaterów i przedstawianej problematyki<sup>8</sup>.

Na tym tle *Tragedia o polskim Scylurusie* stanowi ciekawy przykład łączenia różnych wątków ideowych i motywów tematycznych oraz rodzajów stylu. W sferze treści współistnieją i nakładają się na siebie elementy o odmiennej proveniencji: antycznej – „przetworzonej” przez tradycję średniowieczną, i rodzimej – sarmackiej. Osia całego utworu jest archetypiczny niemal wybór pomiędzy dwiema drogami życia – *virtus* i *voluptas*, ucieleśniony w obiegowym temacie „*Hercules in bivio*”. U Jurkowskiego łączy się on z równie rozpowszechnionym motywem sądu Parysa. Cztery wątki o proveniencji antycznej to swoiste moralitetowe *exempla*; historia Scylurusa, *Hercules in bivio*, sąd Parysa i spotkanie Diogenesa z Aleksandrem poddane zostały z jednej strony uniwersalizacji, z drugiej – aktualizacji, dalekiej niekiedy od swego pierwotnego kontekstu.

Do zabiegów aktualizacyjnych należą niewątpliwie wskazujące moralny charakter exemplów epitety przydane imionom postaci (np. „Scylurus polski”, „Parys polski”). Epitety te odwołują się nie tyle do źródłowego, związanego z mitem kontekstu, co do treści obiegowej, istniejącej w zbiorowej świadomości.

Ogólny sens sceny ze Scylurusem i synami sprowadzić można do ideału zgody, mającego ze swej natury charakter „społeczny”, odnoszący się do zbiorowości<sup>9</sup>. Ową społecznością (zgodnie z aktualizującym kontekstem) było szlacheckie społeczeństwo Rzeczypospolitej. Trzy pozostałe wątki dotyczą idei moralnego wyboru i odnoszą się do losów jednostkowych. Naganie i potępieniu podlega Parys, natomiast potencjalna polaryzacja pomiędzy typem aktywnym (Herkules) a kontemplacyjnym (Diogenes) nie została w utworze wykorzystana. Oba wzorce dopełniają się w *Tragedii*<sup>10</sup>.

Zasadniczej dychotomii w sferze idei i treści odpowiadają podziały i rozróżnienia stylistyczne. Uosobieniem Cnoty są Herkules i Diogenes. Ich charakterystyka, dokonywana przez personifikowaną Sławę (swego rodzaju substytut chóru tragedii klasycznej), przeprowadzona zostaje przy pomocy stylu pochwalnego. „Mowa ganiąca” służy opisaniu Parysa (*Sława o Parysie*). Nato-

<sup>7</sup> E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig – Berlin 1930.

<sup>8</sup> Zob. W. Roszkowska, *Od „Iudicium Paridis” (1502) do „Sądu Parysa” (1542). Glosa do dziejów staropolskiej kultury teatralnej*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, s. 177.

<sup>9</sup> Wielokrotnie zwracano uwagę na prawdopodobny fabularny pierwowzór tej sceny, którym mógł być epizod z *Komedii Justyna i Konstancji* M. Bielskiego (1557).

<sup>10</sup> Opozycja taka (w kontekście chrystianizującym) miała miejsce w moralitecie Lochera, gdzie w dołączonym do wydania z r. 1542 *Argumentum* U. F. Rhetusa (cyt. za: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesans w Polsce*. Warszawa 1981, s. 297) czytamy: „Te dwa sposoby Chrystus wyraził, jak się zdaje, w doktrynie ewangelicznej, mianowicie pod postacią Marii – kontemplacyjne (rozmyślające), a pod postacią Marty, która troszczyła się o wiele spraw, czynne (zapobiegliwe). Trzeci sposób życia jest rozkoszny, który ciało od zmysłów przyjmuje, który to sposób od Epikura wywodzi”.

miast wypowiedzi wiążące się z nim bezpośrednio (Wielki Chwał, dialog diabłów) utrzymane są w stylu prostym właściwym tematom niskim, związanym z życiem pasterzy.

W *Tragedii*, która odchodziła – zgodnie z moralitetową tradycją – od pierwotnego źródłowego kontekstu mitu, nie napotykamy co prawda wzmianki o pasterskim pochodzeniu Parysa, jednak nawet pozbawiony mitycznego rodowodu, staje się on zaprzeczeniem i odwróceniem ideałów „wysokich”. Ich ucieleśnieniem są Herkules i Diogenes. Sytuując się na biegunie przeciwnym w stosunku do symbolizującego żołnierstwo Herkulesa Parys staje się swoistym typem antyrycerza, którego przy pomocy środków właściwych stylowi prostemu charakteryzuje Wielki Chwał.

Tego rodzaju zabiegi stylistyczne wypływają z nadrzędnej, obowiązującej powszechnie zasady *decorum*, zarówno w szerszym (opozycja niskie – wysokie), jak i węższym (podstawa typologii stylów) znaczeniu<sup>11</sup>. Oba zakresy znaczeniowe związane były zarówno z obrazowym podziałem wprowadzonym przez Aeliusa Donatusa, znanym powszechnie jako *rota Vergilii*, jak i ze zbieżną z nim klasyfikacją stylów opierającą się na pojęciu *modus*, występującą m.in. u Jana z Garlandii, mającą zastosowanie w retoryce i sztukach plastycznych<sup>12</sup>.

Różnicowanie stylów w zależności od rangi i rodzaju podejmowanego tematu, funkcjonujące jako nadrzędna zasada teorii i praktyki literackiej, wpływało również z adaptacji i rozpowszechnienia ogólnych zaleceń dotyczących stosowności<sup>13</sup>. W przypadku moralitetu ową kontaminację stylów określały zarówno tradycje samego gatunku, jak i szczegółowe zalecenia poetek normatywnych.

W praktyce gatunkowej moralitetu wyraźnie zarysowanej polaryzacji dobra i zła, ucieleśnionych w alegorycznych personifikacjach, odpowiadać poczyna opozycja powagi i komizmu. Prowadzi to często do przewagi i przechodzenia tonacji całego utworu z moralistycznej w satyryczną, a niekiedy ludyczną<sup>14</sup>. Cechy te znalazły odzwierciedlenie w próbie teoretycznego ujęcia i zdefiniowania zasad rządzących gatunkiem.

W roku 1548 Thomas Sebillét w *Art poétique françois* cechę konstytutywną moralitetu upatrywał w istnieniu tezy moralnej, przekazywanej bądź w sporze alegorycznych postaci, bądź za pomocą budującej fabuły. Jako horacjanista zwracał uwagę na ścisłe zachowanie stosowności („*décore*”) oraz na łączenie – w ślad za autorem *De arte poetica* – *docere z delectare*. Sebillét stwierdzał:

Nie tworzymy dziś ani czystych moralitetów, ani czystych fars, lecz mieszając jedno z drugimi i pragnąc zarazem dawać pożytek i przyjemność, mieszajmy rym parzysty z przeplatany, miary długie z krótkimi. Niech nasze widowiska będą tak pstrokate jak łucznicy straży królewskiej lub miejskiej, którzy dzięki temu podobają się książętom

<sup>11</sup> Zob. T. Michałowska, *Stosowność*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*. Wrocław 1990.

<sup>12</sup> J. Białostocki: *Decorum, costume i modus*. W: *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961; *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 79–92.

<sup>13</sup> B. Otwinowska: *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku. (Wokół toruńskiej rozprawy Fabriciusa z 1619)*. Wrocław 1967; „Wciąż nowa Minerwa”. *Próba kwalifikacji retoryki barokowej*. W zbiorze: *Retoryka a literatura*. Wrocław 1984.

<sup>14</sup> Zob. J. Abramowska, *Moralitet*. Hasło w: *Słownik literatury staropolskiej*.

i gminowi. Starajmy się i my im przypodobać, pozwalając sobie na stosowanie takiej samej pstrokacizny również i we wspomnianych widowiskach<sup>15</sup>.

Przekonanie o względności podziałów stylistycznych, a tym samym możliwości mieszania stylów, nie było w w. XVI i XVII niczym niezwykłym. W okresie renesansu nastąpił powolny proces scalania i systematyzacji całego bogactwa tradycji retorycznej<sup>16</sup>. Miejsce klasycznej, arystotelesowsko-cycerońskiej triady poczyna stopniowo zajmować wiele modeli i odmian stylistycznych. Obok pism Cyserona jako wzory retorycznych kanonów przytacza się coraz częściej Demetriusza czy Hermogenesa. Ich traktaty pojawiają się zazwyczaj nie w postaci przekładu oryginału, lecz w zmienionej, przereklamowanej formie, uzupełnionej o komentarz, monografię czy rodzaj historyczno-krytycznego eseju<sup>17</sup>.

Pisma greckiego retora Hermogenesa z Tarsu (II w. n.e.) zostały przełożone i upowszechnione w okresie renesansu m.in. przez Juliusa Caesara Scaligera, a przede wszystkim przez pochodzącego ze Strasburga Johannes Sturma. Dzieło Hermogenesa wywarło istotny wpływ na teorię i praktykę stylistyczną tego okresu, będąc wyrazem innej niż cycerońska tradycji retorycznej<sup>18</sup>. Wyróżnikiem odmian stylistycznych stał się bowiem nie jak w przypadku troistego podziału stylu stopień ozdobności mowy, lecz cały szereg właściwości związanych z tematem, rodzajem składniowych konstrukcji, typem figur stylistycznych, leksyką i metrum. W traktacie *Peri ideon* (O ideach) Hermogenes wyróżnił 16 odmian stylu podporządkowanych 7 podstawowym typom (ideom). W łacińskim tłumaczeniu Sturma stanowiły je kolejno: 1) *Claritas* (jasność); 2) *Magnitudo* (wielkość), a w jej obrębie: *gravitas* (wyniosłość), *splendor* (światłość) i *circumductio* (pełnia wystawienia), służące pochwalę (*laus*). Natomiast naganie (*vituperatio*) (w obrębie *Magnitudo*) podporządkowane były: *asperitas* (siła), *vehementia* (gwałtowność) oraz *vigor* (szorstkość). Pozostałe pięć idei stylu tworzyły: 3) *Pulchritudo* (piękno); 4) *Celeritas* (energia); 5) *Moratum* (nastrój), a w jego ramach: *simplicitas* (prostota), *suavitas* (słodycz), *acutum* (dowcip) i *modestia* (umiarkowanie); 6) *Veritas* (prawda); 7) *Eloquentia vel decorum* (sugestywność)<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> T. Sebillét, *Art poétique françois*. Paris 1548. Fragment w przekładzie B. Otwinowskiej w: *Poetyka okresu renesansu. Antologia*. Wybór, wstęp i opracowanie E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 133.

<sup>16</sup> Tradycja ta w antyku, a potem w średniowieczu i czasach nowożytnych zaważyła w znacznej mierze na ukształtowaniu pokrewnych retoryce kategorii stylistycznych w muzyce, architekturze i sztukach plastycznych. Bliskie regule trzech stylów były podziały w obrębie poezji dramatycznej: tragedii, komedii i dramatu satyrowego, którym Witruwiusz podporządkował trzy rodzaje sceny teatralnej; w renesansie koncepcję tę spopularyzował Sebastiano Serlio. W dziedzinie malarstwa Henri Testelin łączył zróżnicowane proporcje przedstawianych postaci ze stosownymi dla nich tematami, typami charakteru i godnościami, opierając się na *Poetyce* Arystotelesa (II 2). Zob. Białoostocki: *Decorum, costume i modus*, s. 59–71; *Sztuka i myśl humanistyczna*, s. 79–92.

<sup>17</sup> Zob. Otwinowska: „Wciąż nowa Minerwa”; *Modele i style prozy w dyskusjach na przełomie XVI i XVII wieku*. — W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław 1960, s. 307.

<sup>18</sup> Obszernie o teorii stylu Hermogenesa i jej wpływie na retorykę renesansową pisze A. M. Patterson (*Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*. Princeton, N. J., 1970).

<sup>19</sup> Polskie odpowiedniki łacińskiej terminologii używanej przez tłumaczy i komentatorów Hermogenesa znaleźć można w: M. Maykowska, *Teoria stylu Hermogenesa*. „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1931, z. 1/9. — Tatariewicz, *op. cit.*, t. 1, s. 297, 309. —

W tym pozornym „gąszczu” idei stylu i ich odmian szczególne miejsce w praktyce renesansowych twórców zajmował styl wielki (*Magnitudo*), ogarniający całą retorykę popisową (*genus demonstrativum*), i dwie jego odmiany – pochwalna i ganiąca, oraz styl prosty, należący do całej gamy odmian współtworzących nadrzędną kategorię *Moratum*. W czasach nowożytnych wyróżniano dwa jego warianty: poważny i komiczny.

Należy jednocześnie zaznaczyć, że według Hermogenesa wybór którejsz z nadrzędnych kategorii stylu bądź ich pochodnych nie musiał determinować pod względem stylistycznym całego tekstu. Konkretnemu utworowi patronowało zwykle kilka konwencji; innymi słowy, dopuszczalne było, by style w jego obrębie uległy przemieszaniu. Zapewne nie przypadkiem ponowne „odkrycie” Hermogenesa nastąpiło w okresie renesansu, kiedy to przeświadczenie o ujednoczeniu zasad normatywnych w retoryce poczęło ustępować miejsca tendencjom do różnicowania i kontaminacji systemów stylistycznych<sup>20</sup>.

Wielokrotnie pisano o systemie stylistycznym helleńskiego retora, również użycie postulowanych przezeń kryteriów stylistycznych jako metody „odczytywania” tekstów staropolskich ma już pewną tradycję<sup>21</sup>. Nie należy również zapominać o recepcji Hermogenesa w dawnej Polsce. Tłumaczenia i komentarze Sturma cieszyły się u nas popularnością, a sam wydawca utrzymywał bliskie kontakty z humanistami działającymi na terenie Rzeczypospolitej. Świadczą o tym liczne dedykacje dla Polaków zamieszczane w pismach sztrasburskiego humanisty, traktatach i podręcznikach retoryki omawiających tradycję grecką bądź do niej nawiązujących. Nie bez znaczenia dla rodzimej recepcji Hermogenesa była słynna polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem, która doczekała się ostatnio osobnego opracowania<sup>22</sup>. Wiele przemawia za tym, że na regułach stylistycznych Hermogenesa opierał się Kochanowski, o greckim retorze wspomina również w swoich *Przydatkach do „Polityki” Arystotelesowej* Sebastian Petrycy z Pilzna.

Wydaje się, że również w przypadku twórczości Jurkowskiego można pokusić się o próbę użycia wywodzącej się od Hermogenesa tradycji retorycznej jako metody służącej stylistycznej analizie utworu. Podobnie jak w pracach poświęconych stylistyce dzieł Kochanowskiego czy retoryce kaznodziejskiej Birkowskiego<sup>23</sup> – pozostawiamy nie rozstrzygniętą (niemożliwą zresztą do jednoznacznego określenia) kwestię bezpośredniej znajomości przez twórcę zasad wyłożonych w traktacie retora z Tarsu. Za ich użyciem jako metody interpretacyjnej zdaje się przemawiać zarówno popularność Hermogenesa w w. XVI i XVII, jak i funkcjonalna przydatność przy analizie stylistycznej utworów Pilźnianina.

L. Ślęk, *Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego. W kręgu stylu „wielkiego” i stylu „prostego”*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

<sup>20</sup> Otwinowska, „Wciąż nowa Minerwa”, s. 53.

<sup>21</sup> Zob. L. Ślęk: „Przeszłych wieków sprawy” jako przedmiot poetyckiego przedstawienia w literaturze XVI w. W zbiorze: *Dawna świadomość historyczna w Polsce, Czechach i Słowacji*. Wrocław 1978; *Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego*. – D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przelomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*. Wrocław 1992.

<sup>22</sup> A. Werpachowska, *Z dziejów retoryki XVI wieku. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem*. Wrocław 1987.

<sup>23</sup> O retoryce Birkowskiego pisze Platt (*op. cit.*).

W całej prawie twórczości Jurkowskiego repartycjom ideowym odpowiada ją, zgodnie z nadrzędną zasadą *decorum*, podziały i rozróżnienia stylistyczne. Na szczególną uwagę zasługuje pod tym względem *Tragedia o polskim Scylurusie*. Zdaje się ona stanowić rodzaj synkretycznego połączenia, a zarazem polaryzacji zarówno wątków treściowo-ideowych, jak i podziałów stylistycznych występujących niemal we wszystkich utworach Pilźnianina.

W moralitecie Herkules i Diogenes („dwa syny dobre”, 62) zostają wyraźnie przeciwstawieni Parysowi („rozkośnikowi lubieżnemu”, 82). Ich wypowiedzi dają się określić przy pomocy dwu wariantów stylu wielkiego, obejmującego retorykę popisową — pochwalnego (*laus*) i ganiącego (*vituperatio*). Przedmiotem pochwały w stylu wielkim mogły być m.in. heroiczne czyny królów, wodzów czy bohaterów bądź człowiek ukazywany w perspektywie cnót kardynałnych. Obok sfery inwencyjnej również i język odbiegać miał od konwencji wypowiedzi potocznej. W *Tragedii* sławione są czyny wojenne polskiego Herkulesa, a Cnota, którą wybiera bohater w „wykładzie” poprzedzającym utwór, oznacza „cnoty cztery”. Obiektem pochwały staje się także Diogenes w kwestii personifikacji (*Sława o Diogenesie*), jednakże właściwą domeną jego własnych wypowiedzi jest mowa ganiąca (*vituperatio*). Nagana, podobnie jak w poematach satyrowych Pilźnianina, odnosi się do „dzisiejszych Sarmate, tak różnych od dawnych” (96). W przemowie Diogenesa dominuje jej odmiana gwałtowna (*vehementia*), której cechą jest nagromadzenie określeń pejoratywnych, dążenie do zwięzłości wypowiedzi i bezceremonialne traktowanie przeciwnika. Z wypowiedziami bohaterów poematów satyrowych (Wandalina i Lecha) łączy kwestię Diogenesa także użycie figury określanej w retoryce jako *evidentia*. Charakteryzowało ją m.in. wprowadzenie do narracji czasu teraźniejszego oraz sugestywnych opisów sprawiających wrażenie naoczności opisywanych wydarzeń, a zarazem poruszenie uczuć odbiorców<sup>24</sup>.

Interesujące wydaje się spojrzenie z perspektywy ogólnych założeń teorii retorycznej na wystawianie Herkulesa polskiego i mowę ganiącą włożoną w usta Diogenesa. Pochwała była podstawową funkcją retoryki epideiktycznej, lecz jakiegokolwiek wystawianie implikowało, siłą rzeczy, istnienie przedmiotu godnego potępienia. Tak zatem w obrębie *genus demonstrativum* pochwała w sposób dialektyczny łączyła się z naganą<sup>25</sup>. Ten pozorny truizm nabiera istotnego znaczenia przy analizie retorycznej *Tragedii*. W moralitecie Jurkowskiego zasadnicza opozycja aksjologiczna i stylistyczna przebiega pomiędzy parą Herkules i Diogenes, z jednej strony, a Parysem — z drugiej. Wypowiedziom dwu „synów dobrych” przypisany zostaje styl wielki. Kwestie Parysa, godnego potępienia „rozkośnika”, utrzymane są, jak już powiedzieliśmy, w stylu prostym. Ucieleśniający wartości pozytywne Herkules i Diogenes reprezentują dwa warianty stylu wielkiego: pochwalny (*laus*) i ganiący (*vituperatio*). Pochwała złączona zostaje z żołnierskimi czynami Herkulesa personifikującego rycerskie cnoty przodków. Odmiany ganiącej stylu wielkiego używa do krytyki „dzisiejszych Sarmate” Diogenes, który z racji swych intelektualnych zajęć lepiej nadawał się do roli rezonera napominającego współczesnych.

<sup>24</sup> Zob. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München 1973, s. 399, 402. Zob. też Platt, *op. cit.*, s. 114.

<sup>25</sup> Lausberg, *op. cit.*, s. 130–131. — Platt, *op. cit.*, s. 97–98.



Dwaj bracia zyskujący błogosławieństwo Scylurusa reprezentują dwa dopełniające się modele postaw (*vita activa* i *vita contemplativa*), a zarazem stają się ucieleśnieniem dialektycznego połączenia pochwały i nagany w ramach stylu wielkiego. Parys, personifikujący ganiony społecznie wzorzec postępowania (*vita voluptaria*), charakteryzowany jest za pomocą stylu prostego. Jego odmiana poważna patronuje wypowiedziom samego Parysa, natomiast kwestie innych postaci, odnoszące się doń aluzyjnie, utrzymane są w wariacie komicznym tegoż stylu (Wielki Chwał, kwestie trzech diabłów). Należy pamiętać, że styl prosty w odróżnieniu od wielkiego służył głównie przedstawianiu charakterów i typów „niskich”: kobiet, dzieci, pasterzy<sup>26</sup>. Pod względem językowym cechowała go oszczędność użytych środków, zbliżenie do mowy potocznej, brak określonego metrum.

Styl prosty (*simplicitas*) należał, jak wspomnieliśmy, do zespołu konwencji składających się na nadrzędną kategorię *Moratum*. Jedną z nich była *suavitas* – „mowa słodka”, posiadająca cechy wypowiedzi doradczej, nastawionej na przekonywanie. W sferze inwencyjnej przedmiotem przedstawiania stawały się m.in. antropomorfizowane wizje bóstw. W *Tragedii* postaciami tego rodzaju wydają się Cnota, Rozkosz i Sława oraz wyobrażenia bogiń: Junony, Pallas i Wenus. Przypomnijmy, że w twórczości Kochanowskiego ta odmiana stylistyczna patronowała naukom Chirona w *Satyrze*<sup>27</sup>.

Dwa warianty stylu wielkiego, które w *Tragedii o polskim Scylurusie* ucieleśniają Herkules i Diogenes, patronują również panegirykom (epitalamiom) i twórczości satyrycznej Jurkowskiego. Pochwalna odmiana *Magnitudo* (*laus*) określa w dużej mierze styl epitalamiów, natomiast wariant ganiący (*vituperatio*) staje się wyznacznikiem stylistycznym poematów satyrowych. Nadrzędna dla twórczości Pilźnianina opozycja między stałością rozumianą jako wcielenie porządku stanowionego Boskimi prawami a zmiennością cechującą świat szatański występuje również w *Tragedii*. Synonimem owej opozycji staje się przeciwstawienie cnoty i rozkoszy (*virtus* – *voluptas*). Rozróżnienie to, kojarzone zwykle z chrześcijaństwem i nauką św. Augustyna (dwa typy miłości: *charitas* i *cupiditas*)<sup>28</sup>, posiadało swe korzenie w platonizmie i naukach pitagorejczyków<sup>29</sup>.

Wzmiankę o dwóch drogach ludzkiego żywota znajdujemy również w *Pieśniach muz sarmackich*, epitalamium nabożnym wydanym w tym samym roku co *Tragedia*. W sposób zgodny z zasadami chrześcijaństwa została w nim wyłożona starożytna przypowieść o konieczności wyboru jednego z dwóch rodzajów życia<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Parys w „kanonicznej” wersji mitu zostaje wychowany przez pasterzy. Na temat pojęcia mitu kanonicznego (powiązanego z żywą religią), w opozycji do apokryficznego, zob. N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, s. 54.

<sup>27</sup> Zob. Ślęk, *Ze studiów nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego*, s. 156.

<sup>28</sup> Św. Augustyn, *O nauce chrześcijańskiej. Sprostowania*. Przełożył J. Sułowski. Warszawa 1979, s. 78: „Miłością (*Charitas*) nazywam poruszenie umysłu do upodobania w Bogu ze względu na Niego, a korzystanie z bliźniego i siebie samego ze względu na Boga; pożądlivość (*Cupiditas*) zaś to poruszenie umysłu znajdujące upodobanie w sobie, bliźnim lub czymkolwiek innym nie ze względu na Boga”.

<sup>29</sup> Zob. A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej. (Od Talesa do Platona)*. Warszawa 1971, s. 105.

<sup>30</sup> J. Jurkowski, *Pieśni muz sarmackich*. W: *Utwory panegiryczne i satyryczne*. Opracowali Cz. Hernas i M. Karplukówna. Wrocław 1968, s. 111, 131–132. BPP, seria B, nr 18.

W *Tragedii o polskim Scylurusie* temat ten pojawia się w „antybizyjacyjnej” formie, która nawiązuje wprost do przypowieści Prodikosa z Keos o Herkulesie na rozstajach. Podanie utrwalone zostało w tradycji mitograficznej za pośrednictwem *Memorabiliów* Ksenofonta. Popularność zawdzięczało w dużej mierze Cyceronowi, który w *De officiis* przytoczył przypowieść o Herkulesie, opatrując ją własnym komentarzem<sup>31</sup>. Bardziej znane, zwłaszcza w średniowieczu, było słynne Cycerońskie *Somnium Scipionis*, komentowane w duchu neoplatonickim przez Makrobiusza. Przed tym samym wyborem co Herkules postawiony został u Arpinaty Scypion Afrykański Młodszy. Podobny temat podjął potem w literaturze rzymskiej Silius Italicus.

Do patrystyki mit o Herkulesie na rozstajach wprowadził Bazyli Wielki. Za jego pośrednictwem nacechowany moralnie motyw „*in bivio*” przeniknął do chrześcijaństwa. Nie bez znaczenia dla dalszej recepcji tematu pozostawały Cyceroński podział dóbr moralnych na *virtus* i *voluptas*, zbliżona doń Augustyńska nauka o dwu rodzajach miłości (*charitas* i *cupiditas*) czy wzmianki Boecjusza w *De consolacione* [...] <sup>32</sup>.

Według Erwina Panofsky’ego symboliczne, biorące swój początek u pitagorejczyków, wyobrażenie rozbieżności i polaryzacji dwóch dróg (*bivium*), ukazywanych w formie litery „Y”, zyskało aksjologiczne nacechowanie u Hezjoda<sup>33</sup>. U greckiego epika dzięki „krajobrazowej” symbolice przeciwstawiona została długość i stromizna drogi Cnoty – krótkości i pozornej wygodzie drogi Występku. Ksenofont, a w ślad za nim retorzy antyczni określona w ten sposób symbolikę przestrzenną łączyli z podaniem Prodikosa o Heraklesie.

Symbolika związana z *bivium*, występująca u komentatora Wergiliusza – Serwiusza Maura (IV w.), nieobca była również Auzoniuszowi, Marcjanusowi Capelli i św. Hieronimowi<sup>34</sup>. Pomimo pewnych krytycznych uwag co do pogańskiego rodowodu alegorii poczynionych przez Laktancjusza wykładnia pitagorejskiego „Y” jako uniwersalnego symbolu *bivium* pojawia się w formie przejętej przez tradycję następnych stuleci w *Etymologiach* Izydora z Sewilli:

Pitagoras z Samos był pierwszym, który obrał literę „Y” jako *exemplum* ludzkiego życia. Gdyż dolna jej laska oznacza wczesne lata w ich niepewności, kiedy się człowiek nie oddaje jeszcze cnotom ani grzechom. *Bivium* jednak, które jest powyżej, zaczyna się od czasu młodości: jego prawa strona jest stroma, lecz prowadzi do życia błogosławionego, lewa – bardziej płaska, ale prowadzi ku upadkowi i ruinie<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> M. T. Cicero, *O powinnościach*. Przełożył W. Kornatowski. Komentarz K. Leśniak. W: *Pisma filozoficzne*. T. 2. Warszawa 1960, s. 60.

<sup>32</sup> A. M. Boethius, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*. Przełożył W. Olszewski. Warszawa 1962, s. 44, 123, passim. – P. Ratkowska, *Boecjusz in bivio. Uwagi o kilku miniaturach romańskich z „De Consolatione Philosophiae”*. „*Studia Źródłoznawcze*” t. 21 (1976), s. 54.

<sup>33</sup> Panofsky, *op. cit.*, s. 64. Ze starszych prac na temat Herkulesa na rozdrożu warto wymienić: F. Riedl, *Der Sophist Prodikos und die Wanderung seines „Hercules am Scheidewege” durch die römische und deutsche Literatur*. Laibach 1908. O ikonograficznych przekształceniach tematu zob. A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*. Wrocław 1977, s. 49–52.

<sup>34</sup> Ratkowska, *op. cit.*, s. 54.

<sup>35</sup> Izidor z Sewilli, *Etym.*, I 7. Cyt. i przekład za: Ratkowska, *op. cit.*, s. 56–57.

Zapis Izydora przyczynił się do wielkiej popularności alegorii w całym średniowieczu. Powszechną niemal praktyką stało się stosowanie w moralistyce zwrotu: „*ad Pythagoricae litterae bivium pervenire*”<sup>36</sup>.

Zapewne Francesco Petrarca w *De vita solitaria* jako pierwszy połączył ze sobą dwa motywy literackie, które już w antyku wykazywały wyraźne pokrewieństwo, lecz nie zostały ze sobą ściśle powiązane. Mowa o symbolicznych konotacjach pitagorejskiego „Y” oraz o wyborze Herkulesa. Najprawdopodobniej również autor *Canzoniere* upowszechnił określenie „*Herkules in bivio*”<sup>37</sup>.

Symbolika pitagorejskiego „hieroglifu” znajdowała odzwierciedlenie również w bogatej twórczości emblematycznej<sup>38</sup>.

W *Tragedii o polskim Scylurusie* znajdujemy wyraźnie podkreślony, wywodzący się z hezjodańskiej tradycji, „krajobrazowy” charakter dwu dróg, przed którymi staje Herkules polski. Trakt Cnoty obdarzony zostaje mianem „górzystego” i „przykrego”. Pałac Virtus ukazany jako „dom czysty, który na skale wysoki / Przez wąską skałę wiedzie w górę pod obłoki” (70). W odróżnieniu od tego traktu – szlak, który wskazuje Herkulesowi Rozkosz, jest „gładki”, bohater zdążając po nim „nie dozna gór skalistych ni żadnych przykrości” (66)<sup>39</sup>.

Wyraźne zróżnicowanie topograficzne symboliki związanej z wyborem Herkulesa posiadało swoją literacką, a zarazem ikonograficzną tradycję. Źródeł literackich dopatrywać się można zarówno w *Biblii*<sup>40</sup>, jak i u pisarzy antycznych. Przykładem oddziaływania tych ostatnich na ikonograficzne konwencje tematu „*in bivio*” są, przytoczone przez Panofsky’ego, fragmenty dzieł Flawiusza Filostratesa Starszego i Maximinusa. Znajdujemy w nich, charakterystyczne dla późniejszych przedstawień, zróżnicowanie wyglądu Virtus i Voluptas oraz dróg reprezentowanych przez każdą z nich<sup>41</sup>.

Podkreślenie odmienności obu traktów oraz ich pitagorejsko-hezjodańskiej proveniencji (kształt „Y” i zróżnicowanie topograficzne) napotykamy w graficznych wyobrażeniach Herkulesa *in bivio*. Należy do nich m.in. kompozycja Friedricha Sustrisa, sztuchowana przez Jana Sadelera (1595), dedykowana Maksymilianowi I Bawarskiemu<sup>42</sup>. Inny, wcześniejszy przykład stanowią drzeworyty dołączone do łacińskiego wydania *Stultifera navis* Sebastiana Branta (1497), do którego komentarz napisał Jakub Locher.

<sup>36</sup> Zob. T. E. Mommsen, *Petrarch and the Story of the Choice of Hercules*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1953, nr 3/4, s. 185–188.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>38</sup> Zob. B. Steinborn, *Obraz „Herkulesa na rozdrożu” w Zamku Królewskim w Warszawie*. „Rocznik Historii Sztuki” t. 17 (1988).

<sup>39</sup> Podobną symbolikę odnaleźć można w *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* M. Reja (cz. I. Opracował W. Kuraszkiewicz. Wrocław 1971, s. 134–137. BPP, seria B, nr 19), gdzie drogą wiodącą do „zamku na górze wysokiej” okazuje się „ścieżka, ale barzo przykra”. Mieszka tu „Poczciwość, a przy niej jest panią starą Cnota. / Tam nie użrzesz ni srebra, ni żadnego złota”.

<sup>40</sup> Np. u św. Mateusza (VII 13–14): „przestronna ta droga, która prowadzi do zguby [...], wąska droga, która prowadzi do życia”. Cyt. z: *Biblia Tysiąclecia*. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich. Poznań–Warszawa 1980, s. 1131.

<sup>41</sup> Steinborn, *op. cit.*, s. 163–164.

<sup>42</sup> Zob. Panofsky, *op. cit.*, tabl. XXXV, ilustr. 57.

W obu przypadkach obserwujemy charakterystyczne wyeksponowanie symboliki pitagorejskiego „Y”, odnoszącej się do dwu dróg życia. Na drzeworycie w utworze Branta kształt symbolicznego „hieroglifu” został wpisany w krajobraz, stając się jego dominantą<sup>43</sup>.

Na marginesie warto zwrócić uwagę na fakt, że zwłaszcza w przypadku ikonografii, gdzie siłą rzeczy krajobraz i motywy pejzażowe pełniły ważniejszą niż w literaturze rolę, dochodzi do paradoksalnego odwrócenia zazwyczaj nacechowanych aksjologicznie „literackich” motywów „*locus amoenus*” i „*locus horridus*”. Zgodnie z topiką właściwą wyobrażeniom „miejsca przyjemnego” przedstawiona jest droga Rozkoszy. Natomiast trakt, którego perspektywy ukazuje Cnota, został określony za pomocą elementów pejzażu właściwych „miejscu straszemu”. „Odwrócenie znaków” jest tu pozorne, stanowiąc niejako symboliczny ekwiwalent ułudy świata, na której uroki wydany został Herkules. W konsekwencji obranie łatwej drogi *Voluptas*, odmalowanej w konwencji *locus amoenus*, prowadzi do zguby, natomiast wybór niewygodnego traktu, do którego zachęca *Virtus* (plastyczna wizja *locus horridus*), pomimo trudności i niebezpieczeństw wiedzie do sławy.

W *Tragedii* Jurkowskiego znajdujemy wzmianki zarówno o gładkiej drodze *Voluptas*, jak i wąskiej skale prowadzącej do pałacu *Virtus*. Także personifikacje uległy wyraźnemu zróżnicowaniu. W didaskaliach umieszczono szczegółowy opis: Rozkosz „ma być strojnie ubrana, w jedną rękę świecę trzymając, a w drugiej miecz albo puinał” (64), Cnota natomiast „ma być po prostu ubrana a chędogo, w jedną rękę kotew, a drugi wieniec trzymając” (88).

U źródeł tych opisów leżały zapewne inspiracje ikonograficzne. Mogły je stanowić powszechnie znane wyobrażenia emblematyczne, jak również specyficzna dla XVI-wiecznego środowiska związana z Akademią Krakowską grafika kalendarzowa (np. postać *Wenus* ukazana w *Tragedii*<sup>44</sup>).

Cechą najbardziej zbliżającą moralitet do tradycji mitograficznej staje się połączenie motywu Herkulesa na rozdrożu z sądem Parysa. Już w późnym antyku, głównie pod wpływem dzieła Fulgencjusza, poczęto traktować oba przedstawienia jako warianty jednego tematu<sup>45</sup>. Istota wyboru moralnego

<sup>43</sup> Na drzeworytach dołączonych do *Stultifera navis* S. Branta Herkules ukazany został jako śpiący rycerz w pozie półleżącej; niewykluczone, że inspiracją mogło być *Somnium Scipionis* Cyserona, gdzie śpiącemu Afrykańczykowi ukazują się rozstaje dwu dróg życia. Istotnym przyczynkiem do omówionego tematu wydaje się analizowany przez Panofsky'ego słynny Rafaelowski *Sen rycerza* (1504), określany niekiedy jako przedstawienie Scypiona Afrykańskiego pomiędzy Cnotą a Rozkoszą. Zob. K. Targosz, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1986, nr 2/4, s. 147–148.

<sup>44</sup> Inspiracją dla opisów *Virtus* i *Voluptas* były zapewne emblematyczne wyobrażenia i personifikacje, np. Cnotę trzymającą wieniec ukazywała *Iconologia* C. Ripy – zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973, s. 214. Dla opisywanej na kartach *Tragedii* *Wenus*, która „serce zapalone strzałą trzyma” (78), znajdujemy liczne odpowiedniki w krakowskiej grafice związanej z wydawnictwami kalendarzowymi i prognostykami (częściowo reprodukowanymi przez J. Muczkowskiego: *Zbiór odcisków drzeworytów*. Kraków 1849). Zob. E. Chojecka, *Krakowska grafika kalendarzowa i astronomiczna XVI wieku*. W zbiorze: *Studia renesansowe*. T. 3. Wrocław 1963, ilustr. 31, 32, 37.

<sup>45</sup> Np. Locher zbieżności pomiędzy nimi upatrywał w rozstrzygnięciu przez człowieka (Herkulesa bądź Parysa) o sprawach boskich. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, że decyzja zarówno Parysa, jak i Herkulesa dotyczyła w istocie tego samego wyboru pomiędzy *Virtus* a *Voluptas*. Zob. Panofsky, *op. cit.*, s. 59–60.

sprowadzać się poczęła do wyraźnej polaryzacji (*nb.* doskonale współbrzmiejącej z wymogami moralitetu), opowiedzenia się po stronie dobra lub zła<sup>46</sup>. Problematyka ta, będąca osią ideowego konfliktu *Tragedii*, stanowi przykład charakterystycznego dla renesansu synkretyzmu, łączenia wątków filozoficznych antyku (pitagoreizm, stoicyzm, platonizm) z chrześcijaństwem (tradycja egzegezy biblijnej i patrystyki). Refleksja etyczna epoki ujęta w parenetyczną formułę skupiała się wokół schematu trzech dróg życia: *vita activa*, *vita contemplativa* i *vita voluptaria*<sup>47</sup>. Trychotomiczny podział posiadał swe źródła w myśli filozoficznej antyku, lecz ostatecznie został ukształtowany w średniowieczu i renesansie, znajdując swój wyraz zarówno w tekstach, które dziś określibyśmy mianem filozoficznych, jak i w literaturze parenetyczno-moralizatorskiej.

Schemat ów, pomimo swego aksjologicznego relatywizmu (w różnych okresach i u różnych twórców każda z „dróg” zajmować mogła właściwie dowolne miejsce w hierarchicznym układzie), pozwalał na uporządkowanie i hierarchizację wartości etycznych w ramach określonego systemu. Wyraźne były dwie tendencje: dychotomiczna, polegająca na polaryzacji i przeciwstawieniu modeli wchodzących w skład triady, oraz komplementarna, pozwalająca na ich łączne ujęcie, pozbawione dychotomicznego radykalizmu<sup>48</sup>.

W *Tragedii* dominuje pierwsze z wymienionych rozwiązań. Odpowiednikiem triady, której alegorycznym wyrazem był sąd Parysa, staje się wybór dokonywany przez Herkulesa. W ideowym kontekście *Tragedii* zdaje się on zyskiwać przewagę. W moralitecie bowiem zarówno *vita activa* reprezentowana przez Herkulesa, jak i *vita contemplativa*, którą personifikuje Diogenes, posiadają pozytywne konotacje. Naganie i odrzuceniu podlega jedynie symbolizowana przez Parysa *vita voluptaria*.

Oba rozpowszechnione dzięki Fulgencjuszowi tematy: „Herkules *in bivio*” i „sąd Parysa”, cieszyły się dużą popularnością w literaturze i ikonografii. Ukazana za pomocą alegorii opowieść o wyborze jednej z bogiń przez trojańskiego królewicza stała się tematem *Iudicium Paridis* (1502) Jakuba Lochera. Utwór ten doczekał się wielu wydań i przeróbek<sup>49</sup>. Podobnie zaprezentowany sąd Parysa był wątkiem wielu barokowych poematów alegorycznych<sup>50</sup>. Jego wykładnia *per tropologiam* stała się tematem drugiej pieśni słynnego utworu Giambattisty Marina *L'Adone*, tłumaczonego również na język polski<sup>51</sup>. Swoiście potraktowany motyw sądu Parysa pojawia się

<sup>46</sup> Wybór pomiędzy życiem aktywnym a kontemplacyjnym zostawał tym samym odsunięty na plan dalszy; na temat sporu o nadrzędność kontemplacji bądź życia aktywnego zob. np. J. Czerkawski, *Orientacje ideologiczne w Polsce w XVI wieku*. „*Vita activa*”, „*Vita contemplativa*”. W zbiorze: *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 35–44.

<sup>47</sup> Zob. S. Swieżawski, *U źródeł nowożytnej etyki. Filozofia moralna w Europie XV wieku*. Kraków 1987, s. 36–58.

<sup>48</sup> Zob. J. Abramowska, *Światopogląd i styl. Wokół pytań o „proteusową naturę” Kochanowskiego*. W zbiorze: *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450 rocznicę urodzin poety. 1530–1980*. Warszawa 1984, s. 46–47.

<sup>49</sup> Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 15. — Bieńkowski, *O wydaniach „Iudicium Paridis” Jakuba Lochera*.

<sup>50</sup> Pisze o tym J. Sokolski (*Miejsce to zowią żywot. Staropolskie romanse alegoryczne*. Wrocław 1988, s. 49).

<sup>51</sup> J. Lewański, *Polskie przekłady Jana Baptysty Marina*. Wrocław 1974. — Zob. też G. B. Marino [Anonim], *Adon*. T. 1–2. Z rękopisów wydali L. Marinelli i K. Mrowcewicz. Roma–Wrocław 1993.

w poematach Kacpra Twardowskiego i w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego ze Skrzypny<sup>52</sup>. W swej alegorycznej formie zdobywa popularność w ikonografii średniowiecznej i renesansowej. Jako przykład posłużyć może znana miniatura z iluminowanego rękopisu *Les Échecs amoureux*<sup>53</sup>.

Motyw Herkulesa na rozstajach został stosunkowo wcześniej wykorzystany w średniowiecznej moralistyce chrześcijańskiej. Do jego rozpowszechnienia w okresie renesansu przyczynia się słynny *Das Narrenschiff* (1494) oraz *Hercules in bivio* (1515) Sebastiana Branta. Pierwszy z tych utworów w krótkim czasie doczekał się łacińskiego przekładu Jakuba Lochera, pt. *Stultifera navis* (1497). Na gruncie rodzimym wpływy podania Prodikosa dostrzec można we wczesnym utworze Jana Dantyszka *De Virtutis et Fortunae differentia somnium* (1510)<sup>54</sup>. Nawiązanie do historii antycznego herosa zawierają również fragmenty *Wizerunku* Mikołaja Reja (1558)<sup>55</sup>. Temat aktualizuje m.in. biografia pochwalna hetmana Jana Tarnowskiego, pióra Stanisława Orzechowskiego. Czytamy w niej:

[hetmanowi] toż się trafiło, co i Herkulesowi za wieku dawnego, który – w młodości rozmyślając sobie, w którą by się drogę udać na świecie miał – na puszczy widział dwie panie: jedną Rozkosz, drugą Cnotę<sup>56</sup>.

Na przełomie XVI i XVII w. pojawia się wiele utworów, w których zostaje przywołany motyw Herkulesa na rozdrożu, określanego również jako *Prodicus* (od Prodikosa z Keos). Pod takim tytułem wychodzi drukiem dziełko Szymonowica dedykowane Tomaszowi Zamoyskiemu (1602). W roku 1583 ukazuje się *Herculis cum Voluptate et Virtute interlocutorium* Adama Praetoriusa, w 1608 r. Pawła Świętkowica *Drogi Herkulesowe*, rok 1612 przynosi wydany w Dobromilu „klocek” z *Herkulesem słowieńskim* Jana Szczęsnego Herburtu oraz z opatrzonym tym samym tytułem utworem Kaspra Miaskowskiego. Oba podejmują wątek herkulejskiego *bivium*. Temat wyboru pomiędzy Fortuną a Cnotą w interpretacji moralizatorskiej wykorzystywany był w teatrze jezuickim<sup>57</sup>. Do historii Herkulesa na rozdrożu nawiązywał też *Rozbój duchowny* Wacława Potockiego<sup>58</sup>.

Wykorzystanie przez Jurkowskiego w celach parenetycznych obu tematów (sądu Parysa i wyboru Herkulesa) nie było zatem na tle epoki niczym wyjątkowym. Interesujące natomiast wydaje się ich ideowe złączenie. Decyzja zarówno Parysa, jak i Herkulesa sprowadza się w istocie do wyboru między dobrem a złem. I choć w przypadku Parysa rozstrzygnięcie dotyczyć ma jednej z trzech bogiń, to tylko jedna z nich posiada, jako alegoryczna „potencja”,

<sup>52</sup> Sokolski: *op. cit.*, s. 61; *Alegoria „Nadobnej Paskwaliny”*. „Prace Literackie” t. 25 (1986).

<sup>53</sup> Paris, Bibl. Nationale Française, 143, fol. 198. Zob. J. Porcher, *L'Enluminure française*. Paris 1959, ilustr. 89. Opis miniatury zamieszcza Sez nec (*op. cit.*, s. 107).

<sup>54</sup> Zob. Targosz, *op. cit.*, s. 148.

<sup>55</sup> Rej, *op. cit.*, s. 121 n.

<sup>56</sup> S. Orzechowski, *Wybór pism*. Opracował J. Starnawski. Wrocław 1972, s. 213. BN I 210.

<sup>57</sup> Zob. T. Bienkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium z dziejów kultury staropolskiej*. Wrocław 1967, s. 41.

<sup>58</sup> Sokolski, *Miejsce to zowąż żywot*, s. 96–97.

konotacje zdecydowanie negatywne<sup>59</sup>. Minerwa (*vita contemplativa*) i Junona (*vita activa*) należą bowiem do tego samego zbioru „potencji” co Virtus, obrona za przewodniczkę przez Herkulesa. Jednocześnie osoby trzech bogiń, między którymi wybiera Parys Jurkowskiego, traktowane jako alegorie trzech modeli życia, stanowią rodzaj „instrukcji” interpretacyjnej „*dramatis personae*”. Stają się niejako mitycznymi poprzedniczkami wyznaczającymi postępowanie Herkulesa, Diogenesa i Parysa. W pewnej mierze mamy tu do czynienia z procesem podobnym do określonego przez Janinę Abramowską mianem „sprzężenia zwrotnego” pomiędzy alegorezą a alegorią<sup>60</sup>. Tradycyjna wykładnia sensów uosabianych przez postacie bogiń z Sądu Parysa „dookreśla” znaczenia, które personifikują Herkules, Parys i Diogenes. Reprezentują oni, zgodnie z dołączonym do tekstu „wykładem”, kolejno: „żołnierstwo”, „zbyteczniki”, „mędrce wymowne, albo księżą” (44).

Imiona bohaterów mitu i historii starożytnej zostały przywołane w moralitocie jako swoisty rodzaj znaków, w luźny sposób łączących się ze źródłowym, mitycznym „kontekstem” działania ich pierwotnych nosicieli. Zgodnie z założeniami gatunku – postaci w nim występujące mają reprezentować abstrakcje, być „typami” pewnych cech moralnych i stanowych.

Stanowa wykładnia moralnych znaczeń personifikowanych przez trzy boginie z sądu Parysa zapewne nie pozostała bez wpływu na popularność motywu. Średniowieczna, oparta na Platońskich i Augustyńskich źródłach nauka o trzech stanach (*oratores, bellatores i laboratores*) oraz trójfunkcyjny podział stylów rozpowszechniony dzięki Donatusowi przyczyniły się do silnego zakorzenienia w świadomości społecznej modelu stanowego trójpodziału. Przypomnijmy, że popularna alegoreza *Eneidy* dokonana przez Petrarke oparta została na podobnych założeniach. Trzy koncepcje życia ludzkiego uosabiać mieli uczestnicy uczyt opisanej w Wergiliuszowskim eposie (ks. I, w. 723–756). Królowa Dydona oznaczać miała życie poświęcone sprawom publicznym, śpiewak Jopas – życie kontemplacyjne, pijak Bitias – życie rozwiązłe<sup>61</sup>.

Określone w ten sposób postaci moralitetu jako reprezentanci pewnego zbioru posiadały swe „źródłowe” odniesienie do tradycji mitycznej (poprzez imię), pozwalające na szybką i jednoznaczną identyfikację. Były one jednocześnie podmiotami na tyle konkretnymi i „znaczącymi” w realiach społecznych,

<sup>59</sup> Terminu „potencja” używam tu w znaczeniu zbliżonym do nadanego przez P. Piehlera (*The Visionary Landscape. A Study in Mediaeval Allegory*. London 1971), który rozumiał przez to obrazy: figury poetyckie, aktywnie działające siły w formie bóstw, niekiedy personifikacje lub postacie obdarzone autorytetem. Czasami mogły one prowadzić dyskurs (np. Filozofia z Boecjuszem). Tak pojmowane „potencje” bywały zwykle umieszczane w odpowiednich do swego znaczenia miejscach – *locus animae*.

<sup>60</sup> J. Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W zbiorze: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977.

<sup>61</sup> O alegorezie *Eneidy* autorstwa Petrarki pisze T. Bieńkowski (*Krakowskie wydanie listu Petrarki*. W zbiorze: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, s. 266–267); obszernie temat alegorezy *Eneidy* i związki tak odczytywanego eposu z Fulgencjuszowską wykładnią sądu Parysa przedstawia Abramowska („*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego). Na zbieżność „modeli” dróg życia personifikowanych przez trzy boginie z Dumézilowskim trójfunkcyjnym podziałem społecznym zwraca uwagę J. Sokolski (*Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*. Wrocław 1992, s. 53–54).

że umożliwiały realizację nadrzędnej dla gatunku funkcji parenetycznej. W ten sposób schemat moralitetu, nie rezygnując z abstrakcji, obrastał stopniowo realiami społecznymi.

W utworze Pilźnianina nawiązuje do nich przede wszystkim tytuł oraz *Imiona osób i wykład*. W tytule czytamy, że *Tragedia o polskim Scylurusie*, traktuje o: *trzech synach koronnych Ojczyzny Polskiej, Żołnierzu, Rozkośniku i Filozofie, których imię Herkules, Parys, Dyjogenes [ ... ]* (34). Jednak o identyczności „*dramatis personae*” z mitycznymi i historycznymi prototypami nie może być mowy, skoro w *Prologu* objaśnia się, że synom „imiona dał Scylurus stary / Wedle ich obyczajów, wedle cnot i miary” (46). W odróżnieniu od anonimowego *Sądu Parysa* wzorowanego na Locherze został tu niemal całkowicie usunięty kontekst fabularny. Trzech bohaterów łączy sztuczne więzy pokrewieństwa. Stają się oni personifikacjami, w których jedno ze znaczeń każe widzieć „synów koronnych”, podobnie jak w *Scylurusie* – „ojca ojczyzny”.

W parze z redukcją fabularności idzie, widoczna w całym utworze, dominacja więzi dyskursywnej<sup>62</sup>. Tym samym alegoryzacja dotyczy w *Tragedii* głównie postaci, w mniejszym stopniu całej fabuły czy raczej jej schematycznych pozostałości. Nastąpiło tu typowe dla interpretacji alegorycznej zjawisko rozbicia mitu, jego defabularyzacja, „usamodzielnienie” bohaterów wraz z ustaleniem przypisanych im znaczeń<sup>63</sup>. W ten sposób dokonuje się zbliżenie mitycznych bohaterów do personifikacji w sensie, o którym pisał Clive Staples Lewis<sup>64</sup>. Poczynają one nabierać niejako „retorycznego” charakteru.

W *Tragedii* Jurkowskiego Parys rozstrzygając spór bogiń wybiera jednocześnie „drogę życia”, staje się tym samym antonimem Herkulesa na rozstajach. W kontekście utworu zbędny okazał się „źródłowy” rodowód Parysa (znajomość mitu opowiadającego historię trojańską); „tak wyizolowany przedmiot funkcjonuje poza swoim pierwotnym uwikłaniem kontekstowym, stając się jednostką nowego paradygmatu”<sup>65</sup>.

Zatrzymajmy się przez chwilę nad wspomnianą alegoryzacją „*dramatis personae*”. Szczególne znaczenie, zwłaszcza w przypadku bogiń, zostaje nadane atrybutom, określonym dokładnie w tekście pobocznym. „Juno bogata – trzyma w ręku złoto” (76), „Pallas mądra – księgi i drzewce albo miecz” (77–78), „Wenus rozkoszna – serce zapalone strzałą trzyma” (78). Opis towarzyszącej im Sławy inspirował zapewne wygląd Wergiliuszowskiej Famy (*Aen.*, IV, 173–178), pojawiającej się potem m.in. u Owidiusza, Stacjusza i Horacego, oraz jej ikonograficzne wyobrażenia<sup>66</sup>. W *Tragedii* czytamy bowiem:

[Sława] ma mieć skrzydła czarne i białe i wiele piór, tyle oczu, w prawej ręce wieniec zielony, a w lewej knot zapalony trzymając albo dwie trąbie. [72]

<sup>62</sup> Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 21.

<sup>63</sup> Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 138–139.

<sup>64</sup> C. S. Lewis, *Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford 1953, s. 50–56.

<sup>65</sup> Abramowska, *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*, s. 138.

<sup>66</sup> Podobnie jak wyobrażenie Cnoty – wizerunek Famy, odpowiadający w zasadzie opisowi Sławy zamieszczonemu na kartach *Tragedii*, znajdujemy na frontispisie rzymskiego wydania *Iconologii* C. Ripy (1603). Zob. A. Wołodarski, „*Tournois Magnifique tenue en Pologne*”. „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1992, nr 4, s. 26.



Niewątpliwie najciekawszą z towarzyszących głównym bohaterom postaci jest Wielki Chwał, który oznaczać ma „przechyry dworskie, abo koczoły” (44); trafne wydaje się także odczytanie tej kreacji w kontekście Plautowskiego *Żołnierza Samochwała*<sup>67</sup>.

W istocie postać Wielkiego Chwała służy głównie podkreśleniu tych cech Parysa, które czynią zeń typ przeciwstawny Herkulesowi. Herkules oznaczający żołnierstwo stawał się w moralitecie wcieleniem ideału życia rycerskiego. Z wypowiedzi, której adresatem jest Scylurus, poznajemy jego żołnierskie losy:

Wielkość srogich niewczasów zniosły młode lata,  
[. . . . .]  
Wojny, bitwy, potarczki, krwawe niepokoje  
Zniosłem z trwożą, zniosłem mroz, zniosłem letnie znoje.  
Namiot był niebo zmienne, darń w polu pierzyna,  
[. . . . .]  
Tańce lube przez szańce gnać Mahometańskie  
[. . . . .]  
Igrzysko szable topić w twardości karku  
Bezbożnych nieprzyjaciół w Marsowym jarmarku.  
Bankiet wesoly po brzuch koniem we krwi brodzić [48]

Pojawia się tu, znana bodajże od czasów *Sprawy rycerskiej* Marcina Bielskiego (1569), figura „marsowego tancerza”, właściwa w późniejszym okresie epice heroicznej<sup>68</sup>.

Odmiernym typem jest Parys. W odróżnieniu od swego moralitetowego brata, który „za Padwę miał Podole” (56), młodzian oznaczający „Zbyteczniki” stwierdza w autocharakterystyce:

Włoskie sztuki, fortele umieć dziś potrzeba,  
[. . . . .]  
Dobra mądrość dziś wiedzieć: pełnić kiedy piją,  
I w cytarze przebierać na melankoliją.  
[. . . . .]  
Jadałem ja w Francyi torty, makarony,  
Biskokty i pastety, pigwy i malony,  
Kanar drogi, alakant miałem z kryksmanami,  
Z tym pułmiski [!] wydworne zawsze z przysmakami. [50]

Obrazu tego dopełnia surowy osąd Scylurusa:

Ty, Parysie, rozkośniku,  
Wyrodku, biedny nędzniku,  
Nie masz w sobie nic godnego,  
Nie znasz męstwa ślacheckiego.  
Zniewieściałeś w Niemcech sprośnie,  
Zginiesz w marnej grze żałośnie. [58]

Herkules personifikując cnoty żołnierskie, wiodąc surowy, pozbawiony wygód żywot w obronie ojczyzny, stanowi u Jurkowskiego wcielenie ideału rycerskiego przodka. W utworach parenetycznych cnoty żołnierskie przedstawiane były zazwyczaj w opozycji do prywaty, zniewieściałości czy zamięłnienia do zbytku<sup>69</sup>. W aktualizującym kontekście *Tragedii* ich personifi-

<sup>67</sup> Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 22.

<sup>68</sup> Zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 160–162.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 49.

kacją stał się antytyp Herkulesa — Parys. Jego bliższej, choć nie przeprowadzonej bezpośrednio charakterystyce służą wypowiedzi Wielkiego Chwała. Jak stwierdziliśmy, postać ta nasuwa skojarzenia z Plautowskim Żołnierzem Samochwałem czy pieczeniarem domokrążcą. Zdaje się należeć do kręgów „antyspołeczeństwa”, z którego wywodzą się także bohaterowie jednego z intermediiów *Tragedii*, Matys i Ktoś, jak również postaci *Poselstwa z Dzikich Pól*<sup>70</sup>. Styl i forma kwestii Wielkiego Chwała wyraźnie zbliża go do (występującej w różnych gatunkach kojarzonych zazwyczaj z tzw. literaturą sowizdrzalską) określonego rodzaju wypowiedzi artystycznej. Charakteryzowała się ona karykaturalną formą i stylem, parodiując gatunki „wysokie”.

Pomimo wyraźnych stanowych akcentów *Tragedii* (główne postaci jako reprezentanci przedstawicieli szlacheckiego społeczeństwa) i jej cech „aktualizacyjnych” zasadniczy nacisk położony został nie tyle na krytyce określonej warstwy społecznej (szlachty), co na zakwestionowaniu modelu społecznych zachowań uznanego powszechnie za negatywny (Parys — „zbyteczniki”). Pamiętajmy, że Herkules i Diogenes, podobnie jak Parys, to „synowie koronni” (reprezentanci stanu szlacheckiego), stanowiący przykład wzorców pozytywnych. Monolog Wielkiego Chwała, który jest rodzajem „*porte-parole*” Parysa, w sposób karykaturalny odwraca sens cnót i wartości tradycyjnie przypisywanych „prawemu rycerzowi”. Utrzymany w innej poetyce niż autocharakterystyka Parysa, monolog ów stanowi swoiste uzupełnienie, parodiując wzorzec szlachcica-rycerza.

Wielki Chwał, określający siebie jako „cnego dziedzica z kowadła Burgundyjskiego” (80), przedstawia własną genealogię, tradycje rycerskie rodu oraz zasługi wojenne:

Jużci ociec nie barzo był slachcicem jasnym,  
Lecz ja jestem z swoich cnot kartygrałem własnym.  
Mam też klinot bogaty w herbowym napisie,  
Trzy kule drżą śniegowe na lodowej misie.  
Te w psiem polu, a zaś hełm z choin w czarnym lesie  
Wznosi pięć tysięcy lisow, każda gąskę niesie. [80]

Autorzy objaśnień dołączonych do wydania *Tragedii* w „Bibliotece Pisarzy Polskich” stwierdzają, że powyższy fragment jest najstarszą parodią heraldyczną w naszej literaturze<sup>71</sup>. Interesujące wydaje się porównanie formalnych cech owej parodii z regułami rządzącymi tzw. heraldyką mieszczańską (nierycerską), kształtującą się w oparciu o wzory herbów budowanych według zasad „klasycznej” heraldyki (użycie figur, mobiliów herbowych, stosowanie klejnotu). Znamienną cechą europejskiej heraldyki „nierycerskiej” było częste występowanie herbów „mówiących” i aluzyjnych, nawiązujących do nazw, imion własnych lub profesji ich właścicieli<sup>72</sup>.

<sup>70</sup> O „antyspołeczeństwie” w dawnych wiekach zob. B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*. Warszawa 1989, s. 140–151.

<sup>71</sup> J. Krzyżanowski, S. Rospond, *Objaśnienia*. W: Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusi*, s. 119.

<sup>72</sup> S. K. Kuczyński, *Heraldyka nierycerska i nieszlachecka. III Kolokwium Międzynarodowej Akademii Heraldyki — Montmorency, 19–23 IX 1983*. „Studia Źródłoznawcze” t. 29 (1985), s. 265.

W tym zapewne kontekście należy rozumieć „trzy kule śniegowe na lodowej misie”, w których autorzy komentarza skłonni są widzieć szyld zakładu cyrulika<sup>73</sup>. Umieszczony w hełmie herbu czarny las, na którego tle widnieją lisy niosące gęsi, stanowi zapewne przejrzystą aluzję do złodziejskiej „profesji” właściciela klejnotu.

Wielki Chwał poprzez swe wywody genealogiczno-heraldyczne tworzy parodiującą kreację antyrycerza, którego satyryczną wersją był Parys. W sensie socjalnym postać ta zdaje się stanowić część społeczeństwa „na opak”, ukazanego w pełni w *Poselstwie z Dzikich Pól*<sup>74</sup>. Jego model, określany przez Bronisława Geremka mianem „królestwa argotycznego”, wraz z hierarchią, instytucjami i stanami będącymi repliką istniejących formalnie, funkcjonował powszechnie w świadomości zbiorowej<sup>75</sup>.

Kwestię Wielkiego Chwała zaliczyć można do tego rodzaju wypowiedzi literackich, którym patronowała konwencja autobiograficzna<sup>76</sup>. Dzięki niej na plan pierwszy wysuwały się losy i koleje życia bohatera, przedstawiane zwykle w sposób nawiązujący do pewnej ustalonej tradycji. W naszym przypadku staje się nią żywot szlachecki. Jego składnikami były zazwyczaj: genealogiczny wywód, opis herbu, podkreślenie rycerskich tradycji rodu i czynów wojennych przodków. Konwencjonalnym „chwytem” stawało się polecanie przedstawiciela rodu opiece Marsa i Minerwy. Na usługach Wielkiego Chwała pozostają Wenus i Kupido:

W wielkim mnie szczęściu chowa nadobna Cyprydo,  
Mnie, Wielkiemu Chwałowi, rad służy Kupido. [82]

Wylicza on również swe wojenne umiejętności:

Gonię nieźle z kopiją po największym piecu,  
Łucznie strzelam do gęby, gdy drop po mym plec. [82]

Parodia i komizm nie tyle służą negacji czy przeciwstawieniu się wzorcom i kulturze szlacheckiej, co raczej wydają się ich specyficznym dopełnieniem i pouczeniem<sup>77</sup>.

Negatywny wzorzec reprezentowany przez Parysa stanowi, zgodnie z poetyką gatunku, moralny przykład, jak czynić nie należy, negatywny „odpowiednik” postulowanych wzorców życia aktywnego i kontemplacyjnego. W *Tragedii* mówi o tym Sława:

Nie w rozkoszy, ni w strojach, ni w nadobnym ciełe  
Mieszkam; wiedzcie to w świecie, moi przyjaciele,

<sup>73</sup> Krzyżanowski, Rospond, *op. cit.*, s. 119.

<sup>74</sup> Postać „antyrycerza” znajdowała swój ciekawy wyraz w sztuce średniowiecza i renesansu; jej szczególnego wydania można upatrywać w tzw. zbroi szyderczej. Zob. Z. Żygulski jun., *Średniowieczna zbroja szydercza*. W zbiorze: *Sztuka i ideologia XV wieku*. Warszawa 1978.

<sup>75</sup> Terminu „królestwo argotyczne [*monarchie argotique*]”, czyli królestwo żargonu w sensie „antyspołeczeństwa”, używa Geremek w *Świecie opery żebraczej* (s. 141).

<sup>76</sup> *Ibidem*, s. 185–197.

<sup>77</sup> Analizowana przez Bachtina dychotomia „wysokiego” i „niskiego” w kulturze nie musiała zawsze prowadzić do polaryzacji i przeciwstawienia sobie określonych wartości, lecz np. do ich dopełniania; w ten właśnie sposób analizuje Bachtinowską „opozycję” A. Guriewicz (*Z dziejów groteski. „Góra” i „dół” w średniowiecznej literaturze łacińskiej*. Przełożyła W. Krzemień. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4). Zob. też tego autora: *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*. Przełożył Z. Dobrzyński. Warszawa 1987, s. 262–312.

Lecz w pracy i w żołnierski usilny ochocie  
 I w mądrości uczonych, w mierze, w szczerej cnotcie.  
 Stąd rozkośnik lubieżny, Parys, barzo głupi  
 Oszukał się w rozsądku na swej marny kupi,  
 Że się oddał Wenerze i rozkoszy sprosny,  
 Sromotnie i zelżywie skończy wiek żaloszny. [82]

Wiele o moralizatorskim i egzemplarycznym charakterze utworu dowiadujemy się z przedmowy, dedykowanej Janowi Tęczyńskiemu:

Muzy [...] wiodą rym, który tu wszystkich wobec ludzi  
 Odwieść godzi od zbytkow, a do cnot ich budzi,  
 Rozwodząc o Ojczyźnie składne tragedyje,  
 Nie tak z słow jako z osob sławny wieniec wije  
 Jej synom zasłużonym, żołnierzom walecznym,  
 I też mędrcom wymownym pokojowi wdzięcznym.  
 Chcę tu zhydzić zbytecznym rozkosz, a zaś cnotę  
 Zalecić nieśmiertelną przez przykrą robotę. [42]

Podobne deklaracje autorskich zamiarów znajdujemy w *Prologu*:

Co oni tu mieć będą, każdy z mężow miewa,  
 Skąd go Sława albo lży, albo pięknie śpiewa.  
 Te dwa stopnia ma w godność: żołnierską, nauki,  
 Jeden w zgubę przez rozkosz, o czym nasze sztuki  
 Wywiedziemy krociuchno, w których nie osoby,  
 Lecz tu rzecz i trzech synow uważcie sposoby. [46]

Zasadniczą funkcją *Tragedii o polskim Scylurusie* jest moralne pouczenie. Nadrzędnym tematem staje się egzemplifikacja etycznej idei wyboru drogi życia przez chrześcijanina, a zarazem obywatela. W planie moralnym utworu górę bierze teza o wyższości życia cnotliwego nad „światowym”, obowiązku pojmananego jako służba ojczyźnie (Herkules i Diogenes) nad życiem rozpustnym, dalekim od wypełniania obywatelskich powinności (Parys).

Ukazaniu tych treści służą cztery wątki-*exempla* o proveniencji antycznej. Epizod ze Scylurusem i sceną łamania pęku strzał, zaczerpnięty z Ezopa i Plutarcha<sup>78</sup>, Herkules *in bivio*, sąd Parysa oraz zaczerpnięta z *Żywotów słynnych filozofów* Laertiosa przypowieść o spotkaniu Diogenesa z Aleksandrem.

Wątki te, o czym była mowa na wstępie tego artykułu, posiadają dwojaki pod względem ukształtowania treści charakter. Z jednej strony, mają one, zwłaszcza w swym aspekcie moralnym, cechy uniwersalne, z drugiej – poddane są zabiegom aktualizacyjnym. Przypomnijmy, że trzej moralitetowi bracia: Herkules, Parys i Diogenes, oprócz statusu: „Żołnierza”, „Rozkośnika” i „Filozofa”, pełnią rolę „trzech synów koronnych Ojczyzny Polskiej”. Scylurus, którego są synami, jest zarazem „ojcem ojczyzny”.

Następujące po sobie części utworu zostały poświęcone kolejno Scylurusowi i każdemu z trzech „braci”. *Dramatis personae* osadzone zostają w realiach i kontekście społecznym Rzeczypospolitej XVI i XVII wieku. O Herkulesie dowiadujemy się, że walczył na Podolu. Sława przyrównuje jego czyny do prac

<sup>78</sup> Zob. W. Hahn, *Motywy klasyczne w „Tragedii o polskim Scylurusie” Jana Jurkowskiego*. W zbiorze: *Munera philologica Ludovici Ćwikliński oblata*. Poznań 1936, s. 391. Zob. też K. Kumaniecki, *Uwagi do tekstu „Tragedii o polskim Scylurusie” Jana Jurkowskiego*. „Meander” 1950, s. 260–261.

mitycznego prototypu. Bohater zyskuje w jej opinii miano „Herkulesa Lackiego”, co stawia go w długim rzędzie rodzimych następców antycznego herosa<sup>79</sup>. Mityczne prace, będące pierwowzorem czynów bohatera *Tragedii*, również ulegają „uwspółcześnieniu” i „polonizacji”:

Ten zaś Lacki [Herkules] potwory, gdzie Bootes mroźny,  
Gdzie szumi krzywy Euksyn i gdzie Dunaj groźny,  
Gdzie Odra, Nies tr i Dzwina, gorsze snadź niż smoki,  
Deptał, a ja go stąd już niosę pod obłoki. [72]

Fragment ów, parafrazujący część Rejowego *Zwierzynca*<sup>80</sup>, stanowi jeden z wielu przykładów wykorzystania metaforyki herkulejskiej w piśmiennictwie staropolskim (podobne wyliczenie prac herosa pojawia się w *Lutni Pilźnianina*).

Aktualizacja mitu, traktowanie go jako uniwersalnego zasobu powszechnie zrozumiałych wzorów i odniesień z jednej, a instrumentalny i bezceremonialny doń stosunek z drugiej strony, były zjawiskiem powszechnym w wieku XVI i XVII<sup>81</sup>. W przypadku motywu Herkulesa na rozdrożu już w antyku odnotować można podobne zabiegi interpretacyjne i próby aktualizacji. Epos Siliusa Italicusa *Punica* przynosi obraz powszechnie podziwianego w starożytności Scypiona Afrykańskiego, ukazanego jako Herkules *in bivio*. Bodajże po raz pierwszy mityczny heros zostaje zastąpiony przez postać historyczną. Porównanie stało się tak znane i powszechne, że Laktancjusz nie wahał się, w sposób dla nas niemal paradoksalny, pisać o Herkulesie jako: „*quasi Africanus inter Deos*”<sup>82</sup>.

Parys w uniwersalnym wymiarze moralitetu oznacza ludzi grzesznych i rozwiązłych: ogół określany jako „zbyteczniki”. Jego fabularna konkretyzacja: „ma być po włosku albo po niemiecku z cytarą” (74), zbliża się wyraźnie do rodzimego typu złotego młodzieńca. Obraz „używającego” świata szlacheckiego syna-utrącejusza zasynalizowany został już w kwestii wygłaszanej u łoża umierającego Scylurusa, dopiero potem ukazano go w posiadającej swój mitologiczny rodowód scenie sądu bogiń. Charakterystyki dopełnia Wielki Chwał, przyprowadzający Helenę, która oznacza „białęgłowy niestateczne”. Również on, podobnie jak personifikacje Rozkoszy, Cnoty czy Sławy, zostaje zaopatrzony w symboliczny atrybut. Jest nim kobierzec, który Wielki Chwał trzyma podczas odgrywania sceny z Heleną. Kobierzec należał do kanonu motywów i symboli związanych z rodzimą literaturą weselną<sup>83</sup>. W *Tragedii*

<sup>79</sup> Herkules Polski, Lacki, Słowiański i Sarmacki — zob. J. Banach, *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa 1984, s. 95.

<sup>80</sup> Zob. M. Rej, *Zwierzyniec*. (1562). Wydał W. Bruchnalski. Kraków 1895, s. 111. BPP nr 30:

Ten Wołochy, Tatory, Turki, Moskwę gromił.  
Stało też to za hydry, za lwy i za smoki,  
Że i dziś jego sława lata pod obłoki.

<sup>81</sup> Temat ten porusza J. Abramowska (*Serie tematyczne*. W zbiorze: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Warszawa 1992).

<sup>82</sup> Cyt. za: Panofsky, *op. cit.*, s. 75–76. Interesującym przykładem chrystianizacji omawianego tematu w ikonografii jest kompozycja Sustrisa, który dla wyobrażenia Herkulesa *in bivio* przejął temat ramowy Sądu Ostatecznego — zob. Steinborn, *op. cit.*, s. 165.

<sup>83</sup> Zob. K. Mroczek, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją a obrzędem weselnym*. Wrocław 1989, s. 73.

nabiera ironicznego zabarwienia, towarzysząc nieprawym godom Parysa i Heleny. W czasie tańca obojga młodych zjawiają się „burkownicy pijani” i „żołnierze domowi”, określani wcześniej przez autora jako „przypadki rozmaite”. Parys ginie z ich ręki, kończąc swój niesławny żywot. Czyhają nań trzy diabły o rodzimych imionach: Kostruban, Duliban i Mędreła. Są uczestnikami typowej dla moralitetu sceny, jaką stanowi porwanie duszy grzesznika do piekła i poddanie jej torturom.

U podstaw opisu mąk piekielnych czekających Parysa leżała średniowieczna jeszcze tradycja tortur zadawanych grzesznikom, związana z motywem tzw. kuchni piekielnej<sup>84</sup>. I choć powinowactwa z ową tradycją są u Jurkowskiego wyraźne, to na jego opisie zaważyły przede wszystkim obiegowe wyobrażenia losu potępionych. Należał do nich m.in. powszechnie znany obraz pojenia potępieńca rozpaloną smołą. Pojawiająca się dalej (w dialogu diabłów) gwara flisacka, jak również atrybut Kostrubana: wiosło – stanowią zapewne rodzaj komediowego nawiązania do przeprawy przez Styks<sup>85</sup>. Temat „wysoki” zostaje zatem sparodiowany zarówno w sferze treści, jak i w formie językowej (gwara flisacka)<sup>86</sup>.

Pod względem formalnym epizod porwania Parysa do piekła, wcześniejsza scena z udziałem diabłów przy łożu umierającego Scylurusa, oba intermedia oraz scena z udziałem Wielkiego Chwała tworzą pewien zespół wątków pełniących w strukturze utworu określoną funkcję. Z jednej strony służyły one jako swoisty komentarz do głównych scen, stanowiąc zarazem rodzaj weryfikacji i oceny ukazanych w nich postaw i wyborów. Z drugiej zaś, poprzez swą zawartość i kształt językowy (elementy kolokwialne i gwarowe), wprowadzały istotny dla moralitetu element komizmu.

Tytuł pierwszego intermedium: *Matys z Ktosiem idą z stypy* (62), w sposób aluzyjny nawiązuje do sceny śmierci „ojca ojczyzny” – Scylurusa. Treść dialogu pomiędzy Pijanicą a Złodziejem, jak zostali nazwani tytułowi bohaterowie, potwierdza to przypuszczenie. W rozmowie, której styl jest czymś pośrednim pomiędzy parafrazą a cytatem żargonu złodziejskiego, „mową waltarską” – jak określa ją Geremek<sup>87</sup>, odnajdujemy nawiązania i komentarze do śmierci Scylurusa utrzymane w innym stylu niż scena poprzedzająca intermedium.

Ich sens sprowadzić można do konkluzji, że brak zgody oraz śmierć Scylurusa – „ojca ojczyzny” – otwierają pole do działania złoczyńców pokroju Matysa i Ktosia<sup>88</sup>. Ten ostatni na Podolu i Mazowszu obiecuje

<sup>84</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniowie. Kraków 1975, s. 528–530. – J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty*. Wrocław 1990, s. 168–169.

<sup>85</sup> Zob. Krzyżanowski, Rospond, *op. cit.*, s. 121. – Kułtuniakowa, *op. cit.*, s. 23.

<sup>86</sup> Z nowszych prac na ten temat zob. J. Krzyżanowski, *Kłopoty tekstologa, czyli o języku artystycznym „Tragedii o polskim Scylurusie” Jana Jurkowskiego*. „Poradnik Językowy” 1955, z. 6, s. 201–206; z. 9, s. 332.

<sup>87</sup> Geremek, *op. cit.*, s. 261. O stylizacji na „żargon złodziejski” w *Tragedii* pisał Krzyżanowski (*op. cit.*). Zob. też P. Lewin, *Problematyka społeczna intermedium polskiego z XVI–XVII w.* „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 1, s. 6. Wcześniej problematyką tą zajmował się A. Brückner (*Polnisch-russische Intermedien des XVII Jahrhunderts*. „Archiv für Slavische Philologie” t. 13 [1891], s. 412–414).

<sup>88</sup> O ich statusie społecznym – obok języka, którym się posługują, i uprawianej „profesji” –

„napędzić strachu” wdowie (tj. ojczyźnie owdowiałej po śmierci Scylurusa)<sup>89</sup>. Przypuszczać można, że pojawiają się tu zarysy pomysłu, który swe pełne rozwinięcie znalazł na kartach *Poselstwa z Dzikich Pól*, gdzie Marchoń i Sowizdrzał mają zamiar założyć swoje królestwo na kresach Rzeczypospolitej.

Postaci Matysa i Ktosia, „żołnierzy i burkowników” czy Wielkiego Chwała, zbliżają się do typu oszusta bądź błazna, ludzi z marginesu społeczeństwa. Tej kategorii socjalnej Michaił Bachtin przypisywał uniwersalne znaczenie metaforyczne:

ich wygląd, wszystko, co robią i mówią, nie znaczą wprost, lecz przenośnie. [...] nie można tych postaci rozumieć dosłownie. [...] ich sposób bycia jest odbiciem jakiegoś innego sposobu bycia, nie jest to jednak odbicie proste. Są to aktorzy w życiu, ich istnienie zlewa się z graną rolą, poza tą rolą w ogóle przestają istnieć<sup>90</sup>.

Aluzyjne w stosunku do głównego tekstu znaczenie posiadają również postaci drugiego intermedium *Tragedii*: Orczykowski, Żona i Student. Pierwsza z nich wydaje się stanowić ukazaną w innym „wymiarze” socjalnym konkretyzację typu reprezentowanego przez Parysa. Charakterystyka Orczykowskiego zostaje przeprowadzona w taki sposób, by ukazać człowieka, który odrzucił życie cnotliwe na rzecz światowego; dokonywana jest w sposób niejako naturalny. Z rozmów z Żoną, a potem ze Studentem, nasyconych realiami i szczegółami obyczajowymi, poznajemy poglądy i ambicje tytułowego bohatera intermedium.

Z kolei status społeczny Studenta, oznaczającego „Pedagogi”, jak również wygłaszane przezeń kwestie, zdają się w dużym stopniu nawiązywać do obrazu społeczeństwa przedstawianego przez Diogenesa, stanowiąc rodzaj socjalnej konkretyzacji<sup>91</sup>. Bohater intermedium uzupełnia i niejako „dopowiada” w planie fabularyzowanego konkretnego i społecznych realiów cechy i znaczenia ucieleśnione w postaci Diogenesa.

Właściwość ta, podobnie jak pojawiające się w intermediach elementy komiczne i ich funkcja ludyczna, wyrastały z założeń i cech gatunkowych moralitetu. To oczywiście skądinąd stwierdzenie znajduje swój wyraz w *Prologu*:

Nie wadzi w rzecz poważną krotofilę wplatać  
I myśl troskami złomną z weselem pobratać. [46]

świadczą również wplecione do tekstu szczegóły obyczajowe; np. „kropiha”, o której mówi Matys, oznaczała zapewne tzw. mitrę hańbiącą, zakładaną skazańcom; Ktoś wspomina o szubienicy-„cierpiączce” oraz o praktykach magicznych wiązanych zwykle w wyobrażeniach ludowych ze światem przestępczym. Zob. Krzyżanowski, Rospond, *op. cit.*, s. 114. — W. Maisel, *Archeologia prawna Europy*. Warszawa—Poznań 1989, s. 172.

<sup>89</sup> W oryginale: „W Pandolach i w Mezurkach naskrę gduście strachow” (64). Według Krzyżanowskiego i Rosponda (*op. cit.*, s. 115) tekst należy odczytywać: „Na Podolu i Mazowszu napędzę strachu wdowie [czyli Ojczyźnie po śmierci Scylurusa]”.

<sup>90</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 367—370.

<sup>91</sup> *Nb.* zakresy znaczeniowe dołączonych przez autora do „imion osób” określeń: „Pedagogi” (synekdochy oznaczającej Studenta) i „Mędrce wymowne, abo księża” (formuły odnoszącej się do Diogenesa), zdają się w pewnym stopniu pokrywać. Sam Student w rozmowie z Orczykowskim używa zamiennie określeń „pedagogi” i „mędrce”, dokonując rodzaju autocharakterystyki: „Jam też żołnierz Febusow, Minerwy wyzrodzenie, / Muzy są siostry moje, Boskie pokolenie” (94); por. fragment kwestii Diogenesa:

W księgach rozkosz, uciecha i bankiety moje,  
Minerwy i Febowe cieszą mnie pokoje. [54]

Również w odautorskim komentarzu zawartym w przedmowie znalazło swoje uzasadnienie użycie stylu prostego (właściwego pierwszemu intermedium i scenom z udziałem diabłów), nie pozbawionego elementów gwary i kolo-kwializmów:

Podczas troski wybije prostak trzemi słowy,  
 Czemu zdołać nie mogą setne mędrców głowy.  
 Wielewładnym mocarzom prawdziwsze wesele  
 Częściej się rozkwitywa w niskim kmiecem siele,  
 Niż u równych sąsiadów w pałacach rozkosznych,  
 Przy potrawach wymyślnych, częstokroć żalonych.  
 Podczas wczesnie oddane owoce i zioła,  
 Milsze baczny bywają niż złota jemiola.  
 I Bogom wdzięczność wzbudzi garść zboża, garść soli,  
 Gdy kto nie ma czabanów na swej ścisłej roli.  
 Tobie też moje Muzy rzecz małą oddają,  
 Wszakże wdzięczną uciechę twej myśli zjedną. [40–42]

Pomimo że na ostatecznym kształcie cytowanego fragmentu zaważyła właściwa topice eksordialnej „afektowana skromność”<sup>92</sup>, stanowi on przykład jeszcze jednej, autotematycznej wypowiedzi, określającej rolę stylu niskiego (prostego).

Powróćmy do postaci Diogenesa. Stanowi ona niewątpliwie jedną z najciekawszych kreacji *Tragedii*, różniąc się znacznie od swych moralitetowych braci. Co prawda, Diogenes również posiada „aktualizującą”, sceniczną charakterystykę („*ma być w szacie księskiej i z księgami*”), jednak to on właśnie przejmuje stosunkowo najwięcej cech swego legendarnego pierwowzoru. W jego usta włożona została najdłuższa w utworze tyrada, poświęcona ocenie współczesnych – „dzisiejszych Sarmate”, zblizająca postać do typu rezonerów w rodzaju Lecha i Wandalina z poematów satyrowych.

Do opisanej w *Żywotach filozofów* Laertiosa postaci Diogenesa z Synopy nie nawiązuje Jurkowski bezpośrednio. W czasach nowożytnych funkcjonował bowiem utrwalony już u schyłku starożytności i w średniowieczu rodzaj synkretycznej (antyczno-chrześcijańskiej) tradycji związanej z postaciami starożytnych myślicieli i filozofów. Obok Sokratesa, Epikteta czy Platona wymieniano tu zazwyczaj Diogenesa Cynika<sup>93</sup>.

Zgodnie z duchem owej tradycji pisali o Diogenesie: Marcin Bielski w *Żywotach filozofów* (1535) i Mikołaj Rej w *Wizerunku* (1558).

Do postaci mędrca z Synopy w szerszym kontekście sporu o myślowe dziedzictwo antyku i jego chrześcijańską recepcję nawiązywał Erazm z Rotterdamu. Postulował rodzaj szeroko rozumianej *philosophia Christi*, gdzie poza literalnym sensem antycznej poezji i filozofii, a przede wszystkim samego *Pisma świętego*, istnieje ukryty sens moralny. Taki charakter i „syleneową naturę”, posiadały – zdaniem Erazma – przypowieści ewangeliczne. Według niego podobnymi do Chrystusa „syleneami” byli: Sokrates, Epiktet, Antystenes i jego uczeń Diogenes Cynik. Postaci te Rotterdamczyk uważał za równe Janowi Chrzycielowi i apostołom<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Zob. Curtius, *op. cit.*

<sup>93</sup> Zob. J. Domański, *Z patrystycznych źródeł „philosophia Christi”: św. Jan Chryzostom i erazmiańska koncepcja filozofii*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” z. 250: *Prace Historyczne*, 33 (1971), s. 90–93.

<sup>94</sup> Erazm z Rotterdamu, *Adagium „Sileni Alcibiadis”*. Zob. Domański, *op. cit.*



„Dyjogenes polski” ukazany w utworze Jurkowskiego wydaje się postacią w dużym stopniu pokrewną opisywanym przez Erazma „sylenom”. Wstępna charakterystyka owej postaci, oznaczającej: „mędrce wymowne, abo księżą” (44), podkreślona raz jeszcze w tekście pobocznym: „*ma być w szacie księskiej i z księgami*” (94), zwraca uwagę na rodzimy i chrześcijański charakter polskiego Diogenesa.

Na wstępie moralitetu poznajemy go – z przemowy do ojca – jako gardzącego „światem” mędrca, oddającego się studiom i życiu kontemplacyjnemu:

Ja rodzicielu miły, przy akademiej  
 Uczylem się usilnie duszny alchimiej.  
 Uczylem się ujmować hardości obroku  
 I odrzucać gniew z zbytkiem z człowieczego boku,  
 [. . . . .]  
 Poznać Boga i siebie uczyłem się pilnie,  
 Wzgardzić świat ten, który zwykł pocieszać omylnie,  
 [. . . . .]  
 Mnie żywot pustelniczy cieszy w osobności,  
 Bez zgraje ja rad mieszkam, wzgardzając wsze włości.  
 [. . . . .]  
 Jako Krezus bogactwa, Midas złote bryły,  
 Tak ja cnoty miłuję, w piśmie moj zdroj miły.  
 W księgach rozkosz, uciecha i bankiety moje,  
 Minerwy i Febowe cieszą mnie pokoje. [52–54]

W dalszych partiach utworu napotykamy inne elementy charakterystyki zbliżające polskiego Diogenesa do jego legendarnego na poły pierwowzoru. Bezpośrednim nawiązaniem do Laertiosa staje się rozbudowany opis spotkania z Aleksandrem Wielkim. Parafrazą *Żywotów* są również fragmenty *Tragedii* mówiące o poszukiwaniu w biały dzień ze światłem: „człeka w cnocie białego” (94), oraz o porzuceniu przez ludzi spraw boskich<sup>95</sup>.

Odmienne, poddane „polonizacji” charakteru nabiera przemowa Diogenesa zawarta w części czwartej. Postać rodzimego mędrca zbliża się do typu bohatera ukazanego w poematach satyrowych. Diogenes poczyną pełnić funkcję rezonera, krytycznie oceniającego współczesnych. Wygłaszana przezeń kwestia zarówno pod względem formalnym (użycie *ethopoi*, mowa ganiąca zbliżona do lamentacji), jak i treściowym (motyw „starzenia się” świata, koncepcja degeneracji) zdaje się nawiązywać do wypowiedzi znanych z poematów satyrowych eponimów – Lecha i Wandalina:

Mnie to przykra, nieznośna w mych ziomkach niebacznym,  
 W większy wadze dźwięk złoty niż głos żywy zacnych.  
 [. . . . .]  
 Dowcip staniał, włość w cenie, dobroć złości służy,  
 Droższe złoto niż mądrość, pochlebca niż muzy.  
 [. . . . .]  
 Ceres z wieńcem kłosianym i z corską (!) odeszła  
 Prozerpina wszelką rzecz swym włoknem obesza.  
 Już dzisiejszy Sarmate tak różni od dawnych,  
 Jak grubi Tatarowie od Rzymianów sławnych.

<sup>95</sup> Zob. Diogenes-Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Przekład: I. Krońska [i inni]. Opracowanie przekładu, przypisy i skorowidz: I. Krońska. Wstęp: K. Leśniak. Wyd. 2. Warszawa 1982, VI 2, 28, 41.

[. . . . .]  
 Skłonność od hardy pompy, od sromoty sława.  
 Już się szlachcic imieniem, a nie cnotą chlubi,  
 [. . . . .]  
 Zapomniawszy swych herbow, z cnotą każą wiarę,  
 W niezbożności zniszczyli swą wrodzoną miarę. [96]

Treść i przedmiot wypowiedzi Diogenesa w wielu miejscach parafrazuje fragmenty *Lecha wzbudzonego* i *Chorałgi Wandalinowej*. Najbardziej charakterystycznymi tego typu przykładami pojawiającymi się w *Tragedii* są fragmenty ukazujące czasy współczesne poprzez porównanie z minionym wiekiem złotym, odmalowane zgodnie z wykładnią degeneracyjną. Porównanie rozpoczynające się dwuwersem:

Już dzisiejszy Sarmate tak różni od dawnych,  
 Jak grubi Tatarowie od Rzymianów sławnych.

– przywodzi na myśl cały szereg odpowiedników z poematów satyrowych<sup>96</sup>. Wyraźnie negatywne zabarwienie posiadały w nich określenia: „wiek dzisiejszy”, „rozum dzisiejszy” (*Lech wzbudzony*, s. 256, 252); „niesłychane lata” – synonim „czasu dzisiejszego” (*Chorałgi Wandalinowa*, s. 333). Określenia te były zwykle zestawione z odnoszącymi się do przeszłości, pozytywnymi odpowiednikami.

Do obrazów degeneracji i upadku nawiązuje metaforyka osnuta wokół znanych powszechnie motywów „świata na opak” i „starzenia się świata” („*mundus senescit*”). Motywy te zostają przywołane w formie bliskiej średnio-wiecznym pierwowzorom<sup>97</sup>:

Tchorze chodzą w sobolach, widły w złotyglowie,  
 Świnie w worach jedwabnych, w rysiach małkuszowie.  
 [. . . . .]  
 Gęsi rządzą łabędźmi, wilcy je tachrują,  
 Liszki wszędy latają, smocy w czci herstują. [98]  
 Dziwny świat, lud dziwniejszy w swym głupim rozumie,  
 Niebem chce być dziś ziemia, w zbytkach, w górnej dumie.  
 [. . . . .]  
 Już się szlachcic imieniem, a nie cnotą chlubi,  
 Napis przodka pozorny, a nie sprawy lubi.  
 Dziś panowie w swym ciele chłopską duszę mają.  
 [. . . . .]  
 Zapomniawszy swych herbow, z cnotą każą wiarę,  
 W niezbożności zniszczyli swą wrodzoną miarę. [94–96]

Formalny kształt wypowiedzi Diogenesa polskiego i innych bohaterów moralitetu przywodzić może na myśl retoryczno-kaznodziejskie aklamacje eponimów z poematów satyrowych. Inną cechą, która zbliża *Tragedię* do *Lecha wzbudzonego* i *Chorałgi Wandalinowej*, staje się wyraźna tendencja do zaniku elementów fabularnych. Poczynają je wypierać więzi dyskursywne, łączące poprzez osoby bohaterów poszczególne części utworu. Podobną rolę

<sup>96</sup> W *Tragedii o polskim Scylurusie* znajdujemy 6 parafraz i nawiązań do *Chorałgi Wandalinowej*, wiele treściowych zapożyczeń łączy również moralitet z *Lechem wzbudzonym* i *Poselstwem z Dzikich Pól* (zob. Jurkowski, *Utwory panegiryczne i satyryczne*, s. 313–329).

<sup>97</sup> Zob. A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 125–127.

pełniła w poematach satyrowych Jurkowskiego bliska technikom kaznodziej-skim alegoryczna argumentacja zastępująca obrazowe opisy i elementy fabularne<sup>98</sup>.

W *Tragedii o polskim Scylurusie* dyskursywność pojmowana jako nadrzędna zasada kompozycyjna była w dużej mierze wynikiem przyjęcia założeń gatunkowych. Służyła podkreśleniu jednej z głównych cech moralitetu, jaką był sens moralny obrazowany za pomocą alegorii. Więzi dyskursywne i retoryczna argumentacja dominujące nad elementami fabuły określały wzajemne relacje pomiędzy głównymi wątkami utworu. Wpływały również na wypowiedzi postaci towarzyszących i komentujących postawy głównych „*dramatis personae*” – Sławy, Rozkoszy, Cnoty i Wielkiego Chwała. Więż dyskursywna określała powiązania między głównymi bohaterami („sztuczne” pokrewieństwo) oraz egzemplaryczne, sprowadzalne w każdym przypadku do opozycji cnota – rozkosz, wybory i próby, przed którymi staje każdy z trzech braci. „Co oni tu mieć będą, każdy z mężów miewa”, stwierdza autor w *Prologu* (46). W „przedustanowionym” świecie moralitetu decyzje Herkulesa, Parysa czy Diogenesa stają się niejako konsekwencją wcześniej określonych wyborów. Osoby braci od samego początku oznaczają: „Żołnierza”, „Rozkośnika” i „Filozofa”.

Zatrzymajmy się nad sposobem i techniką budowania „*dramatis personae*”. Jak stwierdziliśmy wcześniej, w konstrukcji wielu utworów Jurkowskiego wyraźnie dominowała bliska technikom kaznodziejskim, oparta na alegorii argumentacja. W poematach satyrowych środkiem perswazji i alegorycznej argumentacji była odmiana prozopopei – *ethopoia sermocinatio*.

W retorycznej strukturze moralitetu Pilźnianina równie ważne miejsce w konstruowaniu postaci zajmowała figura myśli określana mianem *exemplum*<sup>99</sup>. W *Tragedii* występuje ono niekiedy w swej szczególnej odmianie, nazywanej przez retorykę antonomazją (łac. *pronominitio*)<sup>100</sup>. Jej istota sprowadzała się do użycia imienia własnego postaci (fikcyjnej bądź historycznej) dla dobitnego wyrażenia i podkreślenia pewnej określonej cechy. W takiej właśnie roli występują główni bohaterowie oznaczeni jako: „Ojciec ojczyzny”, „Żołnierz”, „Rozkośnik” i „Filozof”.

*Exemplum*, definiowane niekiedy jako rodzaj argumentu retorycznego (*species argumentationis*)<sup>101</sup>, nie posiadając narzuconych z góry rozmiarów, mogło występować zarówno w formie tropu (antonomazja), jak również pełnić szerszą rolę. Wykorzystane na potrzeby kaznodziejstwa nabierało cech gatun-

<sup>98</sup> O zjawisku tym pisała Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 21). Również występujące w *Pieśniach muz sarmackich* personifikacje, podobnie jak Sława, Rozkosz i Cnota w *Tragedii*, stawały się w istocie figurami nie tyle poetyckimi, co myślowymi. Ich status zbliżał się do Piehlerowskich „Mistrzyń Dyskursu” (zob. tu przypis 59). Na związki postaci moralitetu z wzorcami retorycznymi wskazywał Lewański (*Dramat i teatr średniowiecza i renesansu*, s. 293, 340) pisząc o gatunku „postaci przemawiających” oraz dominującej roli „temperamentu językowego”, decydującego o ostatecznym kształcie dramatu.

<sup>99</sup> Zob. *Słownik literatury staropolskiej*, s. 154–156. – J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 108–115. – K. Stierle, *Historia jako exemplum – exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*. Przełożyła M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4.

<sup>100</sup> Zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1990, s. 104–105. – Ziomek, *op. cit.*, s. 109.

<sup>101</sup> J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum*. (1564). Zob. *Słownik literatury staropolskiej*, s. 154.

kowych. Dzięki średniowiecznym *artes praedicandi* przybierało formy mitu, legendy, przypowieści czy bajki, najczęściej wchodząc wówczas w relacje z innymi gatunkami<sup>102</sup>.

W tej formie, obok antonomazji, pojawia się *exemplum* w *Tragedii* Jurkowskiego. Zbliżając się do mitu czy przypowieści *exemplum* w sposób niejako naturalny ciążyło ku moralitetowi.

W klasycznej teorii wymowy *exemplum* definiowano jako „kommemorację”, wspomnienie albo przypomnienie wydarzenia bądź czynu rzeczywistego lub fikcyjnego, przydatnego w funkcji perswazyjnej. Jego istotą była właściwość pochodzenia „spoza sprawy” („*quae extrinsecus adducuntur in causam*”), czyli całokształtu zdarzeń będących przedmiotem sporu, nagany lub pochwały. Do sfery faktów (ustalanej prawdy) odnosiło się jedynie poprzez podobieństwo (*similitudo*)<sup>103</sup>.

W kontekście analizowanego przez nas utworu wspomnianą w definicji „kommemoracją” stają się zarówno imiona postaci, jak i cztery główne wątki zaczerpnięte z mitu i historii (scena ze Scylurusem i łamaniem pęku strzał, Herkules *in bivio*, sąd Parysa oraz spotkanie Aleksandra Wielkiego z Diogenesem). „Przypadki” moralitetowych bohaterów stanowią charakterystyczną dla gatunku ekspozycję wyborów moralnych o charakterze uniwersalnym (trzy „rodzaje” życia), a zarazem konkretnym, poddanym „socjalnej” aktualizacji („Żołnierz”, „Rozkośnik”, „Filozof”).

W przedmowie i *Prologu* znajdujemy autorski komentarz dotyczący konstrukcji utworu. Przedmowa, podkreślając moralistyczną wymowę całości, zdaje się akcentować rolę *exemplum* rozumianego jako trop (antonomazja): mowa tu o „rymie, który [...] rozwodząc o Ojczyźnie składne tragedyje, / Nie tak z słów jako z osob sławny wieniec wije” (42).

W *Prologu* napotykamy szersze nawiązanie do parenetycznego sensu całości. Jego fragment można również odczytać jako aluzję do „gatunkowego” charakteru *exemplum*, sprowadzalnego w naszym wypadku do głównych wątków ideowych utworu.

[...] nasze sztuki  
wywiedziemy krociuchno, w których nie osoby,  
Lecz tu rzecz i trzech synów uważcie sposoby.  
Żołnierskiem Herkulesom Rozkosz spólnie z Cnotą  
Zabiega, ta z cną Sławą, a ona z sromotą.  
Juno, Pallas i Wenus Parysom zachodzą,  
Złoto, mądrość i rozkosz krasie przynieść godzą.  
Mądrych Diogenesów krolowie szukają. [46]

Konstrukcja i sposób ukazania głównych postaci *Tragedii* stanowią rezultat swoistej dychotomii w budowie *exemplum*, zbliżającej je w pewien sposób do alegorii<sup>104</sup>. Istota owej dwubiegunowości sprowadza się do stwierdzenia, że *exemplum* pochodzące „spoza sprawy” („*extra causam*”), w tym wypadku spoza fabuły utworu, nabiera nowego znaczenia właśnie „w sprawie [*in causa*]” w kontekście fabularnym<sup>105</sup>.

<sup>102</sup> Ziomek, *op. cit.*, s. 112.

<sup>103</sup> M. F. Quintilianus, *Institutio oratoria*, V 11, 6; 11, 1. Cyt. za: Ziomek, *op. cit.*, s. 109.

<sup>104</sup> Alegoria i *exemplum*, jak stwierdza Ziomek (*op. cit.*, s. 110), to dwa przecinające się wzajemnie zakresy znaczeń o dość obszernym wspólnym polu.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

Innymi słowy, uniwersalność i do pewnego stopnia abstrakcyjność postaci i łączących je więzi dyskursywnych (oraz szczątkowej fabuły) nabierają nowych znaczeń dzięki osadzeniu w kontekście realiów XVII-wiecznej Rzeczypospolitej. Osoby Herkulesa, Parysa i Diogenesa, będąc exemplami w sensie tropologicznym (antonomazjami), poprzez podobieństwo (*locus a simili*) stają się tworamizbliżonymi do metonimii. Oznaczają bowiem kolejno: „Żołnierstwo”, „Zbyteczniki” i „Mędrce”. Poprzez porównanie (*locus a comparatione*) nabierają charakteru metaforycznego, oznaczając „synów koronnych”<sup>106</sup>. Przy pomocy środków retorycznych zostaje osiągnięty nadrzędny cel utworu. Bohaterowie i ich „uniwersalne” cechy poprzez osadzenie w kontekście historycznym zyskują zabarwienie społeczne i nabierają nowych znaczeń. *Tragedia o polskim Scylurusie* przekształca się w moralitet „stanowy”, a uniwersalny dla całego gatunku konflikt pomiędzy „cnotą” a „światem” przeobraża się stopniowo w dylemat racji nie tylko moralnych, lecz i obywatelskich: rozstrzygnięcia pomiędzy obowiązkiem a prywatą. Wybory jednostkowe (Herkules i Diogenes) służyć mają dobru zbiorowości. Do ideału tego nawiązując scena ze Scylurusem i symbolicznym przełamywaniem strzał:

W zgodzie tu po mnie mieszkajcie.  
 Łamcie naprzód ten snop w całe,  
 Łamcież zaś po jeden strzale.  
 Tak w zgodzie nikt was nie złomie,  
 Zguba w rozdwojonym domie.  
 Wielmi proszę za tym dziatki  
 Święty siostry, spolnej matki,  
 Ojczyzny w zgubny czas bronście, [56]

Podkreślony zostaje zatem ideał wspólnego, zgodnego działania dla „spolnej matki” — ojczyzny. Podobną wymowę posiada scena sporu o duszę Scylurusa<sup>107</sup>. Idee „zgody budującej”, harmonii społecznej, osiągananej dzięki wypełnianiu Boskich przykazań i wspólnemu działaniu, patronowały „pozytywnemu” programowi *Lutni* i poematów satyrowych. Ganiono prywatę oraz odstępstwa od cnót przodków i wiary katolickiej.

W *Tragedii* Parys-„rozkośnik” nie wypełnia obywatelskich powinności; okazuje się również heretykiem. Scylurus powie o nim:

Słyszęs rzucił naszą wiarą,  
 Bracią chcesz truć nową marą.  
 Wichrzysz pokój z heretyki,  
 Zdrajcom pomagasz praktyki. [52]

Ukazane tu repartycje aksjologiczne i stylistyczne zdają się przybierać w *Tragedii o polskim Scylurusie* modelowy charakter. Patronują właściwie całej twórczości Jurkowskiego, wyznaczając zasadnicze podziały ideowo-stylistyczne pomiędzy panegirykami a poematami satyrowymi.

<sup>106</sup> O postaci Parysa i jej „dwufazowym” (w sensie alegorycznym) podziale na część metonimiczną i metaforyczną pisała Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 22).

<sup>107</sup> Kułtuniakowa (*op. cit.*, s. 24) zwraca uwagę na fakt, że Scylurus zostaje zbawiony, ponieważ ma „dwa syny dobre”, a tylko jednego złego; ocenie i wartościowaniu podlegają zwłaszcza cechy obywatelskie, w ogólnej zatem wymowie epizodu chodzi o podkreślenie ważności nie tyle cnót chrześcijańskich, co publicznych.