

**„MUZY — POETÓW BOGINIE”. PÓŻNOBAROKOWY  
SUPLEMENT DO STAROPOLSKIEGO MITOZNAWSTWA**

(O „Poselstwie wielkim” Franciszka Gościeckiego)\*

ROMAN KRZYWY (Warszawa)

Wskazane w tytule zagadnienie jest dobrze znane dzięki pracom Tadeusza Bieńkowskiego, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz oraz Jacka Brzozowskiego<sup>1</sup>, dlatego ograniczymy się na wstępie do wskazania najważniejszych dla tej niniejszej pracy wątków tej bogatej problematyki, rezygnując z kreślenia obszerniejszego wprowadzenia. Uczynimy to jednakże na swój sposób, przemierzając konstatacje zawarte w literaturze przedmiotu niejako na skróty: prześledzimy mianowicie przemiany motywu Muz jako składnika topiki inwokacyjnej — motywu o doniosłym znaczeniu dla prezentowanej tematyki.

Samuel Twardowski w te słowa zaczynał *Władysława IV*:

Króla powiem wielkiego w wojnie i w pokoju,  
Pióra do sarmackiego pociągnąwszy stroju  
I Minerwy ojczystej. Precz baśni i owe  
Nadludzkie w Meończyku chwały Achillowe!  
Nie stare tu Mykeny, nie przyśnione Troje,  
Ale słońce dzisiejsze tchną wnętrzości moje.

Inwokacja wskazuje przede wszystkim na temat i oprawę poetycką utworu. Autor, podejmując temat historyczny, odrzuca homerycki model poematu epickiego, a to przede wszystkim ze względu na jego fikcyjną, „bajeczną” — niezgodną z prawdopodobieństwem nawet — zawartość antycznego wzoru. Zaraz jednak, po kategorycznej przeciwieź deklaracji, poeta dodaje:

\* Rozprawka została wygłoszona jako referat na konferencji „Od Potockiego do Konarskiego (Kolokwia staropolskie”, Kazimierz Dolny, 23—25 września 1999).

<sup>1</sup> Idzie nam o następujące prace: T. Bieńkowski, *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa*, Wrocław 1967; E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. M. K. Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*, Wrocław 1969; J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przetomu romantycznego*, Wrocław 1986. Zob. także: E. Sarnowska-Temeriusz, [hasło:] *Mitologia [w:] Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 551—558.

Bez was jednak nijako, Jowiszowe córzy,  
 Które cóż nam za ducha posyłacie z góry,  
 Że onym napuszeni uderzać się zdamy  
 Głową w niebo i bogów samych dosięgamy,  
 Stołu ich uczestnicy, nie jako po grudzie  
 Albo czołach stoickich, ale prawdę w ludzie  
 Wierszem wdzięcznym wmawiając i w kim są te dary  
 Attyckimi cukrując z wierzchu ją kanary.  
 Wy piersiami pracujcie, wy dodajcie wdzięku,  
 Boć wszystkie te przysmaki u was samych w ręku<sup>2</sup>.

Rezygnując zatem z „baśni”, Twardowski wzywa, nieco w tonie rozterki, „Jowiszowe córzy”, by udzieliły mu poetyckiego namaszczenia. Manifestuje tu świadomość odmienności dwóch dziedzin: historii i poezji, i tylko tej drugiej przyznaje pełne prawo do licencji — dziejom ona nie przystoi<sup>3</sup>. Odwołajmy się do teoretycznego tła ówczesnej praktyki literackiej, związanego z powyższym zagadnieniem. Barokowe poetyki i retoryki mówiły o trzech typach narracji: „narratio historica — quod rerum vetustarum facta exponit”, „narratio poetica — quod res fictas vel verisimiles poetice exponit” oraz „narratio civilis”<sup>4</sup>, która nas w tym miejscu nie będzie zajmować. Różnica między opowiadaniem historycznym i poetyckim sprowadzona jest w szkolnym wykładzie nie tyle do materii czy formy, ile do jej charakteru, określanego przez stosunek do rzeczywistości. Pierwszy typ narracji przedstawia zdarzenia przeszłe i autentyczne. Drugi przedstawia zdarzenia w sposób oczywisty nieprawdziwe lub prawdopodobne, choć nieprawdziwe. Podział ten jest oczywiście zmodernizowaną wersją starożytniej klasyfikacji, w której wyróżniano wśród rodzajów fabuł historię prawdziwą (*historia*), nieprawdziwą (*argumentum*) i bajkę (*fabula*)<sup>5</sup>, uznając tylko dwa ostatnie za właściwe poezji.

Gdyby szukać konsekwencji tego sposobu myślenia, należałoby przyjąć, że stawia się tu znak równości między dziełami Meończyka a na przykład *Dafnis* czy *Nadobną Paskwaliną* i że, mimo odmiennych form gatunkowych, reprezentują one ten sam typ narracji.

Rzeczywistość mityczną z pewnością należało wyłączyć z porządku historycznego. Dziedzina, do której należeć mogła mitologia, to poezja. W jej właśnie obrębie egzystować mogły istoty należące do porządku zmyśleń. Wprowadzenie ich

<sup>2</sup> S. Twardowski, *Władysław IV, król polski i szwedzki*, Leszno 1649, inicjalne wersy poematu (strona nie paginowana).

<sup>3</sup> Por. omówienie tego fragmentu *Władysława u Brzozowskiego* (*op. cit.*, s. 68—69).

<sup>4</sup> Kategorie te wyeksponowane są w szkolnym notatniku z poetyki, rkps Lwowskiej Naukowej Biblioteki: Bawor. 450/I, k. 73r. Podobnie: [*Poetyka*], rkps Bawor. 465/I, k. 64r.v.; *De principiis rethoricae*, rkps Ossol. 2873/I, k. 3v.; [*Notatki Pawła Szczebetowicza z wykładów retoryki*], rkps BN I 6744, k. 19v.—20v.

<sup>5</sup> „Bajka mówi o zdarzeniach ani prawdziwych, ani prawdopodobnych; zdarzenia takie są przedstawiane w tragediach. Historia mówi o zdarzeniach prawdziwych, ale nie mieszczących się w pamięci naszej. Fikcja literacka — o zdarzeniach wymyślonych, ale które mogłyby mieć miejsce; takie zdarzenia są przedstawiane w komediach” (*Rhetorica ad Herennium* I 8, 13; cyt. wg: W. Tarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, s. 224).

do narracji historycznej klóciłoby się z jej założeniami — rzecz jasna, w tej szkole myślenia o *narratio historica*, której poglądy tu rekonstruujemy. Jako takie mogły być Muzy znakiem konwencji, sygnałem znajomości „dobrych manier” obowiązujących w rzemiośle poetyckim, ale i przynależności do rzeczpospolitej humanistycznej, co czasami dla samych jej członków musiało mieć znaczenie nobilitujące — zgodnie z Cyceronowym hasłem: „cum Musis, id est, cum humanite et doctrina”<sup>6</sup>. Były także literami metajęzyka poetów, zwłaszcza gdy chcieli zamaniestować swą artystyczną samoświadomość, jak Kochanowski we wprowadzeniu do *Psalterza Dawidowego*, jak Twardowski w cytowanym passusie. Mitologia ma w tych wypadkach znaczenie umowne, chociaż przytoczony fragment z *Władysława IV* odznacza się pewną ambiwalencją. Poeta zdaje się usprawiedliwiać z popełnianej niestosowności, jednak jest to niestosowność, którą rozpatrywać należy — w świetle tego, co powiedziano o ówczesnej typologii form narracyjnych — na planie estetycznym, nie światopoglądowym.

Poniekąd odmienny charakter ma inwokacja spisane go w dużej mierze mową związaną kronikarskiego dzieła Macieja Strykowskiego *O początkach, wywodach, dzielnościach [...] sławnego narodu litewskiego...* Dziejopis podzielił apostrofe inwokacyjną na dwie części. W pierwszej z nich zwraca się do Boga:

Boże wszystko rządzący, wiecznej wszechmocności,  
Który dawasz prawego sam ducha mądrości,  
Racz trzymać pióro moje, by *heroes* sławne  
Wskresiło z prochu, wzwodząc ich postęпки dawne.  
Racz oświecić umysł mój, a mgłę ciemnej nocy  
Rozbij, by skryte rzeczy mogły widzieć oczy  
I wydzwignąć na światło, co zgniło w dawności,  
Dla czasów wiatronogich przemiennej zazdrości.  
Świętemu przedsięwzięciu, do któregoś wzbudził  
Mdły wiersz mój, racz dopomóc, aby się nie strudził  
W wielkich rzeczach i w trudnych, gdzie bez Ciebie, Panie,  
Nauczeńszy mistrz pracą zemdlony ustanie...

W drugiej sekwencji kierował swe słowa do bogiń pogańskich:

Muzy, które w Parnasie dwuwierzchnym mieszkacie,  
A z helikońskich zdrojów napoje dawacie,  
Pomóżcie sławić dziejów zakrytych ciemnością  
Krwawobitnych rycerzów, z litewską dzielnością!<sup>7</sup>

Strykowski prosi najpierw Boga chrześcijańskiego o prowadzenie pióra, gdy będzie opiewał minione dzieje, prosi o jasność, która rozświetli mu mroki zamierzchłych zdarzeń, spowitych mgłą, która mogłaby spowodować ich zafalszowanie. Bóg jest dla wierszopisa źródłem pamięci, jedynie On posiada wiedzę

<sup>6</sup> Tusc. V 23, 66.

<sup>7</sup> M. Strykowski, *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, żemojdzkiego i ruskiego, przedtym nigdy od żadnego ani kuszone, ani opisane, z natchnienia Bożego a uprzejmie pilnego doświadczenia*, oprac. J. Radziszewska, Warszawa 1978, s. 41—42.

o wszystkim, co miało miejsce w przeszłości; co więcej, jedynie On zna istotny sens wypadków. *Rerum memoria* to sfera wykraczająca poza możliwości jednego człowieka (czy w ogóle człowieka) i Strykowski wyraźnie manifestuje to przekonanie. Ta część inwokacji ma więc charakter światopoglądowy, wynika z wiary autora. Druga jej część to już znak konwencji i tyczy się estetyki, ale bliskie sąsiedztwo obu porządków zdaje się kronikarzowi zupełnie nie przeszkadzać, jakby było dlań zupełnie oczywiste, iż *res publica poetarum* ma swoją, niezawisłą od światopoglądu, konstytucję.

Jednakże właśnie w czasach autora *Kroniki, która nigdy świata nie widziała* zaczęto wskazywać, jak wiadomo, na ewidentną sprzeczność między rzeczywistością mitologiczną, do której należały Muzy, a ideologią chrześcijańską. Sprzeczność tę dostrzegano zresztą już wcześniej<sup>8</sup>, ale dopiero w drugiej połowie XVI wieku staje się ona przedmiotem szerszej dyskusji. Uczeni wiążą to z pewnym przeczuleniem szermierzy drugiej reformacji na wszelkie przejawy naruszenia integralności systemu chrześcijańskiej ortodoksji.

Rozpatrywana pod względem swojej zawartości poznawczej fikcja mitologiczna objawia — pisze Elżbieta Sarnowska-Temeriusz — naturę różną zasadniczo od fikcji poetyckiej. W ramach szeroko rozumianej poznawczo-wychowawczej koncepcji kultury dosłownie odczytana mitologia nie posiada zdaniem teoretyków ówczesnych żadnej pozytywnej wartości. Poznanie mityczne nie odpowiada kanonom prawdopodobieństwa, sprzeciwia się zasadzie możliwości naturalnych...<sup>9</sup>

Rzecznikiem takiego właśnie stanowiska był u nas w pewnej mierze, jak również wiadomo, Maciej Sarbiewski w swoim traktacie *O poezji doskonałej*, w którym możliwości związane z mitologią jako przedmiotem naśladowania są wyraźnie deprecjonowane<sup>10</sup>. Atoli w innym kompendium (mowa o *Dii gentium*) chrześcijański Horacy systematycznie zracjonalizował materię mitologiczną, uznając różnorodne niedosłowne wykładnie faktów mitycznych za uprawnione.

Za pogłos tego ruchu estetyczno-światopoglądowego uznać można słowa jednej z siedemnastowiecznych poetek, w której słuchacz szkolnych wykładów zanotował w części omawiającej budowę poematów uwagę na temat inwokacji: „non Apollinis ut profanus, sed Dei veri, Deiparae Virginis Maria, praecipuae Spiritus Sancti ut christianum poetam decet, v.g.: O Divinus Amor venis in labore nostris”<sup>11</sup>. Zgodne z tą dyrektywą są na przykład inwokacje *Gofreda abo Jeruzalem wyzwolonej, Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej czy Wojny chocimskiej*<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Bowerski, Kraków 1997, s. 234—251.

<sup>9</sup> E. Sarnowska-Temeriusz, *op. cit.*, s. 109—110.

<sup>10</sup> Zob. M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1964, zwłaszcza strony: 36—45.

<sup>11</sup> *Egregia ars poesiae*, rkps Lwowskiej Naukowej Biblioteki, sygn. Bawor. 465/I, k. 9r. W poetyce z poł. XVII w. czytamy na temat inicjalnej apostrofy poematów epickich: „poetae christiano invocandus Christus Salvator, Sanctus Spiritus, Beatissima, angelus vel sanctus cuius gesta cantantur” (*Brevis via acquirendae poeseos praeceptis et exemplis instructa...*, rkps BN III 3462, k. 2v.).

<sup>12</sup> Por. M. Śliwiński, *Inwokacja w eposie. Wokół przemian paradygmatu kulturowego. Pa-*

Potrydencki duch wywierał zatem wpływ na twórczość poetycką, ale nie wszyscy godzili się na banicję mitologii z kart literatury. Dość przypomnieć *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* Kaspra Miaskowskiego, w których autor najpierw nawraca „Jowiszowe córę” na chrześcijaństwo, a później każe im śpiewać pieśni kolędowe<sup>13</sup>. Poeta nie chce zrezygnować z mitologicznego zaplecza inwencji, jest ono dlań zbyt atrakcyjne<sup>14</sup>. Uczzone panny istnieją dla niego na osobliwych prawach, bytują w niepodległej krainie poezji i aby ich umowna egzystencja nie została zagrożona, wystarczy zmienić im wyznanie:

pod żłobem drożonym [...]
   
Upadną też Paniunki, jako zwyczaj miały,
   
kiedy się przed Jowiszem niegodnym kłaniały,
   
co rok słone do Krety pławiąc wiosłem morze,
   
bo tam jego kolebkę chowano w komorze<sup>15</sup>

— pisze Miaskowski w Przemowie na rotuły i — zauważmy — autor uznaje Jowisza za bóstwo niegodne; Muzy jedynie pobłądziły, służyły fałszywemu idolowi, ale ich egzystencja jest przez autora akceptowana i nie widzi on podstaw, by się ich wyrzec, nie widzi sprzeczności między światopoglądem, jaki wyznaje, a „istnieniem” dostojnych cór Mnemozyne. Czyni tak, oczywiście, jako poeta, jako obywatel helikońskiego empireum. Mitologia dla Miaskowskiego to nie tylko element stylistycznego ornamentu, ale właśnie wyraz *humanitatis et doctrinae*<sup>16</sup>.

Zobaczymy, jak w ojczyźnie dobrego smaku (w sensie: *humanitas*) i reguł odnajduje się Franciszek Gościecki, autor obszernego poematu podróznego z roku 1732. Podążając dotychczasowym tropem, zacznę od omówienia wymowy inwokacji. Cytuję:

Nie pragnę poetyckiej z gór parnaskich weny,  
Ni z Helikonu żywej pragnę Hippokreny.  
Precz Apollo, precz Muzy z waszemi trelami! —

*radygmat antyczny-sredniowieczny i paradygmat nowożytny* [w:] *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, pod red. C. Niedzielskiego i J. Speiny, Toruń 1993, s. 31—33.

<sup>13</sup> Zob. A. K u k l a, *Niespójność czy system — uwagi o udziale mitologii w liryce religijnej Kaspra Miaskowskiego*, „Prace Literackie” 1992, s. 19—27.

<sup>14</sup> Atrakcyjne, ale również utrwalone przez jedną z konwencji utworów związanych z tematyką rodzinną i publiczną (genetliakon, epitalamium, gatunki funeralne, poezja okolicznościowa). Konwencja ta polegała na rozpisaniu wypowiedzi na partie poszczególnych Muz, którym zwykle przewodził Apollo (zob. K. M r o c z e k, *Epitalamium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym*, Wrocław 1989, s. 95—104). W wypadku *Rotuł* wziąć należy pod uwagę związek wiersza z poezją uświetniającą narodziny potomka.

<sup>15</sup> K. M i a s k o w k i, *Rotuły na narodzenie Syna Bożego* [w:] t e g o ż, *Zbiór rytmów*, wydała A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995, s. 43.

<sup>16</sup> Jeśli idzie o motyw Muz związany z topiką inwokacyjną, warto przypomnieć *copiam verborum* Mikołaja Nomeseiusa, w której podano czterdzieści przykładów inwokacji z autorów klasycznych, przede wszystkim z Owidiusza (zob. M. N o m e s e i u s, *Parnassus bicollis*, Moguntiae 1614, s. 550—553). Oczywiście, zgromadzono je tutaj nie z zamilowania do kolekcjonerstwa, lecz po to, by — stanowiąc doskonałe realizacje motywu — służyły jako materiał imitacyjny.

Gdzie pióro zmieszany mi ze krwią płynie łzami.  
 Jeszcze mi nieprzyjazne brzmią w głowie kornety —  
 Za lutnią Apollina staną polskie flety.  
 Ty sam, Panie, któryś nas z tak ciężkiego razu  
 Dźwignął ręką wszechmocną, gdy z starszych rozkazu  
 Ta praca idzie na świat, pobłogosław — cale  
 By ku twego imienia większej wyszła chwale<sup>17</sup>

— oświadcza autor *Poselstwa wielkiego* w inwokacji do swego dzieła. Gościecki kategorycznie odżegnuje się od pogańskich źródeł natchnienia, kierując prośbę o błogosławieństwo do Boga. Zauważmy jednak, że wcale nie neguje „istnienia” Apolla czy Muz, odpędza jedynie pogańskie bóstwa, uznawszy nieadekwatność tego aparatu natchnienia do materii dzieła, „gdzie — jak pisze — pióro zmieszany mi ze krwią płynie łzami [...]”. Wypowiedź poety zdaje się mieć zatem wyraźny charakter estetyczny, abstrahujący od kwestii światopoglądowych<sup>18</sup>.

Zastanowienia wymaga, czym w istocie byli dla jezuitę z Sambora mieszkańcy Parnasu oraz co oznaczają dlań owe „polskie flety”.

Gościecki zaopatrzył swój utwór w *Wykład słów trudniejszych*, w którym objaśnił bardzo różnorodny materiał leksykalny<sup>19</sup>. Podano tu eksplicacje nie tylko orientalizmów — jakbyśmy się mogli spodziewać w relacji z poselstwa do Turcji — ale także rutenizmów, latynizmów i innych słów, uznanych przez autora za mniej zrozumiałe dla odbiorców (przykłady: „goniec”, „grabież”, „myszkować”, „majaki”, „marsz” itp.). Dodajmy, że w wypadku słów pochodzenia wschodniego objaśnia się w *Wykładzie* słowa dobrze już zadomowione w ówczesnej polszczyźnie (przykłady: „aga”, „basza”, „haracz”, „karem”). Wyjaśniono także, kto jest kim w *Poselstwie wielkim*; czytamy więc, że August II to król Polski, a Mazepa, o którym sporo się w poemacie mówi, to kozacki ataman. Dowiadujemy się też, jakie imiona nosili kolejni wezyrowie i wybrani dostojnicy tureccy, a jakie niektórzy członkowie poselstwa. Wyjaśniono również niektóre nazwy miejscowe (przykłady: „Ryga”, „Rodos”, „Pruł”, „Etna”, „Euksyn”, „Kair”, a nawet „Stambuł”). Zgromadzone tu słownictwo każe się zastanawiać, czy przypadkiem nauczyciel poetyki i retoryki w samborskim kolegium nie pisał swego tekstu z myślą o działwie szkolnej, na co wskazywać by także mogło niewyszukane moralizatorstwo samego tekstu. Poeta bowiem z upodobaniem wprowadza do utworu sentencje, przynoszące dość banalne prawdy życiowe.

Co nas jednak w tym miejscu interesuje o wiele bardziej, Gościecki objaśnił w swym wokabularzu także występujące w tekście mitologizmy. Wyjdźmy od

<sup>17</sup> F. Gościecki, *Poselstwo wielkie [...] Stanisława Chomętowskiego [...] do Turek*, Lwów 1732, I 92—101. Pozostałe przytoczenia z tego wydania.

<sup>18</sup> Nieco uwagi inwokacji poematu Gościeckiego poświęcił Roman Pollak w rozprawie *Wśród mroków literatury czasów saskich. Poemat Franciszka Gościeckiego [w:] Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 217.

<sup>19</sup> Na fakt, iż słowniczek ułożony został przez autora poematu, wskazują następujące objaśnienia z dykcyjonarza: „Ibrahim basza — wielki wezyr, trzeci przy nas”, „Kadzi Gerej — han tatarski zrzucony przy nas” itp. (podkr. moje — R.K.).

tych, które odnajdujemy w inwokacji. Czytamy: „Apollo — bożek poetów”; „Muzy — poetów boginie”; „Helikon — góra poetom ulubiona”; „Parnas — góra, poetów ojczyzna”; „Hippokrene — źródło poetom własne”. Wszystkie należą do specjalnej dziedziny, określają nie tyle mitologię pogańską, ile mitologię artystów, mając charakter zdecydowanie umowny, ale na tyle mocny i suwerenny, że nawet poeta, który wyrzeka się Muz jako źródła natchnienia, uznaje ten specjalny status; ale by nie było jednak wątpliwości, Gościecki skrzętnie określa ów ekstraordynaryjny, poetycki porządek wskazanych mitologizmów.

Z pewnością w odniesieniu do *Poselstwa wielkiego* należy także rozważyć proponowane przez owoczesne poetyki rozróżnienie między opowiadaniem historycznym i poetyckim, wspomnianym wyżej w związku z utworem Samuela Twardowskiego. Autor *Władysława IV*, podejmując temat historyczny, zastrzegał, że nijako pisać bez „cór Jowiszowych”, co oznaczało, że jakkolwiek narracji o dziejach przystoi jedynie prawda, to zastrzega on sobie prawo do pewnego marginesu „zmyśleń”, określającego zupełnie inny rodzaj narracji, a mianowicie narracji poetyckiej. Inaczej Gościecki, dla którego prawidło nie dopuszcza żadnego „jednak”. *Narratio vera* wyklucza tryb poetycki, obu porządków nie należy mieszać — zdaje się tym samym oznajmiać późnobarokowy epik — i jest to wypowiedź nieco klasycyzująca z ducha.

Zapytajmy, czy poeta pozostaje konsekwentny w swoim postanowieniu.

W dużej mierze tak, jednak zdarza mu się popełnić, że tak to ujmę, *lapsus calami*. Są to sporadyczne miejsca tekstu, które można zliczyć na palcach, i prawie zawsze poeta objaśnia je w *Wykładzie słów trudniejszych* — komfortowa sytuacja dla leniwego interpretatora.

Zacznijmy od parafraz z autokomentarza. Wymienione tu mitologizmy można podzielić na kilka grup, wszystkie jednak mają dla poety charakter znakowy. Niektóre postacie mitologiczne wyraźnie traktuje on w sposób alegoryczny. Zastępują mu bądź to cechy charakteru, bądź zjawiska świata fizycznego: „Furyje — jędze piekielne, biorą się za gniew i zawziętość”; „Harpie — biorą się za złośliwą chytrność”; „Mars — u pogan bóg wojen, bierze się za męstwo, odwagę, wojenną minę *etc.*”; „Neptun — bożek wodny, bierze się za morza i wody”; „Febus — jedno co słońce”; przy czym tym istotom mitologicznym przydaje autor atrybuty, które również objaśnia w słowniczku: „Trydent — berło i regiment Neptuna”; „Poczwórne ognistego powozu — to jest słonecznego wozu i poetom wiadome konie”<sup>20</sup>. Podanym tu nazwom odebrane zostało znaczenie prymarne, stają się one poetyckimi ekwiwalentami pewnych jakości. Widoczne jest to zwłaszcza w wypadku objaśnienia Neptuna, Marsa czy Furyj. Najpierw podano sens podstawowy, a następnie przenośny i — jak miemam — znaczenie wtórne poeta uznawał za właściwe, instruujące, jak należy rozumieć daną figurę mitologiczną w tekście.

<sup>20</sup> Przytoczone objaśnienia mitologizmów także przemawiają za przypuszczeniem, iż wirtualnym adresatem utworu byli uczniowie kolegów.

Podobnie rozumieć należy także inne postaci mitologiczne, mimo że Gościecki nie zaznacza, za co „się biorą”: „Charyty albo Gracyje — przyjemności i wdzięcznego udania boginie”; „Hibla — bogini kwiecica i ogrodów”; „Pomona — bogini fruktów i sadów”; „Merkuriusz — bożek wymowy, poselstw, nowin, biegunów”; „Parki — u pogan śmiertelne boginie”. W tekście właściwym zastępują one cechy, które uosabiają:

Wszyscy przyjaciele  
Same Charyty nieśli w wygładzonym czele;

[...] zdesperowane dla niemocy zdrowie  
W podróży zle Parki rwać miały osnowie —  
Tu dopiero między nas śmierć rzuciła losy,  
Czyja by upaść miała głowa od swej kosy;

Bujne niwy, zielono rozwinięte gaje  
I co piękna Pomona lub Hibla wydaje;

Tymczasem Merkuryjusz, płocze strząszczy pióra,  
Jak szyb wleci do Polski [...]  
Tak polskie obleciawszy powiaty obławą,  
Merkuryjusz kraj cały tą napelnił sławą.

Substytucja może być prosta, jak w wypadku Charyt i Pomony, lub złożona. W drugim wypadku imię zastępuje daną jakość, ale „podstawienie” ma charakter rozwinięty, postać winna uruchamiać zespół skojarzeń związanych z mitem, którego jest bohaterem. Same Parki czy Merkuryjusz nie są jeszcze równoważnikami śmierci albo szerzących się wieści, lecz dopiero konwencjonalne czynności tych postaci. Za imieniem stoi zatem *mythos*, redukcja jest tutaj częściowa: zastosowanie imion zakłada w tym wypadku wiedzę, znajomość mitycznej opowieści przez odbiorcę. Treści ewokowane przez boginie losu i posłańca bogów stanowią podstawę dla figur wyższego rzędu o charakterze metafor. Natomiast Charyty oraz boginie sadów i ogrodów, a także wzmiankowany wcześniej Febus, Furyje i po części Mars to proste personifikacje.

Oczywiście, taki sposób traktowania mitologii nie jest niczym odkrywczym. Gościecki podąża tu mocno już udeptanymi ścieżkami. Kompendia autorów jezuickich w rodzaju *Speculum imaginum veritatis occultae* Jakuba Mosena czy *Ethica symbolica* Michała Pexenfeldera, że ograniczę się do wskazania popularnych publikacji z II połowy XVII wieku, dawały wielofunkcyjne klucze do odczytywania mitologii. Mit z założenia był w nich traktowany w sposób niedosłowny, znakowy. Co więcej, jego hermeneutyka jest już wtedy procesem zamkniętym, znaczenia są ustalone — wystarczyło je usystematyzować. Podobnie treści mityczne traktował szkolny dramat jezuicki, co znajdowało odbicie w dwudzielnej budowie sztuk. Część pierwsza (*protasis*) prezentowała antyczne lub pseudoantyczne *exemplum*, część druga (*apodosis*) stanowiła doń dydaktyczny komentarz<sup>21</sup>.

Czemu służy ta ekwiwalentyzacja (jakby powiedział Jakobson): ozdobie, czy

<sup>21</sup> Zob. T. Bieńkowski, *op. cit.*, s. 38—39, 50—59.



też jest wynikiem charakterystycznej dla dawnej kultury dążności do ujęcia w znaki zjawisk świata oraz ludzkiego doświadczenia?

Przyjrzyjmy się porównaniu z poematu Gościeckiego określającemu stan naszej ojczyzny w pierwszej dekadzie XVIII wieku. Czytamy:

*Tak kiedy gniewny Neptun w morzu trydent znrzy  
I trójzębatym berłem spokojnie poburzy  
Nurty, fala nad falą, wał nad wałem bierze  
Górze, gwałcąc wrodzonej równości przymierze.  
A tymczasem zbyt czułe na to zamieszanie  
Brzegi zbierają łupy i, co w takim stanie  
Będąc morze wyrzuca z ślepego odmętu,  
Korzyść biorą nie mając od nikogo wstrętu.  
Pójdzie na brzeg z swej konchy rugowana perła,  
Pójdzie rumiany koral spod Neptuna berła  
Na brzegową tandetę, w której ani tego  
Rumieniec, ni tej czystość szacunku swojego  
Mieć nie będą, lecz służyć już muszą niewoli  
Nowych panów, nie pomniąc tego, co ich boli.*

Gościecki zwykle konstruuje oryginalne rozbudowane porównania, w których szuka dla faktów świata przedstawionego analogii w świecie natury i cywilizacji. Szczegółne upodobanie ma autor w budowaniu scenek komparacyjnych, wykorzystujących obserwacje z zakresu życia gospodarskiego, łowiectwa czy astronomii. Tu jednak odwołuje się do kodu mitologicznego, do świata kultury humanistycznej (humanistycznej w wąskim sensie). Neptuna każe nam co prawda w *Wykładzie słów trudniejszych* rozumieć jako morze, jednakże porównaniu nadaje kształt mikrofabuły, której bóstwo jest bohaterem działającym. Sam pomysł jest oczywiście banalny, burza morska to obraz niejednokrotnie wykorzystywany w dawnej poezji i piśmiennictwie na określenie sytuacji, o jaką idzie Gościeckiemu. Wprowadzenie działającej postaci z pewnością dramatyzuje przedstawienie. Po co jednak mitologia? Neptun to nie tylko uosobienie morza, ale władca tego morza, który rządzi podlegającą mu dziedziną, tym samym paralela: państwo—morze wymaga dopełnienia członem Neptun—król, przez którego zaistniała nawałnica — przenośna czy dosłowna. Odnosi się wrażenie, że zespół skojarzeń uruchomiony został automatycznie, ma charakter konwencjonalny i Gościecki nie bardzo wie, jak z konwencji usunąć sztafaż mitologiczny. Może zresztą nie chce tego robić, uzupełniając świat natury przez znaki umowne. Czy to wyraz poszukiwania harmonii między dwoma rzeczywistościami? — Za duże to pytanie do skromnego wyjątku z tekstu.

Dodać należy, iż umowność zmitologizowanego porównania jest przez autora sygnalizowana graficznie. Utwór został złożony dwoma rodzajami czcionki: antyką wydrukowano główną część tekstu, którą dziś zaliczylibyśmy do literatury faktu, a w dawnych klasyfikacjach należała do historycznego typu opowiadania; kursywą natomiast wyodrębniono różnego rodzaju amplifikacje, także niektóre partie inkrustowane mitologią. W tym ostatnim wypadku w typograficzny cudzysłów wzięto te całości fabularne, w których naruszona została zasada wery-

zmu czy prawdopodobieństwa, które jednoznacznie należą do poetyckiego typu narracji, do sfery zmyśleń, której autor nie chce mieszać z opowiadaniem historycznym, zgodnie z deklaracją złożoną w inwokacji. Zrezygnowano z kursywy, gdy motywy mitologiczne mają charakter znaków prostych czy zredukowanych, jak w wypadku Merkuryjusza czy Feba<sup>22</sup>. Czcionką pochyłą wyróżniono również poniższy fragment:

*Zdało się, jakby Wulkan niespodzianą trwogą  
Współbogów z snu zbudzony, w ogromności srogą  
Kuźni swojej armatę wraz wszystką zapalił,  
By potężnych Gigantów imprezę obalił,  
Czyli świat chciał zagłuszyć. Tak, gdy niegdyś małą  
Jowisza miał u siebie dziecinę schować,  
By z kwilenia dzieciny wieść na świat nie padła,  
Że ją skrył, wszystkie młoty uderzył w kowadła.*

Poeta zatem nie odrzuca w ogóle materii mitologicznej jako niezgodnej ze światopoglądem chrześcijańskim, jego wybory rozgrywają się na gruncie estetyki. Obrawszy *narratio historica* na tryb opowiadania w swym utworze, z umiarkowaniem wykorzystuje możliwości związane z mitologią jako sposobem naśladowania, zaznaczając kursywą jednak tylko te passusy, w których mitologia rzeczywiście staje się w utworze przedmiotem *mimesis*, choćby w obrębie homeryckiego porównania. Gdy natomiast znaki mitologiczne włączone są w dyskurs historyczny tak, iż nie rozbijają jego jednorodności co do rodzaju przedstawienia, autor zaniechał kursywy — jak w poniższym fragmencie:

Mógłbym rzec, że i Marsa Pallas się nie boi,  
Bo w jednakiż jako on chodzić zwykła zbroi.  
Jest pióro u pałusza, pióro za miecz stanie –  
Równe to z tym częstokroć czyni zamieszanie.  
Skąd gotowa przyczyna, że tak Mars zahuczał,  
Że przy Palladzie stoi, tym plauzem pouczał.

Opisywana jest tu sytuacja współczesna, a mianowicie uroczystość oddania sułtańskiego syna do szkół, uświetniona przez armatnie salwy. Postaci mityczne mają w tym wypadku jedynie znaczenie symboliczne: Mars zastępuje, zgodnie z objaśnieniem w *Wykładzie*, ducha bojowego, męstwo, a Pallas — i męźność, i wiedzę. Znaczenia przenośne wykorzystano jako tworzywo konceptu, ale jego bohaterami są nie tylko znaczenia, ale również „materializujące” je personifikacje. Ponieważ jednak fragment nie ma charakteru mimetycznego (w sensie Aristotelesowym), zrezygnowano z graficznego sygnału.

Omówiona praktyka Gościeckiego, która *ad oculos* wskazuje na niejednorodność materii tekstu, nie była zjawiskiem odosobnionym w dawnych wiekach. Nabytym oczywisty jest przykład *Obleżenia Jasnej Góry*, przypomnieć można jeszcze

<sup>22</sup> Por. M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972, s. 49–50.

*Dzieje tureckie* Marcina Paszkowskiego z 1615 roku<sup>23</sup>. W pierwszej części utworu główny wątek opowiadania stanowią nieco awanturnicze, upraszczając charakterystykę, przypadki Jakuba Kimikowskiego. W opowieści o dziejach tureckich „żołdaka szlachetnego” autor sygnalizuje za pomocą rysunku dłoni wszelkie zmiany duktu narracji. Wprowadzając na przykład do opowiadania dygresję historyczną, topograficzną, etnograficzną lub inną, autor zwraca na to uwagę czytelnika za pomocą „rączki”, skierowanej na daną partię tekstu. Paszkowski wyróżnia zatem w obrębie narracji fabularnej te ustępy, które należy potraktować jako przekaz o charakterze prawdziwościowym. Będąc świadomym, iż miesza dwa różne porządki, widzi potrzebę ich rozróżnienia<sup>24</sup>. I my zatem zaznaczmy, iż informację o *Dziejach tureckich* podano w tym miejscu na prawach dygresji.

Podane wyżej przykłady pomagają autorowi kształtować stylistyczną warstwę *Poselstwa wielkiego*. Nie wyczerpuje to jednak inwencji późnobarokowego wierszopisa, związanej z wykorzystaniem mitologii. Przyjrzyjmy się dwóm fragmentom z tekstu:

[...] okręt z natrętnymi gdy się biedzi wały,  
Wyrzuca drogie fanty, by sam wyszedł cały.  
Prędszy dowcip niż nogi chwałą w tym galancie,  
Który złote jabłuszka rzucał Atalancie,  
Gdy biegła. Tymi czaczki, lub nie bez swej szkody,  
Złudziwszy wyścigił damę, bieżąc z nią w zawody.

Sytuacja znana z opowieści mitologicznej jest w poemacie puentą zdarzenia, zamkniętego najpierw realistycznym porównaniem do okrętu podczas burzy, a dopiero później wziętym z mitu przykładem, który przyjmuje kształt sfabularyzowanego morału. Wartość egzemplaryczna tego fragmentu jest bezsporna, jednakże nie jest to typowy przykład, który autor przywołuje po to, by poprzeć swoje stanowisko czy słuszność swej obserwacji. Egzemplum jest tu komunikatem zamkniętym i zinterpretowanym, przynosi wiedzę o życiu w innej formie niż bezpośrednie pouczenie — jak w wypadku obiegowego w dawnej literaturze motywu Herkulesa Prodikusa.

Także inne egzemplum wbudował Gościecki w strukturę porównania. Poeta opisuje rozpacz matki po stracie syna:

<sup>23</sup> M. Paszkowski, *Dzieje tureckie i utarczki kozackie z Tatury. Tudzież też o narodzie, obrzędziech, nabożeństwie, gospodarstwie i rycerstwie tych pogan [...]. Przydany jest do tego dykcjonarz języka tureckiego i disputacja o wierze chrześcijańskiej i zabobonach bisurmańskich*, Kraków, w druk. M. Loba, 1615.

<sup>24</sup> Nie czyni tego, gdy cały rozdział ma charakter informacyjny, werystyczny. Kiedy z kolei dłuższy ustęp tekstu zawiera wiadomości „przewodnikowe”, a po nim następuje powrót do wątku Kimikowskiego, także zaznaczono to przejście (np. na s. 16). Nb. rysunek dłoni jako znak wyróżniający jakąś partię tekstu stosowany był w dobie staropolskiej prawdopodobnie na zasadzie uzusu. Poza utworem Paszkowskiego oraz instrukcją autorską do *Obleżenia Jasnej Góry* wskazać można również na egzemplarz Biblioteki Narodowej *Quattuor libri amorum* Konrada Celtesa (Norymberga 1502, sygn. Qu 771), w którym anonimowa ręka dorysowała (nie wiadomo w jakim czasie) taki właśnie piktogram na marginesach zamieszczonego w edycji dziełka topograficznego *De origine, situ, moribus et institutis Norimbergae* pióra Celtesa.

Jak po straconych dzieciach smutna ryczy lwica  
 Lub z swych osierociała jęczy gołębica,  
 Rozumiem, tak ta matka bolała na równi,  
 Kiedy wejrzy na trupa, a na syna wspomni.  
 Mniej łez nad swymi synami Niobe wylała  
 Niż ta, że się kamieniem jak tamta nie stała.

Zasada wprowadzenia motywu jest tym razem nieco inna niż w wypadku omówionym przed chwilą. W *Wykładzie słów trudniejszych* autor dał wymowne objaśnienie mitologicznej postaci: „Niobe — matka nad trupami synów swych płacząca, z żalu skamieniała, jak poetowie powiadają”. Tak więc Niobe jest dla poety artystycznym symbolem matczynej boleści, sankcjonowaną przez tradycję poetycką hiperbolą, ale równocześnie jest jakby prawozorem pewnego zachowania — bolejącej matki po utracie synów.

W obu przykładach Gościecki traktuje mitologię jako spichlerz obrazów, które są esencją ludzkiego doświadczenia i które można przywołać, opisując analogiczną sytuację współczesną. Mają one charakter znaku złożonego, znaczą jako motywy fabularne, czyli inaczej niż w wypadku Neptuna czy Feba. Przy czym hermeneutyka obu mitów jest z góry założona jako oczywista.

Gościecki traktuje zatem mitologię jako ustalony i zamknięty system znaków, by nie powiedzieć — jako swoisty język. Dodać z pewnością należy: język człowieka kultury. Poeta odwołuje się do niego z dużym umiarkowaniem i wyraźnym poczuciem jego odrębności. Przede wszystkim kojarzy on ów mitologiczny kod z poetyckim trybem przedstawienia, kiedy to motywy mitologiczne są bazą konstrukcyjną dla stylistycznych tropów. Na osobną uwagę zasługuje zasób znaków mitologicznych, które kojarzone są z pracą twórczą. Pełnią one wyraźną funkcję metakodu. Po wtóre, Gościecki wykorzystuje opowieści mityczne jako źródło egzemplów. W obu wypadkach znaczenie przywołanych postaci czy zjawisk ma charakter figuratywny o bardziej lub mniej złożonym charakterze. Jeśli idzie o drugą możliwość, to gdy mitologia narusza jedność przyjętego typu opowiadania (w *Poselstwie* jest to *narratio historica*), kiedy sama staje się przedmiotem naśladowania, bierze ją w typograficzny cudzysłów. Nie neguje jednak poeta prawomocności mitologii jako obiektu *mimesis* w innego rodzaju fabułach, chociaż wybór, jaki uczynił na wstępie, można poczytywać za wartościujący.

\*

Gdyby tak malarz zechciał z ludzką głową połączyć kark koński, a inne członki, zewsząd pozbierane, pokryć pstrymi piórkami, tak żeby piękna od góry niewiasta kończyła się szpetnie czarną rybą, i gdyby was, jako przyjaciół, zaprosił na wystawę, czy moglibyście wstrzymać się od śmiechu? Wierzcie mi, [...] do takiego obrazu będzie zupełnie podobna księga, w której, jak w sennych majaczeniach chorego, będą się pojawiać fantastyczne twory, i ani noga, ani głowa nie da się odnieść do jednej postaci

— napisał Horacy w pierwszych słowach *Listu do Pizonów*<sup>25</sup>. Jest to fragment,

<sup>25</sup> H o r a c y, *List do Pizonów*, przeł. T. Sinko [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury. Wybór*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 36—37.

który można odnieść do różnych zjawisk estetyczno-literackich. Najogólniej rzecz ujmując, idzie w nim o brak wewnętrznej zborności dzieła. Nie bardzo wiadomo jednak, w jakim zakresie: w planie inwencyjnym, kompozycyjnym czy przedstawieniowym. Hermeneutyki z pewnością nie ułatwia humorystyczny ton wypowiedzi autora nieśmiertelnych pieśni. Jeśli jednak odnieść powyższą krytykę do braku koherencji w obrębie planu mimetycznego, Horacy okaże się zwolennikiem realistycznej techniki twórczej albo przynajmniej zwolennikiem takiej koncepcji, która wyklucza mieszanie realizmu z fantastyką. Malarz, który portretując kobietę, maluje ją z rybim ogonem, wydaje mu się śmieszny. Powodem jest naruszenie jedności przedstawienia — jak wynika z dalszych wyjaśnień zawartych w *Liście* — w realizacji zasadniczego tematu dzieła. Nie neguje on prawa poetów do licencji, ale zaleca w tym względzie umiarkowanie.

Mitologia jako istotny element artystycznego obrazu rzeczywistości w poezji staropolskiej ma status dość osobliwy. Nierzadko ten obraz współtworzy, czasem go jedynie uzupełnia, a czasem zastępuje. W utworach podporządkowanych odziedziczonej po Arystotelesie mimetycznej koncepcji tworzenia treści mitologiczne mogły wydawać się owym rybim ogonem, dorysowanym do kobiecego tułowia. Mogły, ale nie musiały. W renesansie dostrzeżenie problemu utrudniała, być może, obowiązująca zasada imitacji wzorów antycznych, w których mitologia nie ma wszak charakteru kuriozum. W baroku postaci mitologiczne można było także zobaczyć podczas szlacheckich maskarad... Trudno zmierzyć staropolskie poczucie prawdopodobieństwa.

Franciszek Gościecki, pisząc *Poselstwo wielkie*, posłużył się realistyczną techniką twórczą, taką, którą — jak nam się zdaje — rozpatrywał na wstępie swej *Sztuki poetyckiej* Horacy. Realizm ten zakładał wierność świata przedstawionego wobec rzeczywistości obiektywnej. W tym wypadku posłużenie się mitologią, biorąc pod uwagę rozpatrywany tu plan tekstu, mogłoby doprowadzić do efektu groteskowego, jak gdyby różnorodnym zjawiskom rzeczywistości domalowano rybie ogony. Późnobarokowy pisarz nie godzi się na taki proceder. Świadczy o tym wyraźnie deklaracja złożona w inwokacji. Jednakże nie potrafi całkowicie odmówić mitologii obecności w swoim poemacie. Mit wkrada się na karty *Poselstwa wielkiego* jakby przez nie do końca domknięte drzwi, chociaż wprowadzenie go do tekstu uprawomocnia zawsze to, iż występuje poza przedmiotową warstwą utworu oraz proponuje się mu w *Wykładzie* odczytanie niedosłowne, figuratywne.

Pytania, na które nie potrafimy dać odpowiedzi, to pytania o powody atrakcyjności treści mitologicznych, o to, dlaczego zdecydowano się raczej zinterpretować w XVII wieku całą mitologię i posługiwać nią jak osobnym kodem niż po prostu z niej zrezygnować. Czy była ona elementem barokowego kanonu piękna? Składnikiem poetyckiej stylistyki? Czy też doskonałą materią dla wyobraźni ludzi lubiących symbole i alegorie? W którą by stronę nie skierować domysłów, był to kod, za pomocą którego chciano wtedy rozmawiać i umiano wiele powiedzieć.