

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVII

Kraków, listopad–grudzień 2016

Zeszyt 6 (339)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.1515/ruch-2017-0091

ALEGORYCZNE EKFRAZY PAŁACU SŁAWY
W BAROKOWYCH PANEGIRYKACH
SAMUELA TWARDOWSKIEGO
I SAMUELA LESZCZYŃSKIEGO

ROMAN KRZYWY*

Deskrypcje wymaginowanych obiektów architektonicznych mają w literaturze europejskiej solidny rodowód, sięgający czasów epiki Homera, która kształtowała wyobrażenia wielu pisarzy antycznych na temat formy artystycznej¹. W przekazanych późniejszym wiekom utworach epoki starożytnej można wyróżnić dwa podstawowe typy tego rodzaju opisów: ekfrazy budowli realistycznych, mających stwarzać wrażenie rzeczywiście istniejących, choć oczywiście jedynie w obrębie odwołującego się do zasady prawdopodobieństwa świata przedstawionego, bądź jawnie fantastycznych, które nawet nie sugerują, że mogłyby istnieć poza sferą wyobraźni. Pierwszy typ reprezentuje przykładowo przedstawienie pałacu władcy Feaków z Homerowej *Odysei* (VII 81–102), kartagińskiej świątyni Junony z *Eneidy* Wergiliusza (I 446–493) czy też przypominającego świątynię – wedle zapewnień narratora – pałacu Kleopatry w *Wojnie domowej* Lukana (X 112–126), drugi konkretyzuje opis pałacu Heliosa w *Metamorfozach*

* Roman Krzywy – dr hab., prof. Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ Rozważania wstępne stanowią rekapitulację podrozdziału „Budowle rymem opisane wobec teorii ekfrazy” z książki autora studium: *Wędrówki z Mnemozyny. Studia o topice dawnego podróźopisarstwa*, Warszawa 2013, s. 121–142.

Owidiusza (II 1–8) czy Świątyni Mądrości z *Psychomachii* Prudencjusza, który kreując swój obraz, nawiązał – trzeba nadmienić – do przedstawionej w Starym Testamencie wizji świątyni Salomona (1 Krl 6–7, 2 Krn 3–4, Ez 40–48) oraz Nowej Jerozolimy z rozdziału 21 i 22 Apokalipsy św. Jana². Przywołane utwory aż do przewrotu romantycznego uznawano zgodnie za wzorcowe.

Niezależnie od odmiany, deskrypcje te łączy kilka cech stałych, takich jak oparcie o schemat enumeracyjny, polegający na wyliczeniu kolejnych komponentów architektonicznych w mniej więcej ustalonym porządku (rzut ogólny, charakterystyka wrót, a następnie wnętrz), zespolony z określaniem z reguły kosztownych materiałów, z których zostały one wykonane, i zdobiących obiekt drogocennych kamieni szlachetnych, nadających przedstawieniu barw i połysku. Ponadto w opisach tych zwraca się często uwagę na znajdujące się w budowlach dzieła sztuki, zwłaszcza płaskorzeźby i obrazy, których treść zostaje zwykle pokrótce lub bardziej dokładnie omówiona, jak też podkreśla się, że wykonanie całej budowli bądź którejś z jej ozdób, bądź detalu to dzieło nie ludzkiej ręki albo chociaż artysty dorównującego mistrzom o niekwestionowanej renomie (np. Fidiasz, Apelles) czy też któremuś z siedmiu starożytnych cudów świata. Jak można się domyślać, uwzględnienie w deskrypcji składników nacechowanych estetycznie wynikało z założenia, że opis powinien dotyczyć architektury reprezentacyjnej, nie pierwszego lepszego budynku, a zasada *decorum* domagała się, by „szlachetności” charakteryzowanego miejsca odpowiadały materiały oraz określenia najlepiej służące osiągnięciu zgodności z na ogół respektowaną w dawnych wiekach normą estetyczną. Dużą wagę przywiązywano zwłaszcza do ekfraz przedstawień plastycznych (reliefów umieszczonych na wrotach, dzieł malarskich zdobiących ściany, mozaik), które należały do stałych składników deskrypcji pałaców i świątyń, o czym pamiętał jeszcze Adam Mickiewicz. Gdy w *Panu Tadeuszu* (I 56–68) tytułowy bohater wbiega do dworu rodzinnego, podziwia wiszące na ścianach portrety bohaterów narodowych. Oczywiście, poeta wykorzystał nieco przewrotnie leciwą konwencję, by korespondowała z jego koncepcją eposu, w której ważnym środkiem obrazowania było budowanie dystansu wobec tradycji epickiej poprzez przetwarzanie jej klisz³.

Przypomnieć też należy, że w drugim ze wskazanych na wstępie typów wizji zaobserwować można większą skłonność do nadawania programowi artystycznemu budowli wymiaru alegorycznego. Miejsce oddaje wtedy charakter gospodarza oraz zakres jego aktywności. Na przykład wystrój słonecznego pałacu z poematu Owidiusza służy podkreśleniu panowania boga nad czasem, przyrodą, niebem, ziemią i morzami, z kolei ściany pałacu Wenery z *Nadobnej Paskwaliny*

² Na temat ekfraz biblijnych oraz Prudencjuszowej Świątyni Mądrości zob. J. Kowalski, *Rymowane zamki. Tematy architektoniczne w literaturze starofrancuskiej XII wieku*, Warszawa 2001, s. 22–35.

³ Młodzieniec widzi wizerunki swoich imienników: Kościuszki, Rejtana i Korsaka oraz Jakuba Jasińskiego. Scena stanowi imitację wspomnianego wyżej epizodu z *Eneidy*.

Samuela Twardowskiego zdobią freski ukazujące tryumfy bogini nad starożytnymi herosami, co symbolizuje jej wszechpotęgę, której żaden mocarz nie może się oprzeć⁴. Nierzadko w takich sytuacjach porządek alegoryczny współtworzą rozmaite personifikacje. W *Metamorfozach* obok tronu bóstwa stoją postaci uosabiające pory roku, godziny, dni, lata itp.

W epokach przedromantycznych, zarówno w antyku, średniowieczu, jak i już w czasach nowożytnych, znajomość rozmaitych technik ekfrastycznych, w tym zasad sporządzania opisów budowli, zapewniały wstępne ćwiczenia stylistyczno-kompozycyjne (w literaturze przedmiotu określane nierzadko z grecka terminem *progymnasmata*), przygotowujące uczniów do regularnego kursu retoryki. Zachowane podręczniki tych ćwiczeń zostały sporządzone przez retorów greckich późnej starożytności. Wszyscy oni wyróżnili rozmaite formy deskrypcji (osób, zwierząt, miejsc, czasu, sytuacji, przedmiotów itp.) jako jeden z tematów oratorskich wprawek, zwracając uwagę, że podstawową zaletą dobrego opisu jest jego sugestywność, to jest umiejętność takiego przedstawienia obiektu, by odbiorca – czytelnik bądź słuchacz – mógł je sobie w wyobraźni unaocznic. W niezmiernie popularnym od czasów renesansu aż po XVIII stulecie podręczniku Aftoniosa Sofisty (popularność zapewniły skryptomu przekłady na łacinę) znajduje się przykładowo następujące wyjaśnienie: „Ekfraza jest opisową formą wypowiedzi, która z całą wyrazistością przywodzi przed oczy widok (opisywanej rzeczy)”⁵. Oznacza to prymat odwołań do zmysłu wzroku w tego rodzaju kompozycjach⁶. Przedstawienia literackie powinny też, jak nadmieniali niektórzy preceptorzy, dążyć do ogólności przez uwzględnienie cech typowych, wspólnych dla danej klasy opisywanych obiektów⁷, co oczywiście przywodzi na myśl założenia estetyki klasycyzującej.

W kompendium Aftoniosa rozważania teoretyczne uzupełnione zostały przykładami. Wśród nich uwagę przykuwa opis zabudowań Akropolu w Aleksandrii. W deskrypcji tej odnaleźć można wyżej wymienione komponenty (omawiane wedle rozmieszczenia w przestrzeni detale architektoniczne, specyfikacja materiałów, charakterystyka przedstawień plastycznych). Warto zwrócić na to uwagę ze względu na powszechność wykorzystania w dawnym szkolnictwie i pracy twórczej technik imitacyjnych. Naśladowanie i przetwarzanie istniejących wzorców literackich kształtować miało warsztat młodych adeptów retoryki, podpo-

⁴ Podobną wymowę mają płaskorzeźby umieszczone na podwojach labiryntowego pałacu Armidy w XVI pieśni *Jerozolimy wyzwolonej*, który broni dostępu do iluzorycznego ogrodu rozkoszy.

⁵ Cyt. za: *Progymnasmata. Greckie ćwiczenia retoryczne i ich modelowe opracowanie*, oprac. i przeł. H. Podbielski, Lublin 2013, s. 214. O nowożytnej recepcji tego podręcznika zob. B. B. Awianowicz, *Progymnasmata w teorii i praktyce szkoły humanistycznej od końca XV do połowy XVIII wieku. Dzieje nowożytnej recepcji Aftoniosa od Rudolfa Agricoli do Johanna Christopha Gottscheda*, Toruń 2008.

⁶ O filozoficzno-estetycznych konsekwencjach wizualności opisów poetyckich zob. N. R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja „ut pictura poesis”*, przeł. I. Fessel [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wystouch, Gdańsk 2006, s. 127–132.

⁷ Zob. omówienie ekfrazy przez Teona z Aleksandrii [w:] *Promymnasmata...*, s. 97–98.

wiadając, jak skonstruować daną wypowiedź, ale i ucząc, na co zwracać uwagę przy sporządzaniu deskrypcji z natury. Skutkiem tego jest tak duże podobieństwo przedstawięń obiektów architektonicznych w piśmiennictwie staropolskim, niezależnie, czy weźmiemy do rąk utwór *stricte* literacki, czy też relację z podróży. Nie ma wątpliwości, że retoryka prowadziła wówczas oko i rękę w stopniu, którego nie należy lekceważyć⁸.

Jednym z ciekawszych wyimaginowanych obiektów literackich, którego genezę łączyć należy, jak przypuszczam, ze szkolnymi wprawkami retorycznymi, stanowią wizje pałacu Sławy (Famy), dobrze znane w literaturze europejskiej dzięki takim utworom, jak *The House of Fame* Geoffreya Chaucera (ok. 1380) czy późniejsza parafraza tego dzieła: *Temple of Fame* Aleksandra Pope'a (1711). W polskiej literaturze deskrypcje siedziby bogini pojawiają się w okresie baroku w nurcie panegirycznym, którego twórcy bardzo chętnie wykorzystywali najrozmaitsze koncepty inwencyjne, by nieco ożywić środki wyrazu szybko podlegające erozji w masowo produkowanych od końca XVI w. przy najrozmaitszych okazjach pochwałach. Na przykład w wierszowanym utworze okolicznościowym ułożonym przez Jana Aleksandra Koreywę po elekcji Władysława Wazy na króla Rzeczypospolitej w połowie utworu czytelnik może podziwiać przez chwilę „Cnotom i Muzom pałac świętym ulubiony”, w którym Bellona i Mars oddają cześć kilku polskim pisarzom (Stanisławowi Hozjuszowi, Marcinowi Kromerowi, Stanisławowi Sokołowskiemu, Sebastianowi Petrycemu)⁹. Wygląd budowli ukazany jest nader lakonicznie – opis wyraźnie ustępuje porządkowi alegorycznemu o wymowie etycznej:

Nie tak gładkim marmurem abo płomienistym
 Porfirem, lubo dachem świeci się złocistym,
 Jak spokojnym ubóstwem i doskonałymi
 Cnoty, mężami k temu nieprzerobionemi.
 Tam poważne nauki i nienaganione
 Obyczaję, i laury wiecznie kwną [kwitną] zielone,

⁸ Przed ponad półwieczem Stefania Skwarczyńska, która nie zajmowała się retorycznymi formami wypowiedzi i ich oddziaływaniem na literaturę, badając strukturę *Genesis z Ducha* Juliusza Słowackiego i znajdując w literaturze europejskiej przykłady opisów budowli sakralnych, zaproponowała, by traktować je jako przykłady gatunku „świętyni” (tęż e, *Struktura rodzajowa „Genesis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka* [w:] *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesiątciu urodzin. Materiały i szkice*, Warszawa 1959, s. 271–273). Nie odmawiając uczonej celnej intuicji, po rozpoznaniu retorycznej genezy tych przedstawięń (co w naszym literaturoznawstwie nastąpiło w latach 90. XX w. wraz z nastaniem mody na badanie rozmaitych odmian ekfraz), zaproponowana przez nią nazwa gatunku ma już oczywiście tylko znaczenie historyczne.

⁹ Podobny pomysł wykorzystał Wespazjan Kochowski w dobrze znanej pieśni *Poetowie polscy świeższy i dawniejszy we dworze Helikońskim odmalowani* (*Lyricorum polskich epodon VI*), w której poeta w pałacu Muz umieścił wizerunki wybranych twórców. O wierszu zob. obszerne studium Marii Eustachiewicz, „*Dwór helikoński” Wespazjana Kochowskiego*, „*Pamiętnik Literacki*” 1981, z. 2, s. 3–22.

Tam stara, nieodmienna, życzliwa, przyjemna
 Szczerłość, trzeźwość i zgoda panuje wzajemna,
 Tam srebrne helikońskie hojnie płyną zdroje,
 Tam kwitnącej młodości oblatują roje.¹⁰

Ekfrazja Korewy nie jest obszerna, stanowi jedynie dodatek do przydługiego pocztu władców panujących przed nowo obranym monarchą, świadcząc – jak się zdaje – o zadomowieniu konwencji w świadomości twórczej wychowanków siedemnastowiecznych kolegów oraz akademii (Koreywa był absolwentem Wszechnicy Jagiellońskiej)¹¹. Kształt prawdziwie artystyczny nadał jednak opisowi siedziby Sławy dopiero Samuel Twardowski w swym *Pałacu Leszczyńskim* z 1643 r., „najefektowniejszym chyba panegiryku XVII wieku”¹². Oto w dniu uroczystej intrady generalnego starosty wielkopolskiego Bogusława Leszczyńskiego do Poznania przybywa z Olimpu, który autor skontaminował w wyobraźni z Olimpią, bogini Sława, by w rynku wznieść wspaniały pałac. Wstęp do niego mają tylko zasłużeni w służbach publicznych i wojennych, którym należy się wieczna pamięć.

Jednak nim autor wymieni niektórych wybrańców bogini, najpierw nader szczegółowo przedstawia wygląd przybytku. Wzniesiony został na planie kwadratowym, zbudowany z marmuru czarnego i białego ułożonego w szachownicę, na dziedzińcu umieścił poeta na czterech lwach odlanych z korynckiego brązu, choć połączanych, fontannę, pośrodku której ustawiono obelisk z jaspisu¹³, a przy nim dwie alabastrowe syreny z porfirowymi dzbanami¹⁴. Wyżej umieścił twórca krążanki ozdobione przedstawieniami plastycznymi:

¹⁰ J. A. Koreywa, *Io tryumfalne na szczęśliwą koronacją Władysława Zygmunta IV*, Kraków 1633, k. C₂v.

¹¹ O popularności omawianych szablonów deskryptywnych świadczy pieśń ulotna z obiegu jarmarcznego *Kozaczek duchowny na dwa chóry, anielski i diabelski* [b.m., 1618], w której znalazł się opis komnaty przeznaczonej szlachetnej duszy po śmierci:

Ściany – szczyry brant z szafiry,
 Pawimenty z dyjamenty,
 A nad głowy szczyt gotowy,
 Krom korony Boskie trony.

¹² T. Witczak, *Do genezy „Pałacu Leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego* [w:] *Munera litteraria. Księga ku czci Profesora Romana Pollaka*, Poznań 1962, s. 327. Bardzo możliwe, że omawianą konwencję wykorzystywali także inni autorzy utworów panegirycznych. Literaturę tę bada się ostatnio chętniej niż jeszcze 30 lat temu, jednak dość wybiórczo (jej obfitość nie ułatwia zresztą zadania), stąd podawane informacje muszą być opatrzone klauzulą prawdopodobieństwa.

¹³ Również na środku dziedzińca aleksandryjskiego Akropolu, którego opis zawiera podręcznik Aftoniosa (*Progymnasmata*..., s. 218), znajdowała się fontanna, lecz z dwoma obeliskami.

¹⁴ Deskrypcję pałacu Sławy na tle innych ekfraz budowli w twórczości Twardowskiego, także z uwzględnieniem kontekstów architektonicznego i literackiego, rozpatrywano już w literaturze przedmiotu. Zob. J. Kowalski, „Gdańska laterna” i „żarliwe łuny”. *Rymowana architektura Mistrza Twardowskiego na tle tradycji europejskiej* [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny*

W górze ganki około wszystkie marmurowe,
 które we wzór popstrzyły macice perłowe
 przeplatane koralem, gdzie po tynkowanych
 drogo ścianach historyj wiele odkowanych
 w miedzi i starożytnym widzieć mozaiku –
 o tych zwłaszcza heroach, którzy kiedy w szyku
 krwawej służąc Bellony, czego dokazali,
 czym by sobie łaskawą panią tę zjednali.¹⁵

Zapowiedź z ostatnich wersów dopełnia wyliczenie, które definiuje alegoryczną naturę miejsca. Ściany zdobią sceny mitologiczne (ukazują np. wyprawę Argonautów, Tezeusza walczącego z Minotaurem, prace Herkulesa), obrazy siedmiu cudów świata oraz epizody z historii starożytnej uporządkowane wedle następstwa kolejnych imperiów (Media, Partia, Persowie, Grecy, Macedonia, Rzym)¹⁶. Po obejrzeniu krążganków, czytelnik prowadzony jest na drugie piętro, gdzie otwierają się przed nim spiżowe drzwi osadzone w kryształowych kolumnach, przy których „na srebrnych podstawkach nimfy złotolite / głowy żubrze trzymają w dyjamentcie ryte” (s. 23: w. 157–158). Jest to, jak głosi napis, ekwiwalent herbu Wieniawa, którym pieczętowali się Leszczyńscy. Za wrotami mieści się sala audiencyjna. W niej Sława zamierza przyjąć ucztą gości przybyłych do stolicy Wielkopolski. Nim jednak to nastąpi, czytelnik musi zobaczyć kosztowne obicia ścian (szpalery), przedstawiające członków rodu, począwszy od legendarnych przodków, a kończąc na wymienionych jedynie z nazwiska przedstawicielkach rodziny magnackich, z którymi skoligacili się Leszczyńscy. Nie ma wątpliwości, że ten punkt poematu rozwija w nietuzinkowy i obszerny sposób (passus liczy ponad 650 wersów) jeden z najważniejszych toposów panegirycznych, którego celem była laudacja bohatera utworu poprzez przypomnienie jego rodowodu.

Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie, red. K. Meller, J. Kowalski, Poznań 2002, s. 388–402; B. Pfeiffer, *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władzy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002, s. 171–183.

¹⁵ S. Twardowski, *Pałac Leszczyński*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2002, s. 21–22; w. 87–94. Dalsze przytoczenia z utworu za tym wydaniem.

¹⁶ Michał Kuran opis pałacu i pomieszczonych w nim malowideł (w. 73–180) niesłusznie wyłącza z porządku alegorycznego. Zob. tegoż, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Łódź 2008, s. 189. Nadmienić należy, że nie przekonuje również rozpoznanie genologiczne poematu jako ody w odmianie zwycięskiej (epinijonu) zespolonej z ekfrazą i panegirykiem, a zarazem utwór noszący cechy liryczno-epickie (tamże, s. 207–211). *Notabene* jako argument przemawiający za melicznością tekstu badacz wskazuje inicjalny zwrot „Śpiewam senat i wielkie w Polsce generały”, który stanowi przeciwieństwo parafrazę otwarcia *Eneidy*, a w późniejszych czasach był konwencjonalną formułą stosowaną przez licznych pisarzy na początku utworów o bardzo różnej fakturze gatunkowej. Jako panegiryk poemat odwołuje się przede wszystkim do retorycznych form wypowiedzi właściwych rodzajowi popisowemu (*descriptio, laus*).

Następnie autor przedstawił uroczysty wjazd na rynek poznański asysty Bogusława Leszczyńskiego¹⁷. Tu bogini powita magnata mową pochwalną. Najpierw jednak z pomocą Charyt i Ganimedesa zastawia stół „niebieską ambrozyją i swymi nektary” (s. 46: w. 941), które nie tyle – wyjaśnia poeta – sycą ciało, ile pobudzają umysły do dzieł wielkich. Gdy wszystko już przygotowane, bogini zasiada na tronie pod złotym baldachimem w otoczeniu ryszunka bojowego oraz „gąb i języków szemrzających coś przy niej” (s. 47: w. 958), których zadaniem jest opiewać wiekopomne osiągnięcia. Ją samą wyróżnia nieprzemijająca młodość. Wszystkie te informacje służą oczywiście twórcy do konstrukcji alegorycznego przekazu. Pragnienie wiecznej sławy popycha do wielkich czynów, o których pamięci nigdy nie naruszy upływ czasu. Można się domyślać, że i bohater dnia to pretendent do tego zaszczytu, podobnie jak pozostali goście w pałacu, których bogini usadza za stołem, a poeta obdarza komplementem. Gdy już w końcu wszyscy zasiedli, odbywa się biesiada. Podczas niej – jest to już ostatni takt alegorii – Apollo akompaniuje Muzom śpiewającym o znakomitych dokonaniach ludzi. Wtedy cudowny pałac zmienia się w poznański zamek, gdzie przybyli goście podejmowani są już zwyczajną strawą i trunkami¹⁸.

Personifikacja o mitologicznym rodowodzie przybywa zatem, by uświetnić konkretną uroczystość. Jest to zabieg bardzo charakterystyczny dla dawnej literatury okolicznościowej, w której niejednokrotnie Muzy opłakują zmarłych, a Wenera przylatuje z Cypru na powozie zaprzężonym w łabędzie bądź gołębie, by przyrzeć się zaślubinom. Twardowski poszedł krok dalej, każąc Sławie wznieść wspaniałą, lśniącą od złota i drogich kamieni gmach służący pochvale jednego rodu magnackiego. Celowi temu podporządkował wysnutą z fantazji, choć wspartą retorycznym przygotowaniem budowlę, której wystrój, mieszkańcy i ich czynności służą nieśmiertelnej glorii.

O *inventio* poematu stanowi, jak sądzę, gruntowne rozwinięcie pomysłu z pieśni XVII *Gofreda abo Jeruzalem wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego, w której po wzmiance o pałacu Sławy (oktawa 61) następuje ekfrazą tarczy przedstawiającej wizerunki kilkunastu przodków Rynalda (oktawy 66–81), dopełniona panegirkiem dla księcia Alfonsa II d’Este, mecenasa Tassa i rzekomego potomka Rynaldowego (oktawy 90–94). Leszczyńskiemu z pewnością musiała się spodobać ta pochlebna transpozycja, dzięki której zrównano go z księciem Ferrary i Modeny, zresztą niedoszłym królem Rzeczypospolitej (jego kandydaturę rozpatrywano podczas pierwszych bezkrólewii). Autor *Pałacu* natomiast podpowiada¹⁹, że jego wizja to nawiązanie do niezwykle popularnego

¹⁷ Na temat uroczystych intrad w okresie staropolskim i ich odzwierciedlenia w twórczości poety zob. L. Szczerbicka-Ślęk, *Wiersze Samuela Twardowskiego „pod wjazd” pisane [w:] Wielkopolski Maro...*, s. 76–88.

¹⁸ Wybór miejsca nie jest przypadkowy, poznański zamek był bowiem siedzibą „generałów” wielkopolskich. Zob. T. Witczak, dz. cyt., s. 332.

¹⁹ Zob. S. Twardowski, dz. cyt., s. 61: w. 1425–1432 i nota marginesowa.

w okresie staropolskim Cyцерonowego *Snu Scypiona*, w którym znaleźć można zapewnienie:

[...] dla wszystkich, którzy ochraniaли, wspierali i umacniali ojczyznę, jest wyznaczone w niebie określone miejsce, gdzie będą doznawali wiecznej szczęśliwości.²⁰

Co ciekawe, Twardowski nie nadał swej wizji wymiaru religijnego, jak uczynił to chociażby, również w nawiązaniu do myśli Cyцерona, Jan Kochanowski w pieśni „Kto mi dał skrzydła...” (I 10), umieszczając w pałacu empirejskim zasłużonych dla ojczyzny władców²¹. Barokowy twórca wolał abstrahować od kojarzenia nieśmiertelności ze zbawieniem²², jego wizja ma bowiem charakter świecki, choć metafizyczny: wieczna sława za zasługi doczesne to gmach wzniesiony przede wszystkim w ludzkiej pamięci.

Śladami Twardowskiego podążył Samuel Leszczyński, bratanek Bogusława, który postanowił wznieść pałac Sławy Janowi Sobieskiemu jako zwycięskiemu hetmanowi w bitwie z armią osmańską z roku 1673. Swój utwór zatytułował „*Classicum*” *nieśmiertelnej Sławy... na wszystkie świata chrześcijańskiego kraje otrąbionej po szczęśliwej i niesłychanej wiktoryjej pod Chocimiem... otrzymanej, „stylo panegyrico” a ojczystym rytmem opisane* (1674). Inspiracja jest niewątpliwa: wiele wersów poematu Leszczyńskiego to dosłowne zapożyczenia bądź parafrazy sformułowań pochodzących z różnych utworów poprzednika, w tym również *Pałacu Leszczyńskiego*. Naśladowanie nie jest jednak niewolnicze. Postępując za Twardowskim, Leszczyński gdzie indziej ulokował budowlę, wypełniając jej wnętrza panegirycznymi wizerunkami innych osób, co spowodowało zmianę w semantyce alegorycznej struktury²³.

Na wstępie poeta wezwał Sławę, by odkuła ze spizu i utrwaliła w mozaikach niedawnych zwycięzców w swym pałacu, przeznaczonym przede wszystkim dla zasłużonych w bojach i służbach obywatelskich. Samą budowlę umieścić jednak nie w realnej przestrzeni, lecz „na samym wierzchołku bardzo przykrej [stromiej]

²⁰ Cyцерon, *O państwie* [w:] tegoż, *Pisma filozoficzne*, t. 2, przeł. W. Kornatowski, oprac. K. Leśniak, Warszawa 1960, s. 177: VI 13 (*Sen Scypiona* to zwyczajowy tytuł fragmentu dzieła, przekazanego potomnym przez Makrobiusza).

²¹ Echem inwencji Kochanowskiego zdaje się *Oda z okoliczności ukończenia „Słownika” Lindego* Kazimierza Brodzińskiego, w której autor przeznaczył leksykografowi miejsce w „kościelie Sławy wzniesionym pod nieba”. Zdzisław Libera chyba niesłusznie powiązał ten zwrot z frazeologią wolnomularską. Zob. i d e m, *Poezja polska 1800–1830*, Warszawa 1984, s. 268.

²² Powodem nie był zapewne niedawny protestantyzm Leszczyńskiego, który nominację na starostwo generalne przyjął już po konwersji na katolicyzm. Raczej trzeba brać pod uwagę humanistyczną lekcję myślenia o sławie.

²³ O utworze pisali: Ł. Rokicki, „*Classicum nieśmiertelnej Sławy*” *Samuela Leszczyńskiego – alegoryczny panegiryk na peryferiach literatury barokowej*, „*Młoda Polonistyka*” 2001, s. 247–257; R. Ryba, *Między autopsją a konwencją. Kilka uwag o „Classicum nieśmiertelnej sławy” Samuela Leszczyńskiego* [w:] *Sarmackie theatrum*, t. 1: *Wartości i słowa*, red. R. Ociecek przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 2001, s. 90–99; B. Pfeiffer, dz. cyt., s. 183–190.

skąły”²⁴, dokąd nie można się dostać bez wysiłku²⁵. Po drodze należy zatrzymać się w świątyni Cnoty, gdzie aspirujący do pójścia wyżej powinni złożyć wota oraz spalić ofiary. Dopiero wtedy można wkroczyć przez bramę tryumfalną do wspaniałego pałacu. Na jego dziedzińcu ustawiono sięgający niebios porfirowy obelisk, którego szczyt zdobi panoplium. Przedstawienie „fabryki”, jak dawniej nazywano okazałe gmachy, zaczął Leszczyński od oficyn. W jednej pracują kowale Hefajstosa i Marsa, lejąc działa i kując zbroje, w drugiej umieścił autor drukarnię tłoczącą dzieła historyczne i poetyckie, a także gazety roznoszące wieści po całym świecie. Tak jak poprzednik zaznaczył też, że wśród zabudowań nie ma kuchni, gdyż nie zażywa się tu nikczemnych przyjemności, lecz spożywa ambrozje pobudzające do wielkich czynów. Także deskrypcja zewnętrznego wyglądu pałacu jest zbliżona do pomysłów Twardowskiego (kształt bryły, wykonanie z drogocennych materiałów). Nad wejściem umieścił jednak Leszczyński napis informujący, do kogo pałac należy, a na dachu na podobieństwo babilońskich wiszące ogrody, w których rosną rośliny symbolizujące nieśmiertelną glorię (palmy, oliwki i laury). Z kolei na rogach budowli usytuował, nieprzypadkowo oczywiście, spoglądające w cztery strony świata wieże zwieńczone metalowymi gałkami, na których stoją na jednej nodze żurawie, w drugiej trzymające kamień – to popularny niegdyś symbol czujności. Już z tych uwag wynika, że biorąc na warsztat pomysł swego artystycznego mistrza, autor *Classicum* postanowił z nim rywalizować, wznosząc efektowniejszą budowlę, o bardziej skomplikowanym programie alegorycznym.

²⁴ S. Leszczyński, „*Classicum*” nieśmiertelnej Sławy, oprac. P. Borek, R. Krzywy, wstęp P. Borek, Warszawa 2016, s. 43; w. 29. Dalsze przytoczenia z utworu za tym wydaniem. Na szczycie góry, zauważyć należy, Owidiusz w *Metamorfozach* (XII 39–63) usytuował pałac Famy (personifikującej jednak nie sławę, lecz pogłoski). Polski twórca nawiązał z pewnością do spolszczenia *Jerozolimy wyzwolonej*, w której Sława ma mieszkanie:

[...] na wierzchu barzo przykrej skały,
 Gdzie nie postoi nigdy próżnowanie.
 Kogo rozkoszy sprośne uwikłały,
 Kto nie pracuje, ten jej nie dostanie

(P. Kochanowski, T. Tasso, *Gofred abo Jezruzalem wyzwolona*, oprac. S. Grzeszczuk, R. Pollak, Warszawa 1968, s. 567: XVII 61, w. 3–6). Leszczyński sparafrazował tę frazeologię w wersach 29–35 *Classicum*.

²⁵ Autor sam wykląda znaczenie tego obrazu w dygresji złożonej kursywą (s. 43–44; w. 37–41):

[...] Do nieśmiertelności
 Ciasna droga. Przez tysiąc przejść trzeba trudności,
 Przez ciemie i agresty ostro natykane,
 I smoki, i stołebne hydry podeptane,
 Kędy sam nikt nie wnidzie.

Italikiem w starym druku wyróżniono wszystkie stwierdzenia uogólniające o charakterze sentencjonalnym, co zwraca uwagę na dydaktyczne zadania utworu.

Po przejściu na wewnętrzny dziedziniec, przed oczyma odbiorcy pojawiają się dwie rzeźby: Samsona pasującego się z lwem i Herkulesa walczącego z hydrą lernejską, co zapewne rozumieć należy jako zrównanie bohaterów obu tradycji. Stąd schody wiodą na krużganki ozdobione malowidłami przedstawiającymi najpierw epizody z dziejów powszechnych, a następnie narodowych. Ich treść jest o wiele bogatsza niż w *Pałacu Leszczyńskim*. Zaczął autor od przypomnienia następstwa imperiów starożytnych i nowożytnych, w których przeglądzie wyeksponowano wybitne jednostki, czasem nader egzotyczne (np. we fragmencie poświęconym Egiptowi przypomniał Leszczyński Sezostrysa III, faraona rzadko wykorzystywanego w funkcji egzemplarycznej w piśmiennictwie staropolskim²⁶), częściej jednak dobrze znane z kart historii (Tomyris, Hannibal, Aleksander Wielki, Juliusz Cezar, Oktawian August, Konstantyn Wielki, Karol Wielki itd.)²⁷. Niektóre wizerunki są lapidarne, inne dłuższe, czasem indywidualne, innym razem połączył twórca dokonania różnych przedstawicieli rodu bądź kilku cesarzy nazwą uogólniającą (np. „oba Scypijoni”, „Wespazyjanowie”, „Rudolffy, Maksymilijany”²⁸), przy czym podawane informacje nie dotyczą wyglądu, lecz czynów danej postaci.

Kolejna seria malowideł poświęcona została bohaterom, którzy wsławili się w inny sposób niż przewodzenie monarchiom. Wśród nich umieścił Leszczyński oczywiście znakomitych wojowników (Godfryd de Bouillon, Jerzy Kastriota Skanderbeg), ale też odkrywców geograficznych (Krzysztof Kolumb, Amerigo Vespucci, Ferdynand Magellan, Francis Drake), co poszerza tradycyjny zestaw zajęć godnych wiecznej sławy o nową kategorię. Po nich następują władcy polscy, począwszy od legendarnego Lecha, a na Michale Korybutie skończywszy (w tym monarszym katalogu na uwagę zasługuje z pewnością stosunkowo obszerna pochwała królowej Ludwiki Marii), a dalej przedstawiciele magnaterii zasłużeni dla ojczyzny (Jan Amor Tarnowski, Jan Zamoyski, Stanisław Żółkiewski, Samuel Korecki, Stanisław Żółkiewski itd.), których wizerunki uzupełniają herby obu państw Rzeczypospolitej, a także wybranych rodów szlacheckich. Ich wyliczenie wieńczy porównana do tarczy Achillesa Janina, herb Sobieskich. Dodać też należy, że o ile przegląd dziejów starożytnych w poemacie magnata ilustruje tezę, że „znosi / Czas i państwa odmienia” (s. 51: w. 167–168), to począwszy od czasów Konstantyna autor eksponuje w prezentacji dziejów zmagania chrześcijaństwa z siłami pogańskimi (*nb.* jedyne zdarzenie uwiecznione na malowidłach w oderwaniu od czynów indywidualnych to bitwa pod Lepanto). W dziejach ojczystych wyróżnił pisarz władców walczących z Turkami, traktując Rzeczpospolitą jako „basztę chrześcijaństwa” (s. 75: w. 462), a Sobieskiego uznając za męża opatrnościowego, który poprowadzi armię katolickiej Europy na Stambuł (por. s. 38–39: oktawa IX)²⁹.

²⁶ Zob. tamże, s. 52: w. 174–177.

²⁷ Co ciekawe, w swym przeglądzie pominął autor bohaterów starożytnej Grecji.

²⁸ S. Leszczyński, dz. cyt., s. 55, 59, 62: w. 204, 273, 301.

²⁹ Zob. na ten temat Ł. Rokicki, dz. cyt., s. 250–251.

Opis malowideł historycznych wypełnia ponad dziewięćset wersów, stanowiąc repetytorium dziejów powszechnych i narodowych³⁰, będące istnym koszmarem dla komentatora. Ta litania nazwisk oraz faktów pełni jednak istotną funkcję. Po pierwsze wpisuje dzieje narodowe w powszechne, dając wyraz przekonaniu, że czyny rodaków dorównują rangą dokonaniom protagonistów historii powszechnej, po wtóre świadczy o znaczącej modyfikacji pierwowzoru. Już nie losy jednego rodu, lecz całego państwa stają się przedmiotem uwagi twórcy, służąc parenezie³¹, choć nie ma wątpliwości, że w przypadku osób bliższych współczesności autora również panegiryzmowi³², co zresztą nie wyklucza zadań dydaktycznych.

Dopiero po przedstawieniu malowideł zaprasza poeta czytelników na pokoje, które tworzą okazałą amfiladę. Ozdobą komnat są złote progi i podwoje z cedrów, kunsztownie wykończone stropy i posadzki oraz kolejne przedstawienia plastyczne, mozaiki i arraszy ukazujące sceny mitologiczne (np. gigantomachię, czyny Herkulesa, wojnę trojańską). Zwraca też autor uwagę, że drzwi pozbawione są klamek, dając do zrozumienia, że wszystko, co się wydarza w pałacu Sławy, jest zawsze dostępne ludzkim oczom. Z tych pokoi podwójne schody prowadzą do najwyższej położonej sali wspierającej się na stu kolumnach, w której ustawiono posągi znakomitych wodzów. W jednym z nich czytelnik rozpoznaje Jana Sobieskiego w stroju tryumfatora i wieńcu laurowym na skroniach. Takie usytuowanie statui służy gloryfikacji. Komunikat jest oczywisty: już za życia Sobieski znalazł się w panteonie szczególnie zasłużonych.

Owa najwyższej położona w pałacu komnata to sala tronowa, w której Sława decyduje, komu przyznać nagrodę. Inspirowany fragmentem *Pałacu Leszczyńskiego* opis jej dworu i atrybutów dopełnia alegoryczną wizję. Jak u Twardowskiego bogini na przykład zasiada na złotym majestacie pod baldachimem, lecz późniejszy twórca dodał, że ściągających go sznurów nie uprzedła „Parka... niezbędna [wstrętna]” (s. 130: w. 1235), gdyż nie ma tu wstępu, co oczywiście poszerza symboliczną wymowę sceny. W orszaku Sławy znajdują się między innymi personifikacje wieści, które donoszą swej pani o gromadzących się pod Chocimiem wojskach. Bogini udaje się na pole walki, by przyjrzeć się zmagającym

³⁰ Bogusław Pfeiffer (dz. cyt., s. 166, 192, 204), odwołując się do *Sztuki pamięci* Frances A. Yates (przeł. W. Radwański, posłowie L. Szczucki, Warszawa 1977), twierdzi, że tego rodzaju konstrukcje należy rozpatrywać w powiązaniu ze sztuką zapamiętywania (retorzy radzili bowiem, by w umyśle stworzyć rodzaj gmachu, którego pomieszczenia i rozmaite detale będą przywoływały pamięci potrzebną wiedzę). Jakkolwiek Yates (s. 206) jako przykład takiego rozwiązania podaje opisane przez Wergiliusza komnaty pałacu Dydony, a sama koncepcja jawi się jako nader efektywna, łączenie ekfraz z mnemotechniką wymaga jeszcze namysłu.

³¹ Swoją panoramę Leszczyński zapowiedział słowami jednoznacznie określającymi autorską intencję: „[...] kiedy o nich [herosach] więc słychamy, / Do chwalebnych dzieł ich się przykłady wzbudzamy” (s. 51: w. 157–158).

³² Bardzo obszerny fragment (w. 661–824) poświęcił autor np. swemu dziadowi, Samuelowi Koreckiemu, opiewając w ten sposób własny rodowód.

niom, a po ich chronologicznym zrelacjonowaniu wygłasza zamykającą poemat mowę pochwalno-gratulacyjną ku czci zwycięzcy³³.

Łatwo zauważyć, że imitacji wzorca, co dotyczy głównego pomysłu, wykorzystania niektórych rozwiązań ekfrastycznych oraz spożytkowania frazeologii Twardowskiego, towarzyszy tendencja emulacyjna, polegająca głównie na przelicytowaniu poprzednika okazałością budowli i bardziej rozbudowanym programem ikonograficznym, który współtworzy strukturę alegorycznego przedstawienia. Magnat, z pewnością lepszy znawca architektury pałacowej, wykazał się większym wyczuciem przestrzeni i symboliki niż starszy poeta, wywodzący się z niezbyt zamożnej szlachty. Ponadto pałac Sławy pod piórem Leszczyńskiego stał się miejscem służącym już nie tylko glorii jednej rodziny, lecz całego narodu, odwołując się też – jak nadmieniono na marginesie – do idei krucjaty przeciw muzułmanom, przez co komunikat parenetyczny zyskał na ogólności.

Jak starano się wykazać, obie alegoryczne budowle to wielopłaszczyznowe układy znaczące, w których opis wyimaginowanego obiektu architektonicznego wraz z ekfrazami pomieszczonych w nim przedstawień plastycznych służy kreacji przestrzeni odzwierciedlającej ludzką pamięć o znakomitych czynach³⁴. Jest to przestrzeń uhierarchizowana, zorientowana wertykalnie, co lepiej widoczne w utworze Leszczyńskiego, lecz także nacechowana estetycznie i etycznie. Nie ulega bowiem wątpliwości, że nawet owe marmury, jaspisy, szafiry, macice perłowe i korale to nie tylko efekt oddziaływania estetyki barokowej, lecz również stosowna oprawa dla wartości ucieleśnianych przez bohaterów malowideł, mozaik i rzeźb, oprawa, która jednoznacznie określa, ile są warte dokonania mierzone nieśmiertelnością (w odróżnieniu od ziemskich splendorów)³⁵. Zastanawia jednak, że mimo wertykalnego, więc religijnego, zorientowania przestrzeni, w tej literackiej mitologii sławy rzadko pojawiają się odniesienia do eschatologii chrześcijańskiej.

W obu przypadkach – nadmienić należy – alegoryczne wizje zdają się stanowić kolejną inkarnację przekonania, że poezja wznosi trwalsze pomniki sławy niż wykute z kamienia czy brązu. W odróżnieniu jednak od ujęcia horacjańskiego, nieśmiertelność w obu panegirykach nie jest udziałem poetów, lecz tych, których sławią.

³³ Tego rodzaju zespolenie ramy panegirycznej z odbiegającej od niej formą relacją wojenną – warto dodać – ma w naszej literaturze znakomity pierwowzór w *Jeździe do Moskwy* Jana Kochanowskiego.

³⁴ Wybory sportretowanych osób i reprezentowanych przez nie cnót określają, co siedemnastowiecznym autorom jawiło się jako godne gloryfikacji: czyny wojenne, służba ojczyźnie i wspólnocie chrześcijańskiej to najważniejsze sfery aktywności zasługujące na unieśmiertelnienie (bo choć mile zaskakuje uwzględnienie odkrywców Nowego Świata czy wyjątkowej królowej w katalogu Leszczyńskiego, to aksjologia omawianych poematów w zasadzie utrwała tradycyjne wartości).

³⁵ Tadeusz Witczak (dz. cyt., s. 342) „jubilersko-złotniczą aurę” *Pałacu Leszczyńskiego* tłumaczył upodobaniem szlachty polskiej do przepychu, Teresa Jakimowicz (*Samuela Twardowskiego „Pałac Leszczyński” – wirtualny „konkret”* [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 384–385) estetyką barokową i zamiarem olśnienia odbiorcy utworu.

Roman Krzywy

ALLEGORICAL EKPHRASES OF THE HALL OF FAME
IN BAROQUE ENCOMIUMS
BY SAMUEL TWARDOWSKI AND SAMUEL LESZCZYŃSKI

Summary

The article begins with an overview of the best known descriptions of palaces and temples in classical and Biblical literature. It is followed by a brief survey of the rhetorical rules associated with the ekphrasis of notable buildings, palaces, and other architectural wonders. After noting the importance of such description in the study of literature from classical antiquity until the Early Modern Age, the article focuses on two encomiums of the 17th century, Samuel Twardowski's *Leszczyński Palace* (1643) and Samuel Leszczyński's *A Classicum of immortal Fame* (1674). In both poems the encomium is fused with an allegorical ekphrasis of an imaginary Hall of Fame. While either of the two poems abounds in highly vivid descriptions, Leszczyński's owes a great deal to the descriptive strategies and rhetoric of the elder poet. His ambition, though, was to outdo Twardowski. Leszczyński's poetic hall with its allegories is a Baroque extravaganza, extolling not just one noble family but the glory of the Polish nation at large.