

Retoryka marzenia sennego *Oda do Wojciecha Turckiego (IV.32)* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego

Wojciech Ryczek

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 5, S. 74–96

DOI: 10.18318/td.2016.5.5

Publikacja powstała w ramach grantu naukowego *Politropia: wczesnonowożytne teorie i koncepcje figuratywności*, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/11/D/HS2/04529. W trakcie pracy nad niniejszym tekstem byłem stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w ramach programu START 2014.

Humana linquo...

M.K. Sarbiewski *Lyrice* II.5.1

Niezwykle pojemna semantycznie i funkcjonalna interpretacyjnie metafora tekstowego świata, którą Ryszard Nycz wprowadził na stałe do dyskursu literaturoznawczego (wiedzy o literaturze), określa zarówno zmediatyzowaną semiotycznie rzeczywistość, jak i tekst literacki odsłaniający przed nami „naturę dostępnej poznaniu rzeczywistości”¹. Metaforę tę można, jak sądzę, odczytywać jeszcze nieco inaczej, nie wypaczając przy tym ani nie zniekształcając zanadto pierwotnego sensu, jaki nadał jej autor. Oznacza ona przede wszystkim tzw. świat przedstawiony, czyli rzeczywistość, której obraz wyłania się z tekstu. Każdy utwór literacki ma w ten sposób własny i względnie autonomiczny oraz niepowtarzalny tekstowy świat, nad którym symboliczną władzę sprawuje (przynajmniej do pewnego stopnia) jego twórca.

Wojciech Ryczek – dr, kierownik grantu *Politropia: wczesnonowożytne teorie i koncepcje figuratywności*, finansowanego przez NCN (DEC-2013/11/D/HS2/04529). Zajmuje się historią i teorią retoryki (zwłaszcza problematyką szeroko pojętej figuratywności), literaturą nowołacińską XVI-XVII wieku, historią idei. Ostatnio opublikował edycję: J. Rybiński, *Księga elegii podróżnych*, Warszawa 2015 (wspólnie z E. Buszewicz). Kontakt: wojtek.ryczek@interia.pl

1 R. Nycz *Tekstowy świat. Postrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, Universitas, Kraków 2000, s. 10.

Omwiana metafora określa nie tylko status, ale również strukturę rzeczywistości tekstowej. Odsyła bowiem do świata utworzonego z innych, mniej lub bardziej przetworzonych tekstów i dlatego może być uznana za uniwersalną figurę intertekstualności. W każdym tekstowym świecie, tak ludzako podobnym do rzeczywistości znanej z ludzkiego doświadczenia, a zarazem tak od niej różnym i odmiennym, pozostawiają swe ślady dwa równoczesne procesy: *mimesis* (idea realistycznej reprezentacji i referencji) i *semiosis* (idea retorycznej proliferacji i multiplikacji znaczeń). Ich wzajemne przenikanie się i dopełnianie (złożone relacje między tekstowym i pozatekstowym światem) jest w moim przekonaniu nie tylko szczególnym znakiem rozpoznawczym literaturoznawstwa w krytycznej dobie poststrukturalizmu, ale głównym wyznacznikiem tego swoistego dyskursu, który nazywamy – w dużej mierze intuicyjnie – literaturą.

Analizując w perspektywie lektury retorycznej łacińską odę Macieja Kazimierza Sarbiewskiego do Wojciecha Turskiego (*Lyrice* IV.32), próbuję opisać rozpościerający się tuż za jej literą tekstowy świat w obu przedstawionych powyżej znaczeniach tej metafory (autonomiczny świat tekstu lirycznego i rzeczywistość utworzona z intertekstualnych odniesień). Drogą prowadzącą do świata ody Sarbiewskiego jest szeroko rozumiana analiza i lektura retoryczna utworu literackiego. Wiąże się ona z określonym rodzajem interpretacji, której punktem wyjścia pozostaje zawsze pewna elementarna i znacząca struktura tekstu (topos, argument, trop, figura retoryczna) opisywana z uwagi na pełnioną funkcję dyskursywną (perswazja, argumentacja, tworzenie nowych znaczeń, ornamentalizacja wypowiedzi)². Jeśli uznać retorykę za podstawową i ogólną teorię każdego rodzaju dyskursu, to umożliwi ona również, przynajmniej wstępnie, rozpoznanie architektury wielu z tekstowych (możliwych, alternatywnych) światów. W tym sensie należy rozumieć użyte przeze mnie określenie retoryka marzenia sennego³, które odnosi się przede wszystkim do różnych sposobów konstruowania tekstu wprowadzającego czytelnika

2 Por. A. Gorzkowski *Qui legit, intelligat. Refleksje o retorycznych modelach lektury w kulturze i literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 94/1, s. 5-24.

3 Pragnę zaznaczyć, że zbieżność ukutego przeze mnie wyrażenia (retoryka marzenia sennego) z określeniem wykorzystanym przez Gastona Bachelarda w tytule znanej książki (*Poetyka marzenia*, przeł., oprac. i posłowie L. Brogowski, słowo/obraz terytoria Gdańsk 1998) nie jest co prawda całkiem przypadkowa, lecz ogranicza się głównie do podobieństwa językowego. Od *cogito* marzyciela (czy też marzyciela słów marzącego, jak powiada Bachelard, o marzeniu) o wiele bardziej interesuje mnie *cogito* poety, który przy użyciu rozmaitych strategii retorycznych tworzy liryczny zapis snu i marzenia.

w niewyraźną przestrzeń snu i marzenia poety. Aby podjęta próba lektury retorycznej utworu Sarbiewskiego przebiegała płynnie, wyróżniłem w tekście sekwencję obrazów poetyckich (Turski I, sen, marzenie senne, miejsce rozkoszne, łabędzie pióro, Iryda (Iris), poetyckie pióro, Horacy, Turski II, Ikar, łóżko i krzesło), wokół których rozwija się interpretacja tych wyróżnionych punktów na mapie tekstowego świata ody.

Na początek kilka uwag ogólnych. Oda adresowana do nieznanego nam bliżej Wojciecha Turskiego⁴, której transkrypcję i przekład wraz z niezbędnymi objaśnieniami oraz inwentarzem najważniejszych intertekstów⁵ zamieściłem w drugiej części mojego szkicu interpretacyjnego⁶, ukazała się po raz pierwszy u Baltazara Moreta w antwerpskiej edycji liryków Sarbiewskiego z 1632 roku (weszła w skład księgi czwartej, IV.32). Z dość dużym prawdopodobieństwem można powiedzieć, że powstała między 1628 (wydanie w Wilnie trzech ksiąg liryków) a 1632 rokiem, a więc w czasie, gdy autor prowadził w Akademii Wileńskiej regularne wykłady z poetyki, retoryki i filozofii. Schemat dyspozycyjny ody przedstawia się następująco: zwięzły, wręcz arcyłapidarny, przyjacielski wstęp (apostrofa skierowana do adresata utworu, Turskiego, w. 1) – I narracja liryczna (oniryczna opowieść o poetyckim locie w przestworzach, w. 1-16) – II narracja liryczna (opowieść o potędze nieskrępowanej niemal niczym wyobraźni poetyckiej, w. 17-27) – zakończenie (druga apostrofa do Turskiego, w. 27-34) podkreślone błyskotliwą pointą (w. 33-34).

4 Chociaż oda do Turskiego cieszyła się zainteresowaniem badaczy liryki Sarbiewskiego jako swoisty komentarz metapoetycki, to była przez nich na ogół wzmiankowana, rzadziej zaś wnikliwie interpretowana – K. Stawecka *Maciej Kazimierz Sarbiewski. Prozaik i poeta*, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin 1989, s. 153; M. Łukaszewicz-Chantry *Trzy nieba. Przestrzeń sakralna w liryce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2002, s. 28-29; K. Fordoński *Recepcja poezji religijnej Macieja Kazimierza Sarbiewskiego na Wyspach Brytyjskich w wiekach XVII i XVIII*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2012 nr 19/2, s. 140-141. Nieco więcej uwagi poświęciła tej odzie E. Buszewicz *Sarmacki Horacy i jego liryka. Imitacja – gatunek – styl. Rzecz o poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2006, s. 140-145.

5 We współczesnej dwujęzycznej edycji dzieł Sarbiewskiego (*Lyrice quibus accesserunt Iter Romanum et Lechianos fragmentum, Liryki oraz Droga rzymska i fragment Lechiady*, przeł. T. Karyłowski T], oprac. M. Korolko przy współudziale J. Okonia, PAX, Warszawa 1980, s. 603) nie odnotowano w komentarzu do ody IV.32 żadnych intertekstualnych odniesień.

6 Podstawa edycji: Mathiae Casimiri Sarbievii e Societate Iesu *Lycorum libri IV, Epodon liber unus alterque Epigrammatum*, Antverpiae: ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, MDCXXXII, Cum privilegiis Caesareo et Regio, k. Bb3 – Bb3v. (s. 197-198), B], sygn. 391251 II.

Turski (I). Niewiele, jak już wcześniej zaznaczyłem, wiemy o adresacie utworu Sarbiewskiego⁷. Na kartach herbarzy i heraldycznych traktatów z XVI i XVII wieku pojawia się wprawdzie „starodawny i rozrodzony” ród Turskich, którzy pieczętowali się herbem Rogala i często nadawali swym potomkom imię Wojciech, lecz zachowane do naszych czasów wiadomości o poszczególnych przedstawicielach rodziny są na tyle skąpe, że nie można póki co wskazać jednoznacznie konkretnej postaci historycznej. Pozostając w kręgu hipotez i przypuszczeń obarczonych ryzykiem błędu i dlatego opatrzonych znakiem zapytania, zdać się trzeba na proces poszlakowy. W źródłach dotyczących jezuitów w Rzeczypospolitej z I połowy XVII wieku występuje Wojciech Turski⁸, o którym wiadomo z całą pewnością, że przez pewien czas był związany z Akademią Wileńską. Istnieje więc duże prawdopodobieństwo, że to właśnie tego spowitego aurą tajemnicy jezuitę zaprosił Sarbiewski do jednego ze swych poetyckich światów. Turski urodził się około 1608 roku. Pochodził z Mazowsza (powiat mławski). Do zakonu Towarzystwa Jezusowego wstąpił 5 sierpnia 1622 roku w Wilnie. Studiował filozofię (1628–1631) i teologię (1632–1635) w Akademii Wileńskiej. Opuścił najprawdopodobniej zakon w 1635 roku i od tego czasu jego losy pozostają nieznane. Czy Turski był uczniem czy tylko współbratem Sarbiewskiego? Jeśli uczniem, to czym zwrócił na siebie uwagę wykładowcy retoryki? Wyjątkowymi zainteresowaniami i zdolnościami poetyckimi? Jeśli współbratem, to jakie – i czy w ogóle jakieś – relacje łączyły go ze starszym jezuitą, którego opromieniała już wtedy sława poety uwieńczonego? Mnożenie tego typu pytań, choć niepozbawione pewnej wartości poznawczej, nie odsłania przed czytelnikiem rzeczywistości pozatekstowej. Rzuca na nią nieco światła, które szybko niknie w mrokach przeszłości.

Odkąd Turski stał się adresatem ody Sarbiewskiego, a jego nazwisko zostało dwukrotnie wplecione w wersy utworu traktującego o snach i lirykach,

7 Por. K. Stawecka *Adresaci liryków Sarbiewskiego*, „Meander” 1975 nr 30, s. 47: „Napisał także Sarbiewski ody do kilku innych współbraci, a m.in. do Wojciecha Turskiego (IV,32) oraz Pawła Kozłowskiego (IV,35). Pierwszy to postać bliżej nieznaną, ale chodzi chyba o jakiegoś przyjaciela, skoro dedykowany Turskiemu wiersz *De suis somniis et lyricis* stanowi rodzaj poetyckiego, odautorskiego wyznania z dość dowcipnym zakończeniem”. Zarówno topika wstępu „przyjacielskiego”, jak i pozornie konfesyjny charakter ody są – o czym trzeba ciągle pamiętać – starannie zaplanowanymi strategiami retorycznymi.

8 *Encyklopedia wiedzy o jezuitach na ziemiach Polski i Litwy, 1564-1995*, red. L. Grzebień przy współudziale zespołu jezuitów, Wydawnictwo WAM, Kraków 2004, s. 867. Dziękuję Ojcu Profesorowi Ludwikowi Grzebieniowi za konsultację w sprawie postaci Turskiego.

rozpoczął on zupełnie nowe życie jako bohater liryczny. W jednym momencie przestał być wyłącznie tajemniczą postacią z odległej historii posiadającą własną biografię, z którą poeta toczył być może w czasie wolnym od akademickich zajęć długie rozmowy o Horacym, Ikarze i lirycznych fikcjach. Zastąpił w tekstowym świecie łacińskiej ody, a pióro Sarbiewskiego uwolniło go na zawsze od wszelkich historycznych określeń i uwarunkowań. Przecięło więzy łączące tę postać z jezuitą z I połowy XVII wieku. W rzeczywistości utworzonej ze znaków językowych, figur retorycznych i obrazów poetyckich znalazł Turski nieoczekiwane najpewniejsze schronienie przed destrukcyjnym działaniem czasu i sił niepamięci. Poetycką nieśmiertelność dzieli odtąd z innymi, całkowicie fikcyjnymi bohaterami liryków Sarbiewskiego, których dostojnie brzmiące łacińskie nazwiska (np. Aurelius Lycus, Crispus Laevinius, Tarquinius Lavinus, Iulius Florus, Publius Memmius, Marcus Sili-cernius, Aurelius Fuscus, Caesar Pausilipius, Quintus Aristius, Quintus Del-lius, Philidius Marabotinus) przywodzą na myśl rzymskich arystokratów albo mędrców, partnerów dyskusji raczej Horacego czy Owidiusza niż polskiego jezuitę. Większość z nich została powołana do istnienia tylko dlatego, aby wysłuchiwać poetyckich rozważań o niestałej Fortunie, marności ludzkich spraw i nieoszacowanej wartości cnoty.

Podobną w gruncie rzeczy funkcję pretekstualną, przynajmniej w pierwszej części ody, pełni Turski. Apostrofa do adresata utworu zatrzymuje tylko na krótką chwilę uwagę czytelnika na jego osobie. Na plan pierwszy wysuwa się już w pierwszym wersie poeta, który rozpoczyna swą oniryczną narrację o wzlocie w przestworza. Turski pozostaje zatem od samego początku świadkiem monologu Sarbiewskiego, niemym słuchaczem cudzej opowieści, osobą do której się mówi. Krótka apostrofa ograniczona do nazwiska adresata ody, która tworzy wstęp określany w wykładach Sarbiewskiego z poetyki jako przyjacielski, nie tylko nie przynosi żadnej dodatkowej wiadomości o tej postaci, ale także nie ujawnia nawet najmniejszego zaangażowania emocjonalnego osoby lirycznej. Adresat ody, któremu wyznaczono czy nawet narzucono rolę statysty, okazuje się pochodną poetyckiej narracji Sarbiewskiego. Jeśli to dialog, a więc wymiana myśli i przeżyć, to raczej pozorny, jeśli przyjaźń, to nader sformalizowana, jeśli uczucie, to wyjątkowo stonowane.

S e n. Gdyby próbować określić semantyczno-logiczną zasadę konstrukcji lirycznej opowieści o snach i marzeniach sennych, a także całej ody do Turskiego, wystarczy odwołać się do szeroko rozumianej alternatywy, która nie sprowadza się do wyboru między dwiema pozornie wykluczającymi się możliwościami (pojawiające się w podtytule sny i liryki są tu dobrym

przykładem). W utworze Sarbiewskiego przekłada się ona na ciąg następujących po sobie i powiązanych ze sobą obrazów poetyckich: krótka drzemka albo całonocny sen, marzenie senne albo twórczość liryczna, Horacy albo Ikar, krzesło albo łóżko. Między dwoma członami każdego przeciwstawienia nie szuka Sarbiewski prostej różnicy, ale mniej oczywistego podobieństwa. Anaforyczną konstrukcję syntaktyczną z dwuwiersu otwierającego odę (*seu...*, *seu...*), która przywodzi na myśl alternatywę i wiąże się z dualistycznym postrzeganiem rzeczywistości, powtórzył poeta w niezmienionej postaci w zakończeniu tekstu. Czas trwania snu (krótka chwila – cała noc) czy jego rodzaj (płytki – głęboki), na który zwraca uwagę Sarbiewski w pierwszych wersach ody, nie ma większego znaczenia ani dla śniącego autora, ani tym bardziej dla marzącego czytelnika. O wiele ważniejszy jest sam moment zaśnięcia poety, wejścia do krainy sennych marzeń i fantazmatów – zamknięte oczy, złączone ze sobą powieki stają się cielesną sygnaturą snu.

M a r z e n i e s e n n e. Z chwilą zamknięcia oczu i pogrążenia się we śnie (*sopor*) rozpoczyna się liryczna projekcja marzenia sennego (*somnium*), które dzięki pobudzeniu wyobraźni uskrzydla poetę i unosi go w przestworza. Oniryczną narrację, będącą tyleż zapisem, co kreacją rzeczywistości snu, wypełnia w całości opowieść o niezwykłym locie ku niebiosom. Temu wertrykalnemu ruchowi stopniowego wznoszenia się ponad obłoki towarzyszy wyrażane coraz bardziej odważnie i wyraźnie marzenie o potędze własnej twórczości poetyckiej. Do którego porządku symbolicznych przedstawień należy obraz poety ze skrzydłami przymocowanymi do nagich ramion? Sennego fantazmatu czy poezji lirycznej? A może i jednego, i drugiego, skoro oba obfitują w obrazowe metafory i metonimie? Czy poetyka oniryczna nie jest dla Sarbiewskiego tylko pretekstem do apologii swej „słodkiej pieśni”, której cudownym dźwiękiem nie oprą się ani rzeczne łabędzie, ani burzowe chmury? W miarę wznoszenia się coraz wyżej (ponad pokrytą kwiatami łąkę, latające wysoko ptaki, płynące po niebie obłoki) wzrasta wiara poety w kreacyjną i sprawczą (performatywną) moc swych liryków. Uskrzydłony przez senne marzenia i wyniesiony dzięki lirycznym odom na niedostępne dla zwykłych śmiertelników wyżyny niebios dociera do miejsca, w którym jednym spojrzeniem może objąć cały okrąg ziemi. Perspektywa całościowego oglądu rzeczywistości staje się udziałem rozmyślającego filozofa albo natchnionego wieszczka.

M i e j s c e r o z k o s z n e. Naszkicowany zaledwie kilkoma pociągnięciami pióra, schematyczny i w dużej mierze konwencjonalny, bukoliczny krajobraz rodem z Wergiliusza stanowi rozwinięcie tradycyjnej i wielokrotnie

reprodukowanej w twórczości Sarbiewskiego z niewielkimi zmianami topiki miejsca rozkosznego (*locus amoenus*). Łąka porośnięta kwitającymi kwiatami, wznoszące się łagodnie pola, dający upragniony cień zagajnik i wreszcie trawiasta scena – oto teatr natury przygotowany na pojawienie się głównego aktora. Wzlatując ponad ziemskie krainy chwilowego wytchnienia, porzuca Sarbiewski nie bez radości płynącej z estetycznej kontemplacji piękna artystycznie przetworzonego pejzażu wymarzone miejsce odpoczynku i re-
-kreacji. W odzie XVI *ad seipsum* z księgi trzeciej tworzy on rozbudowany i erudycyjny katalog miejsc rozkosznych, które pojawiają się w snach, marzeniach i pieśniach wielu poetów (zielone wzgórze Helikonu, stoki Parnasu w Fokidzie, źródło Hipokrene wybite kopytem Pegaza, Awentyn i Kapitol w Rzymie, brzegi słynnych rzek Italii – Klitumna, Almonu, Liryusu, Ufensu, Piawy, Ezaru, gaj Empuzy). Odpędzając troski i zgryzoty, które niczym cień nie odstępują człowieka ani na chwilę, poszukuje Sarbiewski schronienia w utrwalonych kulturowo krainach, nawiedzanych przez Muzy zsyłające natchnienie poetyckie. Pragnienie odosobnienia i życia w ukryciu, które jest pełne twórczego skupienia, zostaje w zakończeniu utworu zakwestionowane. W ostatnich wersach ody poeta zwraca się nieoczekiwanie do młodzieńca (służącego) o imieniu Fuscus ('Ciemny', 'Czarny'), aby przyniósł mu w pierwszej kolejności „odłożone pieśni drogiego Horacego”⁹. Pożądana samotność przeżywana w upragnionym miejscu poetyckich natchnień bez poezji Wenuzyczyka byłaby dla Sarbiewskiego nie do zniesienia. Intensywny i twórczy dialog z Horacym stał się z czasem częścią nie tylko tekstowego świata polskiego jezuitę.

Ł a b ę d z i e p i ó r o. Obraz poety, który ze skrzydłami doczepionymi do ramion przez senne marzenia przyłącza się do lecących wysoko łabędzi, wywodzi się w prostej linii z twórczości Horacego. Zdumiewająca metamorfoza „dwukszałtnego wieszczka” (*biformis vates*) w łabędzia („białego ptaka”) i wieloznaczna figura poetyckiego lotu otrzymały w odzie zamykającej drugą księgę liryków Wenuzyczyka najdoskonalszą formę retoryczną (*Carmina* II.20, w wersji rodzimej – parafraza Jana Kochanowskiego, pieśń XXIV z ksiąg

9 Mathiae Casimiri Sarbievii e Societate Iesu *Lyricorum libri IV...*, s. 111: „Collis o sacri decus! o magistrum | numen! O Graiae fidicen Camenae, | Phoebe, si gestis procul arduo de- | scendere Cyntho, | huc ades, longi mihi testis oti. | Tuque (nam me quis prohibet?) reposta | affer imprimis mihi, Fusce, grati | carmina Flacci”, „O chwała świętego wzgórze! o bogu mistrzów! o piewco greckiej Kameny, Febie! Jeśli zechciałbyś zstąpić z wysokiego Cyntu, przybądź tutaj i bądź mi świadkiem długiego odpoczynku. A ty, Fusku, przynieś mi przede wszystkim (któż mi bowiem zabroni?) odłożone pieśni drogiego Horacego”.

„wtórych” *Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony*¹⁰). Jednak tekstem, który mniej lub bardziej wyraźnie przebija spod Horacjańskiego palimpsestu (utworu adresowanego do Turskiego), jest słynna oda skierowana do Wenus, otwierająca czwartą księgę pieśni Horacego. W dziesiątym wersie tej przekornej pieśni erotycznej o spóźnionej miłości i niewygasłym pragnieniu porównuje autor Wenus do ptaka „w orszaku łabędzi lśniących purpurowo” (*purpureis ales oloribus*)¹¹. Tymczasem w dziesiątym wersie ody Sarbiewskiego o snach i lirykach czytamy o poecie lecącym niczym ptak z „rzecznymi łabędziami” (*flumineis ales oloribus*). Prosta zmiana epitetu we frazie zapożyczony z poezji Horacego bez naruszenia przyjętego metrum daje się z łatwością wytłumaczyć ówczesną praktyką imitacyjno-emulacyjną, która dopuszczała różnorodne przekształcenia strukturalne w obrębie intertekstu. Tekstowy implant wszczepiony w tkanę nowego tekstu musiał zostać włączony w złożony i żywy dzięki kolejnym interpretacjom system znaczeń danego utworu.

Sarbiewski doskonale znał reguły gry i zabawy w poetycką imitację. Horacjański epitet był dla niego nie tylko retorycznym ornamentem, ale także częścią znacznie większej struktury semantycznej (obrazu poetyckiego). Określając łabędzie, czyli ptaki poświęcone w szczególności Apollinowi i Muzom, tak prostym i mało wyszukany słowem (rzeczne, pływające w rzekach), zwłaszcza w zestawieniu z wyrafinowaną językowo frazą Horacego (purpurowe, lśniące niczym szata dopiero co ufarbowana purpurą¹²), myślał

10 Por. J. Ziomek *Niezwykłe i nie leda pióro*, w: Jan Kochanowski. *Interpretacje*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 95-107.

11 Cyt. za: Horacy *Dzieła wszystkie*, przeł., wstęp i komentarz A. Lam, wyd. 2, Verum, Warszawa 1996, s. 104. Por. A.T. von S. Bradshaw, *Horace, Odes 4.1*, „Classical Quaterly” 1970 No. 24, s. 142-153; A. Wójcik *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa 1986, s. 271-274. Radosław Piętka odczytuje odę Horacego jako utwór autotematyczny i programowy, którego głównym tematem jest powrót poety do uprawiania poezji lirycznej i „lęk przed wtórnością”. W tej niezwykle interesującej (i przekonującej) interpretacji Wenus pełni funkcję Muzy i patronki liryki erotycznej, a nieuchwytny Liguryń, przedstawiony w sennym marzeniu jako ptak (łabędź, heros o imieniu Kyknos miał być królem Ligurii), wyobraża samą poezję, por. R. Piętka *Lęk przed wtórnością – motywy autotematyczne w pieśni IV 1 Horacego*, „Meander” 2007 nr 1/2, s. 54-66.

12 Epitet ten sprawiał trudności interpretacyjne wielu komentatorom Horacego. Francuski humanista Pierre Gaultier Chabot (1516–ok. 1598), uczeń Piotra Ramusa i Omera Talona, pozostawił obszerny komentarz do poszczególnych utworów poety z Wenuzji (*Praelectiones*, Bazylea 1587), zbudowany z trzech części odpowiadających trzem sztukom „trywialnym” (gramatyka, retoryka, dialektyka): analiza dialektyczna (*analysis dialectica*), objaśnienie gramatyczne (*enarratio grammatica*) i wyjaśnienie retoryczne (*explicatio rhetorica*). W komentarzu do interesującego nas tutaj epitetu możemy przeczytać, że jest to „metafora z barwy purpury dla oznacze-

głównie o znaczeniach składających się na tekstowy świat ody do Turskiego. Za pomocą tego zwyczajnego epitetu, lecz obdarzonego mocą skutecznego sprowadzania na ziemię, persona liryczna jeszcze bardziej podkreśla swe podobieństwo do łabędzi, które wcześniej pływały w rzekach, teraz unoszą się wysoko w przestworzach. Podobną w gruncie rzeczy drogę przebył poeta – wcześniej stapał twardo po ziemi, teraz uskrzydłony marzeniami i lirykami wzbija się coraz wyżej i śmieiej w niebiosach.

Przesadą byłoby stwierdzenie, że Sarbiewski był namiętym czytelnikiem i natchnionym imitatorem Horacjańskiej ody do Wenus. Ślady uważnej lektury tej pieśni możemy jednak odnaleźć w dwóch innych tekstach poety. W pierwszym z nich, odzie o tęsknocie do niebieskiej ojczyzny (*Lyrica* I.19), naśladując słowa skargi skierowane do Liguryńczyka¹³ („Lecz czemuż ach, Liguryńcze, czemu, rzadka łza spływa po moich policzkach?”), poeta skarży się na los wygnańca z gwiazdzistej ojczyzny nieba („Czemuż, ach, czemu oglądacie zbyt długo wygnańca oddalonego od niebios?”)¹⁴. W drugim, odzie adresowanej do Marii Magdaleny oplakującej pod krzyżem śmierć Chrystusa (*Lyrica* III.2), która pod względem inwencyjnym stanowi w dodatku imitację patograficznej pieśni Wenuzyczyka (*Carmina* I.13: poetycka deskrypcja zazdrości), posługując się Horacjańską frazeologią („nie jestem tym, kim byłem”), przypomina poeta bohaterce lirycznej o wewnętrznej przemianie, jaka stała się jej udziałem pod wpływem miłości do Niebieskiego Oblubieńca („nie jesteś tym, kim byłaś”)¹⁵. Sarbiewski poddaje za każdym razem frazę wyjętą z poezji Horacego

nia piękna łabędzi” („metaphora est a colore purpureae ad pulchritudinem olorom indicandam”, s. 346). Por. G.P. Norton *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and Their Humanist Antecedents*, Librairie Droz, Genève 1984, s. 76-81; F.B. Verhaart *Horace and Ramist Dialectics: Pierre Gaultier Chabot's (1516-1598?) Commentaries*, w: *Transformations of the Classics via Early Modern Commentaries*, ed. K.A.E. Enekel, Brill Academic Publishers, Leiden 2013, s. 15-46.

13 Liguryńczyk pojawia się również w odzie dziesiątej z księgi czwartej pieśni Horacego. Poeta przypomina w niej „okrutnemu i silnemu darami Wenus” młodzieńcowi o szybkim przemianowaniu urody. Por. M.C.J. Putnam *Artifices of Eternity. Horace's Fourth Book of Odes*, Cornell University Press, Ithaca-London 1986, s. 33-47; T. Johnson *A Symposium of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, University of Wisconsin Press, Madison 2004, s. 138-145.

14 Horacy *Carmina* IV.1.33-34: „Sed cur heu, Ligurine, cur | manat rara meas lacrima per genas?”, Sarbiewski, *Lyrica* I.19.11-12: „Cur, heu, cur nimium diu | caelo sepositum cernitis exulem?”. Por. J. Niedźwiedz *„Ognie niebieskich sfer” w odzie I 19 M. K. Sarbiewskiego. Przestrzeń retorykę budowania*, „Terminus” 2004 nr VI, s. 43-54.

15 Horacy *Carmina* IV.1.3-4: „Non sum qualis eram bonae | sub regno Cinaerae”, Sarbiewski, *Lyrica* III.2.5: „Non es qualis eras”.

operacjom adaptacyjnym i modyfikacjom semantycznym (zmiana adresata, zamiana epitetu, drobny retusz stylistyczny), aby mogła współtworzyć za pośrednictwem w doskonale znanej tradycji literackiej i odnowiony dzięki kolejnym interpretacjom świat znaczeń.

Wszelka, nawet najmniejsza zmiana wprowadzona w obrębie intertekstu uruchamia dialektyczną grę jednoczesnego odsłaniania i zakrywania przywoływanego kontekstu. Ta hermeneutyczna dialektyka nabiera w przypadku ody do Wenus dodatkowego, niemal symptomatycznego znaczenia z bardzo prostego powodu, a mianowicie jej nieobecności w wydaniach dzieł Horacego „oczyszczonych z rzymskich nieprzyzwoitości”¹⁶. Jawnie homoerotywna fascynacja nieczułym młodzieńcem o imieniu Liguryn (‘Liguryjczyk’¹⁷), który nieoczekiwanie przywraca zainteresowanie apulijskiego poety miłosnym agonem (metaforyka militarystyczna z początku ody), a także rozbudza uśpione i pozostające pozornie poza zasięgiem artykulacji językowej pragnienia (figura niewyrażalności i zamknięcia poprzedzająca końcowy *cri de cœur*), skazała utwór Horacego na wykluczenie z edycji przeznaczonych dla uczniów i studentów. Jednak dla wszystkich poetów naśladowujących poezję rzymskiego wieszczka oda ta pozostała wzorem lirycznego dyskursu miłosnego z charakterystycznym dla obrazowania poetyckiego Wenuzyjczyka symultanicznym wprowadzeniem dwóch powiązanych ze sobą pejzaży semiotycznych – subiektywnego („rzadka łąza” spływająca po policzku poety, wymowny język zapadający „między słowami” w mało stosowne milczenie) i intersubiektywnego (dwie miniatury Rzymu: porośnięte trawą Pola Marsowe, wzburzone fale Tybru). Dzięki lekturze alegorycznej nieuchwytny Liguryn z sennego marzenia Horacego był dla Sarbiewskiego figurą poezji lirycznej

16 Mam tu na myśli wszystkie edycje Horacego pochodzące z XVI i XVII wieku typu: *Quinctus* [sic!] *Horatius Flaccus ab omni obscenitate Romae expurgatus*, Lugduni MDXCIII. Były one powszechnie używane podczas zajęć z poetyki i retoryki nie tylko w kolegiach jezuickich. Por. T. Bieńkowski *Fabularne motywy antyczne w dramacie staropolskim i ich rola ideowa. Studium dziejów kultury staropolskiej*, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 18-19; J. Budzyński *Horacjanizm w liryce polsko-łacińskiej renesansu i baroku*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 148-149.

17 Imię Liguryn (*Ligurinus*), jak twierdzi Gregson Davis, to przede wszystkim eponim (Liguryjczyk) utworzony na podstawie nazwy krainy historycznej w północno-zachodniej Italii (Liguria). Fonetycznie przypomina czasownik *ligur(t)io* oznaczający m.in. ‘płoneż z pożądania’, ‘liżę’, ‘pożeram’. Aporetyczność dyskursu erotycznego podkreślona przez figurę „niestosownego milczenia” zostaje przezwyciężona zdaniem autora dzięki starannemu retorycznie opracowaniu zakończenia ody (eufoniczne zestrojenie samogłosek o i u), por. G. Davis *Polyhymnia. The Rhetoric of Horatian Lyric Discourse*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1991, s. 69-71.

wymykającej się zamknięciu w ramach tylko jednego idiomu stylistycznego, ukrytą pod literą poetyckiej narracji o niespełnionym pragnieniu erotycznym (estetycznym).

Ojciec Maciej, który czytał i naśladował „nieprzyzwoitą” odeę Horacego, miał zatem wszelkie powody, aby posługiwać się takimi strategiami imitacyjnymi, które z jednej strony aluzyjnie wskazywały źródło intertekstu, z drugiej zaś zamazywały jego być może nazbyt oczywisty (przynajmniej dla niektórych czytelników) związek z pierwotnym kontekstem. Niewielka z pozoru zmiana epitetu uzyskuje w ten sposób podwójną motywację, identyfikacyjną i adaptacyjną. Tworząc tekstowy świat ody z intertekstualnych odniesień do poezji Horacego, programuje Sarbiewski również określony model lektury, synchronicznej i ze swej natury komparatystycznej. Dzięki wszystkim mniej lub bardziej czytelnym na pierwszy rzut oka intertekstom obraz poety w otoczeniu „rzecznych łabędzi”, odbity w słowach i figurach Wenuzyjczyka, ulega znaczącemu zwielokrotnieniu.

I r y d a (I r i s). W scenie spotkania na szlaku podniebnego lotu Irydy senne marzenie poety osiąga kulminację. Rozpinając siedmiobarwny łuk, bogini tęczy łączyła niebios z ziemią, bogów z ludźmi, sprawy boskie ze sprawami śmiertelników. Iris przedstawiano jako młodą kobietę z dużymi skrzydłami, ubraną w zwiewną szatę mieniącą się wszystkimi kolorami tęczy i trzymającą w jednej ręce naczynie do czerpania wody (zwane ojnochoe), w drugiej zaś kaduceusz, atrybut keryksa (herolda). Dokładnie taką widzimy ją w ostatniej scenie czwartej księgi boskiej – jak pisał Sarbiewski – *Eneidy*, gdy zstępuje z niebios na polecenie Junony, aby uwolnić duszę Dydony od ciała udręczonego niespełnioną miłością do Eneasza. W odzie do Turskiego jest ona również figurą poety-wieszczka, który podobnie jak bogini, ma dostęp do dwóch rzeczywistości, ludzkiej i boskiej. Natchniony twórca liryczny (*ouranophantor* – odsłaniający tajemnice niebios) to przede wszystkim hermeneuta ukrytych prawd i tajemnych znaków, obdarzony wyjątkową zdolnością ich przekładu na uniwersalny do pewnego stopnia język symboli.

„Zdarzenia w fikcji lirycznej, powiada Sarbiewski, są bowiem w ogóle bardziej zdarzeniami nierzeczywistymi i – że tak powiem oderwanymi – jak i sprzecznymi z powszechnym doświadczeniem, bardziej także cudownymi i niezwykłymi. Któż widział na przykład latającego poetę albo ubogiego Horacego wznoszącego pomnik wyższy od piramid?¹⁸”. Dwa zapadające w pamięć

18 M.K. Sarbiewski *Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus (Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar)*, w: tegoż *Praecepta poetica (Wykłady poetyki)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Ossolineum,

obrazy, które wieńczą pierwszą poetycką narrację dyktowaną przez senne marzenia, skłaniają do postawienia pytania o przesuwane coraz bardziej granice prawdopodobieństwa. Nie dość, że wcześniej uskrzydłony poeta towarzyszył w locie „rzecznym” łabędziom i spoglądał z niebiańskich wyżyn na cudowny spektakl natury. Teraz pod wpływem „słodkiej pieśni” rozstępują się przed nim obłoki, a z burzowych chmur wypadają błyskawice. Wkrótce potem owija on wokół swej szyi purpurową tęczę (Iris) niczym ozdobną wstęgę. Między liryczną wzniosłością, nawet tą najbardziej sztuczną i afektowaną, a dwuznaczną groteską, komiczną i tragiczną zarazem, otwiera się niebezpieczna dla poetyckiej wyobraźni otchłań absurdu. Poetyka oniryczna (zapis marzenia sennego) otwarta na różnorodne postaci cudowności pozwala Sarbiewskiemu ocalić prawdę lirycznego przedstawienia przez uprawdopodobnienie nie-rzeczywistości.

Poetyckie pióro. Przebudzenie ze snu kończy jedną i zaczyna drugą fikcję liryczną (czyli piękne zmyślenie), kolejną wariację na temat lotu poety w przestworzach, relacjonowanego tym razem nader zwięźle i skrótowo (nadmorska sceneria, uwolnienie od ciężkich trosk i śmiertelnego ciała, wzniesienie się w przejrzyste niebiosy). Senne marzenia o potędze poezji lirycznej rozwiewają się w powietrzu pod wpływem trzeźwego umysłu twórcy, lecz nieustanna praca wyobraźni nie pozwala im przepaść bez słowa. Dostarczają bowiem cennego materiału inwencyjnego, który pióro poety przemieni zgodnie z regułami dyskursu lirycznego w odę o snach i lirykach. W autotematycznym, a tym samym metapoetyckim utworze Sarbiewskiego o kreacji poetyckiej fikcji i stwarzaniu tekstowego świata życie i twórczość podzielone między Hypnosa (czas marzenia sennego) i Polihymnię (czas tworzenia pieśni lirycznych) zostają ze sobą retorycznie pojednane. Zarysowana alternatywa wskazuje tylko pozornie dwie wykluczające się możliwości. Dzięki aktywności wyobraźni marzenie senne przypomina pod wieloma względami twórczość liryczną (generowanie wciąż nowych obrazowych przedstawień), a tworzenie liryków przybiera postać snu na jawie z rozbudzonym umysłem i szeroko otwartymi oczami. Z odami „drogiego Horacego” pod ręką.

Horacy. Arcypoeta, „sprawca łańskich słodko-brzmiących nici”, autor „pieśni nad złoto droższych”. Natchniony kapłan klaryjskiego Apollina,

Wrocław–Kraków 1985, s. 60: „Communiter enim magis sunt ideales actiones et – ut ita dicam – abstractae et a communi usu abhorrentes actiones in fictione lyrica, magis etiam mirabiles et rae. Quis enim verbi gratia volentem poetam vidit aut pauperem Horatium aedificantem monumentum situ pyramidum altius?”. Przywołany powyżej cytat podaję we własnym tłumaczeniu.

ale i niespokojny filozof wędrujący własnymi ścieżkami między ogrodami Epikura a Malowanym Portykiem. Utalentowany naśladowca liryki eolskiej, przywiązany do mówienia własnym głosem. Twórca doskonałej pod niemal każdym względem retorycznym formy lirycznej. Wreszcie – przynajmniej dla Sarbiewskiego – figura poety i poezji zarazem. Wbrew zapewnieniom o przebudzeniu senne marzenia nie opuszczają autora ani na chwilę, gdy chwytą za pióro, by śnić tym razem na jawie o kolejnym locie w przestworzach. Swą kulminację znajdują one w fantazmacie całkowitego uwolnienia się od Horacjańskiego wpływu. Adept podejmuje heroiczną decyzję i wypowiada symboliczne poszuszeństwo swemu prekursorowi. W walce o własny i rozpoznawalny idiom stylistyczny uczeń zwraca się przeciwko mistrzowi. Zrywając wszelkie intertekstualne zależności z poetą, od którego nauczył się sztuki latania pod niebiosa w orszaku łabędzi „łśniących purpurowo”, pragnie mówić odtąd tylko swoimi słowami. Sarbiewski uruchamia tradycyjne i dobrze znane figury związane z imitacyjno-emulacyjnym modelem twórczości: poety-przewodnika, który wskazuje drogę naśladowania wiodącą wprost do mistrzostwa poetyckiego, a także podążania po pozostałych przez niego śladach (tropach, w znaczeniu dosłownym i metaforycznym tego słowa).

Poeta dwukrotnie wyrzeka się swego mistrza i przewodnika (nie pamięta o nim, jak nas przekonuje, ani za nim nie podąża), by w następnym wersie sięgnąć po zaskakującą kontaminację dwóch fraz wyjętych z pieśni Wenuzytyczyka adresowanych do Mecenasu (*Carmina* I.1.36 i II.20.2), w których daje on najpełniejszy wyraz swemu przekonaniu o sublimacyjnej (a także w nie mniejszym stopniu inwencyjnej, kreacyjnej, amplifikacyjnej) potędze poezji lirycznej¹⁹. Niezwykłą mocą odrywa ona poetę od ziemi, uskrzydla go i wynosi

19 O tym, jak sprawić przyjemność poecie, wiedział doskonale Stanisław Łubieński, biskup płocki i sekretarz królewski, który w liście do Sarbiewskiego napisanym w dniu jego trzydziestych piątych urodzin (Wyszków, 24 II 1630) przywołał najbardziej znane Horacjańskie formuły o wielkości poety i poezji: „Tua divina poesis Romanis quoque probata auribus mihi valde placet, sic te lyricis vatibus inferis, ut inter principes referri meo quidem iudicio possis, sic acute epigrammata nectis, ut sacra eloquia ex quibus materiam scribendi petis dulci condita sale, animos nostros penetrent. Monumenta ingenii tui non imber edax, non Aquilo impotens, aut innumrabilis annorum series poterit diruere, etiam vita functus vives ac per ora hominum incedes sublimes feriens sidera vertice”, „Natomiast Twoja boska poezja, miła uszom Rzymian, bardzo mi się podoba. Tak wysoko wznosisz się ponad lirycznych poetów, że, zdaniem moim, możesz być nazwany ich księciem. Trafiają do mnie zarówno Twe dowcipne epigramaty, jak i Twoje kazania; czerpiesz z nich temat do pisania, dodawszy poetyckiego wdzięku. Pomników Twego talentu nie może zniszczyć ani trawiący deszcz, ani bezsilny wiatr północny, ani niezliczony szereg lat.

aż do gwiazd. Jaśniejąc jednak w przejrzystych niebiosach, świeci Sarbiewski – jak się okazuje – światłem odbitym od Horacjańskiej liry. Wykorzystana przez poetę dwukrotnie negacja służy paradoksalnie jeszcze wyraźniejszej afirmacji rzekomo porzuconej poezji Horacego. Pojawiającą się w tym fragmencie ody apofatyczność języka można zatem wytłumaczyć realizacją starannie obmyślanej wcześniej strategii ironicznej, która od samego początku bierze w nawias retorykę agonu i walki dwóch silnych autorów o własną tożsamość poetycką. Kreowany w ten sposób obraz starcia adepta i prekursora szybko okazuje się wyłącznie liryczną fikcją czy senną ułudą, którą w dodatku ujawnia na oczach czytelnika i unieważnia sam poeta. Horacjański wpływ w ramach twórczości opartej na imitacji i emulacji, poddany kolejnym zabiegom rewizyjnym (od gwałtownego zerwania, przez „błędne odczytanie”, aż do pełnego wdzięczności pojednania), święci prawdziwy triumf w poezji Sarbiewskiego na własne życzenie autora.

T u r s k i (II). Bezpośredni zwrot do „ty” lirycznego, odsuniętego na plan dalszy Turskiego, kładzie kres obu narracjom lirycznym, które stanowiły wariację na temat poetyckiego lotu. O ile wcześniej rola adresata sprowadzała się do bycia niemym świadkiem i słuchaczem opowieści poety o snach i lirykach, o tyle zmienia się teraz znacząco. Sarbiewski przywołuje przez parafrazę słowa zatroskanego przyjaciela, który przestrzega go przed niebezpieczeństwem Ikarowego lotu w przestworzach. Staje się on w ten sposób uczestnikiem rozmowy o źródłach i naturze twórczości poetyckiej przemawiającym z konieczności głosem poety. W sytuacji, gdy rytm życia wieszcza wyznaczają senne marzenia i pieśni liryczne, nietrudno o rozmycie granicy między fikcją a rzeczywistością. Turski nie jest jednak bezkrytycznym apologetą zdrowego rozsądku. Udzielając poecie przestrogi, występuje w podwójnej roli: współtwórcy prywatnej mitologii Sarbiewskiego (opowieść o jego poetyckim locie będzie kiedyś sławniejsza od mitu o Ikarze) i naiwnego czytelnika fabuł mitycznych („prawdziwy” upadek poety do Morza Bałtyckiego). W obu tych rolach obsadził Turskiego oczywiście autor ody, do którego także i teraz należy ostatnie słowo.

I k a r. Figura syna Dedala naznaczona jest w poezji Horacego semantyczną (i symboliczną) ambiwalencją. W przywołanej wcześniej odzie do Mecenas, zamykającej drugą księgę pieśni Wenuzyjczyka, Ikar, który jako pierwszy

Będziesz żył nawet po śmierci, a usta ludzkie wyniosą Cię na najwyższy szczyt i sięgać będziesz głową do gwiazd”, *Korespondencja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego ze Stanisławem Łubieńskim*, przeł. i oprac. J. Starnawski, PAX, Warszawa 1986, s. 25, 104.

wzniósł się w przestworza, stanowi jedynie punkt porównawczego odniesienia dla lotu poety przemienionego w ptaka Apollina (niebiosa przemierza on, jak się można łatwo domyślić, znacznie szybciej niż Ikar). W odzie drugiej z księgi czwartej, sąsiadującej z odą do Wenus i adresowanej do przyjaciela Horacego, Julusa Antoniusza, mityczna opowieść o nieprzywołanym tym razem z imienia Ikarze została wpisana w przestrożę przed wszelkimi nazbyt śmiałyymi czy wręcz zuchwałymi próbami imitacji poezji Pindara wyobrażonego metaforycznie pod postacią „dirkajskiego łabędzia”, wobec którego sam poeta jest tylko „matyńską pszczołą”. Naśladowując w doskonały sposób styl i sposób obrazowania tebańskiego wieszczka, ostrzega Horacy przyjaciela (a także każdego czytelnika ody, w tym również Sarbiewskiego) przed niebezpieczeństwem „udzielenia swego imienia przeźrocystemu morzu”.

W zależności od przywołanego kontekstu Ikar może zatem oznaczać albo triumf poetyckiego uniesienia (zachwyty podniebnym lotem), albo ostrzeżenie przed pychą w naśladowaniu wielkich poetów (śmiertelny upadek do morza). Liryczna wzniosłość unosi jednak poetę na woskowych skrzydłach. Stylistyczny patos wymaga bowiem dużego wyczucia i istic Horacjańskiej cnoty umiarkowania. Zarówno Turski, jak i Horacy tworzą napomnienie, którego centralną figurą pozostaje Ikar i jego cudowny a zarazem tragiczny lot umieszczony w perspektywie twórczości opartej na imitacji i emulacji. Odpowiadając w zakończeniu ody na słowa przyjaciela, zwraca się Sarbiewski w intertekstualnym dialogu również do swego poetyckiego mistrza i przewodnika. Świadomy wartości swej poezji zrodzonej z twórczego naśladowania nie obawia się wznoszenia coraz częściej i wyżej ku niedostępnym dla zwykłych śmiertelników wyżynom niebios. A jeśli jako poeta-imitator podzieli los Ikara, to tak czy inaczej zdobędzie nieśmiertelne imię (Morze Sarbiewskiego).

Ł ó Ź k o i k r z e s ł o. Kreśląc kolejne wersy tekstu, wiążąc ze sobą słowa żywym rytmem trochejów i daktyli, pióro poety urzeczywistnia w języku to, co w mglistej przestrzeni marzenia sennego (bądź poetyckiego) o niewyraźnie zaznaczonych i rozmytych konturach zaledwie intuicyjnie przeczute. Celna i dowcipna pointa ody, niejako na przekór deklaracji posiadania solidnego punktu oparcia bez względu na sytuację, w jakiej przyjdzie się zapewne jeszcze nie raz odnaleźć umysłowi poety, wyobraża paradoksalnie w warstwie figuratywnej, rozpościerającej się tuż pod powierzchnią litery tekstu, los mitycznego Ikara, udzielając przyzwolenia na tymczasowe wzięcie w nawias przestrogi zatroskanego przyjaciela. Na dwuwersowym odcinku konkluzji ody dochodzi do gwałtownego zderzenia zmysłowej abstrakcji z materialnym

konkretem, idei z rzeczywistością, słowa z rzeczą. Rozbudzona wyobraźnia poetycka, wzniesiona na wyżyny sennego marzenia i lirycznego rojenia, zostaje nagle strącona w świat masywnych i kanciastych przedmiotów. Stojące twarzo na ziemi łóżko i krzesło mają być (meta)fizyczną gwarancją zdrowego rozsądku. To intertekstualne, tzn. przynależące w całości do tekstowego świata (wewnątrztekstowe), zdarzenie przygotowuje i zapowiada niemal cały utwór. Oczekiwaniu na kres narastającej pracy abstrakcji, a więc procesu sukcesywnego wyzbywania się przez poetę tego, co jednostkowe, zmysłowe, nietrwałe i przygodne, czyni dopiero zadość zamykający odę dwuwiersz. Na planie aktywności poetyckiej procesowi temu odpowiada retoryczne li tylko dystansowanie się wobec tego, co zapożyczone, zapośredniczone, wtórne i uwikłane w kontekst; słowem – Horacjańskie.

Oznaką dowcipu, pomysłowości umysłu i zręczności poetyckiej autora jest wręcz epigramatyczna zwięzłość pointy, dzięki której dochodzi do kondensacji i nałożenia na siebie różnorodnych znaczeń. Relacja między literą i figurą (między znaczoną i znaczącą) odsłania na każdym kroku głęboką asymetryczność i niewspółmierność. Nadwyżka semantyczna, owo cudowne dobrodziejstwo figuratywności i główny obiekt zainteresowania hermeneutów, jaką odkrywamy w trakcie lektury, umożliwia uruchomienie wielokierunkowej interpretacji. Strukturę filozoficznej gnomy i poetyckiej sentencji (w poezji Pindara różnica między nimi zaciera się i zanika) wyznacza niezmiennie ta sama reguła – zamknąć w miarę uniwersalną prawdę o rzeczywistości, najlepiej dość oczywistą i dlatego powszechnie znaną, w zaledwie kilku prostych, lecz zaskakująco połączonych ze sobą słowach. Od samego truizmu, który szybko krzepnie na powierzchni tekstu i zastyga w utartych i reprodukowanych później wielokrotnie formułach (toposach), o wiele ważniejszy okazuje się sposób jego wyrażenia. Najwyższą stawką w tej grze językowej jest bowiem tzw. celność pointy pozostawiająca czytelnika z wrażeniem pełnej adekwatności i trafności użytego sformułowania. Konstruowanie pointy wyróżniającej się na ogół epigramatyczną zwięzłością wysłowienia oznacza w praktyce nic innego, jak testowanie retorycznych możliwości i ograniczeń języka w nazywaniu rzeczy po imieniu.

Czy horacjanista może nie pamiętać o Horacym (*immemor Horatii*), a pamiętać o Ikarze (*memor Icaris*)? Sarbiewski doskonale znał retorykę pointy i dlatego wiedział, że dowcipne i trafne zakończenie ody wymaga, by język podążył wiernie i do końca tropem Ikara – słowo musi zderzyć się albo z oznaczanym przedmiotem, albo z innym słowem. Dwie sfery mitotwórczej aktywności poety, marzenia senna i poezja liryczna, sen i pisanie, znajdują solidne

oparcie w dwóch właściwych tym czynnościom i całkowicie przyziemnych rzeczach – łożku i krześle. Czy można wyobrazić sobie bardziej odpowiednią przeciwwagę dla zrównoważenia (nie)znośnej lekkości poetyckiego lotu? Jako wykładowca poetyki i retoryki próbował Sarbiewski pogodzić ze sobą irracjonalne natchnienie poetyckie (doświadczenie z pogranicza szaleństwa, objawienia i wtajemniczenia²⁰) z racjonalną teorią poezji (system abstrakcyjnych reguł tworzenia dyskursu lirycznego). Pointy ody adresowanej do Turskiego nie wypowiada jednak poeta o władnięty wieszczym szałem, który uskrzydłony widzi przed sobą tylko otwarte niebiosy, ale teoretyk poetyki zdystansowany wobec wszelkich fikcji lirycznych i stąpający twardo po ziemi. Mówiąc nieco inaczej, im mocniej trzyma się Sarbiewski łożka i krzesła, im pewniejsze oparcie znajduje w poezji Horacego, tym wyżej wznosi się w swoich snach i lirykach w poetyckim locie.

Zapytajmy raz jeszcze: czy widział ktoś latającego poetę? Znakiem rozpoznawczym swej poezji inspirowanej liryką Wenuzyjczyka pragnął uczynić Sarbiewski zgodną niezgodność (i niezgodną zgodność, by chiazm się dopełnił, a retoryczna figura stała się kompletna) powstającą w wyniku nie tyle prostej neutralizacji opozycji, ile semantycznego przemieszczenia tworzących ją pojęć. Na gruncie twórczości lirycznej oznacza to próbę połączenia ze sobą dwóch w pełni autonomicznych i w żaden sposób nieredukowalnych do siebie porządków – ekstatycznej wyobraźni, uskrzydlającej poetę i unoszącej go w przestworza, oraz krytycznego intelektu sprowadzającego wieszca na ziemię i chroniącego go przed upadkiem w otchłań absurdu. Niezwykle dopracowane pod względem eufonicznym zakończenie ody (nagromadzenie słów rozpoczynających się od głoski s) sprawia wrażenie, że trzeźwo myślący teoretyk poetyki wypowiada ostatnie słowa *sotto voce*, półgłosem, szeptem, jakby z obawy, by nie przebudzić marzącego czy śniącego na jawie poety.

Retoryka marzenia sennego to, jak przekonuje lektura tekstu Sarbiewskiego, poetyka pieśni lirycznej. Posługując się metaforą tekstowego świata, próbowałem opisać równocześnie dwie przenikające się rzeczywistości ody adresowanej do Turskiego. Jedną tworzą, co zrozumiałe, wszystkie składające

20 W słynnym fragmencie Platońskiego dialogu *Ion* o szale poetyckim (534a-b) Sokrates wspomina o poecie jako istocie uskrzydłonej i latającej: „Przecież mówią nam poeci, że z miodopłynnych źródeł i po jakichś ogrodach Muz i dolinach zbierają pieśni i przynoszą je nam, jak pszczoły; i oni też tak latają. I prawdę mówią. Bo to lekka rzecz taki poeta i skrzydlata, i święta. A nie prędzej potrafi coś zrobić, zanim bóg w niego nie wejdzie, zanim zmysłów nie straci i nie pozbędzie się rozumu”, por. Platon *Ion*, w: tegoż *Hippiasz mniejszy; Hippiasz większy; Ion*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958, s. 57.

się na nią słowa, figury i obrazy, drugą – wszelkie intertekstualne odniesienia i nawiązania do poezji Horacego. Dwie narracje stanowiące wariację z powtórzeniem na temat lotu poety w przestworzach (senne marzenie – poezja liryczna), urozmaicone ironicznym (apofatycznym) wyrzeczeniem się Horacjańskiego wpływu, wzbogacone przywołaniem ambiwalentnego znaczeniowo mitu o Ikarze (tryumf sublimacji poetyckiej albo porażka twórczości imitacyjnej) i zwieńczone dowcipną oraz błyskotliwą pointą (sen – łożko, liryki – krzesło) odsłaniają mimetyczno-semiotyczny mechanizm tworzenia tekstowego świata. W tej wykreowanej słowem rzeczywistości, pełnej cudowności i niezwykłości, Sarbiewski stwarza nie tylko adresata i bohaterów lirycznych ody, ale również swego poetyckiego mistrza i nauczyciela, Horacego.

Ode IV,32.

*Ad Albertum Turscium**De suis somniis et lyricis*

Tursci, seu brevior mihi,	
seu pernox oculos composuit sopor,	
pennas somnia levibus	
affigunt humeris; iamque virentia	
laetus prata supervolo,	5
qua se cumque novum molle tumentibus	
campis explicuit nemus,	
herbosaeque patet scena superbiae.	
Mox et nubibus altior,	
mistus flumineis ales oloribus,	10
vivos despicio lacus	
et dulci volucrem carmine mentior.	
Iam tunc nubila, iam mihi	
blandis dissiliunt fulmina cantibus	
et, quae plurima circuit	15
collum, punicea vincior Iride.	
Idem iam vigil et meus	
non ingrata simul somnia dispuli,	
cum ter mobilibus lyram	
percussi digitis, immemor et ducis	20
nil sectator Horatii,	
sublimis liquidum nitor in aera;	

et nunc litora, nunc vagas
 siccis traiciens passibus insulas,
 nil mortale mei gero et
 iam nil sollicito debeo ponderi. 25

Tursci, saepe tamen mones
 olim ne veteri clarior Icaro
 veris fabula casibus
 mutem Parrhasii nomina Balthici. 30

Frustra; nam memor Icari,
 addo stultitiae consilium brevi:
 nam, seu dormio, me torus,
 seu scribo, stabili sella tenet situ.

Oda IV,32.

*Do Wojciecha Turskiego
 O swych snach i lirykach*

Czy to sen krótki, Turski, czy też całonocny,
 powieki moje złączy, a senne marzenia
 do ramion moich nagich skrzydła przymocują,
 to zaraz z wesołością ponad kwitnącymi
 łąkami przelatuję wysoko, gdzie pośród 5
 wznoszących się łagodnie pól jakiś zagajnik
 rozciąga się nietknięty, i gdzie wyśmienita
 otwiera się przede mną trawiasta sceneria.
 Wzniesiony wkrótce potem aż ponad obłoki,
 niczym ptak z łabędziami rzeczynymi złączony, 10
 z góry na ożywione spoglądam jeziora
 i udaję z pomocą słodkiej pieśni ptaka.
 Oto już na głos moich czarujących pieśni
 chmury się rozstępują, a z nich wypadają
 błyskawice; spowity jestem w purpurową 15
 tęczę, która się wokół mej szyi owija.
 Gdy się jednak przebudzę i wdzięczne marzenia
 senne szybko odpędzę od siebie daleko,
 gdy po trzykroć zwinnymi palcami uderzę

w mą lirę, nie pamiętam o mym przewodniku 20
 Horacym, ani wcale za nim nie podążam,
 ponad ziemią w przejrzystych niebiosach jaśniejąc;
 przemierzając ponadto prędko suchą stopą
 morskie nadbrzeża albo ruchome wysepki,
 niczego śmiertelnego ze sobą nie dźwigam 25
 i żadnym ciężkim troskom dłużej nie podlegam.
 Po wielokroć mnie jednak, Turski, napominasz,
 abym jako opowieść w przyszłości sławniejsza
 od dawnego Ikara prawdziwym upadkiem
 nazwy Parrazyjskiego Bałtyku nie zmienił. 30
 Na próżno; mając bowiem Ikara w pamięci,
 chwilowemu szaleństwu rozsądek przydadę,
 gdy śpię bowiem, to łóżko, a wtedy, gdy piszę,
 to krzesło w położeniu mnie trzyma stabilnym.

Objaśnienia:

Metrum: strofa asklepiadejsko-glikonejska III, pierwszy wers to glikonej, drugi – wers asklepiadejski mniejszy.

w. 2: *oculos composuit sopor* – por. Valerius Flaccus *Argonautica* VII.246-247: „Redde diem noctemque mihi, da prendere vestes | somniferas ipsaque oculos componere virga”, „przywróć mi dzień i noc, pozwól dotknąć szat sprawujących sen i samą różdżką zamknij moje oczy”.

w. 6-7: *qua se cumque... explicuit nemus* – eufonia, artystyczne opracowanie warstwy brzmieniowej tekstu, uzyskana dzięki aliteracji głoski ‘m’: *qua se cumque novum molle tummentibus | campis explicuit nemus*.

w. 10: *flumineis ales oloribus* – por. Horatius *Carmina* IV.1.10: „purpureis ales oloribus”, „ptak w orszaku łabędzi lśniących purpurowo”, przeł. A. Lam.

w. 12: *dulci volucrem carmine* – por. Catullus *Carmina* LXVIII.7-8: „Nec veterum dulci scriptorum carmine Musae | oblectant, cum mens anxia pervigilat”, „Muzy nie cieszą się słodką pieśnią dawnych autorów, gdy czuwa niespokojny umysł”; Sarbievius *Lyrice* II.22.22: „Hic dulci scopulos carmine colligam”, „Tu słodką pieśnią zgromadzę skały”.

w. 13-14: *iam tunc nubila... fulmina* – zeugma (z gr. sprzężenie, zespolenie, spojenie), figura retoryczna (zaliczona przez Kwintyliana do figur powstałych w wyniku detrakcji, celowego pominięcia słowa, *Institutio oratoria* IX.3.58) polegająca na połączeniu kilku słów lub fraz za pomocą jednego

słowa nadrzędnego, najczęściej czasownika. Sarbiewski powiązał ze sobą semantycznie jeden czasownik (*dissiliunt*) z dwoma różnymi rzeczownikami (*nubila* i *fulmina*): „oto na głos moich wdzięcznych pieśni pękają (rozstępują się) chmury (*nubila dissiliunt*) i wyskakują (wypadają) z nich błyskawice (*fulmina dissiliunt*)”. Ujmując rzecz nieco bardziej precyzyjnie, poeta wykorzystał w tym fragmencie odmianę zeugmy zwaną mezozeugmą (element nadrzędny znajduje się pośrodku słów czy wyrażen podrzędnych semantycznie), która wywołuje efekt antycypacji, czyli oczekiwania na pojawienie się frazy spajającej wszystko w jedną całość znaczeniową (*nubila... dissiliunt fulmina*). Nie dość tego, stworzona przez Sarbiewskiego mezozeugma nosi wszelkie znamiona figury określanej jako syllepsis, uznawanej przez niektórych teoretyków retoryki za zeugmę złożoną, tzn. taką, w której fraza nadrzędna ma za każdym razem w połączeniu z określonym słowem inne znaczenie, zazwyczaj figuratywne (niedosłowne); czasownik *dissiliunt* oznacza w odniesieniu do chmur ‘pękają’ (‘rozpryskują się’, ‘rozstępują się’), w odniesieniu zaś do błyskawic – ‘wyskakują’ (‘wypadają’).

w. 16: *punicea vincior Iride* – Iris (Iryda, Taumantyda), grecka bogini (personifikacja) tęczy, córka boga Taumasa i Okeanidy Elektry, posłanka bogów olimpijskich (głównie Zeusa i Hery). W literaturze starożytnej określana najczęściej jako ‘Złotoskrzydła’ (*chrysopteron*) albo ‘Wiatronoga’ (*aellopus*, Homerus *Ilias* VIII.409). Por. Vergilius *Aeneis* IV.700-702: „ergo Iris croceis per caelum roscida pennis | mille trahens varios adverso sole colores | devolat”, „Iris pokryta rosą zstępuje więc z niebios na złocistych skrzydłach, mieniąc się w słońcu tysiącem różnych barw”.

w. 1-19: *mobilibus... digitis* – por. Lucretius *De rerum natura* II.412-413: „ac Musaea mele per chordas organici, quae | mobilibus digitis expergefata figurant”, „jak pieśni Muz, które muzycy budzą dzięki strunom i kształtują zwinnymi palcami”.

w. 22: *sublimis liquidum nitor in aera* – por. dwie słynne ody Horacego adresowane do Mecenasa: *Carmina* I.1.35-36: „Quod si me lyricis vatibus inseres, | sublimes feriam sidera vertice”, „i jeśli mnie zaliczysz do śpiewaków grona, | ja głową podniesioną o gwiazdy uderzę”, a także *Carmina* II.20.1-3: „Non usitata nec tenui ferar | penna biformis per liquidum aethera | vates”, „Niezwyczajnym i nie leda piórem opatrzone | poeta, co dwojaką już postać przybiera, | ulecę w przestwór”, przeł. A. Lam. Por. także J. Kochanowski początek *Pieśni XXIV z Księg wtórych*: „Niezwyczajnym i nie leda piórem opatrzone, | Polecę precz, poeta, ze dwojej złożony | Natury: ani ja już przebywać na ziemi | Więcej będę, a większy nad zazdrość, ludnemi | Miasty wzgardzę”.

w. 21-22: *Horatii... in aera* – por. Sarbievius *Lyrice* I.10.1-5: „Non solus olim praepes Horatius | ibit biformis per liquidum aethera | vates, olorinisve late | cantibus, Aeoliove terras | temnet volatu”, „Nie tylko dwukształtny wieszcz Horacy wznosił się niegdyś niczym ptak w przejrzyste niebiosia z łabędzim śpiewem daleko, gardząc ziemią w eolskim locie”.

w. 30: *Parrhasii nomina Balthici* – epitet parrazyjski (*parrhasius*) wywodzi się od nazwy krainy i miasta (*Parrhasia*) w południowej Arkadii w pobliżu góry Kyllene, które założył Parrajos (*Parrhasios*), syn Likaona. W poezji Owidiusza określenie „Parrazyjska Niedźwiedzica” (*Heroides* XVIII.152: „quaeque micat gelido Parrhasis Ursa polo”, „i gdzie na skutej lodem Północy świeci Parazyjska Niedźwiedzica”) oznacza Wielką Niedźwiedzicę (*Ursa Maior*), konstelację gwiazd rozjaśniających niebo mroźnej Północy. Lecz zapytajmy wprost: co wspólnego z Kallisto, Wielką Niedźwiedzicą i Parrazją (Arkadią) ma Morze Bałtyckie? W zmitologizowanej, historyczno-kulturowej geografii Sarbieviuskiego Bałtyk, największe morze Północy (a także Sarmacji), oświetla swoimi gwiazdami „Parrazyjska Niedźwiedzica”. Konstelacja ta udziela Morzu Bałtyckiemu nie tylko światła, ale również wyszukanego językowo (i poniekąd egzotycznego) epitetu.

w. 31: *nam memor Icar* – Ikar, syn Naukrate i Dedala (Ovidius *Metamorphoses* VIII.183-235), por. dwa ważne konteksty Horacjańskie: *Carmina* II.20.13-14: „Iam Daedaleo ocior Icaro | visam gementis litora Bosphori”, „już szybszy od Ikara, co go Dedal zrodził, | patrzę na Bosfor, jak u brzegów huczny”, przeł. A. Lam (J. Kochanowski *Pieśń XXIV z Ksiąg wtórych*: „Terazże, nad Ikara prędszy przewaźnego, | Puste brzegi nawiedzę Bosfora hucznego”) oraz początek ody IV.2.1-4: „Pindarum quisquis studet aemulari, | Iulle, ceratis ope Daedalea | nititur pinnis, vitreo daturus | nomina ponto”, „Kto iść w zawody zamierza z Pindarem, | Julusie, ten na woskowych wzlatuje | skrzydłach Dedala, imię swe zwierzając | szklitemu morzu”, przeł. A. Lam.

w. 31: *memor Icar* – por. Sarbievius *Lyrice* I.10.81-82: „Quo, Musa, vatem, non memor Icar, | tollis relapsurum?”, „Gdzież Muzo, nie pamiętająca o Ikarze, unosisz wieszczą, który może spaść?”.

w. 32: *stultitiae consilium brevi* – chwilowe szaleństwo, szal poetycki (*furore poeticus*, gr. *mania*, *enthousiasmos*), w Platońskiej koncepcji aktu twórczego (Plato *Ion* 533d, 534b; *Phaedrus* 244a-245a, 265a-b) to wyjątkowy, ekstatyczny stan umysłu poety, graniczący z utratą zmysłów i popadnięciem w szaleństwo, spowodowany ingerencją bóstwa (Muzy, Apollina) i umożliwiający uprawianie twórczości literackiej bez znajomości reguł poetyki czy retoryki (natchnienie, uniesienie poetyckie). Szal zsyłany przez Apollina i Muzy miał

zdaniem Sarbiewskiego łagodząc pojawiające się w ludzkiej duszy sprzeczności i dysonanse, por. M.K. Sarbiewski *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Ossolineum, Wrocław 1954, s. 380-381.

w. 34: *seu scribo... situ* – eufonia oparta na nagromadzeniu w bliskim sąsiedztwie słów rozpoczynających się od tej samej głoski (w tym przypadku głoski ‘s’): *seu scribo, stabili sella tenet situ*.

Abstract

Wojciech Ryczek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

The Rhetoric of the Dream: Maciej Kazimierz Sarbiewski's Oda do Wojciecha Turskiego [Ode to Wojciech Turski] (IV.32)

Ryczek proposes a rhetorical interpretation of a Latin ode by Maciej Kazimierz Sarbiewski, addressed to a certain Wojciech Turski (*Lyrice* IV.32). The second part of the article contains a transcript, Polish translation and a discussion of the text. Ryczek examines two of Sarbiewski's lyrical narrations, both of which focus on the poet's flight in vast expanses – his ironic renouncement of Horatian influences, as well as his evocation of the ambivalent myth of Icarus (the triumph of sublimation or the failure of imitative creativity). Their analysis from the perspective of the rhetoric of the dream makes it possible to bring to light and to describe the mimetic and semiotic mechanism involved in the creation of a textual world.

Keywords

Maciej Kazimierz Sarbiewski, Latin ode, lyrical fiction, rhetoric, tropes