

Bogusław Pfeiffer

Galerie i pałace : kategoria "ekphrasis" w utworach staropolskich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/2, 61-78

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

BOGUSŁAW PFEIFFER

GALERIE I PAŁACE

KATEGORIA „EKPHRASIS” W UTWORACH STAROPOLSKICH

Zagadnienie wzajemnego powinowactwa sztuk mimetycznych – malarstwa i literatury – od wieków przykuwało uwagę i rozbudzało wyobraźnię twórców i teoretyków. Malarstwo w tych rozważaniach traktowano jako reprezentację wszystkich sztuk plastycznych¹. W mniemaniu starożytnych zamierzenia poetów, malarzy czy muzyków były w istocie zbliżone. Przekonanie to zdawał się ucieleśniać mityczny Orfeusz, twórca „świętej poezji [*sacra poesis*]”², będący jednocześnie natchnionym śpiewakiem, poetą i muzykiem.

Echa owych poglądów pojawiają się u Platona (*Państwo* X 605), Arystotelesa (*Poetyka* i *Retoryka*) i Cycerona (*Rozmowy tuskulańskie* V 39 114).

W ujęciu platońskim poezja to dzieło boskiego natchnienia, nie może być zatem traktowana jak sztuka, lecz jak działanie wyższego rzędu. Jeśli natomiast przyjąć, że należy do sztuk mimetycznych, wtedy związki między poezją a plastyką odnaleźć będzie można w podobnych podziałach i hierarchii składników obu tych sztuk. Ten właśnie pogląd stał się punktem wyjścia dla Arystotelesa. W jego metodologii dualizm platoński został zastąpiony ujęciem mimetycznym; zarówno poezja, jak i malarstwo czy rzeźba to sztuki naśladowcze. Stagiryta poglądy te rozwinął w *Retoryce* i *Poetyce*, rozwodząc się na temat podobieństw między pracą malarza i poety.

Najważniejsze w historii zagadnienia wydają się jednak dwa – jak stwierdza Mario Praz w swej książce o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych – aksjomaty³. Pierwszy to słynna formuła Horacego z listu *Do Pizonów*: „*ut pictura poesis* [poemat to jak obraz]”. Stopniowo, odchodząc od intencji twór-

¹ Na temat wzajemnych relacji między literaturą a malarstwem napisano wiele. Najważniejsze prace cytuje H. Markiewicz (*Obrazowość a ikonizacja literatury*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Warszawa 1984). Zob. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przełożył W. Jekiel. Warszawa 1981. – R. W. Lee, „*Ut pictura poesis*”: *The Humanistic Theory of Painting*. „*The Art Bulletin*” t. 22 (1940). – J. Pelc, „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*. W zb.: *Słowo i obraz*. Red. A. Morawińska. Warszawa 1982. – M. Komorowski, *Poezja, retoryka i historia w renesansowej doktrynie „Ut pictura poesis”*. W zb.: jw.

² Tak określał twórczość Orfeusza, Muzajosa i innych „najstarszych Greków” A. Possevino w dziele *Bibliotheca selecta*, w rozdz. 17: *De poesi et pictura ethnica*. Podaje za: E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969, s. 93–94. Wszystkie podkreślenia w tytułach i cytatach – B. P.

³ Praz, *op. cit.*, s. 7.

cy, poczęto modyfikować jej znaczenie. Wypowiedź Horacego, który swój jednostkowy osąd estetyczny opierał na przesłankach płynących z recepcji sztuki, została rozszerzona i ujęta w kategoriach normatywnych. Odczytywano ją teraz jako: „*ut pictura poesis erit* [niech poezja będzie jak obraz]”⁴.

Drugim aksjomatem stało się stwierdzenie Simonidesa z Keos (ok. 556–468 r. p.n.e.). Spośród wielu opowiadań na jego temat zachowanych do naszych czasów na uwagę zasługuje zwłaszcza opinia Plutarcha. Słynny biograf i filozof z Cheronai przypisywał Simonidesowi połączenie rozważań dotyczących metod, którymi posługują się malarze, z rozważaniami o metodach poetów.

Simonides nazywał malarstwo milczącą poezją, a poezję mówiącym malarstwem, te same bowiem zdarzenia, które przedstawiają malarze w momencie, kiedy miały miejsce, poeci opisują dopiero wówczas, gdy się już wydarzyły⁵.

W ujęciu renesansowych humanistów malarstwo stawało się sztuką najbardziej zbliżoną do *artes liberales*, a tym samym do retoryki, która tradycyjnie była ich częścią. W kręgu twórców Akademii Florenckiej wyodrębniano sztuki-umiejętności na podstawie podobieństwa do poezji. Niejako odwracano Horacjańską formułę, co można oddać za pomocą określenia: „*ut poesis pictura*” czy ogólniejszego: „*ut poesis artes*”⁶.

Myśl o powinowactwie sztuk plastycznych i literatury towarzyszyła twórcom i teoretykom okresu baroku. W tym czasie dzieło sztuki nie było, jak w epoce poprzedniej, jedynie przedmiotem podziwu dla swej kunsztownej formy lub doskonałości w mimetycznym naśladowaniu natury. Sztuka staje się przede wszystkim środkiem oddziaływania na odbiorcę, odchodzi od studiowania natury na rzecz zgłębienia duszy, a zatem w stronę swoistego „psychologizmu”. Wzrasta znaczenie formy; w ujęciu horacjańskim – *delectare* służy *removere* i *docere*. Zdaniem Ernsta Gombricha, w odniesieniu do sztuki XVI i XVII wieku mówić można o dwojakim: neoplatońskim i arystotelesowskim, stosunku do form ikonicznych i słownych⁷. W myśl postawy neoplatońskiej obraz dostarcza poznania odmiennego od słownego (językowego). Jest to rodzaj oświecenia bezpośredniego. Drugi, arystotelesowski kierunek zakładał, że obrazy są odpowiednikami słów, które je opisują, a zatem – są elementami konwencjonalnego języka. Język ów łącząc obraz ze słowem stanowił tworzywo emblematyki.

Dla sztuki barokowej nadrzędna wydaje się zasada złudzenia i przekonywania. Idealna *persuasio* powstaje w wyniku oddziaływania na intelekt i zmysły. Jan Białostocki zastanawiając się, czy istniała barokowa teoria sztuki, wysunął sugestywną tezę, że podłożem estetyki baroku jest retoryka, a kategoria estetyczna „*barocco*” stanowi jej formę artystyczną. Interesujące w tym kontekście wydają

⁴ To jedno z bardziej rozpowszechnionych w historii estetyki założeń zyskało w wiekach XVII i XVIII również swój „wariant” muzyczny, określony jako: „*ut musica pictura*”. Zob. J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 86–88.

⁵ Plutarch, *De gloria Atheniensium* 3. Cyt. za: Lee, *op. cit.*, s. 197–198.

⁶ Zob. W. Tatarski, *Historia estetyki*. T. 3. Wrocław 1967, s. 127. *Nb.* znamienne dla czasów nowożytnych staje się podkreślanie jedności sztuk plastycznych i literatury w dziełach emblematycznych – zob. np. B. Aneau, *Picta poesis. Ut pictura poesis erit*. Lyon 1552.

⁷ E. H. Gombrich, *Icones symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 11 (1948).

się próby odczytania baroku (pojmowanego raczej jako swoista „metoda” tworzenia niż określona epoka) jako artystycznej formy retoryki i ściśle z nią związanej *persuasio*⁸.

Nadrzędny dla barokowej estetyki postulat oddziaływania na zmysły odwoływał się zwłaszcza do wzroku. Potwierdzenie tej tezy znajdujemy nie tylko u „prawodawców” estetyki tego okresu, takich jak chociażby Giambattista Marino, co zresztą wydaje się truizmem, ale i w obrębie retoryki. Dla barokowej *persuasio* wielkie znaczenie posiadała łączona tradycyjnie z Simonidesem klasyczna „sztuka pamięci”, będąca jednym z elementów systemu retorycznego. Wykorzystując wypracowane w ciągu wieków zasady mnemotechniczne, pozwalała nie tylko zapamiętywać rzeczy w zamierzonym porządku, ale również łączyła z owym porządkiem określone formy wyobrażeniowe⁹. To one właśnie miały pomóc pamięci, pełniąc zarazem funkcję estetyczną. Przyjrzyjmy się, w jaki sposób założenia te były realizowane w praktyce pisarskiej.

Jedną z technik literackich najczęściej stosowanych przez staropolskich twórców, a związanych z odwoływaniem się do wyobraźni, zmysłu wzroku i zarazem pamięci było użycie specyficznej formy opisu. Opis ów traktowano jako środek ukazywania rzeczywistości w utworze literackim. Była to ekfraz (z greckiego: „*ekphrasis*”), w łacińskiej terminologii retorycznej – „*descriptio*”.

Według Hermogenesa z Tarsu (II w. n.e.) ekfrazą jest to „mowa opisowa, jasna i unaoczniająca obiekt widzialny”¹⁰. Ta lapidarna definicja nie wyczerpywała, rzecz jasna, zakresu pojęciowego ekfrazy. Nie roztrząsając w tym miejscu kwestii związanych z historią i rozwojem pojęcia, poprzestaniemy na stwierdzeniu, że w starożytnych szkołach retorycznych ekfrazę traktowano jako element opowiadania, topiki bądź mowy pochwalnej. Związana była zarówno z epiką, jak i z liryką. Ekfrazą zazwyczaj stanowiła jeden ze składników dzieła literackiego, rzadziej tworząc samodzielny utwór. Zadaniem *descriptio*, pojmowanej jako swoisty opis będący integralną częścią utworu literackiego, było przede wszystkim wywołanie iluzji naoczności opisywanych osób, rzeczy lub wydarzeń. Służyła temu, poprzez wyliczenie zdarzeń, osób bądź cech, prowadząca do wywołania obrazowości figura myśli znana jako „*evidentia* [hypotypoza]”. Kwintyliusz tak ją definiował: „obraz rzeczy tak plastycznie nakreślony słowami, że ma się wrażenie, że się go raczej widzi niż słyszy”¹¹.

Od wieków twórcy literatury usiłovali semantykę obrazu „przełożyć” na słowa. Starano się za pomocą właściwych literaturze środków (ekfrazą, *evidentia*) sprostać wymogom sztuk plastycznych i wrażeniu przez nie wywoływanemu.

⁸ J. Białostocki: *Czy istniała barokowa teoria sztuki?* W zb.: *Wiek XVII – barok, kontrreformacja*. Wrocław 1970; *Pięć wieków myśli o sztuce*. Warszawa 1976, s. 242.

⁹ Zob. F. A. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Warszawa 1977.

¹⁰ Hermogenes, *Progymnasmata* 10. Na temat zakresu i historii pojęcia „ekfrazą” zob. G. Downey, *Ekphrasis*. Hasło w: *Reallexicon für Antike und Christentum*. T. 4. Stuttgart 1959. – R. Popowski, *Retoryka w późnoantycznych opisach dzieł sztuki*. W zb.: *Retoryka antyczna i jej dziedzictwo*. Red. J. Axer. Warszawa 1996. O ekfrazie pisze także P. Friedländer: *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius*. Leipzig–Berlin 1912.

¹¹ M. F. Kwintyliusz, *Figury myśli* [*Inst. orat.* IX 2]. Przełożył M. Nagajewicz. „Meander” 1977, z. 11, s. 444. O hypotypozie zob. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960, s. 682–683. – J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 205, 230.

Służyły temu słynne od czasów Homerowej tarczy Achillesa opisy: ekfrazy poetów aleksandryjskich, ozdobiony malowidłami gmach Natury w *Anticlaudianusie* Allana z Lille, obrazowe przedstawienia na kartach *Boskiej Komedii* Dantego czy posągi poetów w *The House of Fame* Chaucera.

Niejednokrotnie przedstawienia obrazowe łączono z symboliką, traktując je jako swoiste narzędzie epistemologii. Żyjący w XVII wieku jezuita Christoforo Giarda w swoim dziele zatytułowanym *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae* stwierdzał, że Boskie stworzenie jest niczym innym jak symbolicznym obrazem cnót – doskonałości możliwych do odczytania w bibliotece świata. Ciekawą ilustracją barokowego stosunku do „obrazu” i „literary” wydaje się przytoczone przez Gombricha osobliwe wydarzenie przywodzące na myśl wywody Giardy¹². Otóż pewnego dnia papież Urban VIII gościł w pałacu zawierającym słynne malowidło Sacchiego przedstawiające Mądrość Bożą (*Divina Sapientia*). W czasie gdy kontemplował treść malowidła, z dali słyszeć się dały słowa wybranej na ów dzień lekcji z *Księgi Mądrości*. Zebrany uderzająca wydała się osobliwa koincydencja. Oto Boska Mądrość zawarta w literze Pisma znajdowała swe obrazowe przedstawienie na fresku, oglądanym właśnie przez papieża, będącego ziemskim uosobieniem *Divina Sapientia*.

W literaturze staropolskiej szczególną wagę przykładano do bogatych, ozdobnych opisów, dotyczących zwłaszcza pałaców, dworów, galerii „sławnych”, dzieł sztuki. Tego rodzaju *descriptions* znajdujemy przede wszystkim w epice historycznej oraz w literaturze okolicznościowej i panegirykach. Ekfrazy, wiersze „na obrazy”, a także twory o charakterze emblematycznym występują u Reja i Kochanowskiego¹³.

Spróbujemy tu na przykładach wybranych z utworów XVII- i XVIII-wiecznych autorów prześledzić sposób realizacji ekfrazy.

Na początek przyjrzymy się opisom w utworach Samuela Twardowskiego. Pierwszy z nich to *Przeważna legacja [...] Krzysztofa Zbaraskiego [...] do [...] Cesarza tureckiego Mustafy*. Wydany w roku 1633, poemat ten stanowi rodzaj poetyckiego itinerariusza z podróży na Wschód. Opowiada o walkach z Turkami – o bitwie pod Cecorą i chocimskiej „potrzebie”. Następujący po nich pokój, a ściślej: warunki, na jakich był zawarty – wymagały parafowania przez sułtana; temu przypisywać należy właśnie „legację” Zbaraskiego. Posłowi towarzyszył Samuel Twardowski, zatem dziariusz tworzony był „na żywo”. Poemat powstały dziesięć lat później obfituje w liczne opisy wrażeń olśnionego bogactwem Orientu chrześcijanina, a zarazem Polaka-Sarmaty i poety. Przedmiotem opisów były również przebieg podróży do Turcji oraz powrót do Warszawy.

Punktem kulminacyjnym poematu staje się przyjazd do Konstantynopola i obraz architektury tego miasta – „pysznych” gmachów, marmurowych kolumn, złoconych architrawów.

Osobne miejsce zajmuje przedstawienie dominującej nad widzem słynnej

¹² Gombrich (*op. cit.*, s. 186) określa ów opis jako „*strikingly reminiscent of Giarda's terminology*”.

¹³ Zob. J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973.

świątyni Hagia Sophia i umieszczonych w niej malowideł¹⁴. W opisie cyklu ukazującego dzieje Chrystusa od narodzin do śmierci uderza nagromadzenie czasowników i form odczasownikowych, stwarzające wrażenie ekspresywności. Wyliczenie rozmaitych elementów i wielość szczegółów oddać ma przepych całości. W tym zakresie na uwagę zasługuje zwłaszcza kunsztownie nakreślony obraz Solimanowej komnaty:

Zewnątrz niebu podobna machina się widzi,
I gdzieby wstała Memfi, pewnie się zawstydzi.
Albo sławna i Faro, gdzie wyrzeka sobie
Nero i dziś okrutny przy Poppei grobie.
Tapczan po pawimencie rozciąga się szumny,
Ciężkich ścian marmurowe wspierają kolumny,
Po lichtarzach pochodnie i lampy gorają,
Nie noc, ale południe samo zwyciężają.
Białego pełno gminu czołga się po ziemi,
A coś chodzie dziwnego mruczą między niemi,
Jako gdy na Strymonie łabęci więc zgraja
Abo i po ostrowach szarga się Dunaja.
Tamże leży Soliman w alabastrze ryty,
W głowach tulip i czaple kosztowne dwie kity,
Znak cesarzów tureckich; lampa gore w nogach
I po czterech woskowe piramidy rogach¹⁵.

Uderzają zwłaszcza kunsztowne porównania i próba deskrypcji, którą określić by można mianem wielowymiarowej. Dominantą w cytowanych opisach staje się dążenie do oddania „realizmu” przedstawienia i uzyskanie wrażenia „naoczności”.

Władysław IV Twardowskiego, nazywany eposem biograficznym¹⁶, łączy w sobie losy tytułowego bohatera: króla, z losami narodu. O tym nadrzędnym kompozycyjnie zamiarze świadczyć może powiązanie ważniejszych epizodów i narracji (kampania smoleńska, bitwa pod Chocimiem, peregrynacje po Europie, elekcja i koronacja) z osobą głównego bohatera. Wypadki historyczne służą za tło do ukazania cnót i czynów władcy¹⁷. Istotnym elementem łączącym losy monarchy z historią królestwa staje się wyliczenie genealogicznego ciągu antenatów („*exemplis* królów starożytnych polskich”) w mowie prymasa, po elekcji *Władysława*¹⁸. Ów ciąg „królów starożytnych” stanowi rodzaj legitymizacji władzy. Przypomnijmy, że pierwsze takie wyliczenie – przodków z rodu bohatera tytułowego – ma miejsce na początku utworu.

¹⁴ O staropolskich opisach tej świątyni zob. R. Krzywy, *Konwencja i autopsja w opisie dzieła sztuki. Na przykładzie ekfraz kościoła Mądrości Bożej w poezji barokowej*. „Prace Literackie” t. 36 (1998).

¹⁵ S. Twardowski, *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do Solta na Mustafy*. Wydał R. Krzywy. Warszawa 2000, s. 135.

¹⁶ Zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 63–65. – M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław 1972, s. 53–54, 120–121.

¹⁷ Zob. R. Ryba, „Książę Wiśniowiecki Janusz” *Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*. Katowice 2000, s. 123–125.

¹⁸ S. Twardowski, *Władysław IV król polski i szwedzki*. Leszno 1649, k. C 1. Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty z *Władysława IV*.

Genealogiczne wyliczenia znajdujemy również w partiach opisowych, do których należy ukazanie sali pałacowej na dworze wiedeńskim. Opis ten Twardowski umieścił w punkcie III: w przybierającej charakter hodoeporiconu relacji z podróży Władysława. Znajdujemy tu m.in. „przeszłych imperatorów *seriem*” – galerię sławnych cesarzy rzymskich:

Aż gdzie się przeźroczyta altana otwiera,
Która zda się, że wszystkie ozdoby zawiera
Świata tu zniesionego, kosztowne obrazy
Przeszłych widzieć cesarzów, skąd przyszło do skazy
Konsulatu Rzymskiego, a cesarzem pierwszym
Uczyli się Julijusz. Kiedy gdy w naszerszym
Nie mogli panowaniu zgodzić się dwa z sobą,
Lubo wielkiej tej władze prędką wnet żalobą
I zgubą swą przypłacił. Toż August i owi
Ledwie godni pamięci Swetonijuszowi
Nastąpili cesarze, aż szczerzy tyrani,
Kiedy nie już w senacie, ale obierani
Procz w obozie bywali, gdzie krwi przyuczeni
Krew też lali i pili. Dopiero odmieni
Twarz się ta monarchiję w Wielkim Konstantynie,
[.]
I to procz w Germaniję samej się zostało
Rzymskiego Imperyjum. Na który tron święty
Miedzy różnorzyskimi przednimi książęty
Godniejszy następował od siedmi obrany
Elektorów, a w Rzymie procz koronowany.
Na koniec, jako to raz do austriackiego
Począwszy od komesa niegdy habsburskiego
Weszło domu, trwa dotąd, ani rozerwanym
Płuży trybem. A tu już daleko równanym
Dziełem i inwencyją z wszystkimi owymi,
Widzieć wielkie Karole i alcydowymi
Kolumnami Filipy nie ograniczone,
Ferdynandy, Rudolffy, Matyjasze one, [s. 148–149]

Obrazy przedstawiające cesarzy umieszczone w „przeźroczytej altanie” – zapewne przeszklonej galerii pałacowej – stanowią ważny element w historii panującej dynastii i rodu właścicieli. Młody królewicz polski podziwiał je, otoczony splendorem i pompą siedziby Habsburgów. Autor zadbał o to, by opis pałacu cesarskiego w Wiedniu był możliwie bogaty i okazały, służy temu nagromadzenie szczegółów, a także liczne przymiotniki pełniące funkcję epitetów, przywodzące na myśl mieniające się w świetle klejnoty:

Wzywają Władysława [...]
 [...] na wdzięczną perspektywę sale
I cesarskich pokojów, gdzie krwawe korale
Miedzy się błyszczącymi wstydzą smaragdami
Po cedrowych połogach. Drzwi portyjerami
Zastłone złotymi. Tam podwoje ryte
Z kosztownych topazyjów i drogo obite
Sydońskimi pałają szpalerami ściany,
A pawiment aspisem szczerzy brukowany [s. 148]

Liczne ekfrazy pojawiają się również w jednym z romansów Twardowskiego

– w *Nadobnej Paskwalinie*. Niezwykle rozbudowany jest opis pałacu Wenery. Mamy tu wszystko, co charakterystyczne dla barokowego sposobu obrazowania: częste operowanie kolorami, bogaty zasób leksykalny (określenia tworzyw bądź efektów sztuki rzeźbiarskiej i malarskiej – alabaster, chryzolity, „miedź koryntyjacka”), w wyglądzie zewnętrznym budowli znajdujemy odwołania do kształtów i barw, uwzględnienie perspektywy i przestrzeni.

Uwagę zwracają zwłaszcza paralelne względem siebie ekfrazy, które określić można umownie mianem dwustopniowych. Chodzi o opisy pałacu Wenery i klasztoru Junony. W obu wypadkach mamy do czynienia z ekfrazą nadrzędną – ukazującą cały obiekt, oraz podrzędną – skupiającą się (w obrębie owego obiektu) na opisie malowidła bądź mozaiki będących swoistym kluczem do poznania historii właścicielki. Rezydencja Wenery opisana została jako wspaniały, nie widziany dotąd pałac. Wymienia się tu kosztowne, wykwintne materiały służące za budulec. Pojawiają się liczne hiperbole, peryfrazy i porównania; wyraźne staje się dążenie do oddania przepychu: poprzez animizacje – efekt ruchu; poprzez układ poszczególnych elementów opisu (od ogółu do szczegółu) – próba uzyskania perspektywy. Oto fragment ukazujący architekturę pałacu Wenery:

Był szczerzo z alabastru, czarno układany
W szachownicę marmurem, zewnątrz mając ściany
Od samych chryzolitów i złota błyszczące,
Progi, stopnie, podwoje wszystkie pałające
Miedzią koryntyjacką. Skąd do wielkiej sieni
Wrota wiodą śpiżane, z kosztownych kamieni
Wschód powstawa, na salę niewymownie śliczną.
Gdzie co mogła natura fożą swą różliczną
Piękniej stworzyć, co ręka śmiertelna umiała
Sztuczniej ufloryzować – wszystko tu zebrała. [s. 10]¹⁹

W tym miejscu, po opisie całości, który określiliśmy jako ekfrazę nadrzędną, następuje opis szczegółowy (ekfrazą podrzędną). Tworzą ją:

[...] odmalowane po podłogach drogich
Pędzlem Apellesowym owych widzieć srogich
Obrazy bohaterów, którzy od tej pani,
Aż i sami bogowie, kiedyś zhołdowani [s. 10–11]

Owi „bohaterowie” to bogowie i półbogowie, którzy ulegli Wenus – uosobieniu miłości. Ich historie nie tylko służą dekoracji pałacu, lecz stają się czytelną aluzją do przeszłości i zajęć jednej z protagonistek. Oprócz funkcji estetycznej malowidła owe pełnią zatem również funkcję informacyjną; zdają się zbliżać się do technik powieści szkatułkowej.

Podobnie w przypadku – paralelnej wobec tego opisu – deskrypcji klasztoru Junony (punkt III). Przybytek Junony, której władztwo i przymioty duchowe wybiera Paskwalina porzucając ziemskie marności Wenus, ukazany zostaje jako rodzaj antytezy wystroju pałacu Cyprydy. Co prawda i tutaj panuje przepych, ale bez wątpienia bliższy jest on sferze sakralnej niż świeckiej, Paskwalina bowiem, przywdziawszy habit:

¹⁹ Ten i następane cytaty z: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*. Wyd. 2, zmienione. Opracował J. Okoń. Wrocław 1980. BN I 87.

Chleba udzielonego z niebieskiego stołu
I nektaru skosztuje [...] [s. 183]

W czasie uczyty, podobnie jak poprzednio, gdzie w przybytku Wenery były „odmalowane po podłogach drogich / pędzlem Apellesowym” wizerunki bogów, Paskwalinie zostają ukazane równie kunsztowne mozaiki zdobiące klasztor Junony:

Po kosztownych podłogach dyamentem ryte
Kiedyś od Polikleta dzieje znamienite
Wielkiej tej monarszyny [...] [s. 184]

Ponownie zatem kunsztowna ekfrazja służy eksplikacji dziejów bohatera.

Przejdźmy teraz do omówienia dwóch innych interesujących utworów Twardowskiego. Są to: panegiryk dedykowany Stanisławowi Koniecpolskiemu, zatytułowany *Sieradz się świeci* (1634), oraz *Pałac Leszczyński* (1643).

Pierwszy z wymienionych utworów stanowi właściwie rozbudowaną pochwałę miasta i zasług jego znamienitszych obywateli. Jednakże obok laudacji odnaleźć tu możemy obszernie partie opisowe, bogate w porównania, hiperbole i animizacje.

Najobszerniejszym z opisów jest niewątpliwie wyliczenie znakomitych pod względem zasług i dostojenstwa sieradzian. Znajdujemy tu „zacnych bohaterów” pod opieką Pallady i Marsa, senatorów, biskupów, kanclerzy i hetmanów:

Stąd dziadów starożytność, w tryumfalnych togach
Ponawia dawnych herbów, i na swoich nogach
Stojąc cnota, o niebo samo bije głową,
Polski świat oświecając jasnością Febową.
Tu trąby z chorągwiami szykiem stoją swoim,
Tu cześć świetna w przymierzu z uciesznym pokojem,
A zbroje powieszawszy porządkiem swym długim,
Zasiadają kuruły jeden wraz po drugim.
Tak na pańskim pałacu, jako przy pieczęci,
Sama między wszystkiemi sieradzka się świeci.
Tu czapek ukazuje wielkich siedm rogatych,
Od kosztownych kamieni i pereł bogatych.
Jakie wzory po świetnych widzieć złotogłowach,
Na sędziwych, biskupich przyciśnione głowach.
Tu w usarskich szkarłatach poczesne osoby
Swobód strzegą w senacie i pańskiej ozdoby.
Tak z purpurą infuły, tak krzyże z żelazem,
Czapki święte szłykami mieszają się razem²⁰.

Równie wspaniały jest opis tryumfu kanclerza wielkiego koronnego Jakuba Zadzika, obfitujący w mitologiczne reminiscencje. Nagromadzone zostały szczegółły wywołujące wrażenie przepychu, egzotyki i zmysłowości: „erytrejskie strojne ozdoby”, „pyszne pałace”, „trygwijska karoca we lwy zaprzężona”, „złote ubiory”, „czoła farbą tyryjską zamazane krwawą”²¹. Co charakterystyczne, zwykle obiekt lub osoba będące przedmiotem opisu posiadają charakter statyczny, natomiast szczegółły są w nieustannym ruchu, skąpane w feerii barw, wywołujące wrażenie bogactwa.

²⁰ S. Twardowski, *Sieradz się świeci*. (1634). W: *Zbiór różnych rytmów*. Wilno 1770, s. 71–72. Przedruk: Kraków 1861. „Biblioteka Polska” seria 5, z. 19/20.

²¹ *Ibidem*, s. 75.

Drugi ze wspomnianych tekstów to *Pałac Leszczyński*, utwór będący swoistym połączeniem poematu opisowego z genealogicznym. Znajdujemy w nim dzieje rodu „odmalowane” za pomocą rzeźb i obrazów umieszczonych w pałacu²².

Przedstawione wcześniej opisy reprezentacyjnych budowli we *Władysławie IV* czy *Nadobnej Paskwalinie* były zwykle częścią warstwy narracyjnej bądź dygresyjnej poematów. W tym wypadku opis pałacu staje się głównym wątkiem utworu. Nie ogranicza się bowiem do ukazania obiektu i jego wnętrza. Tytułowa budowla jest tu „alegorią pamięci, wypełnioną obrazami osób i wydarzeń”²³. Oto klasyczna w swej formie ekfrazta umieszczona w początkowych partiach utworu:

Jest z marmuru czarnego w kwadrat zbudowany,
Alabastrem tak ślicznie biało przeplatany,
Że w tej swojej różności (ile kto żrzenicą
Dojrzy tego bystrzejszą) zda się szachownicą.
Zaraz w jego arei, z marmurów mienionych
Podawa się fontanna na czterech złożonych
Lwach stojąca, oddana z koryntyjskiej miedzi!
A śród słup aśpisowy, gdzie dwie parze siedzi
Syren alabastrowych, nad czaszą fontany
Wieszając się, a w ręku porfirowe dzbany
Wyniesionych trzymają: skąd gębami lwiami
Woda pryska daleko po przyległej ziemi.
Ale płaczą i same oczy wiecznym zdrojem,
I czoła kryształowym pocą się im znojem.
Wzgórze ganki około wszystkie marmurowe,
Które wewnątrz popstrzyły macice perłowe
Przeplatane koralem: gdzie po tynkowanych
Drogo ścianach, historyj wiele odkowanych
W miedzi i w starożytnym widzieć mozaiku:
O tych zwłaszcza heroach, którzy kiedy w szyku
Krwawej służąc Bellony, czego dokazali,
Czemby sobie łaskawą panią tę zjednali²⁴.

Na ukazaniu architektury i wnętrza Twardowski nie poprzestaje. Ostatnie wersy przytoczonego fragmentu, nawiązujące do „historyj [...] odkowanych / W miedzi i w starożytnym [...] mozaiku”, opisują dzieje sławnych herosów i postaci historycznych antyku: „*antiquitates fabulosae heroum*” – jak stwierdza autor. Stają się one niejako mitycznym wzorem dla ukazanych dalej antenatów rodu Leszczyńskich. Wizerunki szacownych, odzianych w togi przodków rodziny umieszczone zostały na drugim piętrze pałacu. Personifikowana Sława, której władztwu oddany jest pałac, prezentuje również matrony, tyle że z różnych „znaczniejszych domów”, nie ograniczając się jedynie do sławionego rodu. Wylicza – w „rantuchach do ziemi ozdobnych” – m.in. przedstawicielki rodziny Stadnickich, Łaskich, Chodkiewiczów, Ostrogskich, Zbaraskich.

²² O pewnej szablonowości deskrypcji architektury pisze T. Witczak (*Do genezy „Pałacu leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego*. W zb.: *Munera litteraria. Księga ku czci profesora Romana Pollaka*. Poznań 1962, s. 337–339).

²³ M. Eustachiewicz, „*Dwór helikoński” Wespazjana Kochowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2, s. 10. Autorka używa tego określenia w odniesieniu do wiersza *Poetowie polscy* W. Kochowskiego.

²⁴ S. Twardowski, *Pałac Leszczyński*. (1643). W: *Zbiór różnych rytmów*, s. 102.

Dalej Sława, „umarłych odprawiwszy, przystępuje do żywych tego domu alumów”²⁵. Zostają oni zaproszeni na wspaniałą ucztę przez gospodynię pałacu, zajmującą honorowe miejsce pod wspaniałym baldachimem. Wyliczenie uczestników uczty poprzedzone jest ukazaniem senatu, koła rycerskiego i reprezentacji województw. Panegiryk zamyka koncert Apollina i Muz.

Stwierdzić trzeba, że w obrębie całego utworu na plan pierwszy wysuwają się walory opisowe i – rzec można – malarskie, biorąc górę nad warstwą genealogiczną. Dominuje wrażenie ruchu i dynamiki, występują liczne hiperbole i personifikacje, uwagę narratora przyciągają szczegóły. Ukazane w krążgankach pałacu malowidła ściennie potraktowane zostały jako „historie” zaczerpnięte z mitologii i dziejów starożytnych. Przy ich prezentacji zastosowano *praesens historicum* oraz środki stylistyczne towarzyszące hypotypozie. Całość kompozycji, obfitująca m.in. w bogate opisy architektury, wnętrz pałacowych, uczty oraz galerię zarówno antenatów, jak i żyjących przedstawicieli rodu, czyni wrażenie przemyślanej konstrukcji. Bogate w szczegóły, następujące kolejno po sobie kunsztowne opisy i wyliczenia tworzą jak gdyby mozaikę składaną przez podmiot liryczny z pojedynczych elementów.

Zanim przejdziemy do dalszego ciągu rozważań, zatrzymajmy się przez chwilę nad pokrewnymi rozwiązaniami literackimi. Jednym z nich, odwołującym się bezpośrednio do *Pałacu Leszczyńskiego*, jest *Classicum nieśmiertelnej sławy* Samuela Leszczyńskiego. Poemat dedykowany Janowi Sobieskiemu, marszałkowi i hetmanowi, otwiera epicka apostrofa do Sławy mającej opiewać zwycięstwo chocimskie. Następuje opis jej pałacu, który znajduje się „na samym wirchołku bardzo przykryj skały” (k. A 1v)²⁶. Wejść tu mogą tylko cnotliwi, nie oddający się gnuśności i rozkoszom. Do pałacu wiedzie „ciasna droga” pośród niebezpieczeństw: cierni, ostów, smoków i hydr. Szczegóły te nie zasługiwałyby na naszą uwagę, gdyby nie ich zbieżność z opisem wąskiej ścieżki prowadzącej ku Cnocie w *Wizerunku* Mikołaja Reja czy podobnego traktu, który obrać miał polski Herkules w moralitecie Jana Jurkowskiego²⁷. Charakterystyka owych dróg wiodących ku Cnocie ma wyraźne zabarwienie aksjologiczne. Porównanie z moralitetem wydaje się tym bardziej zasadne, że przewodnikiem, który „za rękę powiedzie” ku „konsekrowanej Cnocie Bazylice”, będzie w utworze Leszczyńskiego właśnie Herkules.

Owa „bazylika”, określona w innym miejscu jako „*Templum virtutis*”, staje się obiektem podziwu. Poznajemy jej szczególny charakter:

[...] przepyszne wznoszą się podwoje
I bramy tryumfalne z marmuru szarego,
Którymi do dziedzica wejście jest pierwszego,
Gdzie w przestronnej arei poszrodku stojący

²⁵ *Ibidem*, s. 123.

²⁶ Utwór ten tu i dalej cytuję z wyd.: S. Leszczyński, *Classicum niesmiertelnej sławy*. Kraków 1674.

²⁷ J. Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusie*. Opracowali J. Krzyżanowski i S. Rospond. Wrocław 1958. Odpowiedni fragment z *Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego* M. Reja (Opracował W. Kuraszkiewicz. Cz. 1. Wrocław 1971, s. 134–137) mówi, że droga do „zamku na górze wysokiej” to „ścieżka, ale barzo przykra”, przy której zamieszkuje Cnota. U Jurkowskiego Herkules Polski staje przed wyborem pomiędzy łatwą drogą Rozkoszy a ciernistą, proponowaną przez Cnotę, której szlak określony zostaje również jako „górzysty” i „przykry”, jej zaś pałac usytuowany jest na wysokiej i wąskiej skale.

Obeliszek, z porfiru całego noszący
 Głowę, a tej w obłokach około stosami
 Różne leżą rynsztunki, zbroje z chorągwiemi,
 Hełmy na kopijach i zdobyte łupy
 Z nieprzyjaciół, do jednej narzucane kupy,
 Od wielu bohaterów. Na której dziedziny
 Podworzu, sporządzone różne oficyny:
 Grzmią kuźnie [...]
 [...] Ogromne tu i leją działa,
 Którymi się na wojnach najpierwej ozwała
 Europa [...] [k. A 2v]

Na podworcu nie tylko składowane są wojenne trofea i wykuwany oręż dla tych, którym dane będzie osiąść sławę. Zadbano także o propagandę czynów godnych upamiętnienia:

Więc kiedy wielkich dziejów spod prasy wydają
 Historyje i rymy i skąd rozsyłają
 Na wszystkich świat gazety, misterne drukarnie,
 Kuchnie tylko nie widać nigdzie tu i psiarnie,
 Bo tu nie apetyty i bezdenne brzuchy
 Karmią, ale wspaniałe umysły i duchy [k. A 3]

Dalej napotykamy właściwy opis „struktury” pałacu, pełen barokowego przepychu, zbliżony w swej formie do charakterystyki siedziby Leszczyńskich. Podobnie jak tam, także i tutaj widzimy budowlę na planie kwadratu, pełną marmurów i szmaragdowych kolumn. Nad bramą znajduje się kopuła, flankowana czterema wieżami.

Czytelnik prowadzony zostaje przez „wschód” z „przezroczystych marmurów” ku „jaspisowym gankom” (k. A 4v). Tu na ścianach umieszczono „dawne historie” oraz konterfekty przedstawiające starożytne monarchie, słynne dzieła (Asyria, Babilon, siedem cudów świata), a także czyny herosów. Cała ta „narodów i królestw machina” (k. B 1) służy moralnemu wykładowi dziejów. Ukazane zostają m.in. poczet cesarzy rzymskich, krucjaty, wojny z Turkami, odkrycia geograficzne.

Sława opisując i komentując owe wydarzenia nie zapomina o dziejach rodzimych:

Te kunszty niezliczone i żywe obrazy
 Pędzlem Apellesowym robione bez skazy,
 Jako i w mozaiku drogim rozsadziła,
 Gdy po tych galeryjach nie upośledziła
 Ta bogini i nasze sarmackie przykłady
 Męstwa i nieśmiertelnych dzieł [...] [k. C 2]

Podobnie jak poprzednio sławnych bohaterów i postacie historyczne z dziejów powszechnych – tak teraz królów polskich przedstawiono jako moralne wzory przeszłości. Nie tylko uszeregowani zostali w formie galerii władców, przywołano także ich czyny i dokonania. Jest to zatem swoista narracja historyczna, zaprezentowana jako „malowane dzieje”. Na poczesnym miejscu znajdują się obok władców – hetmani i „inszy wojennicy, którymi się szczyli Sarmacja” (k. D 4v). Na sklepieniach, a więc w symbolicznej sferze nadziemskiej, „mistrzowie nieprości” wymalowali trójpolowy herb Korony i Litwy oraz klejnoty szlacheckie. Ho-

norowe miejsce zajmuje „wielkiego Sobieskiego dziedziczna Janina” (k. G 3v). Od opisu fresków na sklepieniach Sława przechodzi ponownie do „sieni i pokojów kosztownych”, których wykwintne wnętrza stanowią rodzaj preludium do prezentacji dzieł mieszczących się na najwyższej kondygnacji pałacu.

Tu, pod kopułą, położona jest „sala przezroczysta”, w której na honorowym miejscu widnieje, ukazana *in modo antico*, postać Sobieskiego. W sali tej Sława „na złotym majestacie”, pod baldachimem, wieńczy „wawrzynowym listem” wielkich tego świata. Baldachim, pod którym spoczywa odziana w płaszcz chwały i godności Sława, rozpięty jest za pomocą sznurów. Tutaj, jak się wydaje, autora ponosi zamięłowanie do mnożenia symbolicznych odniesień. Okazuje się bowiem, iż sznury napinające baldachim w niczym nie przypominają nici snutych przez Parki, Sława i jej wyroki nie podlegają władztwu Czasu – narrator stwierdza: „tu już żadnego prawa nie ma” (k. H 4v). Świadczy o tym wiecznie młoda postać bogini:

Zawsze młoda, lubo jest od początku świata,
 Żadnego jej personie starożytne lata
 Nie przyniosły uszczerbku, żadne nie porwały
 Różanych jagód zmarszki ani upudrzyły
 Marcowe pytle włosów [...] [k. I 1]

Tron Sławy otaczają z dwu stron postacie Zeusa i Ateny (uosabiających zapewne *Fortitudo* i *Sapientia*). Wieńczonym laurami bohaterom towarzyszą dźwięki muzyki: głośnych surm bojowych wspieranych palbą z dział – powierzonym opiece Zeusa, bądź spokojniejszej lutni Apollina, której wtórują Muzy, dedykowanej podopiecznym Pallady. Wtem „rumory”²⁸ dają znać o bitwie pod Chocimiem. Sława podąży tam na swym wozie. Następuje szczegółowa, epicka relacja o przebiegu bitwy; zwycięstwo Polaków zostaje ogłoszone na cały świat.

Classicum stanowi ciekawy przykład utworu laudacyjnego. Główny wątek – opiewanie zwycięstwa pod Chocimiem – powiązany został z pochwałą osoby adresata dedykacji: Jana Sobieskiego. W tok pochwały wpleciono zarazem narrację historyczną, ujętą w formę cyklu malowideł na „gankach” i ścianach pałacu Sławy. Dzieło sztuki – jakim są malowidła – opisuje wydarzenia przeszłe i aktualne. Odnajdujemy tu formę *quasi*-kronikarskiego zapisu złączoną z pocztem władców; poemat genealogiczny, herbarz, apoteozę bohatera i tradycję wielkiej epiki (opisy bitwy). Nieustannym punktem wyjścia, a zarazem pretekstem do snucia narracji stają się opisy kolejnych malowideł i fresków, wiodące czytelnika poprzez piętra i sale. Następuje tu zatem nie tylko próba chronologicznego uporządkowania „malowanych dziejów”, ale jednocześnie, poddana aksjologii, ich wyraźna hierarchizacja. Całość służy zarówno upamiętnieniu czynów, jak i ich zapamiętaniu w określonym porządku. *Classicum* Leszczyńskiego zdaje się nawiązywać do bogatej tradycji literackiej, z której czerpali twórcy alegorycznych pałaców i ekfraz²⁹.

Apoteozę dokonań Jana Sobieskiego w zbliżonej do *Classicum* Leszczyńskiego formie znajdujemy również w będących swoistym połączeniem słowa i obrazu

²⁸ „Rumory” (z łac. „*rumor*, -*oris*”) oznaczają tu ‘okrzyki zadowolenia, aprobaty’, ‘pogłoski opinii publicznej’.

²⁹ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie A. Boro wski. Wyd. 2. Kraków 1997, s. 128–129.

drukowanych tezach. Tezy rozpraw naukowych ilustrowano niekiedy ozdobnymi rycinami uzupełnionymi tekstem, a ich celem było upamiętnienie promocji, zarazem zaś laudacja osoby, której dedykowano wydane drukiem twierdzenia. W „części ikonograficznej” dwu opublikowanych w drugiej połowie XVII wieku tez znajdujemy szereg wątków występujących w utworze Leszczyńskiego.

Na anonimowym miedziorycie ilustrującym tezę Andrzeja Kuropatnickiego (1682) ukazano apoteozę Jana III Sobieskiego. Bohaterski król, określony jako wybawiciel ojczyzny („*patriae vindex*”), podąża od świątyni Sławy traktem ozdobionym posągami polskich monarchów.

Rycina dotycząca drugiej tezy, Marcjana Wołłowicza (ryt. Romeyn de Hooghe, 1685), upamiętniająca jego promocję na wydziale filozoficznym Akademii Wileńskiej, stanowi również apoteozę króla-zwycięzcy. Obok postaci Sobieskiego dominantą miedziorytu jest gmach Rzeczypospolitej, ozdobiony herbami ziem polskich. Pełni on równocześnie funkcję świątyni Sławy, korespondującej z tryumfem władcy, zapełnionej przez antyczne bóstwa, cesarów i herosów. Na fasadzie umieszczono herbową „Janinę” Sobieskich³⁰.

Obie ilustracje stanowią ciekawy przyczynek do wątków z utworu Leszczyńskiego, a zarazem przykład ich występowania w propagandzie dworu królewskiego.

Personifikowana Sława opiewająca dokonania Jana Sobieskiego pojawia się również w poemacie Remigiusza Suszyckiego *Świat górny, albo pieśni nabożnych część III* (1700). W pieśni VII opisane zostaje z kosmicznej perspektywy „Niebo pierwsze – *primum mobile*”, źródło i przyczyna wszelkiego ruchu. Tu „mieszka Czas”, który snuje wieki, lata, dni i godziny, wyznaczające „peryjody” dla państw, miast, domów (rodów), dla poszczególnych ludzi i dla całej natury. Każda rzecz ma swój kres ustalony przez Czas rozwijający osnowę z kołowrotu dziejów³¹. Zapomnieniu wszystkiego zapobiega Sława, która:

[...] tuż chodzi
i gdy na dobry co się przykład godzi,
Chwyta rękami i stąd obraz szyje,
Który w pamięci wiekopomnej żyje³².

Co nie zasługuje na upamiętnienie, tonie w „letejskiej kałuży” zapomnienia. Sława zajęta jest właśnie haftowaniem szpaleru, który po dokończeniu ma być umieszczony w pałacu Wieczności³³. Przedstawia wyszyty złotą nicią konterfekt

³⁰ Opis i reprodukcje rycin ilustrujących obie tezy zamieszczone w katalogu *Chwała i sława Jana III w sztuce i literaturze XVII–XX w. Katalog wystawy jubileuszowej z okazji trzechsetlecia odsieczy wiedeńskiej, IX–XII 1983* (Warszawa 1983, s. 176–179, nry 101, 103). Zob. też A. Treiderowa, *Tematyka polska w twórczości Romeyna de Hooghe’a*. „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” t. 6 (1960). Ikonografia obu tez jest o wiele bogatsza. Tutaj zwrócono uwagę jedynie na wątki paralelne do występujących w utworze Leszczyńskiego.

³¹ Pomysł Suszyckiego zdaje się mieć swój daleki pierwowzór w utworze J. Białobockiego *Zegar [...] królestwa polskiego wiekami królów idący [...]* (Kraków 1661, k. A 3): monarchowie i księżęta ukazani zostali na „zegarze czasów, którym Fortuna obraca”; ów zegar, „Boskiego sporządzenia, godziny polskiego królestwa prowadzący”, opiera się na „ośmiu wrodzonych własnościach cnót narodu polskiego”.

³² R. Suszycki, *Świat górny*. Kraków 1700, k. F 4.

³³ Ciekawą ikonograficzną paralelą do przedstawienia szpaleru haftowanego przez Sławę wydaje się pochodzący z 1605 roku miedzioryt M. Krügera (*Alegoria na cześć królewicza Władysława Zygmunta Wazy*), ukazujący Muzy haftujące herb królestwa polskiego w gmachu z przed-

„Wielkiego Jana” oraz jego czyny. Lniany haft prezentuje „regestr przodków” (k. F 4v). Sobieski został ukazany w towarzystwie Marsa i uczonej matrony – Akademii Krakowskiej (Mars i Muzy). Ściany pałacu Wieczności przyozdobiono „królewskimi dziejami”, począwszy od elekcji aż po wiedeńską wiktoryę.

Opis, w którym pałac czy galeria traktowane są jako mnemoniczne *loci* do prezentacji uporządkowanego chronologicznie katalogu postaci bądź czynów bohatera („*images*”), okazywał się popularnym „konceptem” w literaturze barokowej³⁴.

Z początków XVIII wieku pochodzi *Tron ojczysty, albo pałac wieczności monarchów, książąt i królów polskich* autorstwa Augustyna Kołodzkiego. Jak sugeruje tytuł, w istocie mamy do czynienia z pocztem monarchów ujętym w formę rozbudowanej ekfrazy.

We wstępie prezentującym „facjatę wieczności pałacu” autor powołuje się na autorytet dawnych dziejopisów:

Pałac ten od Kałtubka z popiołów wskrzeszony
Z między hercyńskich lasów Długosz obudzony
I Miechowczyk łaciną ozdobił prawdziwą,
Janicki wierszem twornym, Kromer osobliwą
Kroniką, Bielski, Gwagnin i inni pisarze,
Wybornejszych konceptów zacni kronikarze
Szeroce opisali. [...] [k. A 1]³⁵

Konwencjonalna prośba o natchnienie kierowana do Muz staje się pod piórem Kołodzkiego opisem „koncertu wieczności”, granego przez „helikońskie córy”. Pegaz unosi poetę na Parnas, gdzie Muzy upamiętniają „nieśmiertelne dzieła polskie”:

Tam panny w cieniach laurów zwycięskich okryte,
Mając wieńce niezwiędłym cyprysem przewite,
Instrumenta zwycięskiej harmoniji brały,
A do zgodnej niezgody strojem miarkowały.
Ta cichą lutnię stroi, ta cytrę brzęczącą,
Owa kornet krzykliwy, któraś szczebieczącą
Arfę, trzecia mrucliwej wijoli kark kręci,
Czwarta na fletnych gęślach, wdzięczne gorgi smęci,
A ta także klawichord wielotonny bierze [k. B 1v]

Koncert Muz staje się wprowadzeniem do prezentacji pałacu Wieczności. Ponadczasowa muzyka stanowi akompaniament do opisu kunsztownej architektury. Wydaje się ona sprawiać wrażenie raczej bogato inkrustowanej szkatuły niż wnętrza budowli. Napotykamy obfitość marmurów, złocien i drogocennych kamieni (szafiry, diamenty, szmaragdy, agaty). Całość oświetlają „koralowymi ogniami” kryształowe kagańce. W porównaniu z opisami pałaców u Leszczyńskiego czy

stawieniami herbów ziemskich, oznaczającym Rzeczpospolitą. Widoczne w perspektywie „*tempietto*” to świątynia Sławy. Reprodukcję zamieszcza S. K. K u c z y ń s k i w pracy *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje* (Warszawa 1993, s. 155, ilustr. 152).

³⁴ Zob. np. P. J. P r u s z c z [S. S z c z e p a n o w s k i]: *Forteca duchowna królestwa polskiego z żywotów świętych [...]*. Kraków 1662; *Forteca monarchów i całego królestwa polskiego [...]*. Kraków 1737. W owej „fortecy mistycznej” jest „senat świętych, arcybiskupów, biskupów, królów, książąt i panów” (*Forteca monarchów [...]*, k. K 2).

³⁵ Ten i następne cytaty z: A. K o ł o d z k i, *Tron ojczysty, albo pałac wieczności monarchów, książąt i królów polskich*. Poznań 1707.

Twardowskiego więcej miejsca poświęcono wywołaniu iluzji wnętrza mieniącego się światłem klejnotów.

Podmiot autorski zostaje zaproszony do wstąpienia w progi pałacu przeznaczonego dla „mądrych w senacie i mężnych w boju” (k. B 2), po czym rozpoczyna relację, występując w roli widza i „naocznego świadka”:

Widzę, a tu o b r a z y w rząd uszykowane
I pod strażą Wieczności od Sławy podane
K r ó ł ó w p o l s k i c h porządkiem, każdy zawieszony
Cnoty ręką, z imienia napisem znaczony. [k. B 2]

Galerie „sławnych” i różne formy katalogów władców posiadały liczne konkretyzacje w dawnej literaturze i sztuce. W tym miejscu, nie roszcząc sobie pretekstu do wyczerpania tematu, chcemy przytoczyć kilka zasługujących na uwagę przykładów.

Galeria cesarzy rzymskich, słynne historie, portrety przodków, apoteoza Władysława IV oraz alegoria Polski-Wolności wraz z monarchami – wszystkie te elementy zdobiące elewację i wnętrze pałacu Jerzego Ossolińskiego stały się przedmiotem poetyckiego obrazowania w poemacie Jerzego Jarzębskiego *Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy* (1643)³⁶.

Zwłaszcza ekfrazja pałacu Ossolińskiego zasługuje na naszą uwagę. Wiele przemawia za tym, że koncepcja ideowa tej budowli pozostawała w ścisłym związku z poglądami politycznymi kanclerza. Nawiązywała w swym kształcie do antycznej formy bazyliki (*nb.* podjętej później przez Palladia), którą symbolika architektoniczna wiązała z ideą republikańskiego forum, miejscem sprawowania rządów i władzy sędowniczej³⁷.

Nawiązania do katalogu władców odnaleźć można również w wierszach Adama Naruszewicza i Jana Pawła Woronicza. Oda I Naruszewicza: *Na pokój marmurowy* (1771), stanowi niejako literacką tawestację galerii wizerunków królewskich, umieszczonych przez Władysława IV na Zamku Królewskim w Warszawie.

Woronicz sparafrazował odę Naruszewicza w utworze *Na pokoje nowe w Zamku Królewskim*; opisując obrazy władców sławi jednocześnie „przeszłe dzieje”, wliczając nie tylko królów, ale i znamienitych wychowanków Marsa i Muz: Czarnieckiego, Kochanowskiego, Hozjusza, Sarbiewskiego, Załuskich³⁸. W oświeceniowej parenezie pisarze i zasłużeńi dla kultury zajmują miejsce na równi z głowami koronowanymi.

Podobny schemat kompozycyjny znajdujemy w barokowym panegiryku Wespazjana Kochowskiego *Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze helikońskim odmalowani*³⁹. Mamy tu bowiem do czynienia ze swoistym „katalo-

³⁶ A. Jarzębski, *Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy*. Wyd. I. Chrzanowski i W. Korotyński. Wstęp A. Kraushar. Warszawa 1909, s. 19–20. Wyd. 2, w opracowaniu i ze wstępem W. Tomkowiça: Warszawa 1974. Z roku 1981 pochodzi reprint utworu.

³⁷ Zob. W. Kret, „*Palatium Libertatis Reipublicae Poloniae*”. *Problematyka artystyczna i ideowa pałacu Jerzego Ossolińskiego w Warszawie*. „Biuletyn Historii Sztuki” t. 27 (1965), z. 3.

³⁸ J. P. Woronicz, *Na pokoje nowe w Zamku Królewskim obrazami sławniejszych czynów polskich, portretami i biustami znakomitszych Polaków ozdobione*. [Warszawa] 1786.

³⁹ W. Kochowski, *Niepróżnujące próżnowanie, ojczystym rymem, na liryca i epigramata polskie rozdzielone*. Kraków 1674, pieśń V 6, k. R 4 – S 1v.

giem”, tyle że nie „familii” czy władców, lecz poetów, a pałac leszczyński, zamieniający się pod piórem Twardowskiego w przybytek Sławy, zostaje zastąpiony u Kochowskiego dworem helikońskim. Podobnie jak w przypadku *Pałacu Leszczyńskiego* ekfrazą obejmuje cały utwór, stanowiąc jego ramę, jednocześnie zaś „pretekst” do prezentacji kolejnych poetów.

Ukazane za pośrednictwem środków literackich (ekfrazą) dzieło sztuki (pałac i galeria „sławnych”) niesie informację o czasach minionych (prezentacja antenatów). Wyliczenie przodków rodu bądź „przeszłych” poetów ma zarazem istotne znaczenie dla epoki współczesnej autorowi. Pamiętamy, że w *Pałacu Leszczyńskim* personifikowana Sława „umarłych odprawiwszy, przystępuje do żywych tego domu alumnów”. Podobnie dzieje się w przypadku dworu helikońskiego. Zmarli, czcigodni przodkowie bądź poeci, stają się wzorem, tradycją ucieleśnioną w konterfektach, stanowiącą punkt wyjścia laudacji poświęconej żyjącym.

Kochowski zdaje się naśladować rozwiązania kompozycyjne poprzedników. Tak jak u Leszczyńskiego, „galeria” zostaje podzielona na dwie strefy: jedna ukazuje twórców, którzy przeszli do historii, druga – „gabinet przeźroczystry” – to wizerunki rymopisów współczesnych autorowi. „Hetmanem w polskich poetów gronie” jest Jan Kochanowski, dalej: jego bratanek Piotr, Miaskowski, Rej, Trzeciński, Klonowic, Jagodyński, Petrycy i Żebrowski. Pierwszą część, tworzącą „galerię”, zamyka Samuel Twardowski – „nowy Sarmatów Maron”.

W części drugiej w „gabinecie” ukazani zostali na malowidłach – „świeżej roboty pokostach” – Morsztyn (Jan Andrzej) i Skarszewski, obaj w krzesłach senatorskich. Obok – również senatorowie: Lubomirski i Lacki. Dalej „*ad vivum* wyrzuci”: Piotr Kochanowski, być może drugi o tym imieniu krewny Jana⁴⁰, Oboźniński, Potocki, stryj autora – Aleksander Kochowski, Gawiński i Glinka. Wśród twórców przedstawionych w „gabinecie” miejsce hierarchii poetyckiej zajmuje piastowana godność.

Wespazjan Kochowski już wcześniej wykorzystał formę „katalogu”. Uczynił to w pieśni IV 20: *Muza słowiańska na koronacyjnej Najaśniejszego Monarchy Michała [...] anno 1669*. Nowo koronowany władca ogląda „królów obrazy” zawieszane na Wawelu – w „Kraka starożytnych ścianach”⁴¹. Ślady podobnych zabiegów znajdujemy w pieśni IV 32: *Matka Mądrości – przestawna Akademia Krakowska*, gdzie zostają wyliczeni „nieporównani w dziełach męża”: królowie, senatorowie, biskupi, kardynałowie, kaznodzieje, słudzy boży i hetmani⁴².

Wzorem dla tego rodzaju wyliczeń była słynna pieśń Kochanowskiego I 10: *Kto mi dał skrzydła...*, prezentująca „katalog” monarchów widziany z kosmicznej perspektywy „pałaców [Boskiej] wielmożności”⁴³. U Kochowskiego pałac Boga zostaje zastąpiony siedzibą Muz, u innych twórców – pałacem Sławy bądź Wieczności, by w „wersji” oświeceniowej, pod piórem Naruszewicza, zyskać miano „przybytku ziemskich bogów”, oznaczającego Zamek Królewski w Warszawie⁴⁴.

⁴⁰ Zdaniem Eustachiewicza (*op. cit.*), w utworze chodzi o dwóch Piotrów Kochanowskich.

⁴¹ Kochowski, *op. cit.*, k. L 1.

⁴² *Ibidem*, k. O 3 – O 3v.

⁴³ J. Kochanowski, *Pieśni*. W: *Dzieła polskie*. Wstępem i przypisami opatrzył J. Krzyżanowski. T. 1. Warszawa 1969, s. 254.

⁴⁴ A. Naruszewicz, *Poezje*. T. 2. Lipsk 1835, s. 173.

Autorstwo pierwszego polskiego „katalogu pisarzy” łączone jest również z Janem Kochanowskim. Jego elegia III 13: *Muzo, porzućmy brzegi Anienu śliczne...*, wylicza rodzimych poetów oraz ich dzieła⁴⁵.

Forma „katalogu poetów”, jaką przedstawia Kochowski, zdaje się pełnić funkcje zbliżone do tych, które miała „galeria antenatów”. Określa współczesnych wobec tradycji, porządkując i hierarchizując przeszłość. Jak zauważa Maria Eustachiewicz, początek i zakończenie utworu Kochowskiego stanowią również prezentację podmiotu wypowiadającego – samego autora. Odwołania do Horacego, Owidiusza czy Kochanowskiego to próba wpisania się w wielką tradycję, a przeciwstawienie czcigodnych poprzedników i „prostego poety” jest nawiązaniem do topiki „afektowanej skromności”⁴⁶.

Występowanie ekfrazy w epice historycznej i romansowej oraz w literaturze panegirycznej wydaje się podporządkowane pewnym prawidłowościom. Zazwyczaj opis zmierza ku wyliczeniom i uszczegółowieniu, zostaje zatem złączony z hypotypozą. Często mogliśmy zauważyć liczne epitety, animizację, leksykę ewokującą skojarzenia wizualne i malarskie oraz zastosowanie *praesens historicum*. Charakterystyczną cechą wielu opisów było wywoływanie swego rodzaju „scenicznego” iluzji. Przedmiot opisu zajmował centrum „pola widzenia” narratora, postępującego najczęściej od szczegółu ku ogółowi obiektu.

Ekfrazy służyła głównie ukazaniu obiektu będącego przedmiotem zainteresowania narratora w sposób malarski i ekspresyjny. Istotne stało się stworzenie iluzji „naoczności” i wizualizacji (dzięki hypotypozie). Nagromadzenie partii opisowych sprzyjało rozbudowywaniu dygresji i epizodów w obrębie tekstu, w niektórych przypadkach (np. w *Przeważnej legacyi* Twardowskiego) prowadząc do retardacji.

Dzieło sztuki (pałac, galeria portretowa, kunsztowne wnętrza) stawało się zazwyczaj środkiem pozwalającym zaprezentować w sposób uporządkowany (hierarchiczny i chronologiczny) właściwy przedmiot wypowiedzi (szereg monarchów, antenatów, poetów). Elementy budowli bądź obrazy zawieszane w galerii stawały się zarazem typem miejsc mnemonicznych, by użyć określenia Kwintyliana, swego rodzaju „kustosami”, dostarczającymi pamięci odpowiednich „depozytów”⁴⁷.

W opisach dominuje styl retoryczny, który cechuje monolog nastawiony na perswazję. W zależności od gatunku utworu perswazja przybiera charakter mowy pochwalnej (*genus demonstrativum*) bądź doradczej (*genus deliberativum*). Obiekt będący przedmiotem opisu ukazany zostaje w taki sposób, by ewokować skojarzenia wizualne i plastyczne. Staje się on niejako ekwiwalentem formy plastycznej i najczęściej zarazem architektonicznej. Galeria obrazów, fryz czy plafon „tworzone” w wyobraźni odbiorcy przez opisywane malowidła – umieszczone są w pałacowych komnatach, gabinetach, na kondygnacjach. Narrator niczym malarz operuje barwą, ruchem i światłem.

Istotna w ekfrazie wydaje się iluzja „naoczności”. Opis kształtowany jest w taki sposób, by nakłonić „oglądającego” do „patrzenia” na opisywany obiekt.

⁴⁵ J. Kochanowski, *Utwory łacińskie*. Przełożył J. Ejsmond. Warszawa 1953.

⁴⁶ Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 21.

⁴⁷ Zob. Yates, *op. cit.*, s. 14.

Następuje tu charakterystyczna relacja między werbalnością literackiego opisu a ewokowaną przezeń ikonicznością. Autorzy tekstów nazywając i klasyfikując (dokonując hierarchicznych wyliczeń) usiłują zarazem – za pomocą tego samego przecież słownego „tworzywa” – pokazywać i demonstrować przedmiot opisu⁴⁸.

Narrator wciela się w rolę „świadka” relacjonującego to, co sam ujrzał i przeżył. Dowodzą tego występujące w zasobie leksykalnym liczne wtrącenia w rodzaju: „rzekłbyś”, „widziałem”, „zobaczyłem”, „patrzaj”. Czytelnik zostaje niejako sprowokowany do „współuczestnictwa” w percepcji. Narrator nieustannie podkreśla jego obecność. Służą temu zwroty: „zobacz”, „widzisz”, „popatrz”, „posłuchaj”.

W omówionych utworach *descriptio* przybiera zwykle dwojaką formę. Jak mogliśmy się przekonać, ekfrazą pojawia się jako figura retoryczna związana z *persuasio* wtedy, gdy stanowi część tekstu (epizodyczną bądź dygresyjną), lub jako forma literacka „wypełniająca” cały utwór. Ilustracją pierwszego przypadku mogą być opisy w *Nadobnej Paskwalinie*, drugiego – *Pałac Leszczyński* czy *Classicum nieśmiertelnej sławy*. W obu zaś przypadkach wykorzystane zostały te same środki językowe i stylistyczne oraz funkcje, które *descriptio* pełni w obrębie tekstu. Rzecz jasna, nie każdy opis dzieła sztuki jest ekfrazą. Jej wyznaczniki zostały zaprezentowane wyżej. Zarówno stylistyka, jak i sposób konstruowania ekfrazy świadczą o tym, że nadrzędną jej cechą jest „retoryczność” – związek z funkcją perswazyjną.

⁴⁸ Szerzej na temat werbalności i ikoniczności tekstu literackiego zob. Z. Kloch, *Słowa i obrazy. Kilka uwag o związkach i zależnościach*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.