

Teresa Kostkiewiczowa

Echa "Triumfów" Petrarcki w poezji staropolskiej i oświeceniowej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 95/3, 139-144

2004

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.

TERESA KOSTKIEWICZOWA

ECHA „TRIUMFÓW” PETRARKI
W POEZJI STAROPOLSKIEJ I OŚWIECENIOWEJ

Badania nad recepcją dzieła Petrarcki w poezji europejskiej – w tym również polskiej – skupiają się przede wszystkim na opisie roli włoskiego poety w kształtowaniu wzorca liryki miłosnej. Petrarkizm jako sposób poetyckiego mówienia o miłości, jako jeden z mitów fundujących lirykę zachodnioeuropejską podniesiony został – w pełni zasadnie – do rangi głównego zjawiska określającego kierunki rozwojowe poezji. Również wpływ Petrarcki na poezję polską rozpatrywany jest niemal wyłącznie w perspektywie kształtowania topiki i frazeologii lirycznej, a także upowszechniania włoskich form wersyfikacyjnych, przede wszystkim sonetu¹.

Petrarka oddziałał jednak na kulturę europejską nie tylko jako autor *Il Canzoniere*; znajomość jego dzieł łacińskich i włoskich była szersza, obejmowała również utwory prozą oraz obszernie poematy. Ważne miejsce zajmował wśród nich cykl poetycki *Triumfy* (1365–1374), złożony z sześciu części (*Triumf Miłości, Triumf Czystości, Triumf Śmierci, Triumf Sławy, Triumf Czasu, Triumf Wieczności*), traktowany przez badaczy jako drugi wobec *Il Canzoniere* biegun jego poetyckiego doświadczenia: od opiewania wielbionej kobiety w jej idealizowanym wizerunku psychicznym i fizycznym oraz analizy różnorodnych stanów wewnętrznych i doznań zakochanego – do eschatologicznej perspektywy miłości ku Bogu. Pomysł kompozycji utworu nawiązywał do dalekiego od poetyckości (ale znanego m.in. z opisów historiografii antycznej) obyczaju triumfalnych wjazdów zwycięskich wodzów i panujących, otoczonych tłumem jeńców oraz poddanymi składającymi hołdy władcom. W poemacie Petrarcki w roli takiego władcy wiodącego za swym wozem rzesze mniej lub bardziej wyrazistych postaci wystąpiły abstrakcyjne pojęcia – idee, upersonifikowane i skonkretyzowane w plastycznych obrazach. W stosunku do *Il Canzoniere* dokonano się niejako odwrócenie układu ról wpisanych w ten cykl. Konkretna postać ubóstwianej kobiety w sonetach była usytuowana w nieosiągalnej sferze bytów idealnych i przemieniona niemal w zdematerializo-

¹ Z tego punktu widzenia przedstawia rolę Petrarcki w poezji polskiej M. Brahm er w książce *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku* (Kraków 1927). W tym samym kierunku idą nowsze prace J. Kotarskiej: *Petrarkizm w poezji polskiego renesansu i baroku* (w zb.: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red. T. Michałowska, J. Ślaski. Wrocław 1980) oraz *Antypetrarkizm w literaturze staropolskiej* (w zb.: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Red. J. Pelc. Wrocław 1973). Zob. też G. Mave r, *La fortuna del Petrarca in Polonia*. Arezzo 1931.

wany symbol miłości. W *Triumfach* – przeciwnie – pojęciowa abstrakcja (Miłość, Czystość) ukazywana jest niejako poprzez dyskurs narracyjny, podlega obrazowej konkretyzacji i w takim kształcie staje się siłą rządzącą światem ludzkim, staje się motorem działań i zachowań. Jeśli w sonetach do Laury dokonywało się ewokowanie rzeczywistości symbolicznej, kreowanie mitu kobiety idealnej², to w *Triumfach* nastąpiło przyporządkowanie świata przedstawionego zasadzie alegorii. Można sądzić, że za sprawą tego cyklu stanowiąca właściwie istotę średniowiecznego rozumienia świata alegoria utwierdziła się w sztuce europejskiej jako ciągle atrakcyjny środek znaczeniowórczy. *Triumfy* stały się wzorem dla pisarzy europejskich, np. dla popularnego na Zachodzie poety francuskiego Guillaume’a de Salluste Du Bartasa, autora *Triumfu Wiary*. Były też inspiracją przedstawień ikonograficznych, ukazujących różne triumfalne wjazdy wodzów (wielokrotnie opracowywano temat triumfu Scypiona Afrykańskiego Starszego³). Jednym z przejawów popularności *Triumfów* był cykl miedziorytów – rytowanych przez Corneliusa Corta na podstawie projektu wybitnego grafika niderlandzkiego Martena van Heemskercka i opublikowanych przez Hieronima Cocka pt. *Circulus vicissitudinis rerum humanarum*.

Triumfy były znane również w Polsce, a ślady ich oddziaływania dostrzec można w utworach kilku poetów epok dawnych. W drugim wydaniu (1574) poczytnego zbioru epigramatów Mikołaja Reja *Żwierzyńiec* (powst. ok. 1541–1562) autor wzbogacił rozdział czwarty dzieła sześcioma 8-wierszami o tytułach: *Bóstwo jedyne, Zaczność czystości, Miłość nieprzystojna, Sława dobra długo trwa, Czas prędko bieży, Żaden stan śmierci się nie umknie*⁴. W pierwszym z nich mówi się o Bogu, który „świat przyjdzie sądzić w Boskim majestacie”. Kolejne epigramaty przedstawiają wymienione w tytułach personifikowane pojęcia, które niejako uczestniczą w hołdowniczym pochodzie „przed Bogiem” – Panem i Sędzią⁵. Tworzą one swoisty mały cykl, realizujący zasadę kompozycyjną bliską budowie *Triumfów*. Jeśli przyjąć taki sposób czytania tego fragmentu *Żwierzyńca*, to wśród utworów stanowiących pole jego odniesień – obok źródeł antycznych, Alciatiego, Baptysty Fulgosa i Erazma z Rotterdamu należałoby wymienić również Petrarę⁶.

Szczególnie częste nawiązania do cyklu Petrarcki pojawiają się na przełomie XVI i XVII wieku. W roku 1606 ukazała się *Światowa Rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien* Hieronima Morsztyna⁷. Utwór ten zbudowany jest według charakterystycznej dla cyklu Petrarcki zasady triumfalnego pochodu postaci oddających hołd Rozkoszy, która jak „wesola pani w złotorytej szacie / idzie jako paw strojna”, która „Przybrała się w koronę, czując się królową / być państwa świata tego”. Fraucymer tak dostojnej królowej jest bardzo liczny.

² Zob. E. Duperray, *L’Or des mots. Une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vacluse des origines à l’orée du XXe siècle. Histoire du pétrarquisme en France*. Paris 1997.

³ Zob. J. Miziołek, *Mity – legendy – egzempla. Włoskie malarstwo świeckie epoki renesansu ze zbiorów Karola Lanckorońskiego*. Warszawa 2003, s. 238–243.

⁴ Dziękuję prof. Andrzejowi Litworni za zwrócenie mojej uwagi na to zjawisko.

⁵ M. Rej, *Żwierzyńiec*. Wyd. W. Bruchnański. Kraków 1895, s. 292–294. BPP 30. Z tej edycji dalsze cytaty.

⁶ Zob. W. Bruchnański, wstęp w: Rej, *op. cit.*, s. VI–XII.

⁷ H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz z ochmistrzem swoim i ze dwunastą swych służebnych panien*. Wyd. A. Karpiński. Warszawa 1995. Z tej edycji dalsze cytaty.

Należą do niego: Rozpusta, Wenus, Cupido oraz „pięć panien” reprezentujących „pięci zmysłów uciechy”.

W długą by szło, bym wszytek jej miał opisować
dwór i orszak czeladzi; dość to tak mianować,
że jej, co żywo, służy i nie masz żadnego,
który by się nie garnał do szczęścia takiego

– oznajmia poeta i w dalszych częściach utworu przedstawia tylko najważniejsze postacie tego orszaku. Są to Ochmistrz Dostatek oraz owych dwanaście panien z fraucymeru: Pompa, która „w karocy sobie jedzie”, Asystencja – „wielki orszak wiedzy”, Kompanija – „z szlachetną drużyną zabawia się”, a dalej Dyjeta, Pijatyka, Podwika, Muzyka – „panienka wesoła. Amfijon z Orfeuszem [...] / prowadzą ją pod rękę”, Saltarella – co do tańca „wysoko letnik podkasała”, Krotochwila z rodzonym bratem Żartem, następnie Gra, Przejazdka ubrana „w podróżny płaszcz”, wreszcie Uciecha. Wszakże – tak jak i w innych poetyckich triumfach – ostatecznym zwycięzcą okazuje się śmierć i związane z nią poczucie marności światowych rozkoszy:

Miasto sług, których wielkie stawały gromady,
będzie orszak z rozlicznej gadziny, szkarady.
Robak, wąż i jaszczurka pastwią się z zgniłego
członka ciała, niestetyż, na cześć świata tego.

Poemat Hieronima Morsztyna uznać można za oryginalną i ciekawie pomyślaną realizację konwencji triumfalnego pochodu jako sposobu budowania wypowiedzi.

Z tego samego czasu pochodzi utwór, w którym nawiązanie do Petrarcki dokonuje się za pośrednictwem wymienionych rycin Heemskercka. W zbiorze poetyckim Mikołaja Kochanowskiego *Rotuły do synów swych* badacze rozpoznali cykl epigramatów będących przedstawieniem treści tych miedziorytów⁸. *Rotuły* powstały prawdopodobnie około r. 1580, a zostały opublikowane w 1617 jako dodatek do zbioru *Jan Kochanowski*. Dziewięć epigramatów *Na drugie obrazy*, pomyślanych jako ideowy i kompozycyjny składnik *Rotuł*, to cykl o zmienionej nieco wobec pierwowzoru kolejności, otwarty opisem triumfu Świata, a dalej – Pokoju, Bogactwa, Pychy, Zazdrości, Wojny, Ubóstwa, Pokory i Sądu. W tak pomyślaną całość została wpisana koncepcja świata, według której dominująca (triumfująca) postawa (właściwość, cecha) wyłania z siebie jakąś inną i pociąga za sobą jej wzrost, a przemiany te przebiegają w kolistym obrocie, prowadzącym nieuchronnie do triumfu Bożego, do sprawiedliwego osądu dobrych i złych czynów. Istotnymi właściwościami imitowanych miedziorytów, przejawiającymi się również w epigramatach Mikołaja Kochanowskiego, były: dobitna alegoryczność jako metoda budowania obrazu świata i człowieka oraz intencja moralistyczna, jednoznacznie wskazująca ostateczny wymiar i sens ludzkich poczynań. Właściwości te świadczą o wpisanej w cykl Mikołaja koncepcji poezji odwołującej się do wzorca *Triumfów* Petrarcki, a zarazem odmiennej od tej, jaką realizował na gruncie polskim Jan Kochanowski.

⁸ Ostatnio sprawę tę zreferował A. Karpiński (*Wprowadzenie do lektury w: M. Kochanowski, Rotuły do synów swych*. Wydał ... Warszawa 1997, s. 10–11).

Moralistyczny poemat przedstawiający działania upostaciowanych pojęć abstrakcyjnych ugruntował w literaturze europejskiej charakterystyczną dla średniowiecza konwencję mowy alegorycznej⁹, utwierdzonej autorytetem nie tylko Dantego, ale również słynnego w całej Europie *poetae laureati* i znawcy piśmiennictwa antycznego. Konwencja ta mogła okazać się szczególnie przydatna w podejmowanej w czasach baroku refleksji na temat przemijalności i marności rzeczy ziemskich, na temat czasu, śmierci i wieczności. Tym – być może – tłumaczyć należy zainteresowanie *Triumfami* już w początkowej fazie rozwoju tego nurtu w Polsce, kiedy poszukiwano nowych, zróżnicowanych środków poetyckiego wyrazu.

W tym momencie natrafiamy na kolejny przejaw kontaktu literatury polskiej z alegorycznym poematem Petrarcki. W latach 1866–1868 badacze odnaleźli w zasobach archiwalnych polskich bibliotek odpisy wiernych, a zarazem ciekawych artystycznie przekładów sonetów 83–85 autora *Il Canzoniere*, jego *Triumfu Miłości*, a także *Triumfu Wiary* francuskiego naśladowcy Petrarcki – Du Bartasa. Tłumaczenia te zostały poprzedzone sonetem dedykacyjnym ich autora, noszącym tytuł *Do Władysława Zygmunta królewicza*, co pozwoliło datować przekłady na lata 1619–1633. Sonet dedykacyjny zawierał również istotną informację, że to sam jego królewski adresat „ducha dodawał” tłumaczowi i rozkazał przedstawić sobie rezultaty pracy nad przebraniem utworów z „toskańskiej ślicznej palandramy” w „polski kopieniak” – jak pisze poeta, ze skromnością zastrzegający się, że „niezrównany Apollo Parnasu włoskiego” został przełożony „prostym piórem”. Autorstwo tych tłumaczeń przez długi czas pozostawało zagadkowe¹⁰. Najlepiej udokumentowaną hipotezę o dokonaniu translacji z obu twórców – Petrarcki i Du Bartasa – przez Daniela Naborowskiego przedstawił Wiktor Weintraub i odtąd przypisuje się je temu właśnie poecie¹¹.

Nasuwa się pytanie, co skłoniło doskonałego tłumacza sonetów Petrarcki do zainteresowania się również drugim typem jego poetyckich dokonań – do przełożenia *Triumfu Miłości*. Nie wiemy, czy przedsięwzięcie to miało na celu przyswojenie polszczyźnie całego poematu alegoryczno-moralistycznego i nie zostało z jakiegoś powodu zrealizowane, czy też zamiarem tłumacza było spolszczenie tylko pierwszej części utworu, która najbliższej korespondowała z tematyką sonetów do Laury.

Doświadczenie indywidualne, poddane wielostronnej analizie w *Il Canzoniere*, urasta w *Triumfie Miłości* do rangi zjawiska uniwersalnego, ponadczasowego, dotyka wszystkich stanów, nie oszczędza również poetów – triumf Kupidyna nad ludźmi „imienia sławnego lub starymi, lubo też nowymi rymami” ukazuje czwarta część utworu. Przed „srogim prawem miłości”, któremu nie można nie ulec mimo cierpienia i łez, ustępuje także rozum, albowiem prawo to „niebem z ziemią włada, / Nieuchronna, niezbytą i wieczna potrzeba”. Uogólniające przesłanie utworu wpisa-

⁹ Zob. R. Tuve, *Allegorical Imagery. Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton 1966.

¹⁰ Pisał na ten temat L. Nabełak: *J. Grotkowskiego przekłady obcych poetów*. „Biblioteka Ossolińskich” t. 8 (1866); *Jan Grotkowski, nieznaną poetą polski z XVII wieku*. „Tygodnik Ilustrowany” nr 385 (1867). Zob. też K. Jarecki, *Kto jest autorem tłumaczeń z Petrarcki i Bartasa przypisywanych Grotkowskiemu*. „Pamiętnik Literacki” 1904.

¹¹ W. Weintraub, *Naborowskiego przekłady z Petrarcki i Du Bartasa*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” t. 38 (1933), nr 5. Jako teksty tego autora zostały opublikowane w: D. Naborowski, *Poezje*. Oprac. J. Dürr-Durski. Warszawa 1961. Z tej edycji dalsze cytaty.

ne w wizyjny obraz zwycięstwa upersonifikowanej miłości nad tłumem znanych i wybitnych postaci z różnych epok odznaczało się jeszcze jedną cechą, która mogła wydać się atrakcyjna polskiemu poecie. *Triumfy* są również dokumentem rozległej wiedzy mitologicznej, historycznej, biograficznej, są popisem imponującej erudycji, która objawia się czytelnikowi w gigantycznej figurze wyliczenia i nagromadzenia. Osiąga ona efekt przytłoczenia i zawładnięcia wyobraźnią odbiorcy, przed którego oczyma zostaje roztoczony panoramiczny obraz pełen mnóstwa szczegółów, wymagających rozważenia i zastanowienia. W płaszczyźnie treści – niesie ogromny zasób informacji, barwnych i różnorodnych, a zarazem w pewnym stopniu paralelnych i powtarzalnych, które ostatecznie świadczą o tym samym – o „ciasnej i ciemnej niewoli” kochających. Jest również opowieścią o ludzkich losach, zaspokajającą ciekawość odbiorcy i naturalną potrzebę słuchania o tym, co przydarzyło się innym ludziom. Nie rozwijając tej obserwacji szerzej, trzeba zauważyć, że podobne metody budowania wypowiedzi poetyckiej były bliskie twórcom polskiego baroku.

Żywy ciągle w literaturze polskiej pośrednio, poprzez elementy barokowych konwencji stylistycznych, Petrarka nie był często przywoływany przez pisarzy tego okresu. Śladem ciągłego trwania jego dzieła w kulturowej pamięci autorów polskich był dokonany w 1751 r. przez Józefa Epifaniego Minasowicza przekład jego łacińskiego utworu *Wizerunek wiary, posłuszeństwa i miłości małżeńskiej*. Jednakże już w drugiej połowie XVIII w. spotykamy kolejny ślad nawiązania do *Triumfów*, i to w sposób – jak można sądzić – zdystansowany i polemiczny. W roku 1779 Franciszek Dionizy Książnin opublikował 2-tomowy, podzielony na dziesięć ksiąg zbiór wierszy lirycznych pt. *Erotyki*. W księdze szóstej został umieszczony utwór *Triumf Miłości*, dokładnie powtarzający tytuł pierwszego *Triumfu* Petrarki. Świadczy on o tym, że poeta musiał znać dzieła autora *Il Canzoniere*, którego oddziaływanie na poetykę *Erotyków* widoczne jest gołym okiem, choć nie było dotąd poddane dokładniejszemu opisowi. Co więcej, zastanawia podobieństwo oceny własnych liryków miłosnych u Petrarki i Książnina. Jak wiadomo, w niespełna 10 lat po opublikowaniu *Erotyków* ich autor potępił swój pierwszy zbiór polskich utworów lirycznych, nazwał je „pustym dźwiękiem” i niszczył egzemplarze edycji. Również Petrarka po rozpoczęciu pracy nad poematem epickim *Africa* zademonstrował krytyczny stosunek do swej twórczości lirycznej. W *Familiars* pisał:

Tak powstały owe poezje w języku włoskim o moich młodzieńczych cierpieniach, których dziś wstydzę się i żałuję, które są natomiast bardzo miłe, jak możemy zobaczyć, tym, którzy są dotknięci tą samą chorobą¹².

Czyżby krytyczny odruch Książnina był inspirowany zachowaniem Petrarki?

Tak czy inaczej, 13-zwrotkowy, pisany strofą saficką wiersz Książnina *Triumf Miłości* jest zbudowany według podobnych zasad co pierwsza część poematu Petrarki¹³. Ten zminiaturyzowany opis dominacji w świecie Miłości upersonifiko-

¹² *Familiarum rerum libri XXIV* (XVIII, 3). Cyt z: F. Petrarca, *Wybór pism*. Przeł. F. Fałęński [i in.]. Wybór, wstęp i komentarze K. Morawski. Wrocław 1983, s. X. BN II 206.

¹³ Utwór Książnina w innej perspektywie interpretacyjnej jest omówiony w szkicu: T. Kostkiewiczowa, *Franciszek Dionizy Książnin, „Triumf Miłości”*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1966.

wanej w postaci Kupidyna nacechowany jest w pierwszej części (strofy 1–6) dążnością do uogólnienia i hiperbolizacji. Słowa „wszędę”, „wszystko”, „wszyscy” wskazują na nieograniczoną potęgę upostaciowanego uczucia. Natomiast dwa szeregi słów o przeciwstawnym nacechowaniu: z pola semantycznego związanego z ogniem i jego skutkami (topnienie, miękkość, omdlenie) i z kręgu wojennego (jeńcy, pęta, razy) współtworzą sensory wskazujące na zatrącenie i unicestwienie człowieka przez „miłosny ogień”. Druga część utworu ma inny charakter. Oto przed oczyma czytelnika odbywa się swoiste widowisko: przechodzi przed nim orszak „powiązanych więźniów” składających hołd Wenerze¹⁴. Wśród uczestników dostrzegamy wszakże pogrążone w przeżywaniu miłości pary nazywane popularnymi imionami w formach zdrobniałych: Kazuś, Adaś, Helenka, Stasiak, Zosia, Ewka, Marynia, Tadulek, Agatka, które stanowią kontrast wobec podniosłej, mitologicznej konwencji pierwszej części utworu. O zachowaniach tych osób poeta mówi językiem niemal potocznym, ogólne obniżenie tonu wypowiedzi łączy się wręcz z żartobliwością, a nawet z komicznym nacechowaniem obrazu. W sposób bliski parodii potraktowano też figury paralelizmu i nagromadzenia. Wariantowe określenia tych samych uczuć i zachowań jeńców Kupidyna dają efekt monotonii i znużenia, przełamывanego jedynie czynnikami intonacyjnymi i wersyfikacyjnymi. Tak ukazany przegląd zakochanych bez pamięci par jest skomentowany w sposób ironiczny w ostatniej strofie wiersza. Poeta pośrednio odnosi się krytycznie zarówno do bezmyślnego oczarowania miłosnego uczestników pochodów, jak i do pozornej tylko „słodczy” tego stanu, który w istocie jest stanem zależności i cierpienia, a także – do sposobów literackiego przedstawiania wszechwładzy miłości.

W wierszu Książnica wszystkie niemal elementy poematu Petrarcki zostały podane parodystycznemu przekształceniu. Alegoria miłości jest sprowadzona do banału konwencjonalnej mitologii, wizyjność zastąpiona swoistą marionetkową teatralizacją pochodów. W miejsce utrwalonych w zbiorowej pamięci wybitnych postaci pojawiają się swojskie pary pospolitych ludzi, jakby nieświadomych istoty spektaklu, w którym uczestniczą. Atmosfera refleksji moralistycznej ustąpiła miejsca pozorom naiwnej sielankowości, powaga rozpoznania jednego z ważnych aspektów egzystencji ludzkiej zmieniła się w przewrotnie zabawny obraz – pochodów zakochanych, ocierającego się o atmosferę karnawałowego „święta głupców”¹⁵.

Podjęcie przez Książnicę tego Petrarckowskiego motywu triumfu miłości jest przejawem nieustannego trwania refleksji na temat ludzkiej podległości władzy uczuć, a zarazem – gorzkim i nacechowanym bezradnością głosem w sprawie literackich sposobów mówienia o tym powtarzalnym, nieuniknionym doświadczeniu ludzkim. Jest charakterystyczne, że to właśnie Petrarckowski *Triumf Miłości* z całą sferą dramatycznych problemów egzystencjalnych w nim utajonych odbił się tak doniosłym echem w dawnej poezji polskiej.

¹⁴ Na temat widowiskowości wiersza Książnica pisał W. B o r o w y (*O poezji polskiej w wieku XVIII*. Kraków 1948, s. 251).

¹⁵ Zob. J. H e e r s, *Fêtes des fous et Carnavals*. Paris 1983.