

# BAROK

HISTORIA-LITERATURA-SZTUKA

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego



Półrocznik XXVII–XVIII(53-56/2020-2021)2024

# BAROK

---

HISTORIA-LITERATURA-SZTUKA



Półrocznik XXVII–XXVIII (53-56/2020-2021) 2024  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Recenzenci tomu:

*dr hab. Piotr Gryglewicz, prof. ucz., UŁ*  
*dr hab. Barbara Niebelska-Rajca, UW*

PROJEKT OKŁADKI

*Redakcja czasopisma „Barok”*

REDAKCJA I KOREKTA

*Redakcja czasopisma „Barok”*

Na okładce wykorzystano: Elisha Kirkall według Jacob van Huysum, Wilczomlec (łac. Tithymalus Creticus Characias) oraz William Ward, Drakunkulus zwyczajny, The Dragon Arum, The Cleveland Museum of Art.

ISSN 1232-3233

Copyright © by Authors, 2024

Publication under the Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL) license  
(full text available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>)

Pełną odpowiedzialność za uzyskanie praw autorskich do wszystkich ilustracji zamieszczonych w tej publikacji ponoszą Autorzy artykułów.

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Warszawski w ramach programu „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza”

SKŁAD I ŁAMANIE

*Dariusz Górski*

DRUK

*POZKAL*

## SPIS TREŚCI

Ad lectorem ( <i>Joanna Krauze-Karpińska</i> ).....	5
Bibliografa śp. Prof. dr hab. Pauliny Buchwald-Pelcowej .....	9
PRACE DEDYKOWANE PAMIĘCI PROF. DR HAB. PAULINY BUCHWALD-PELCOWEJ	
Radosław Rusnak (Warszawa), TOM <i>JAN KOCHANOWSKI</i> (1586) PIERWSZĄ POLSKĄ ANTOLOGIĄ JEDNOAUTORSKĄ? .....	23
Janusz S. Gruchała (Kraków), PIERWODRUK <i>WOJNY PLEBAŃSKIEJ</i> .....	35
Bartłomiej Czarski (Warszawa), CZERWONODWORSKI UNIKAT KASPRA ZALIWSKIEGO – PRZYKŁAD WZESNOBAROKOWEJ KUNSTOWNEJ POEZJI OKOLICZNOŚCIOWEJ NA LITWIE .....	53
Michał Czerenkiewicz (Kraków), <i>SATYRUS RUDIS</i> Z 1658 ROKU I JEGO DOMNIE-MANY AUTOR .....	67
Joanna Krauze -Karpińska (Warszawa), EDYCJE <i>ROZMÓW ARTAKSESA I EWANDRA</i> STANISŁAWA HERAKLIUSZA LUBOMIRSKIEGO – KILKA UWAG BEZ KONSEKWENCJI .....	85
Marek Prejs (Warszawa), „PÓŻNY BAROK” CZY JEDNAK „CZASY SASKIE”? ..	97
Jerzy Krocak (Wrocław), HERB BENEDYKTA CHMIEŁOWSKIEGO, AUTORA <i>NOWYCH ATEN</i> .....	107
ARTYKUŁY I ROZPRAWY	
Dominika Cora (Kraków), KILKA UWAG O WYBRANYCH BARWNYCH MEZ-ZOTINTACH BOTANICZNYCH I ANATOMICZNYCH W XVIII-WIECZNEJ EUROPIE .....	115
Maria Brykowska (Warszawa), EREM KAMEDUŁÓW W POŻAJŚCIU. BAROKOWY ARCHITEKTONICZNY ZESPÓŁ SAKRALNY W OGRODACH .....	135
Seweryn Malawski (Lublin), KOLEKCJA ROŚLIN CYTRUSOWYCH KRÓLA STANISŁAWA AUGUSTA I WYMIANA JEJ CZĘŚCI NA OBRAZ REMBRANDTA VAN RIJNA <i>JEŹDZIEC POLSKI</i> .....	161
INEDITA I PROBLEMY INEDITÓW	
Maciej Pieczyński (Warszawa), LIST Z PIEKŁA .....	191
Katarzyna Chrzanowska (Kraków), BIBLIOGRAFIA I TWÓRCZOŚĆ ŁUKASZA ORŁOWSKIEGO W ŚWIETLE ŹRÓDEŁ ARCHIWALNYCH .....	201
OMÓWIENIA WYSTAW	
Filip Chmielewski (Kraków), „GENIUSZ BAROKU”? WOKÓŁ WYSTAWY SZY-MONA CZECHOWICZA W KRAKOWSKIM MUZEUM NARODOWYM. . .	223
OMÓWIENIA I PRZEGLĄDY	
Michał Kuran (Łódź), WAZOWIE A LITERATURA. PRZEKROJE I ZBLIŻENIA ..	239
Estera Lasocińska (Warszawa), STOICKIE NAUKI OJCA MACIEJA KAZIMIERZA	250
Janusz S. Gruchała (Kraków), <i>OGRÓD PANIEŃSKI</i> WESPAZJANA KOCHOWSKIEGO ŚWIEŻO PODLANY I NA NOWO OTWARTY .....	257



Wiesław Pawlak (Lublin), <i>WOJSKO SERDECZNYCH NOWO REKRUTOWANYCH NA WIĘKSZĄ CHWAŁĘ BOSKĄ AFEKTÓW Z RĄK OJCA GAUDENTEGO REKUPEROWANE. NA MARGINESIE KRYTYCZNEJ EDYCJI DZIEŁA HIERONIMA FAŁĘCKIEGO I NIE TYLKO</i> .....	268
RECENZJE I NOTY	
Joanna Partyka. MIĘDZY „SCIENTIA CURIOSA” A ENCYKLOPEDIĄ. EUROPEJSKIE KONTEKSTY DLA STAROPOLSKICH KOMPENDIÓW WIEDZY ( <i>Magdalena Piskala</i> ) .....	287
Jakub Masen SJ, <i>DE CHRISTO NATO. EPIGRAMATY NA BOŻE NARODZENIE</i> ( <i>Krystyna Wierzbicka-Trwoga</i> ) .....	288
KRONIKA UW	
Z ŻYCIA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO (styczeń 2020-grudzień 2021) ( <i>Radosław Rusnak</i> ) .....	293
NOTY O AUTORACH .....	295

Niefortunnym zbiegiem okoliczności dopiero teraz możemy polecić naszym czytelnikom lekturę kolejnego numeru półrocznika „Barok. Historia – Literatura – Sztuka”. Jest on poświęcony pamięci zmarłej 6 lipca 2021 roku, w smutnym, pandemicznym czasie, prof. Paulinie Buchwald-Pelcowej, współzałożycielce „Baroku” i wieloletniej członkini jego redakcji. W naszych pierwotnych zamiarach miał on kontynuować wątek upamiętniania 25. rocznicy powstania pisma w osobie jego wielce zasłużonej redaktorki. Niestety, los zdecydował inaczej. Dziś możemy jedynie uczcić jej pamięć jako wybitnej uczzonej i naszej nieodżałowanej Koleżanki.

Profesor Paulina Buchwald-Pelcowa urodziła się 4 kwietnia 1934 roku w Poznaniu jako córka gnieźnieńskiego adwokata Stanisława Buchwalda i Łucji z Sobeckich. Należała do pokolenia, któremu niewiele oszczędzono z życiowych nieszczęść i przeciwności. Wcześniej, bo gdy miała zaledwie 4 lata, została osierocona przez matkę. Wraz z młodszą siostrą przeżyła wojnę i okupację w Gnieźnie i Piotrkowie Trybunalskim, przez pewien czas rozdzielona z ojcem, którego po latach niezwykle ciepło wspomni w biogramie opublikowanym w prawniczym miesięczniku „Palestra” (10/2018, s. 141–142). Studia polonistyczne ukończyła w Poznaniu. Pracę magisterską pod kierunkiem profesora Romana Pollaka obroniła w roku 1956, kiedy, jak później wspominała, na ulicach miasta stały czołgi gotowe do spacyfikowania antyrządowych manifestacji. W tym samym roku rozpoczęła pracę w Bibliotece Kórnickiej Polskiej Akademii Nauk i w ten sposób bibliotekarstwo stało się jej drugim, po historii literatury dawnej, ale nie mniej jak pierwszy, kochanym i cenionym zawodem, który z wielkim zaangażowaniem i pasją uprawiała do końca życia. W Bibliotece Kórnickiej od 1961 roku kierowała Działem Starych Druków, tam też na podstawie rozprawy *Krytyczne opracowanie satyry Małpa-człowiek z pierwszej połowy XVIII wieku* uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych. Nagła śmierć ojca (w 1960 r.) sprawiła, że musiała otoczyć opieką i wspierać finansowo wdowę po nim i swoje dwie nieletnie, przyrodnie siostry, które do dziś wspominają, że to głównie dzięki jej staraniom mogły się uczyć i studiować.

W roku 1964 wyszła za mąż za Janusza Pelca, podobnie jak ona historyka literatury zafascynowanego epoką staropolską. Stanowili odtąd niezwykle tandem, wzajemnie się wspierając i uzupełniając. Przeniosła się wówczas do Warszawy i podjęła pracę w Zakładzie Starych Druków Biblioteki Narodowej, którym przez kilkanaście lat kierowała i z którym związana była do końca życia, w późniejszym okresie już jako samodzielna, niezależna od struktur organizacyjnych biblioteki badaczka i konsultantka. Dla historyka literatury zajmującego się epoką staropolską bogate zbiory rękopisów i druków wielkiej naukowej biblioteki stanowią pole badań nie do przecenienia. Nie każdy jednak potrafiłby w taki twórczy i wszechstronny sposób wykorzystać możliwość codziennego obcowania z dokumentami przeszłości i poruszać się wśród nich z równą swobodą, jak czyniła to profesor Pelcowa

Pierwszą konstatacją bibliotekarza-starodrucznika, który w dodatku ma za sobą studia polonistyczne, jest dostrzeżenie swoistego dysonansu pomiędzy repertuarem dzieł uznawanych przez historyków literatury za reprezentatywne dla poszczególnych epok i stąd włączanych przez nich do historycznoliterackich syntez, a ogólną produkcją oficyn drukarskich kolejnych stuleci, szczególnie jaskrawo widocznego w przypadku XVII i pierwszej połowy XVIII wieku. I to właśnie owymi, wielce złożonymi, relacjami pomiędzy literaturą a książką z dużym zapałem w trakcie swej wieloletniej naukowej kariery zajmowała się profesor Pelcowa, refleksji nad tym zagadnieniem poświęcając wiele ze swych studiów i rozpraw, a ich ukoronowaniem stał się potężny tom *Historia literatury i historia książki*, (Kraków 2005) zbierający i porządkujący jej najważniejsze prace z tego zakresu.

Lata 50. i 60. ubiegłego stulecia to w polskich bibliotekach okres intensywnych prac nad inwentaryzacją i katalogowaniem zbiorów ocalałych po wojnie. O znaczeniu tego rodzaju dokumentacji dla kultury narodowej boleśnie przypominał los przedwojennych kolekcji, które weszły w skład powołanej do życia w 1928 roku Biblioteki Narodowej, nie do końca opracowanych i bezpowrotnie straconych po upadku powstania warszawskiego. Obowiązki bibliotekarza w połączeniu z ambicjami historyka literatury spowodowały, że zmierzające do pełnej inwentaryzacji zachowanych zabytków prace dokumentacyjno-archiwalne, często postrzegane jako żmudne i niewdzięczne, uznała profesor Pelcowa za podstawę i konieczny warunek dla podjęcia przez siebie dalszych naukowych badań. Stąd zdradzane przez nią zainteresowanie bibliografią i dokumentacją księgoznawczą w takich publikacjach jak: *Katalog starych druków Biblioteki Kórnickiej* (Wrocław 1969), teka prezentująca pełny obraz produkcji i zasobu typograficznego Drukarni Aleksandra Augezdeckiego z serii *Polonia Typographica Saeculi Sedecimi* (Wrocław 1972) czy bibliografia *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku* (Wrocław 1981), stąd zawarte w książce *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego* (Warszawa 1993) studia poświęcone niezwykle obficie drukowanym i trudnym do odtworzenia czy chronologicznego uporządkowania staropolskim edycjom dzieł czarnoleskiego mistrza.

Profesor Pelcowa mawiała, że lubi czytać *Bibliografię polską* Estreichera „do poduszki”. Zdanie to bawiło młodszych pracowników Zakładu Starych Druków, dla własnej lektury sięgających chętniej po atrakcyjniejsze pozycje. Ile jednak potrafiła ona wyczytać z krótkich opisów najwybitniejszego do dziś polskiego bibliografa, świadczą jej liczne publikacje, zawsze poprzedzone wnikliwymi poszukiwaniami źródłowymi, począwszy od *Satyry czasów saskich* (Wrocław 1969) poprzez rozprawy poświęcone poszczególnym twórcom i ich dziełom, badania nad zagadnieniami z pogranicza piśmiennictwa i zjawisk społeczno-politycznych, jak *Cenzura w dawnej Polsce* (Warszawa 1997) czy nad ważnym, a nie całkiem uświadamianym czynnikiem stymulującym przemianę leżące u początków polskiej „epoki świateł” w *Drukowi winniśmy oświecenie naszego wieku... Rola książki w drodze ku Oświeceni* (Warszawa 2003).

Prace źródłowe, stałe obcowanie z dawną książką oraz bibliotekarski obowiązek ocalenia dla kolejnych pokoleń badaczy i czytelników najcenniejszego dorobku epok dawnych kierowały zainteresowania profesor Pelcowej ku edytorstwu. Niektóre wydania wybieranych starannie dzieł przygotowała wraz z mężem, profesorem Januszem Palcem. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują edycje drukowanych i rękopiśmiennych zbiorów emblematycznych: *Emblemata miłosne (Emblemata amatoria) Jacoba Catsa w trzech różnych językach...* (Warszawa 1999), *Miłości boskiej i ludzkiej skutki różne* (Warszawa 2000) oraz *Emblemata Zbigniewa Morsztyna* (Warszawa 2001), ukoronowanie wieloletnich wspólnych zainteresowań gatunkiem literatury dawnej, stanowiącym, jakże charakterystyczną dla jego czasów, artystyczną syntezę zmysłowej percepcji świata, .

Profesor Paulina Buchwald-Pelcowa była także cenionym wykładowcą i nauczycielem akademickim, kto wie czy nie ostatnią tak wybitną specjalistką w zanikającej już dziedzinie badań nad dawną książką. Przez lata kierowała Zakładem Teorii, Historii i Metodyki Bibliografii w Instytucie Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie wypromowała i recenzowała wiele prac naukowych. Zawsze życzliwie odnosiła się do dokonań młodych, rozpoczynających karierę naukową kolegów. Była też członkiem Polskiej Akademii Umiejętności oraz Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich. Odznaczała się niezwykle intensywną aktywnością naukową; uczestniczyła w większości ważniejszych konferencji naukowych w kraju i za granicą, a przy tym każdą taką okazję potrafiła wykorzystać dla własnych badań. Odbywając kwerendy biblioteczne w różnych miastach, można było mieć niemal pewność, że w którejś z czytelni zbiorów specjalnych bibliotek w Krakowie, Wrocławiu czy Poznaniu jedną z napotkanych osób będzie profesor Pelcowa. W naszej redakcji, w której skład weszła wraz z powstaniem pisma, była niezwykle wnikliwą recenzentką nadsyłanych do druku prac. Z jej zdaniem, popartym zawsze merytorycznymi uwagami i wskazówkami dla autorów, wszyscy bardzo się liczyliśmy. Bez wątpienia będzie nam jej brakowało.

*Joanna Krauze-Karpińska*





# Bibliografia prac

## Profesor Pauliny Buchwald-Pelcowej<sup>1</sup>

### 1957

„*Małpa-człowiek*”. *Anonimowa satyra z czasów saskich*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1957, nr 1, s. 16–18. [streszczenie referatu]

### 1959

„*Małpa-człowiek*”. *Anonimowa satyra z czasów saskich*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 7 (1959), s. 75–91.

### 1962

*Konferencja naukowa poświęcona zagadnieniom związanym z postacią Jędrzeja Kitowicza. Sprawozdanie z przebiegu obrad w dniu 19 maja 1962 r.*, oprac. P. Buchwaldówna, W. Tomaszewski, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1962, nr 1, s. 3–18.

„*Małpa-człowiek*”. *Anonimowa satyra z początku XVIII w.*, [w:] *Archiwum Literackie*, t. 6: *Miscellanea staropolskie* 4, red. nauk. R. Pollak, Wrocław 1962, s. 154–300.

*Twórczość satyryczna lat 1696–1733*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” 1962, nr 2, s. 38–39. [streszczenie referatu]

### 1963

Trzy wydania „*Anatomii Rzeczypospolitej Polskiej*” *Stefana Garczyńskiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 8 (1963), s. 65–73.

*Twórczość satyryczna lat 1696–1733*, [w:] *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. K. Budzyk, J. Hrabak, Warszawa 1963, s. 307–345.

### 1964

*Krytyczne opracowanie satyry „Małpa-człowiek” na tle polskiej twórczości satyrycznej lat 1696–1733*, „Biuletyn Polonistyczny” 7 (1964), z. 20, s. 135–137. [streszczenie rozprawy doktorskiej]

<sup>1</sup> Wykaz stanowi uzupełnioną wersję *Bibliografii prac Profesor Pauliny Buchwald-Pelcowej* w opracowaniu Marii Zychowiczowej („Rocznik Biblioteki Narodowej” 37–38 (2006), s. 15–32).

## 1965

*List Henryka Sienkiewicza w sprawie uzyskania pomocy dla Stanisława Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 6 (1965), nr 2, s. 75–76.

## 1966

*Inwentarz biblioteki Macieja Grabskiego (Z zagadnień czytelnictwa w drugiej połowie XVII w.)*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 2 (1966), s. 318–337.

## 1967

*Kazimierz Krzysztof Kłokocki i drukarnia w Słucku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 12 (1967), s. 135–172.

*Sesja naukowa poświęcona twórczości Piotra Kochanowskiego, Kraków 4–6 IV 1964*, „Biuletyn Polonistyczny” 10 (1967), z. 29, s. 109–115. [sprawozdanie]

*Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 3 (1967), s. 453–461. [recenzja]

## 1968

*Kłokocki Kazimierz Krzysztof h. Nałęcz (ok. 1625–1684)*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 13, z. 1, Wrocław 1968, s. 64.

*Pieśń „Ocknij się, Lechu”. Przemiany tekstu i jego rola w literaturze i życiu społecznym*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 9–10 (1968), s. 65–96.

*Z dziejów druku kancjonalów litewskich i cenzury kościelnej w XVII wieku*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 4 (1968), s. 181–195.

## 1969

*Katalog starych druków Biblioteki Kórnickiej*, t. 1: *Polonica XVI wieku*, cz. 2: *Nowe nabytki i uzupełnienia*, Wrocław 1969, ss. 139.

*Satyra czasów saskich*, Wrocław 1969, ss. 347.

## 1971

*Kuligowski Mateusz*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, z. 1, Kraków 1971, s. 152.

*Lange Jan Bernard*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 16, z. 4, Kraków 1971, s. 488.

## 1972

*Aleksander Auguzdecki. Królewiec-Szamotyły 1549–1561 (?)*, [oprac. P. Buchwald-Pelcowa, red. A. Kawecka-Gryczowa], Wrocław 1972, ss. 82.

*„Programma literarium ad bibliophilos” Józefa Andrzeja Załuskiego*, [wstęp i przygotowanie do druku P. Buchwald Pelcowa, oprac. graficzne K. Racinowski], Warszawa 1972, ss. 29.

*Lange Jan Bernard*, [hasło w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, s. 498.

*Nieznane i zapomniane wiersze Hieronima Morsztyna*, [w:] *Archiwum Literackie*, t. 16: *Miscellanea staropolskie 4*, red. R. Pollak, Wrocław 1972, s. 265–295.

*Roman Pollak (1886–1972)*, „Polonistyka” 25 (1972), nr 4, s. 68–71. [nekrolog]

### 1973

Karl Ludwig von Poellnitz [La Saxe galante], *Ogień palającej miłości w śmiertelnym zagrzebiony popiele albo ciekawa introspekcyjna w życie Augusta II niegdy króla polskiego etc. przedtem francuskim, niemieckim a teraz polskiej ręki krzesiwem wzniecony*, Warszawa 1973, ss. 228.

Szymon Szymonowic, *Poezje wybrane*, wyboru dokonała P. Buchwald-Pelcowa, wstępem opatrzył J. Pelc, Warszawa 1973, ss. 126.

*Francuskie i niemieckie echa staropolskiego Babina*, [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie. Prace poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Warszawie w roku 1973*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1973, s. 293–308.

*Materiały do dziejów Komisji Edukacji Narodowej w Bibliotece Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 9 (1973), s. 393–410.

### 1974

*Historia książki a historia literatury*, [Warszawa 1974], ss. 18.

*Badania nad historią polskiej książki drukowanej XV–XVIII wieku*, „Przegląd Biblioteczny” 42 (1974), z. 4, s. 371–390.

*Międzynarodowa sesja naukowa z okazji pięćsetlecia narodzin sztuki drukarskiej w Polsce*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1974, nr 2, s. 10–13. [sprawozdanie]

### 1975

*Historia książki a historia literatury. Ewolucja poglądów*, [w:] *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. S. Grzeszczuka, A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1975, s. 247–262.

### 1976

*Morsztyn Hieronim*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, z. 4, Kraków 1976, s. 805–807.

### 1977

*Naborowski (Naborovius) Daniel*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 22, z. 3, Kraków 1977, s. 422–423.

*O drugim pokoleniu pisarzy polskiego Baroku*, „Poezja” 12 (1977), nr 5–6, s. 29–33.

*Pieśń „Ocknij się, Lechu...” i jej parafrazy oraz trawestacje*, „Poezja” 12 (1977), nr 5–6, s. 128–138.

Z „*Summariusa wierszów Morsztyna, niegdy poety polskiego...*” i z rozproszonej puścizny autora „*Światowej rozkoszy...*” oraz „*Wierszy do pokuty się mającego*”, do druku podała P. Buchwald-Pelcowa, „Poezja” 12 (1977), nr 5–6, s. 86–102.

### 1978

*Mikołaja Sępa Szarzyńskiego Rytmy abo Wiersze polskie, po jego śmierci zebrane y wydane Roku Pańskiego 1601*, [wyd. P. Buchwald-Pelcowa], Warszawa 1978.

*История книги и история литературы. Эволюция взглядов*, [w:] *Проблемы общей теории книговедения. Сборник статей*, под ред. Е. Л. Немировского, Москва 1978, s. 48–63.



*Konferencja poświęcona starym drukom*, [Warszawa, 23–24 II 1978], „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1978, nr 1, s. 10–11. [sprawozdanie]  
„Stare” i „nowe” w czasach saskich, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria 3, red. J. Pelc, Wrocław 1978, s. 95–143.  
*Zabytki literatury staropolskiej i rozwój drukarstwa polskiego*, [w:] *Kurs bibliotekarstwa i kultury polskiej. Materiały do wykładów*, Warszawa 1978, ss. 4.

### 1979

*Jeszcze jedno nieznanne XVI-wieczne wydanie „Psalterza” Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 70 (1979), z. 1, s. 211–227.  
*Nieznanne pierwsze wydanie „Pieśni trzech” Jana Kochanowskiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Filologia Polska” 16 (1979), s. 103–113.

### 1980

*Emblematyka w późnobarokowych drukach polskich*, „Biuletyn Historii Sztuki” 42 (1980), nr 3–4, s. 401–412.  
*Hieronim Morsztyn – pierwszy z rodu poetów*, „Przegląd Humanistyczny” 24 (1980), nr 4, s. 31–51.  
*Literatura barokowa a książka*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. 2: *Motywy, inspiracje, recepcja*, red. naukowa Z. J. Nowak, Katowice 1980, s. 156–174.  
„Poeta taki polski, jaki w Polsce jeszcze ani był, ani się takiego drugiego spodziewać mogę”, „Poezja” 15 (1980), nr 8–9, s. 36–42.  
*Wywiad z prof. dr Alodia Kawecką-Gryczową*, „Przegląd Biblioteczny” 48 (1980), nr 3, s. 223–232.  
*Jan Seklucjan, Wybór pism, oprac. S. Rospond, Olsztyn 1979*, „Nowe Książki” 1980, nr 18, s. 16–19. [recenzja]

### 1981

*Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVIII wieku. Bibliografia*, [red. naukowa A. Kawecką-Gryczową], Wrocław 1981, ss. 308.  
*Badania nad historią polskiej książki drukowanej XV–XVIII wieku* [cz. 1], [w:] *Historia książki i jej funkcji społecznej*, cz. 1: *Wybór tekstów naukowych dla studentów bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, oprac. M. Konopka, W. Krotos, Kraków 1981, s. 71–82.  
*Dynamika staropolskich wydań Dzieł Jana Kochanowskiego*, „Rocznik Świętokrzyski Kieleckiego Towarzystwa Naukowego” 9 (1981), s. 167–188.  
*Emblematyczne koneksje sygnetu Mateusza Siebeneichera*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 31 (1981), nr 1–2, s. 109–112.

### 1982

Jan Kochanowski, *Pieśń o potopie*, [nota edytorska P. Buchwald-Pelcowa], Warszawa [1982], ss. 6.  
*Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz. Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 29 września – 1 października 1977 r.*, pod red. A. Morawińskiej, Warszawa 1982, s. 73–95.  
*Stare druki*, [w:] *Zbiory i prace polonijne Biblioteki Narodowej. Informator*, oprac. A. Kłossowski, Warszawa 1982, s. 41–47.

*Świat odwrócony Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Stanisław Herakliusz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, pod red. naukową W. Roszkowskiej, Wrocław 1982, s. 137–155.

### 1983

Jakub Sylvius, „*Królowi nad wszemi królmi*”, [przygotowała do druku P. Buchwald-Pelcowa], Warszawa 1983.

Jan Kochanowski, *Satyra albo Dziki Mąż*, oprac. i posłowiem opatrzyła P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 1983, ss. 21.

*Drukarnia Akademii Zamoyskiej*, [w:] *Czteryście lat Zamościa. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Wydział I Nauk Społecznych PAN, UMCS w Lublinie, Zamojskie TPN 12–13 czerwca 1980 r. w Zamościu*, pod red. J. Kowalczyka, Wrocław 1983, s. 67–86.

*Emblematyka na Rusi Kijowskiej w okresie Baroku*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 6: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. Prace na IX Międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie 1983*, Warszawa 1983, s. 45–51.

### 1984

*Drużbacka Elżbieta*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 213.

*Kuligowski Mateusz Ignacy*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 536.

*Małpa-człowiek*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 632–633.

„*Pierwszy snop*” poetyckiego „*żniwa*” Jana Kochanowskiego [w:] *Poeta z Czarnolasu. W czterechsetną rocznicę śmierci Jana Kochanowskiego. Zbiór rozpraw*, pod red. P. Buchwald-Pelcovej i J. Pačławskiego, Radom 1984, s. 7–22.

*Pokolenia twórców literatury polskiej przełomu XVI i XVII w.*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, Wrocław 1984, s. 111–125.

*Zakład Starych Druków i Ośrodek Opieki nad Dawną Książką*, [w:] *50 lat Biblioteki Narodowej, Warszawa 1928–1978*, komitet red. W. Stankiewicz [i in.], Warszawa 1984, s. 159–176.

### 1985

*Psalterz Dawidów. Przekładania Jana Kochanowskiego*, [przygotowała do druku P. Buchwald-Pelcowa], Warszawa 1985, ss. 216.

*Editions of Jan Kochanowski's Works Against the Background of the 16<sup>th</sup> Century Poetic Book in Europe*, [w:] *Jan Kochanowski – Giovanni Cochanovio, poeta rinascimentale polacco, 1530–1584. Nel 450-mo anniversario della morte. Conferenze tenute a Roma e a Padova, il 20 e 21 marzo 1980*, Wrocław 1985, s. 126–135.

*Kochanowski i jego staropolscy wydawcy*, [w:] *450 rocznica urodzin Jana Kochanowskiego. Księga referatów ogólnopolskiej sesji naukowej, Zielona Góra 26–27 XI 1980*, pod red. W. Magnuszewskiego, Zielona Góra 1985, s. 45–72.

*Satyra*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 338–339.

*Troc, Trotz Michał*, [hasło w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Warszawa 1985, s. 497–498.

Związki polskich książek emblematycznych z emblematyką niderlandzką [w XVII w.], „Rocznik Historii Sztuki” 15 (1985), s. 221–230.

#### 1986

*Badania nad historią polskiej książki drukowanej XV–XVIII wieku*, [cz. 2], [w:] *Historia książki i jej funkcji społecznej*, cz. 2: *Wybór tekstów naukowych dla studentów bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*, wybór i oprac. W. Szelińska, M. Konopka, Kraków 1986, s. 7–15.

*Le edizioni delle opere di Jan Kochanowski in confronto alle altre edizioni di poesia nell' Europa del XVI secolo*, [w:] *Studia slavica mediaevalia et humanistica Ricardo Picchio dicata*, M. Collucci, G. dell' Agata, H. Goldblatt curantibus, t. 1, Roma 1986, s. 79–82.

#### 1987

*Literatura a książka w okresie Renesansu i Baroku*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 50 (1987), s. 110–125.

*Miejsce Reja w literaturze polskiej XVI wieku*, „Studia Kieleckie” 1987, nr 3, s. 13–23. [współautorstwo: Janusz Pelc]

*Pierwszy wiersz Jana Kochanowskiego drukowany we Włoszech (w roku 1574)*, [w:] *Kultura polska a kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. naukowa M. Bogucka i J. Kowecki, Warszawa 1987, s. 236–240.

*The Reformation and the Development of Polish Literature and Polish Printing*, „Полата Книгописная. An Information Bulletin Devoted to the Study of Early Slavic Books, Texts and Literatures” 16 (1987), s. 56–76. [współautorstwo: Janusz Pelc]

*Rola książki w kulturze pierwszej połowy XVIII w. w Polsce i Rosji*, „Slavia Orientalis” 36 (1987), nr 3–4, s. 395–404.

#### 1988

*Jan Kochanowski. The Poet's 16<sup>th</sup> Century Editions in the Context of Contemporary Polish and European Printing*, [w:] *The Polish Renaissance in its European Context*, ed. by S. Fiszman, forew. by C. Miłosz, Bloomington 1988, s. 396–412.

*Książki z dziedziny architektury w księgozbiórze Bogusława Radziwiłła*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, [komitet red. Z. Bania i in.], Warszawa 1988, s. 580–584.

*Rola drukarstwa w kształtowaniu i rozwoju humanizmu renesansowego na ziemiach słowiańskich*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 7: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. Prace na X Kongres Slawistów w Sofii 1988*, Warszawa 1988, s. 27–39.

*The Role of Printing Offices in Promoting Renaissance Humanism in Slavic Lands*, [w:] *Meždunaroden Kongres na Slavistite. Reziometa na dokladite*, Sofija 1988, s. 396. [streszczenie referatu]

#### 1989

*Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka, twórczość, recepcja*, pod red. naukową J. Pelca, P. Buchwald-Pelcowej, B. Otwinowskiej, t. 1–2, Lublin 1989.

*Letteratura e libro nella Polonia rinascimentale. Convegno Italo-Polacco, 12–16 dicembre 1989*, Napoli [1989], s. 17.

*Epigoni i nowatorzy, czyli o stosunku do spuścizny Jana Kochanowskiego w czasie Baroku*, [w:] *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka, twórczość, recepcja*, t. 2, pod red. naukową J. Pelca, P. Buchwald-Pelcowej, B. Otwinowskiej, Lublin 1989, s. 247–262.

*Poetyka świata na opak w literaturze Renesansu i Baroku*, „*Slavia. Časopis pro slovenskou filologiu*” 58 (1989), z. 1–2, s. 39–51. [współautorstwo: Janusz Pelc]

*Poetyka świata na opak w literaturze Renesansu i Baroku, Historycká poetika slovenských literatur*, Praha 1989, s. 39–52.

#### 1990

*Alodia Kawecka-Gryczowa (1903–1990)*, „*Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*” 53 (1990), s. 68–69. [nekrolog]

*Aurelius czy Candidulus? Czyli o dwu wariantach edycji „Elegii” i „Foriceniów” Jana Kochanowskiego z datą 1584*, [w:] *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti*, a cura di G. Brogi Bercoff [et al.], Roma 1990, s. 141–152.

*Poemat satyrowy*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, Renesans, Barok*, pod red. T. Michałowskiej [i in.], Wrocław 1990, s. 606–608.

*Satyra*, [hasło w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, Renesans, Barok*, pod red. T. Michałowskiej [i in.], Wrocław 1990, s. 742–747.

*La presenza del Medio Evo nei libri a stampa Polacchi del Seicento*, „*Ricerche Slavistiche*” 37 (1990), s. 133–144.

#### 1991

*Problemy edytorskie literatur słowiańskich*, t. 1, pod red. J. Pelca i P. Pelcowej, Wrocław 1991, ss. 264.

*Dzieje wydań tekstu „Fraszek” Jana Kochanowskiego od XVI do XVIII wieku*, [w:] *Problemy edytorskie literatur słowiańskich*, t. 1, pod red. J. Pelca i P. Pelcowej, Wrocław 1991, s. 149–168.

*Kłokocki Kazimierz Krzysztof h. Nałęcz (ok. 1625–1684)*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 13, z. 1, Wrocław 1991, s. 64.

*Książka we wczesnym Oświeceniu polskim i rosyjskim. Paralele i związki*, [w:] *Przemiany w Polsce, Rosji, na Ukrainie, Białorusi i Litwie (druga połowa XVII – pierwsza XVIII w.)*, red. naukowa J. Bardacha [i in.], Wrocław 1991, s. 110–122.

*Pogłosy Średniowiecza w książce polskiej XVII wieku*, „*Studia Polonistyczne*” 18–19 (1990–1991), s. 89–103.

*Polonica XVI w. w bibliotekach hiszpańskich*, [w:] *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane Profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, [t.] 1, [komitet red. P. Buchwald-Pelcowa i in.], Warszawa 1991, s. 97–116.

*„Postawić kolos w Czarnolesie”*, [w:] *Studia o literaturze i folklorze Słowian. Dedykowane Józefowi Magnuszewskiemu*, pod red. T. Dąbek-Wirgowej [i in.], Warszawa 1991, s. 19–29.

*Zadania badawcze i bibliograficzne Biblioteki Narodowej w zakresie starych druków*, [w:] *Prace badawcze i bibliograficzne nad zbiorami rzadkich i cennych księzek i dokumentów. Materiały z seminarium polsko-radzieckiego, Warszawa 8–10 października 1985*, [red. naukowa H. Bułhak, J. Z. Lichański], Warszawa 1991, s. 31–39.

*Научно-исследовательские и библиографические задачи Нацио-нальной Библиотеки в области старопечатной книги*, [w:] *Prace badawcze i bibliograficzne nad zbiorami rzadkich i cennych księzek i dokumentów. Materiały z seminarium polsko-radzieckiego*,



Warszawa 8–10 października 1985, [red. naukowa H. Bułhak, J. Z. Lichański], Warszawa 1991, s. 128–137.

*Z badań nad dawną księżką. Studia ofiarowane Profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, [t.] 1, [komitet red. P. Buchwald-Pelcowa i in.], Warszawa 1991, ss. 290.

## 1992

*Antynomie miasto-wieś w poezji polskiej Renesansu i Baroku*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” 28 (1992), nr 32, s. 211–236. [współautorstwo: Janusz Pelc]

*Edytorstwo tekstów dawnej okolicznościowej literatury politycznej*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, seria 8: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, problematyka historyczna. Prace na XI Międzynarodowy Kongres Slawistów w Bratysławie 1993*, Warszawa 1992, s. 19–24.

*Emblematyka w polskim baroku*, [w:] *Barok w polskiej literaturze, kulturze i języku. Materiały z konferencji naukowej 25–29 sierpnia 1987 r. w Krakowie*, pod red. M. Stępnia i S. Urbańczyka, Kraków 1992, s. 19–29.

*Pieśni patriotyczne i pieśni religijne po „potopie”*, [w:] *Literatura i kultura polska po „potopie”*, pod red. B. Otwinowskiej i J. Pelca, przy współudziale B. Fałęckiej, s. 75–90.

[Biblia] *Leopolita. Faksimile der Ausgabe, Krakau 1561*, hrsg von R. Olesch, H. Rohte, Pederborn 1988, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 36 (1992), s. 237–239. [recenzja, współautorstwo: Janusz Pelc]

## 1993

*Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1993, ss. 261.

*Bibliotekarka i uczona – Alodia Kawecka-Gryczowa (1903–1990)*, [w:] *W kręgu nauki i bibliotek*, Warszawa 1993, s. 28–41.

*Editorship of the Texts of Old Occasional Political Literature*, [w:] *Medzinárodný Zjazd Slávistov. Zborník resume*, Bratislava 1993, s. 493. [streszczenie wystąpienia]

*Kontynuacje i tradycje Baroku w dobie polskiego Oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 37 (1993), nr 4, s. 99–103.

*Rola książki w Polsce w drugiej połowie XV wieku*, [w:] *Najstarsze druki cerkiewno-słowiańskie i ich stosunek do tradycji rękopiśmiennej. Materiały z sesji, Kraków 7–10 XI 1991*, [red. J. Rusek i in.], Kraków 1993, s. 11–19.

*Współlistnienie „starego” i „nowego” w literaturze oraz ruchu wydawniczym czasów saskich*, [w:] *Studien zur polnischen Literatur- Sprach- und Kulturgeschichte im 18. Jahrhundert. Vorträge der 3. deutsch-polnischen Polonistenkonferenz, Tübingen, April 1991*, hrsg von I. Kunert, Köln 1993, s. 143–160.

*Z badań nad dawną księżką. Studia ofiarowane profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej w 85-lecie urodzin*, [t.] 2, [komitet red. P. Buchwald-Pelcowa i in.], Warszawa 1993, s. 297–704.

## 1994

*Il barocco in Polonia (Konferencja w Neapolu i Sorrento, 9–13 XII 1992)*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 1 (1994), nr 1, s. 151–152. [sprawozdanie]

*Letteratura e libro nella Polonia rinascimentale*, [w:] *Il Rinascimento in Polonia. Atti dei colloqui italo-polacchi 1989–1992*, a cura di J. Żurawska, Napoli 1994, s. 259–276.

- Il libro italiano in Polonia nel periodo del Rinascimento*, [w:] *Il Rinascimento in Polonia. Atti dei colloqui italo-polacchi 1989–1992*, a cura di J. Żurawska, Napoli 1994, s. 427–453.
- Nad psalmami i psalterzami polskimi XVI wieku*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego Średniowiecza i Renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 243–262.
- „*Papierowe wojny*” i *problemy cenzury w Polsce XVII wieku*, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 1 (1994), nr 1, s. 71–87.
- B. Bienkowska, *The Poetry Mikołaj Sęp Szarzyński (c. 1550–1581)*, Wiesbaden 1990, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 1 (1994), nr 1, s. 177–178. [recenzja]

### 1995

- Badania profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej nad dawną książką*, „*Rocznik Biblioteki Narodowej*” 30–31 (1994–1995), s. 61–66.
- Byt symboliczny i byt rzeczywisty książki w polskim średniowieczu*, [w:] *Literatura i kultura polskiego średniowiecza. Człowiek wobec świata znaków i symboli*, red. naukowa P. Buchwald-Pelcowa, J. Pelc, Warszawa 1995, s. 39–49.
- Dzieła drukowane i dzieła pozostające w rękopisach a problem cenzury w literaturze polskiego Baroku*, w: *Il Barocco in Polonia. Atti dei colloqui italo-polacchi 1992*, a cura di J. Żurawska, Napoli 1995, s. 165–196.
- Książki na stosach w dawnej Warszawie (XVI–XVIII w.)*, „*Rocznik Warszawski*” 25 (1995), s. 13–29.
- Losy edytorskie arcydzieł włoskich w polskim Baroku*, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 2 (1995), nr 2, s. 65–89.
- „*Pieśni dwie*” Erazma Otwinowskiego. *Nieznany druk Rodeckiego odnaleziony w Martinie*, „*Rocznik Biblioteki Narodowej*” 30–31 (1994–1995), s. 135–143.
- Powojenne wędrowki starych druków w Polsce*, w: *Symposia bibliologica. dokumentacja księgozbiorów historycznych, współpraca krajowa i międzynarodowa. Skutki II wojny światowej dla bibliotek polskich*, red. naukowa A. Mężyński, Warszawa 1995, s. 151–159.
- Promocje i zakazy. Trudne drogi idei w książkach w Polsce w czasach Baroku*, [w:] *Literatura polskiego Baroku w kręgu idei. Referaty z konferencji zorganizowanej przez Katedrę Literatury Staropolskiej KUL w Kazimierzu nad Wisłą 18–22 X 1993*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin 1995, s. 63–86.
- Toruńskie epizody cenzury*, „*Studia Bibliologiczne*” 9 (1995), s. 124–135.
- „*Slavistica*”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli, Dipartimento di Studi dell’Europa Orientale. Sezione Slavistica [Nuova serie] 1 (1993)*, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 2 (1995), nr 2, s. 268–269. [recenzja]
- La slavistica in Italia. Cinquant’anni di studi (1940–1990)*, Roma 1994, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 2 (1995), nr 2, s. 277. [recenzja]

### 1996

- Autorzy polscy w indeksach ksiąg zakazanych*, „*Przegląd Humanistyczny*” 40 (1996), nr 1, s. 121–129.
- Bibliografia starych druków*, [w:] *Czwarta Ogólnokrajowa Narada Bibliografów, Warszawa 7–9 czerwca 1995. Referaty i dyskusja*, oprac. D. Bilikiewicz-Blanc, A. Karłowicz, Warszawa 1996, s. 212–226.
- Emblematics in Polish Jesuit Colleges*, [w:] *Fourth International Emblem Conference, K. U. Leuven, 18–23 August 1996. Abstracts*, Leuven 1996, s. 25–26.

- Jana Daniela Hoffmanna spojrzenie na dzieje książki*, „Libri Gedanenses” 13–14 (1995–1996), s. 51–68.
- Konrad Górski – badacz Renesansu, Romantyzmu, Modernizmu, twórca współczesnej tekstologii, [w:] *Konrada Górskiego świat literatury, teatru i języka. Materiały z konferencji zorganizowanej w setną rocznicę urodzin Profesora* [Toruń 27–28 kwietnia 1995], pod red. W. Sawryckiego i J. Spejny, Toruń 1996, s. 41–47.
- Typologia polskich książek emblematycznych*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 3 (1996), nr 1, s. 59–75.
- Spotkanie we Włoskim Instytucie Kultury w Warszawie poświęcone współczesnym uczonym z Neapolu i Warszawy, 5 lutego 1996*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 3 (1996), nr 1, s. 341–342. [omówienie]
- Zapomniany epizod z dziejów cenzury w Krakowie w XVII w.*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 46 (1996), nr 1–2, s. 215–223.
- Maria Zychowicz, Centralny katalog starych druków w Biblioteki Narodowej w Warszawie. Informator; Warszawa 1995*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1996, nr 2, s. 39–41. [recenzja]

#### 1997

- Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem – The Censorship in Ancient Poland. Between the Printing and the Stake*, Warszawa 1997, ss. 289.
- Cenzura kalwińska w świetle akt synodów małopolskich*, [w:] *Kultura staropolska – kultura europejska. Prace ofiarowane Januszowi Tazbirowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, [komitet red. S. Bylina i in.], Warszawa 1997, s. 113–118.
- Kontynuacje i tradycje Baroku oraz sarmatyzmu*, [w:] *Między Oświeceniem a Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku. IV Polsko-Niemiecka Konferencja Polonistyczna*, red. naukowa J. Z. Lichański [i in.], Warszawa 1997, s. 9–22. [współautorstwo: Janusz Pelc]
- Miejsce Reja w literaturze polskiej XVI wieku*, [w:] *Mikołaj Rej z Nagłowic. Sylwetka, twórczość, epoka*, pod red. M. Garbaczowej, Kielce 1997, s. 17–27. [współautorstwo: Janusz Pelc]
- Symbol narodowej kultury* [Biblioteka Załuskich], „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1997, s. nr 4, s. 5–7.
- The Typology of Polish Emblem Books in the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, w: *Studia slavistica et humanistica in honorem Nullo Minissi*, pod red. I. Opackiego [i in.], Katowice 1997, s. 92–99.

#### 1998

- Edycje skażone – edycje oczyszczone*, [w:] *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Sławistów w Krakowie w roku 1998*, pod red. naukową J. Pelca, M. Prejsa, Warszawa 1998, s. 91–112.
- Emblematyka w polskich kolegiach jezuickich*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, [kom. red. A. Rottermund i in.], Warszawa 1998, s. 169–179.
- Europejskość i swoistość polskiego baroku*, [w:] *Z polskich studiów sławistycznych*, seria 9: *Literaturoznawstwo, folklorystyka, nauka o kulturze. Prace na XII Międzynarodowy Kongres Sławistów w Krakowie 1998*, Warszawa 1998, s. 61–67.

- „*Ku pożytkowi i wygodzie publicznej*”. *Drukarnie w Rzeczypospolitej za panowania Wettinów*, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 5 (1998), nr 1, s. 87–105.
- Maciej Kazimierz Sarbiewski w kulturze Litwy, Polski, Europy. Międzynarodowa konferencja naukowa z okazji czterechsetnej rocznicy urodzin poety w Wilnie, 18–21 października 1995 i księga konferencji wydana w 1998 r., „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 5 (1998), nr 2, s. 237–238. [omówienie]
- Rola książki w drodze ku oświeceniu*, [w:] *Corona urbis et orbis – Biblioteka Żałuskich. Wystawa w 250 rocznicę otwarcia Biblioteki Żałuskich w Warszawie*, [układ i oprac. H. Tchórzewska-Kabata], Warszawa 1998, s. 51–76.
- XVII-wieczne i XVIII-wieczne edycje polskiego „Goffreda”*, [w:] *Z ducha Tassa* [księga pamiątkowa sesji w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)], pod red. R. Ociecek przy współudziale B. Mazurkowej, Katowice 1998, s. 271–285.

### 1999

- „*Emblematy miłosne*” (*Emblemata amatoria*) *Jacoba Catsa w trzech różnych językach, a także w ujęciu polskim z XVII wieku przedstawione*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 1999, ss. 117.
- Wstęp*, [do:] „*Emblematy miłosne*” (*Emblemata amatoria*) *Jacoba Catsa w trzech różnych językach, a także w ujęciu polskim z XVII wieku przedstawione*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 1999, s. 3–16.
- Inkunabuły i stare druki z Biblioteki Ordynacji Zamojskiej w Bibliotece Narodowej*, „*Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej*” 1999, nr 2, s. 15–17.
- Mecenat nad piśmiennictwem i książką w dawnej Polsce*, [w:] *Z dziejów mecenatu kulturalnego w Polsce*, pod red. J. Kosteckiego, Warszawa 1999, s. 33–90.
- Siedemnastowieczna polska wersja „Emblematów miłosnych” J. Catsa*, „*Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU*” 43 (1999), s. 5–8. [współautorstwo: Janusz Pelc]

### 2000

- Miłości boskiej i ludzkiej skutki różne wraz z siedemnastowieczną polską wersją tekstów do „Amoris divini et humani effectus varii”*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2000, ss. 120.
- Cenzura i walka z cenzurą w epoce baroku*, [w:] *Barok w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej. Drogi przemian i osmozy kultur*, pod red. J. Pelca, K. Mrowcewicza, M. Prejsa, Warszawa 2000, s. 169–181.
- Nad złoto droższe*, [w:] *Nad złoto droższe. Skarby Biblioteki Narodowej*, pod red. H. Tchórzewskiej-Kabata, przy współpracy M. Dąbrowskiego, Warszawa 2000, s. 11–29.
- More Precious than Gold*, [w:] *More Precious than Gold. Treasures of the Polish National Library*, ed. by H. Tchórzewska-Kabata, with the assistance of M. Dąbrowski, Warszawa 2000, s. 11–29.
- The Zamoyski Collated Cantional*, [w:] *More Precious than Gold. Treasures of the Polish National Library*, ed. by H. Tchórzewska-Kabata, with the assistance of M. Dąbrowski, Warszawa 2000, s. 108.
- Jan Zamoyski's „Dryas Zamchana”*, [w:] *More Precious than Gold. Treasures of the Polish National Library*, ed. by H. Tchórzewska-Kabata, with the assistance of M. Dąbrowski, Warszawa 2000, s. 110.
- Polska a Niderlandy. Związki i analogie kulturowe oraz literackie w XVI i XVII wieku*, „*Barok. Historia-literatura-sztuka*” 7 (2000), nr 1, s. 45–73.



## 2001

- Zbigniew Morsztyn, *Emblemata*, oprac. J. i P. Pelcowie, Warszawa 2001, ss. 239.  
*Dwie wersje „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna?*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU” 2001, s. 14–17.  
*Handel książką w Warszawie w czasach saskich*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 33–34 (2001), s. 123–158.  
*Marcin Bielski o odkrywaniu nowych światów*, [w:] *Wyobrażenia epok dawnych. Obrazy, tematy, idee. Materiały sesji dedykowanej profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*, red. J. K. Goliński, Bydgoszcz 2001, s. 153–165.  
*The National Library’s Historical Collections*, „Polish Libraries Today” 5 (2001), s. 13–23.  
*Od „Prognozy na rok 1501” do dokumentów sporów sądowych Wereszczaków z Mickiewiczami*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2001, nr 1, s. 17–21.  
*Maria Zychowicz, Centralny katalog starych druków w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Informator (Union Catalog of Old Prints at the National Library in Warsaw. A Directory)*, Warszawa 1995, „Polish Libraries Today” 5 (2001), s. 101–102. [recenzja]

## 2002

- Emblematy jako genus jocosum*, [w:] *Dzieło literackie i książka w kulturze*, [red. naukowa I. Opacki, przy współudziale B. Mazurkowej], Katowice 2002, s. 75–83.  
*Kochanowski Piotr*, [hasło w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2002, s. 262–263. [współautorstwo: Janusz Pelc]  
*Prospekty wydawnicze z czasów saskich (1697–1763)*, „Roczniki Biblioteczne” 46 (2002), s. 79–99.  
*Wywiad z prof. dr Alodią Kawecką-Gryczową*, [w:] *Współtwórcy bibliotekarstwa polskiego. Wywiady i wspomnienia z lat 1979–1998*, przygotowała do druku B. Sordyłowa, Warszawa 2002, s. 113–122.

## 2003

- Drukowi winniśmy oświecenie naszego wieku... Rola książki w drodze ku Oświeceni*, Warszawa 2003.  
*Dar dla Narodu. Skarby Biblioteki Wilanowskiej. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej, kwiecień-maj 2003*, red. naukowa P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 2003.  
*Biblioteka Wilanowska*, [w:] *Dar dla Narodu. Skarby Biblioteki Wilanowskiej. Wystawa ze zbiorów Biblioteki Narodowej, kwiecień-maj 2003*, red. naukowa P. Buchwald-Pelcowa, Warszawa 2003, s. 5–24.  
*Godziszław Baszko i „Anectoda” czyli edytorskie nieporozumienia dwóch Józefów, Jabłonowskiego i Załuskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae” 20–21 (2002–2003), s. 41–51.  
*Kontynuacje i nowatorstwo w kulturze pierwszej Rzeczypospolitej. Myśli na początek nowego tysiąclecia, część druga*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 10 (2003), nr 2, s. 153–176.  
*O starych drukach u progu nowego tysiąclecia kilka refleksji*, [w:] *Nauka o książce, bibliotece i informacji we współczesnym świecie*, [red. M. Banacka], Warszawa 2003, s. 74–77.  
*Rola jezuitów w kształtowaniu się związków emblematyki polskiej z emblematyką niderlandzką*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 10 (2003), nr 2, s. 9–31. [współautorstwo: Janusz Pelc]

Jolanta Żurawska, *Między Gryzeldą a Grażyną. Studia i szkice polsko-włoskie*, Katowice 2002, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 10 (2003), nr 1, s. 190–191. [recenzja, współautorstwo: Janusz Pelc]

#### 2004

*Europejska respublica literaria o polskim Babinie*, [w:] *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane profesorowi Stefanowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, Lublin 2004, s. 69–88.

*Jedna czy dwie wersje „Emblematów” Zbigniewa Morsztyna*, [w:] *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa i kultury. Prace ofiarowane profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*, pod red. I. Kadulskiej i R. Grześkowiaka, Gdańsk 2004, s. 87–99. [współautorstwo: Janusz Pelc]

#### 2005

*Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, Kraków 2005, ss. 734.

„*Krótką rozprawą między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem*”. Faksymile wydane w 1543 roku utworu Mikołaja Reja ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, [komentarzem opatrzyła P. Buchwald-Pelcowa], Warszawa 2005.

*Jan Kochanowski, 1980–2005. Rekonesans*, [w:] „...imienia Jana Kochanowskiego”, pod red. H. Bednarczyka, M. Olifrowicza, Sycyna 2005, s. 15–18.

#### 2006

*Studia Rejowskie*, Pułtusk 2006, ss. 132. [współautorstwo: Janusz Pelc]

*Książki, ich cenzura i rozpowszechnianie w aktach synodów wielkopolskich (1569–1632)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 50 (2006), s. 115–130.

*Książka darem papieża dla Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Barok: Historia-literatura-sztuka” 13 (2006), z. 2, s. 193–196.

#### 2007

*Garść okruchów z dziejów staropolskiej bibliografii*, „Roczniki Biblioteczne” 51 (2007), s. 69–83.

*Słownik bio-bibliograficzny Henninga Wittego opublikowany w Gdańsku w 1688 roku*, [w:] *Terrae Leopoliensis filius, terrae Gedanensis civis: księga pamiątkowa ofiarowana prof. dr hab. Zbigniewowi Nowakowi w osiemdziesiąt rocznicę urodzin*, Gdańsk 2007, s. 148–158.

*Censorship and the fight against it in the Baroque period*, tł. A. Kreczmar, „Acta Poloniae Historica” 95 (2007), s. 41–56.

*600-talet i Polen – tider av oro och drömmar om ett lugnt och roffylt liv*, tł. z pol. Agnes Franzén, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 14 (2007), s. 45–59.

#### 2009

*O Kazimierzu Piekarskim – po latach*, „Roczniki Biblioteczne” 53 (2009), s. 5–21.

*Maria Błońska (19 VI 1926 – 28 VII 2008)*, „Roczniki Biblioteczne” 53 (2009), s. 339–342.

## 2011

*Ostatni wiersz Macieja Kazimierza Sarbiewskiego wydrukowany za jego życia holdem dla waleczności wojewody smoleńskiego Aleksandra Gosiewskiego*, „Barok. Historia-literatura-sztuka” 18 (2011), z. 1, s. 11–21.

*Biblioteka Nieświeska Radziwiłłów: fakty, wątpliwości, pytania*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 41 (2011), s. 7–30.

*Wkład Alodii Kaweckiej-Gryczowej w rozwój nauki o książce*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 5 (2011), s. 15–26.

*Polonika ze zbiorów zamku Skokloster – recenzja*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 42 (2011), s. 350–354.

## 2013

„Człowiek książki”, profesor Jerzy Starnawski, „Roczniki Biblioteczne” 57 (2013), s. 159–170.

## 2014

*Calvinist censorship in the light of the acts of the Lesser Poland synods*, „Polish Libraries” 2 (2014), s. 160–166.

## 2015

„Regulae vitae” Jana Amosa Komeńskiego dla ucznia, Jana Chrystiana Kochlewskiego, „Akapit: rocznik Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie” 10 (2015), s. 98–101.

*Piórem ozdabiać ojczyznę...*, [w:] Maciej Kazimierz Sarbiewski SJ i jego twórczość: studia i materiały, red. naukowa T. Kaczorowska, J. Lichański, Pułtusk-Sarbiewo 2015, s. 36–46.

## 2016

*Z „dozwoleniem” drukowane*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” 10 (2016), s. 45–58.

*Rola cenzury potrydenckiej w Polsce*, [w:] *Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej: powszechność i narodowość katolicyzmu polskiego*, red. naukowa J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2016, s. 497–548.

## 2017

Macieja Kazimierza Sarbiewskiego „Nieśmiertelna pamięć... Jana Karola Chodkiewicza, [w:] *Aplauz najzacniejszej damie: studia i szkice z kręgu literatury i kultury dawnej*, pod red. I. Maciejewskiej i A. Roćko, Olsztyn 2017, s. 133–136.

*Maria Olszewska (1929–2017)*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 34 (2017), s. 261–262.

## 2018

*Kilka epizodów z dziejów edytorstwa poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w XVIII wieku*, [w:] *Jubileuszowy pomnik Sławy. „Sława z dowcipu sama wiecznie stoi...”*. *Prace ofiarowane Pani Profesor Aliny Nowickiej-Jeżowej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Wiesław Pawlak, Lublin 2018, s. 363–367.

*Adwokat Stanisław Buchwald (1901–1960)*, „Palestra” 63 (2018), nr 10, s. 141–142.

# T om *Jan Kochanowski* (1586) pierwszą polską antologią jednoautorską?

The article draws attention to the unique position against the background of the domestic publishing market in the sixteenth century of the volume *Jan Kochanowski* (1586), which collects a significant part of previously unpublished texts by Jan of Czarnolas. In reference to the Renaissance collective editions of ancient authors, but also to some of the more notable authors of vernacular literature, the formula of the title used in this case shifts the reader's attention from the works included in the book to the person of the poet, thus performing his undoubted ennoblement. In the following parts of the dissertation, both the content of the volume itself, along with its later modifications, and its internal arrangement are analyzed. An attempt is also made to answer the question of the influence of the anthology, prepared in cooperation with Jan Januszowski, on the shape of later publishing projects undertaken in relation to the Kochanowski's legacy.

W nieco ponad sto lat od ukazania się pierwszej drukowanej publikacji na ziemiach polskich krakowską oficynę Łazarzową opuścił tom w dotychczasowych dziejach rodzimej czarnej sztuki bez precedensu, ale i nietuzinkowa, zdecydowanie wyrastająca ponad przeciętność była też osoba jego autora. Mowa o gromadzącej znaczną część czarnoleskiej twórczości książce *Jan Kochanowski*<sup>1</sup>. Tytuł tak mocno eksponujący postać twórcy (wrażenie potęgowane dodatkowo jego rozmieszczeniem na karcie tytułowej oraz wielkością użytej przez zecera czcionki, il. 1) to u nas absolutna nowość, mają jednak rację ci, którzy doszukują się w tym nowatorskim, zdałoby się, zamyśle konkretnych inspiracji z Europy zachodniej.

Tak się bowiem składa, że tego typu formułę, przenoszącą uwagę ewentualnego nabywcy druku z pomieszczonej w nim literackiej zawartości na osobę

<sup>1</sup> Szczegółowy opis, zmieniającej się nieco z czasem, zawartości tomu znajdzie Czytelnik w: K. Piekarski, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Wiek XVI i XVII*, Kraków 1934, s. 83; R. Grześkowiak, *Tradycja tekstu zbioru „Jan Kochanowski” (1586–1639). Przyczynek do wydawniczych dziejów czarnoleskiej spuścizny*, [w:] *Jan Kochanowski: nowe perspektywy badawcze. W sześćdziesięciolecie istnienia Muzeum z Czarnolesie*, red. T. Błach, M. Kozdrach, Radom-Czarnolas 2022, s. 205–224 (tam również, w oparciu o zidentyfikowane przez badacza odmiany tekstu, wskazane zostały zależności pomiędzy kolejnymi, sięgającymi głęboko w wiek XVII, wydaniem antologii).



Il. 1. Karta tytułowa tomu *Jan Kochanowski*, Kraków: Drukarnia Łazarzowa [1586], fot. domena publiczna

najistotniejsze, to jest przypadki twórczego naśladownictwa jego Muzy, których żywiołowe nagromadzenie zaobserwować da się właśnie w interesującym nas tu okresie dwóch ostatnich dekad wieku szesnastego<sup>5</sup>. Kochanowski faktycznie staje się wówczas rodzimym klasykiem, a zbiorowa edycja jego pism nie tylko status ów utwierdza, ale i dostarcza użytecznej podstawy dla jego rozlicznych, mniej czy bardziej uzdolnionych, imitatorów<sup>6</sup>.

twórcy zwykło używać się w wieku szesnastym wcale nierzadko, zawsze jednak w odniesieniu do autorów cieszących się rangą szczególnie wysoką. W pierwszym rzędzie dotyczy to poetów doby starożytnej: Katullusa, Juwenalisa, Persjusza, Horacego<sup>2</sup>, niekiedy także co bardziej znamienitych autorów nowszych czasów, co w ich przypadku uznać należy za równoznaczne z próbą włączenia ich do grona zasługujących na naśladowanie klasyków. Na tego typu nobilitujące potraktowanie liczyć mogli w swej ojczyźnie Dante i Petrarca<sup>3</sup>, w Polsce – mający podobny co oni status Kochanowski<sup>4</sup>. A o tym, że nie było to wyróżnienie przyznane autorowi *Trenów* na wyrost, świadczy szereg świadectw osiągniętej przez poetę już za życia szczególnej renomy, w tym te bodaj

<sup>2</sup> Wspomnijmy, gwoli przykładu, następujące wydania: *Catullus cum commentario Achillis Statii Lusitani*, Venetiis: [Paolo Manuzio], 1566; *Iuuenalis. Persius*, Venetiis: in bibliotheca sancti Bernardini, 1530; *Horatius*, Venetiis: apud Aldum Romanum, 1501.

<sup>3</sup> Jako przykład podajmy edycję *Dante con nuove e utilissime annotationi...*, Venetia: Giovanni Antonio Morando, 1554, zawierającą wszakże wyłącznie *Boską komedię*, oraz *Il Petrarca. Nuovamente revisto, e ricorretto da M. Lodovico Dolce...*, Vinegia: Gabriele Giolito de Ferrari, 1557, w której znalazły się włoskojęzyczne teksty aretyńskiego arcypoety.

<sup>4</sup> Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*, Warszawa 1993, s. 163.

<sup>5</sup> Zob. J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*, Warszawa 1965, passim.

<sup>6</sup> Osobne miejsce analizowanego tomu na tle wydawniczej produkcji epok dawnych dobrze widać w porównaniu z innymi, podobnymi do niego, poetyckimi antologiami. Trudno bowiem szukać pośród nich formuły tytułu, która ograniczałaby się do imienia i nazwiska autora, nawet wówczas gdy – jak w *Janie Kochanowskim* – mamy do czynienia z mocno heterogenicznym, nie podporządkowanym jednemu tytułowi (jak *Rytmy, abo wiersze polskie czy Roksolanki to jest ruskie*

Pomysł opatrzenia tomu takim, a nie innym tytułem wyjść mógł, jak się zdaje, równie dobrze od samego poety, którego twórczą samoświadomość dostatecznie dobrze ilustruje, często zresztą w tym kontekście przywoływana, dedykacja *Psalterza* („żem się [...] / Ważył zetrzeć z poety co znakomitszymi / I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy, / Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy”<sup>7</sup>: w. 9–12), jak i od obeznanego z zagranicznymi praktykami edytorskimi Jana Januszowskiego. Zresztą kwestia rzeczowej odpowiedzialności za ostateczny kształt interesującej nas publikacji stanowi istotny problem także w odniesieniu do jej zawartości. O bezpośrednim zaangażowaniu Kochanowskiego w realizację projektu przekonują słowa dedykacji tomowi Janowi Myszkowskiemu, kasztelanowi żarnowskiemu, wedle których czarnoleski twórca, „upatrując czasy niepewne pozad idące, [...] począł był wnetże zarazem po wydaniu *Psalterza* przekładania swego [z Januszowskim] się namawiać, jakoby rzeczy pisania jego wszystkie za żywota jego z drukarnie [...] wynieść na świat mogły”<sup>8</sup>. Nieprzychylnym dlań jednak zrządzeniem losu „śmierć niezbedna przed czasem zapadła”<sup>9</sup>, zostawiając rozpoczęto dzieło, na trudnym dla nas do odgadnięcia etapie realizacji<sup>10</sup>, w rękach oddanego mu edytora, i to on – być może w jakimś porozumieniu z wdową po poecie (wspomnianą przezeń w dedykacji) – nadaje książce ostateczny szlif. A mamy tu na myśli zarówno rozstrzygnięcie tego, co w tomie koniec końców się znalazło, a co nie, jak i jego wewnętrzne uporządkowanie.

Dotychczasowi badacze tych kwestii przyzwyczaili nas do myślenia o *Janie Kochanowskim* w kontekście szczególnie płodnych edytorsko ostatnich lat życia poety, o których zwykło się mówić za pomocą, spopularyzowanych przez Janusza Pelca, fraz o wiązaniu i dopełnianiu snopów. Jest w tym, jak się wydaje, sporo racji. Zwróćmy choćby uwagę na bliski związek, jaki zachodzi pomiędzy, odnotowaną już tu, informacją o samym początku prac nad tomem („wnetże zarazem

*panny*) materiałem. Niech za przykład posłużą tu dwie edycje spajające utwory o różnogatunkowej przynależności: *Tristium liber I. Variarum elegiarum liber I. Epigrammatum liber I* Klemensa Janickiego oraz *Ecloga I. Eclogae IX. Epigrammata. Sylva. Epitaphia* Grzegorza z Sambora. Mimo genologicznego rozdrobnienia pomieszczonych w nich tekstów wydawcy za użyteczniejsze od formuł generalizujących uznali skrzętne wyszczególnienie na karcie tytułowej całej zawartości tomów.

<sup>7</sup> Cyt. za: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył J. Krzyżanowski, tom drugi, Warszawa 1955, s. 7.

<sup>8</sup> Cyt. za: J. Januszowski, *Wielmożnemu a mnie Miłościwemu Panu [...] Janowi Myszkowskiemu z Mirowa...*, [w:] J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wprowadzenie wydawnicze*, oprac. M. R. Mayenowa i J. Woronczak, oraz M. Kaczmarek i E. Głębička, Wrocław 1983, s. 162 [grafia zmodyfikowana].

<sup>9</sup> Cyt. za: ibidem, s. 165.

<sup>10</sup> Odnotujemy tylko, że gdyby brać pod uwagę wyłącznie aspekt czasowy, to Januszowski miałby teoretycznie dużo mniejsze szanse na ingerencję w tom od samego Kochanowskiego. Przypomnijmy, że *Psalterz Dawidów* wychodzi drukiem w roku 1579, poecie zaś dane jest dożyć sierpnia 1584 r. „Terminus post quem” *Jana Kochanowskiego* z kolei wyznacza dedykacja tomowi podpisana 12 grudnia 1585 r., choć sam jego druk przesuwają się dość powszechnie na rok 1586 (data ta widnieje w kolofonie – zob. R. Grześkowiak, op. cit., s. 208–209).



po wydaniu *Psalterza*”) a otwierającą wiersz dedykacyjny arcykancjonału formułą: „Żniwa swego pierwszy snop tobie ofiaruję, / Cny Myszkowski” (w. 1–2)<sup>11</sup>. Pięć ksiąg psalmicznych adaptacji Mistrza Jana to faktycznie pierwszy wytłoczony drukiem zbiór tego poety (wcześniej miłośnicy jego pióra zapoznać mogli się ze *Zgodą*, *Satyrem*, *Odprawą* czy, pojedynczą, *Pieśnią o potopie*), traktowany wszak przezeń, co widać, mimo jego sporej autonomii jako wcale nie wyłączony poza resztę segment swej twórczej spuścizny. Krótco po *Psalterzu* (1579) światło dzienne ujrzeć przychodzi następnym jego, krótszym czy też dłuższym, poetyckim kolekcjom: *Książeczce liryków* (1580), *Pieśniom trzem* (1580), *Trenom* (1580), nade wszystko zaś *Fraszkom* (1584) oraz *Elegiom [...] i foriceniom* (1584), ważnym o tyle, że wypróbującym, nową w przypadku dzieł Kochanowskiego, formułę edycji kilkugatunkowej.

To, co ostatecznie weszło w skład omawianego tomu, zwłaszcza wobec dowodów na istnienie odrębnego edytorskiego zamysłu co do zbioru polskich pieśni<sup>12</sup>, w pierwodruku *Jana Kochanowskiego* specjalnie pominiętych, jawi się zatem w dużej mierze jako zbiór trudnych do konkretnego przyporządkowania rozmaitości; niektórych dobrze już zadomowionych w czytelnicznym obiegu, innych, jak *Broda*, *Wzór panien mężnych* czy *Monomachija Parysowa z Menelausem*, udostępnianych mu po raz pierwszy<sup>13</sup>. Nie jest to przy tym kwalifikacja w żadnym stopniu pejoratywna. Stwierdzić można, przeciwnie, to również wspomniane tu teksty miał z pewnością poeta na myśli, z troską wspominając Januszowskiemu o swych „rzeczach pisania wszytkich”. Nie tylko zatem zabiega on o ich opublikowanie nie później od innych, ale i – jak należy sądzić – daje im koniec końców pierwszeństwo przed *Pieśniami ksiąg dwojgiem* (1586).

Na przypisanej im wstępnie kategorii „variów” nie sposób wszakże poprzestać, zwłaszcza wobec rozlicznych wątpliwości i pytań, jakie ostateczna zawartość tomu rodzi. O ile nieco zaskakującą obecność *Odprawy* – lekko osamotnionej wobec sporej przewagi utworów stychicznych – tłumaczyć można wolą przechowania pamięci o niej w szerszej czytelniczej świadomości, objaśnienie takie może nie wystarczyć w odniesieniu do *Trenów*, tym bardziej w świetle przyjętej tu tezy o przedśmiertnym wiązaniu przez Kochanowskiego poetyckich snopów. Przy jej uwzględnieniu spodziewać należałoby się bardziej odrębnego potraktowania czarnoleskiej trenodii, której nie tylko zaistnieć dane było jako autonomiczna całość w osobnym druku, i to nawet dwukrotnie, ale odróżnia ją od innych części składowych tomu również jej szczególnie osobisty ton. Z niejasnych do końca powodów *Treny*, mimo dominujących w książce spraw natury publicznej, zostają

<sup>11</sup> Cyt. za: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, op. cit., s. 7.

<sup>12</sup> Zob. P. Buchwald-Pelcowa, *Dawne wydania*, op. cit., s. 157.

<sup>13</sup> Miejsce tomu *Jan Kochanowski* względem całej wydawniczej tradycji czarnoleskiej spuścizny ustala: eadem, *Kochanowski i jego staropolscy wydawcy*, w: *450 rocznica urodzin Jana Kochanowskiego. Księga referatów ogólnopolskiej sesji naukowej. Zielona Góra 26–27 XI 1980*, red. W. Magnuszewski, Zielona 1985, s. 45–72.

w jej obręb bez większych zmian inkorporowane<sup>14</sup>; coś, co w redakcji C stanie się udziałem *Pieśni ksiąg dwoje* (wraz z towarzyszącymi im zwykle utworami), ale już nie, przykładowo, *Fraszkom*, mocą świadomie podjętej przez Januszowskiego decyzji konsekwentnie w kolejnych wznowieniach tomu pomijanym.

Dziwić może ponadto włączenie do edycji zbiorowej kilku mających już swe wcześniejsze pierwodruki tekstów – *Szachów*, *Zuzanny*, *Satyra* czy *Zgody* – przy równoczesnym pominięciu *Jezdy do Moskwy*, *Epitalamium na wesele Krzysztofa Radziwiłła* czy, poświęconego pochwałę Batorego, łacińskiego *Epinicionu*. Badacze tej kwestii są zgodni: pierwotnie tom gromadzić miał wyłącznie utwory powstałe do roku 1580 (rok publikacji najświeższej wśród nich daty *Trenów*)<sup>15</sup>, a decydujący mógł się tu okazać fakt względnej dostępności na księgarskim rynku tekstów pozostałych. Problem pojawia się jednak, gdy odnotujemy, że rychło zmienia Januszowski zdanie co do *Epitalamium* i umieszcza je, niemal w trybie koniektury, w redakcji B tomu. Jeśli zatem – jak można z tego wnosić – zależało wydawcy na odpowiednim uczczeniu wpływowego magnata bądź też wskazaniu, jak silne więzy łączyły go z poetą, poprzestał on na przypomnieniu wyłącznie tekstu dotyczącego jego spraw rodzinnych, pominął natomiast donoszącą o jego tryumfach *Jezdę*? Utwór ten uwzględnienia w edycji zbiorowej pism Kochanowskiego, pod zmienionym zresztą tytułem (jako *Wtargnienie do Moskwy*), czekać musiał roku 1617, gdy sam Januszowski od czterech już lat nie żył. Ta trudna do pojęcia niechęć do uhonorowania chwalebego rajdu Pioruna dziwi tym bardziej, że w czasie prac nad tomem cały kraj wciąż był jeszcze pod wrażeniem zakończonej sukcesem wojny z Moskwą. Inna, również obfitująca w przewagi rodzimego oręża, wojna z naszym wschodnim sąsiadem (1609–1618) stanowiła zresztą wielce prawdopodobny powód wznowienia *Jezdy*: najpierw w formie osobnego druczku (1611), sześć lat później w ramach tomu zbiorowego<sup>16</sup>.

Nieco podobny casus reprezentuje *Epinicion*. Mimo świeżej daty pierwodruku (1583) utwór ten – z uwagi, rzecz jasna, na osobę głównego bohatera – wydawałby

<sup>14</sup> Przesądzająca okazać mogła się duża poczytność cyklu, o której świadczy, przygotowane już w 1583 r., jego drugie wydanie, jak również rychło nabyte przez Kochanowskiego grono naśladowców (Sebastian Fabian Klonowic, Tobiasz Wiszniewski). Trudno byłoby chyba zatem Januszowskiemu, biorąc ów fakt pod uwagę, wypuścić na rynek poetycką antologię Jana z Czarnolasu z pominięciem zbioru tak silnie z nim kojarzonego, zwłaszcza jeśli miał też wydawca na oku określone zyski ze sprzedaży. O znaczeniu *Trenów* dla rozwoju rodzimej poezji funeralnej zob. J. Pełc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*, Warszawa 1965, s. 174–188; C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. 2, red. naukowa A. Nowicka-Jeżowa, R. Krzywy, przeł. G. Majcher, s. 89–93.

<sup>15</sup> L. Ślękowa, *Wokół zagadek pierwszych zbiorowych wydań twórczości Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 99 (2008), z. 3, s. 181; M. Kuran, *Staropolskie antologie jednoautorskie od Jana Kochanowskiego do Samuela Twardowskiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 12 (2022), s. 66–67.

<sup>16</sup> Właściwy cel obu tych wznowień potwierdzają aktualizujące zmiany, jakim *Jezdę* w nich poddano. Omawia je: R. Krzywy, *Sztuka wyboru i dar inwencji. Studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego*, Warszawa 2008, s. 221–222.

się wielce pożądanym dodatkiem do przygotowywanej przez Januszowskiego antologii. Tymczasem postanawia on poświęcony Batoremu poemat zostawić na uboczu, tak samo zresztą jak i pokrewny mu literacko, a dedykowany Janowi Zamoyskiemu *Epitalamion*. Decyzja o ich nieuwzględnieniu zaskakuje o tyle, że znalazło się w *Janie Kochanowskim*, a przynajmniej w jego dwóch pierwszych redakcjach, miejsce dla innych „batoriańsko-zamoyskich” utworów Mistrza Jana: dla *Dryas Zamechskiej*, *Dryas Zamchana* oraz *Pana Zamchanusa*. Inna sprawa, że wszystkie trzy wytlócone po raz pierwszy zostały w, nieco odległym z perspektywy tomu zbiorowego, 1578 roku i pewnie uznano za właściwe ich ponowne przypomnienie. Jako się jednak rzekło, znikają one z redakcji C książki, by już nigdy w jej obręb nie powrócić. Można by więc założyć, że zorientował się oto edytor w swej niekonsekwencji, jeśli idzie o traktowanie podobnych względem siebie tematycznie tekstów, i zaobserwowane uchybienie zniwelować zdecydował się on na niekorzyść trzech „zamchanów”. Bardziej wszak przekonywająca wydaje się tu inna z hipotez. Silniejszym, aniżeli jakkolwiek inny, argumentem przeciwko ich obecności w niemal całkowicie polskojęzycznym tomie okazał się zapewne język, w której je spisano. Wskazuje na to, ten sam co ich, los *Orfeusza sarmackiego*, z uwagi na jego konotacje z Zamoyskim, umieszczonego przez wydawcę bezpośrednio po *Panu Zamchanusie*. Tym sposobem żegna się Januszowski z zamysłem rzeczywistego udostępnienia czytelnikowi w jednym tomie wszystkich pojedynczych utworów Mistrza Jana. Od redakcji C staje się *Jan Kochanowski* zbiorem wyłącznie polskojęzycznym.

Przypadek odłączonego od *Odprawy posłów greckich Orfeusza* prowadzi nas do kwestii wewnętrznego uszeregowania tekstów w tomie, a ta okazuje się wcale nie mniej problematyczna od innych dotąd tu omówionych. Ostatnio próbę fachowego odniesienia się do niej podjęła Ludwika Ślękowa, wskazując w obrębie antologii cztery następujące po sobie segmenty tematyczne, w oparciu o które sformułowała następnie kilka, mających porządkować całość, zasad. Do naczelnych obowiązujących w książce prawideł zaliczyła ona język (utwory łacińskie skupione w jedno po utworach polskich), hierarchię form i stylu (utwory reprezentujące styl wysoki przed tymi napisanymi stylem średnim bądź niskim) oraz pokrewieństwo tematyczne (w pobliżu siebie teksty o podobnej problematyce). Doceniając mocniejsze punkty tego rozumowania – trudno na przykład nie zgodzić się z zaproponowanym przez Ślękową uzasadnieniem wyróżnionej pozycji *Fenomenów* i *Muzy* – nie sposób stwierdzić, by zamykało ono interesującą nas kwestię, rozwiewając wszelkie nasuwające się wątpliwości. Zwróćmy choćby uwagę na niepodjęty przez uczoną problem finalnego ulokowania (w grupie tekstów polskich) *Zgody* czy jawnie kłócącą się z porządkiem form precedencję *Satyra* względem *Monomachiji* i *Odprawy*<sup>17</sup>. W większym też chyba stopniu, niż

<sup>17</sup> Dopowiedzieć przy okazji warto, że wzajemna więź łącząca owe trzy utwory wykracza znacznie poza wskazane przez Ślękową „piętnowanie wad społeczeństwa” (L. Ślękowa, op. cit., s. 181). Prymarnym ich łącznikiem jest nade wszystko sam mit trojański, bezsprzeczne źródło

zakłada to wrocławska badaczka, o kolejności pomieszczonych w tomie utworów przesądza nie ich tematyczno-stylistyczna bliskość, a przeciwnie, zachodzące między nimi w tej mierze napięcie. I tak, poważnemu ujęciu tematyki wojny w *Monomachiji* i *Odprawie* przeciwstawione zostały heroikomiczne *Szachy*, żałobnym zaś kontrapunktem dla tematyki ślubnej *Dziewosłeba* i *Epitalamijum* są *Treny*.

Zamiast wytykać jednak poszczególne niedostatki przypomnianych wyżej też pokażemy się o kilka uwag natury ogólnej. Jak się ma mianowicie przecho- wany w redakcji A tomu układ tekstów do tych sposobów formowania własnych edycji, do jakich przyzwyczał nas autor *Muzy*, przy – rzecz jasna – założeniu że w tym przypadku to on, a nie Januszowski, odpowiada za kształt końcowy wydania? Zostawiając na boku dyskusję o tym, na ile poecie rzeczywiście zależało na wewnętrznym uporządkowaniu przygotowywanych przez siebie do druku zbiorów (kwestia ta najżywiej podnoszona jest przy okazji *Fraszek*<sup>18</sup>), przy- pomnijmy, jakie kompozycyjne reguły faktycznie, w niebudzący wątpliwości sposób, wprowadza on w życie. Jeśliby wyłączyć te publikacje, których układ wynika wprost z adaptowanego przez autora tekstu źródłowego – casus *Feno- menów* i *Psałterza* – do dwóch najczęściej branych przez niego pod uwagę kwestii zaliczyć trzeba chronologię powstawania określonych utworów oraz ich tematyczno-gatunkową hierarchię. Pierwszy przypadek dobrze obrazują łacińskie elegie Mistrza Jana, w stopniu szczególnym zaś ich dwie początkowe księgi, relacjonujące burzliwy przebieg relacji bohatera lirycznego z Lidią. Nie inaczej jest też z podporządkowaną ciągowi zdarzeń doby drugiego bezkrólewia *Książ- zeczką liryków* czy z odnotowującymi kolejno następujące po sobie etapy rytuału pogrzebowego *Trenami*. Przynależność natomiast danego tekstu, czy całego zbioru, do określonego stylu przesądza o ich wzajemnym umiejscowieniu względem siebie w takich wspólnych edycjach, jak *Elegiarum libri IV... Foricoenia sive epigrammatum libellus* czy, uzupełnione o *Pieśń świętojańską o Sobótce*, *Pieśń*, *Pamiętkę* i wiersz *O śmierci Jana Twardowskiego*, *Pieśni ksiąg dwoje*.

Jak łatwo stwierdzić, nie jest realizowana w omawianej przez nas publikacji ani pierwsza, ani druga ze wskazanych tu kompozycyjnych reguł. Gdyby zależało poecie/wydawcy na uwzględnieniu kryterium chronologicznego, bliższe początku

tematyczne *Monomachiji* i *Odprawy*, ale nieodległy przecież także *Satyrowi*, którego końcową część – przypomnijmy – wypełniają rady, jakie swojemu uczniowi Achillesowi przekazuje centaur Chiron. A gdyby tego jeszcze było mało, bezpośrednio do tekstu *Monomachiji* odwołują, niemal współbrzmiające z jej wersami 53 oraz 54, wersy 391–392 *Satyra*: „Nie pomogą mu [Parysowi] wtenczas słodkobrzmiące strony, / Nie pomoże twarz gładka ani włos trafiony”. Cyt. za: J. Kochanowski, *Poematy okolicznościowe*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2018, s. 202. O wynikających z tego „similium” konsekwencjach interpretacyjnych zob. R. Rusnak, „*Elegii ksiąg czworo*” *Jana Kochanowskiego* – w *poszukiwaniu formuły zbioru*, Warszawa 2019, s. 104–113.

<sup>18</sup> Zob. chociażby: J. Sokolski, *Lipa, Chiron i labirynt: esej o „Fraszkach”*, Wrocław 1998; J. Kroc- czak, *W labiryncie. O układzie „Fraszek”*, [w:] *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, pod red. E. Lasocińskiej i W. Pawlaka, Warszawa 2015, s. 108–117; R. Rusnak, *O sposobach finalizowania przez Jana Kochanowskiego poszczególnych segmentów własnej twórczości – nowe spojrzenie na problem tzw. architektury „Fraszek”*, „*Śląskie Studia Polonistyczne*” 2019, nr 2 (14), s. 11–25.

miejsce wyznaczyłby przykładowo *Zgodzie*, utworowi z roku 1562, w zaakceptowanej do druku wersji tomu wymieszanej z tekstami doby batoriańskiej, *Epitalamium na wesela Krzysztofa Radziwiłła* oraz „zamchanami”. Na tej samej zasadzie w końcowych partiach edycji spodziewać należałoby się *Odprawy tudzież Trenów*, miast nich trafiają tam powstałe niemal na pewno w latach 60-tych szesnastego wieku *Proporzec* i *Wróżki*. Jeśliby z kolei w grę wchodziła gatunkowa waga poszczególnych utworów, na wyróżnioną pozycję liczyć mogłyby *Odprawa posłów greckich* oraz *Monomachija Parysowa z Menelausem*, ale też *Treny*. W późniejszych z kolei przedrukach tomu (tu mam przede wszystkim na myśli tę jego zawartość, którą utrwalono począwszy od redakcji C) z pewnością dołożono by starań, by miast na końcu dołączone do niego z czasem *Pieśni ksiąg dwoje* znalazły się na samym jego początku, lub przynajmniej w początku tegoż pobliżu.

Czy obserwacja przyzwyczajęń czarnoleskiego poety, jeśli idzie o wewnętrzne usegmentowanie firmowanych przez niego edycji<sup>19</sup>, prowadzi nas do jakichś konstruktywnych wniosków w odniesieniu do tomu *Jan Kochanowski*? Na pewno orzec wypada, że w świetle tego, co zostało tu stwierdzone, zgłoszone przez Ludwikę Ślękową propozycje czynią z interesującej nas tu publikacji książkę nieco nazbyt finezyjnie uporządkowaną. A ogólny sceptycyzm do tej uczonej potęgują ponadto, wyrażone wcześniej, szczegółowe do nich zastrzeżenia. Założyć oczywiście można, że w stosunku do materiału na tyle szczególnego (mówimy w końcu o wielotematycznych poetyckich różnorodnościach Kochanowskiego) zdecydował się poeta, za być może namową swego edytora, wdrożyć strategię dla siebie ekstraordynaryjną – jakiegoś argumentu w tej kwestii dostarcza wspomniany casus *Fenomenów* – bardziej jednak zdaje się jego pośmiertna antologia realizować, też przecież nieobcą poecie, kompozycyjną zasadę „varietas”. Realizuje ją, przypomnijmy, w obu swoich zbiorach epigramatycznych, oddając za jej pośrednictwem typową dla nich wizję świata, wyzbytego jasno hierarchizujących go rozgraniczeń. Coś, co współgra z konwiwialnym charakterem *Foriceniów* i *Fraszek*, z powodzeniem stanowić mogłoby użyteczną formułę organizującą zawartość tomu *Jan Kochanowski*, tym samym zaś wyniesienia na poziom całej czarnoleskiej spuścizny doczekałaby się wskazana tu homogenizująca ziemską rzeczywistość optyka. Wydaje się, że takie właśnie ujęcie tej zawiłej kwestii byłoby uprawnione, nawet jeżeli słuszność przyznać należy niektórym przynajmniej propozycjom zawartym w artykule Ludwiki Ślękowej.

Zebrany przez Januszowskiego we wspólnym tomie korpus tekstów Mistrza Jana trwałość swoją okazuje jeszcze w wiele lat po swoim ukształtowaniu się. Staje się on mianowicie „twardym jądrem” przygotowanej przez Franciszka Bohomolca

<sup>19</sup> Podobnego materiału do ewentualnych porównań nie dostarcza niestety twórczość samego Januszowskiego, który prócz swej aktywności jako właściciel Drukarni Łazarzowej parą się też różnotematycznie ukierunkowanym pisarstwem (jego szczegółowe omówienie przynosi: J. Kiliańczyk-Zięba, *Czcionką i piórem. Jan Januszowski w roli pisarza i tłumacza*, Kraków 2007). Za każdym wszakże razem krakowski edytor publikuje swoje teksty jako osobne druki.



edycji Jana Kochanowskiego rymów wszystkich w jedno zebranych, prócz tych, które wolniejszymi żartami uczciwych czytelników odrażały (Warszawa 1767), a o ortodoksyjnym względem tradycji podejściu wydawcy świadczy nie tylko przedrukowana, bez pominięć czy wewnętrznych reorganizacji, zawartość tomu wyjściowego (dokładniej zaś – dodać tu trzeba – jej rozszerzona wersja z 1617 roku, a więc ta, którą wieńczy *Wtargnienie do Moskwy* oraz *Rotuły* Mikołaja Kochanowskiego, brak w niej natomiast utworów łacińskich), ale i niepominięcie otwierającego go listu dedykacyjnego Janowi Myszkowskiemu, co niewątpliwie osadza całość w określonym historycznym kontekście. Bohomolec nie wydaje wszakże, jak przed nim Piotrkowczyk, jedynie reedycji nobliwego druku, a opartą na nim kompletną antologię czarnoleskiej twórczości. Dokooptowuje zatem do niego zbiory dotąd publikowane osobno: *Psalterz Dawidów* oraz *Fraszki* (ten pierwszy z racji jego religijnego charakteru umieszcza na początku; te drugie, mocno na dodatek przerzedzone, miejsce swoje znajdują po *Wtargnieniu*), tom swój zaś finalizuje, oddanym za edycją z roku 1590, zbiorem *Fragmentów*<sup>20</sup>. Tak zrealizowana idea tomu zbiorowego, polegająca na twórczym uzupełnieniu edycji Januszowskiego-Piotrkowczyka, znajduje częściową tylko kontynuację w tzw. *Wydaniu pomnikowym* (Warszawa 1884). Przejęta z niewielkimi zmianami<sup>21</sup> zawartość druku z 1617 r., jak u Bohomolca wzbogacona o *Fraszki*, ale też *Fragmenta* oraz *Carmen macaronicum*, trafia do tomu drugiego, podczas gdy *Psalterz* i *Pieśni*, wraz z nimi zaś również *Pieśń świętojańska o Sobótce* i *Pamiętka*, stanowią tom pierwszy antologii. W tomie trzecim, ostatnim mieszczącym w sobie teksty literackie, znalazły się łacińskie utwory Mistrza Jana.

*Wydanie pomnikowe* stanowi ostatni trwały przejaw zapoczątkowanej przez Januszowskiego tradycji publikowania czarnoleskiej spuścizny. Edycje dwudziestowieczne opierać się będą na innych już zasadach, grupujących określone teksty według chronologii ich powstawania (wyeksponowana w nich pozycja *Zgody*, *Zuzanny* czy *Satyra*) bądź eksponujących kluczowe zbiory poetyckie autora (skupione obok siebie i umieszczone w tomie pierwszym, tak u Aleksandra Brücknera, jak i u Juliana Krzyżanowskiego, *Fraszki* oraz *Pieśni*). Istotną ponadto innowacją, wypróbowaną najpierw przez Brücknera, potem „milcząco” przejętą przez Krzyżanowskiego, okazało się zastosowanie dwóch odrębnych kategorii szeregujących czarnoleski dorobek: *Przekładów* oraz *Pism prozą*, umieszczonych, w obu przypadkach, w dalszych partiach wydania. Na zrealizowaniu tego pomysłu – dodać trzeba – z pewnością wiele skądinąd rozjaśniającym, choć dającym niekiedy też mylne pojęcie o rzeczywistym znaczeniu danych utworów

<sup>20</sup> Więcej o edycji Bohomolca i jej wpływie na oświeceniową recepcję twórczości Kochanowskiego zob. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*, Warszawa 2006, s. 19–22.

<sup>21</sup> Do najpoważniejszych, prócz niżej wskazanych, należy definitywne wykluczenie z niej *Rotul* Mikołaja Kochanowskiego oraz przywrócenie pierwotnego tytułu *Jeździe do Moskwy*, dla której ostateczne miejsce znalazło się po wierszu *Omen*, a przed nowo dołączonymi do tomu *Fraszki*.



(casus *Psalterza*), najbardziej ucierpiały *Fragmenta albo pozostałe pisma*, bezceremonialnie rozwleczone po różnych częściach edycji: i tak *Alcestis* trafia do grona przekładów, *Apoftegmata* zaś czy *Przy pogrzebie rzecz* do *Pism prozą*. W rezultacie pośród opatrzonych tytułem *Fragmenta* tekstów ostają się wyłącznie niebędące translacjami utwory wierszowane: nade wszystko *Pieśni kilka*, ale także przykładowo cykl dystychów *Na XII tablic ludzkiego żywota* czy *Kolęda*. Pełną, założoną w edycjach z epoki, integralność zbioru przywraca dopiero jeden ze świeżo wydanych tomów *Wydania sejmowego*<sup>22</sup>.

Mimo iż – jak widać – zasadniczy przedmiot niniejszych roztrząsań: publikacja Januszowskiego, od dłuższego czasu nie wpływa już na kształt przygotowywanych dla kolejnych pokoleń czytelników zbiorowych edycji Jana z Czarnolasu, do jej bezsprzecznych „osiągnięć” (choć w tym wypadku mówić należy raczej nie o pierwotnym kształcie tomu, a tej jego wersji, jaka ukształtowała się w tzw. redakcji C) zaliczyć trzeba zasadniczo trwałe rozdzielenie w raz po raz realizowanych wydawniczych projektach polsko- i łacińskojęzycznej twórczości Kochanowskiego, ta druga bowiem w dużej mierze ma w naszym kraju osobną historię swoich wydań. Uznana za idącą nazbyt w poprzek edytorskich przyzwyczajęń i w efekcie zarzucona, idea opublikowania wybranych tekstów łacińskich wraz z polskimi miała jednak swoje trudne do zignorowania uzasadnienie. Rzecz bowiem, jak pamiętamy, dotyczy z jednej strony dwóch „zamchanów”, wierszy *Dryas Zamchana* oraz *Pan Zamchanus*, z drugiej – *Orfeusza sarmackiego*. Nie ulega chyba większym wątpliwościom, że ich osobne, rozłączające je od *Dryas Zamechskiej* i *Odprawy*, wydanie mocno zuboża lekturę każdego z nich, i to nawet jeśli przyjmiemy tezę o zupełnej autonomii wszystkich wymienionych tu utworów. Coś, co przełknąć dałoby się jeszcze od biedy w odniesieniu do *Pana Zamchanusa* oraz *Orfeusza*, nieco trudnym do pojęcia staje się w przypadku *Dryas Zamchany*, będącej w istocie łacińską redakcją swej polskojęzycznej odpowiedniczki<sup>23</sup>.

Na wspólną z utworami w rodzimej mowie edycję łacińskiej Muzy Mistrza Jana decydują się na przestrzeni wieków jedynie twórcy *Wydania pomnikowego*, interesujące nas teksty włączając do szerszej, uwzględnionej w trzecim tomie swego dzieła, kategorii *Carmina diversa*, co przynajmniej częściowo rekompensuje odnotowany wyżej niedostatek. Inni – w tym kurczowo trzymający się przyjętej przez siebie formuły Brückner<sup>24</sup> z Krzyżanowskim<sup>25</sup> – wspomniane utwory zupełnie

<sup>22</sup> J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*, t. V: *Fragmenta*, oprac. E. Buszewicz, B. Milewska-Ważbińska, W. Ryzek, K. Wilczyńska, Z. Zawadzki, Warszawa 2022.

<sup>23</sup> Zob. J. Pelc, *Kochanowski: szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 2001, s. 477.

<sup>24</sup> Jako ciekawostkę potraktować można fakt, iż *Dryas Zamechską* wydawca ten umieszcza w swym dziele *Przekładów*, ani słowem natomiast nie wspominając, że jeśliby w ogóle status ów jej przysługiwał, to znać należałoby ją po prostu za translację innego tekstu Kochanowskiego.

<sup>25</sup> Odnotować by trzeba, że w przypadku drugiego z wymienionych tu edytorów wskazane przez nas mankamenty częściowo broni umieszczona w tytule wąska formuła wydania: *Dzieła polskie*. Co innego, to znaczy uwzględnienie również poezji łacińskiej, sugerują *Pisma zbiorowe* Aleksandra Brücknera.

pomijają, co przekłada się na ich relatywne pozostawanie w cieniu, zwłaszcza gdy mówimy o ogólnej czytelniczej świadomości. W stopniu większym dotyka to obu łacińskich „zamchanów”, w mniejszym *Orfeusza*, udostępnianie którego przejęły na siebie w dużej mierze pojedyncze edycje *Odprawy posłów greckich*, w tym szczególnie poczytne, przygotowane w ramach serii Biblioteki Narodowej, opracowanie Tadeusza Ulewicza. Wypada przy tej okazji sformułować postulat, by w przyszłości ustrzec się podobnego poznawczego dysonansu i choćby w tym jednym wypadku powrócić do przyjętego w redakcji A tomu *Jan Kochanowski* rozwiązania, z dużym prawdopodobieństwem zgodnego z autorską intencją poety.

# Pierwodruk *Wyprawy plebańskiej*

The article analyses five preserved copies of *Wyprawa plebańska* [*A Parson Sending his Servant to War*], edited in 1590 in Kraków; this dialogue initiated a new current in Polish literature, called picaresque (*literatura sowizdrzalska*). One of these copies has been recently found in the library of the Congregation of the Mission in Kraków. A detailed comparison of the text itself and typographical composition allowed to mark out three version of the first edition: one of them consisting of the copies of Jagiellonian Library in Kraków and of the Ossolineum Library in Wrocław; the second one preserved in a copy of Kórnik Library; the third one including a copy of National Library in Warsaw and newly-discovered copy of Missionaries in Kraków. The author formulates a hypothesis that the order given above illustrates the chronology of printing these versions. He opposes the accepted view that the copy of National Library represents „edition A”.

Wydana w 1590 roku w Drukarni Łazarzowej *Wyprawa plebańska* jest utworem ważnym dla dziejów piśmiennictwa polskiego przełomu XVI i XVII wieku, zapoczątkowała bowiem nurt literacki, nad którym historycy literatury zastanawiają się już ponad sto lat i ciągle znajdują powody do polemik i nowych wniosków. Im szerszy zakres tych rozważań, tym więcej wątpliwości dotyczących zarówno terminologii, jak i interpretacji poszczególnych utworów oraz zespołów dzieł, które da się w owym wielogatunkowym nurcie wydzielić. Przypomnijmy, że do nazwania go używano kilku różnych przymiotników, często obarczonych znaczeniami daleko wykraczającymi poza kategorie ściśle literackie, kierującymi uwagę ku rozważaniom społeczno-politycznym. Była to więc literatura „mieszczańska”, „rybałtowska”, „plebejska”, „sowizdrzalska”, nawet „ludowa”, podkreślano też jej przynależność do piśmiennictwa „popularnego”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nie miejsce tu na omawianie owych boję o terminy, tekst niniejszy poświęcony jest wszak innym zagadnieniom. Warto jednak wskazać prace, które wyznaczają w badaniach nad tym nurtem literackim najważniejsze punkty odniesienia: K. Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Monografia bibliograficzna*, Lwów-Warszawa-Kraków 1925, i opracowane przez tegoż autora edycje: *Polska komedia rybałtowska*, Lwów 1931; *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, Lwów 1936; *Polska fraszka mieszczańska*, Kraków 1948; *Polska*

*Wyprawa plebańska* rodzi chyba mniej niż inne utwory wątpliwości genologicznych, a w związku z tym także terminologicznych, choć w jej odczytywaniu historycy literatury bardzo błędzili; długo widziano w tym dziełku satyrę na skapstwo Plebana, doszukiwano się nawet w dialogu wymowy antyklerykalnej. Studium Stanisława Grzeszczuka z roku 1971<sup>2</sup> dowiodło w sposób przekonujący, że autor *Wyprawy* wcale nie występuje przeciw Plebanowi, lecz wydrwiwa nałożony na duchownych obowiązek „wyprawienia” żołnierza na wojnę.

Dziełko z 1590 roku zapoczątkowało bogatą serię „albertusów” – opowieści o nieudacznym „rycerzach”, którzy podobnie jak Plebanowy klecha wyjeżdżali na pola bitewne wbrew własnym kwalifikacjom i rozsądkowi. Byli wśród owych bohaterów tak „niewojenni” żołnierze, jak Żydzi i ministrowie – różnowierczy duchowni. W tych późniejszych „albertusach” najczęściej uwidacznia się żywioł satyryczny; odmiennie niż w *Wyprawie plebańskiej*, właśnie groteskowi wojacy są przedmiotem kpiny, komizm służy w tych utworach wysmianiu przeciwnika. Przedstawia się w nich bezpośrednio kampanie wojenne, idąc za drugim utworem cyklu, *Albertusem z wojny*, wydany w 1596 roku, również w drukarni Januszowskiego. *Wyprawa* bowiem nie opisuje czynów wojennych Albertusa, rzeczownik w tytule oznacza raczej „wyprawianie” klechy na wojnę, czyli zakupy konia i ekwipunku żołnierskiego, wyposażenie w prowiant oraz w dobre rady Plebana, który o wojnie wiedział tyle, ile wyczytał w Biblii.

## 1

Piszący te słowa nie zamierza interpretować na nowo *Wyprawy plebańskiej* ani włączać się do dyskusji na tematy genologiczne. Uwagi powyższe są wstępem do znacznie skromniejszego przedsięwzięcia; chcę opisać nieznaną dotychczas egzemplarz druku z 1590 roku, znaleziony w krakowskiej bibliotece Zgromadzenia Księży Misjonarzy na Stradomiu, i wykorzystać tę okazję do refleksji ściśle bibliograficznej.

Każde odkrycie, nawet niewielkie, jest dla badacza przeżyciem ekscytującym, stanowi nagrodę za pójście do biblioteki, szperanie w katalogach i przeglądanie starych druków. Jeśli się zdarzy, staje się wydarzeniem przewyższającym inne przyjemności przytrafiające się historykowi literatury.

*satyra mieszczańska*, Kraków 1950; S. Grzeszczuk, *Błażeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzańskiej XVI i XVII wieku*, Kraków 1970 i 1994, oraz *Antologia literatury sowizdrzańskiej*, oprac. S. Grzeszczuk, Wrocław 1966, wyd. 2: 1985 (BN I 186). Zob. też nowsze opracowania monograficzne, w których znaleźć można rozważania na temat terminologii i własne propozycje interpretacyjne autorów: T. Banaś, *Pomiędzy tragicznością a groteską. Studium z literatury i kultury polskiej schyłku renesansu i wstępnej fazy baroku*, Katowice 2007 (rozd. V); P. Pirecki, *Polska komedia plebejska XVI i XVII wieku. Zarys monograficzny*, Łódź 2008; W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przelomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2010.

<sup>2</sup> S. Grzeszczuk, *Nobilitacja Albertusa. Z pogranicza historii i folkloru*, Wrocław 1971 („Studia Staropolskie” 34).

Egzemplarz *Wyprawy plebańskiej*, przechowywany w misjonarskim księgozbiorniku pod sygnaturą 81-II-D 2, jest częścią klocka intrologatorskiego (w tej bibliotece nazywa się takie tomy „konwolucjami”). Zawiera on cztery druki<sup>3</sup>:

1. S. Sokołowski, *Quaestor sive De parsimonia atque frugalitate*, Cracoviae: in officina Lazari, 1589;
2. S. Sokołowski, *Szafarz abo O pohamowaniu utrat niepotrzebnych dyjalog [...] przez Jana Januszowskiego na polskie przełożony*, Kraków: w Drukarni Łazarzowej, 1589;
3. *Wyprawa plebańska*, Kraków: w Drukarni Łazarzowej, 1590;
4. *Żołnierz*, [Kraków: w Drukarni Łazarzowej,] 1590.

Pierwszym właścicielem tej książki był Wojciech Baranowski, od 1584 roku biskup przemyski, od 1590 zaś – płocki, od 1585 roku podkanclerzy koronny. Zachowana oprawa, dająca się datować na rok 1590, zawiera odbity na pergaminie superekslibris Baranowskiego, który w późniejszym czasie objął na krótko biskupstwo kujawskie, a w 1608 został arcybiskupem gnieźnieńskim i prymasem Polski. Tom trafił po śmierci biskupa (1615) do którejś z gnieźnieńskich bibliotek kościelnych, a gdy misjonarze objęły seminarium w stolicy prymasowskiej w początkach XVIII w., dostał się do ich księgozbiorniku, skąd przywędrował na krakowski, a właściwie kazimierski Stradom<sup>4</sup>.

Druk *Wyprawy plebańskiej* jest doskonale zachowany, odbity bardzo wyraźnie, znacznie lepiej niż większość innych znanych dziś egzemplarzy. Nie zawiera żadnych dopisków rękopiśmiennych. Został bardzo oszczędnie przycięty przez intrologatora, toteż wszystkie szczegóły składu zachowane są w nim bez uszkodzeń. W porównaniu z innymi egzemplarzami, w których tylko niekiedy daje się zobaczyć prześwietlające czcionki z odwrotnej strony zadrukowanej karty, odnaleziony u Misjonarzy egzemplarz ma właściwość trudną do wytłumaczenia zwykłymi warunkami produkcji przy użyciu prasy ręcznej; dają się w nim zauważyć linie druku odbite ze strony sąsiadującej na „rozkładówce”, tak jakby powstały przy falcowaniu bloku książki. Nie przeszkadza to w lekturze, ale jest wyraźnie widoczne. Nie jest też spowodowane złą jakością papieru. Gdyby szukać wytłumaczenia, trzeba by postawić hipotezę, że arkusze łamano w pośpiechu, zanim farba wyschła<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> Bardziej szczegółowy opis znajduje się w: *Żołnierz* (1590), oprac. J. Gruchała, w tomie zbiorowym: „*Umysł stateczny i w cnotach gruntowny*”. *Prace edytorskie dedykowane pamięci Profesora Adama Karpińskiego*, red. R. Grześkowiak i R. Krzywy, Warszawa 2012, s. 41–44. Wydałem w tym tomie anonimowy tekst zatytułowany *Żołnierz*, prozaiczny traktat stanowiący swoiste „votum militis Christiani”; to ostatni, czwarty druk w tym kločku, według mojej wiedzy – unikat.

<sup>4</sup> Dokładniejszy opis książki zob. ibidem.

<sup>5</sup> O takim zagrożeniu dla druku przeczytać można w korespondencji, jaką prowadził z Janem Januszowskim Tomasz Płaza, dozorujący druk *Mszału warmińskiego* (1587); mowa tam o „pomazanych” egzemplarzach, które zbyt szybko składano. Dziękuję za tę informację dr hab. Justynie Kiliańczyk-Ziębie, która bada korespondencję Płazy.

albo że introligator miał do czynienia z arkuszami z jakiegoś powodu wilgotnymi. Przyznajmy jednak, że oba te wytłumaczenia nie są zgodne z tym, jak wyobrażamy sobie sporządzanie oprawy dawnego druku.

Tak jak wszystkie dochowane egzemplarze *Wyprawy plebańskiej* z 1590 roku, druk ma trzy arkusze w formacie „quarto”. Tekst główny wydrukowano szwabachą, nieliczne wyrazy łacińskie w tekście – antykwą. Fraktury nieco większego stopnia niż pismo tekstowe użyto na stronie tytułowej w jednej z trzech linii adresu wydawniczego („W Krákwie”) oraz w żywej paginie, która na wszystkich pełnych rozkładówkach wygląda tak samo: po lewej (na stronie „verso”) wyraz „Wypráwá”, po prawej (na „recto”): „Plebánska.”, z wyjątkiem k. C<sub>2</sub>r, gdzie odbito literę bez diakrytyku: „Plebanska.”. Wersaliki antykwowe tworzą tytuł na stronie tytułowej, kapitalików antykwowych dwóch stopni użyto na oznaczenie osób mówiących (Pleban, Albertus, Wendetarz, Rostrucharz) na początku dialogu (k. A<sub>2</sub>r) oraz w postaci skróconej w tekście tam, gdzie to było potrzebne, na początku lub w środku wersu. Nie ma paginacji ani foliacji, składki oznaczone są sygnaturami od A do C, zgodnie ze zwyczajem w wierszu dodanym u dołu; w tym samym wersie mieszczą się też kustosze. Regularna strona liczy 26 wersów, nie licząc żywej paginy i wersu z kustoszem i sygnaturą. Odwrot karty tytułowej i ostatniej karty druku to wakaty. Materiał graficzny jest skromny: prostokątna winieta roślinna i niewielka kwadratowa rozetka na stronie tytułowej, ta sama rozetka powtórzona przed początkiem tekstu na k. A<sub>2</sub>r, tamże niewielki inicjał. Nie ma ramek, w których dość często umieszczali tekst drukarze krakowscy przełomu XVI/XVII wieku.

## 2

Do naszych czasów – według stanu wiedzy, którą dysponuję – dochowało się pięć egzemplarzy *Wyprawy plebańskiej*, wydanych w 1590 roku (lub niewiele później), w tym opisany wyżej, wcześniej nieznanymi. Wypada tu przedstawić inne, ponieważ autorzy piszący o *Wyprawie*, jeśli w ogóle zajmowali się wydawniczymi dziejami tego utworu, upowszechniali opinie, których wiarygodność nie zawsze wytrzymuje konfrontację z faktami. Dziś z pewnością mamy większe możliwości porównywania egzemplarzy niż jeszcze niedawno, a to dzięki digitalizacji zbiorów bibliotecznych; dobra na ogół jakość skanów pozwala też analizować nawet drobne szczegóły typograficzne. Ponadto, pojawienie się w materiale badawczym jeszcze jednego egzemplarza znacznie poszerza możliwość formułowania wniosków.

Dotychczas rozpatrywano w kontekście pierwszego pojawienia się *Wyprawy plebańskiej* na rynku następujące możliwości:

1. (skrót **BN**): egzemplarz Biblioteki Narodowej, sygn. SD XVI Qu 6453 (dawniej: XVI.142), wcześniej w księgozbiórze Zygmunta Czarnieckiego, sygn. 7917, i w Bibliotece Baworowskich. Na kartach ochronnych wpisano



też numery: 23357 i 3222. Na s. tyt. rękopiśmienna, trudno czytelna dedykacja anonimowego autora dla Chrystiana (?) lub Floriana (?) Stenzela (??), obcięta przez intrologatora<sup>6</sup>. Oprawa XIX-wieczna, tektura i pergamin, z superekslibrisem Czarnieckiego<sup>7</sup>.

2. (skrót **BJ**): egzemplarz Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. Cim. Qu. 4527 (dawniej: Teatr 705 i IX.a.23). Na s. tyt. trudna do jednoznacznego odczytania rękopiśmienna proveniencja: „Albertus Bielski<sup>8</sup> (?) Soletski lub Solelski (?) z Wyszów (?) 1594”. Oprawa współczesna, niebieski papier.
3. (skrót **Oss**): egzemplarz Ossolineum, sygn.. XVI.Qu.2030 (dawniej: 19040). Oprawa XIX/XX w., tektura i papier marmurkowy<sup>9</sup>.
4. (skrót **Kórn**): egzemplarz Biblioteki Kórnickiej, sygn.. Cim. Qu. 2956. Blok książki mocno obcięty przez intrologatora. Oprawa współczesna, tektura i brązowy papier<sup>10</sup>.

Opisany wyżej egzemplarz z księgozbioru Księży Misjonarzy oznaczony zostanie skrótem **Misj**.

Karol Badecki wymienił też, i w paru słowach opisał, egzemplarz Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, sygn. 732<sup>11</sup>, ale nie jest on dziś znany, jak większość starych druków z tego księgozbioru, zniszczonych przez Niemców po upadku Powstania Warszawskiego. Badecki wspominał również o egzemplarzach z Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego i z dzikowskiego księgozbioru Tarnowskich, ale nie widział ich i nie potrafił powiedzieć, czy na pewno chodzi o druki z 1590 roku, czy o wydania następne. Z dziś znanych egzemplarzy mogących tu wchodzić w grę żaden nie reprezentuje pierwszej edycji *Wyprawy*.

Porównywanie istniejących egzemplarzy rozpocząć trzeba od przytoczenia ustaleń Karola Badeckiego, który w 1925 roku, nie znając jeszcze egzemplarza **Kórn** i – oczywiście – **Misj**, wyodrębnił dwa oddzielne wydania<sup>12</sup>, oba datując na 1590 rok: pierwsze (nr 167) miał reprezentować egz. **BN**, drugie (nr 168) – egzemplarze **Oss** i **BJ**. Badecki był przekonany, że ustalił również chronologię owych edycji; nazwał pierwszą z nich „wcześniejszą”, drugą zaś – „późniejszą”.

<sup>6</sup> Notabene, może kiedyś uda się komuś zidentyfikować tę rękę i ustalić autora *Wyprawy*? Pomocna może być w tym także identyfikacja adresata owej dedykacji (za tę sugestię wdzięczny jestem Panu Profesorowi Janowi Okoniowi).

<sup>7</sup> Skan książki dostępny w bazie Polona. Drukowana podobizna: *Wyprawa plebańska. Reprodukacja pierwodruku*, posłowie W. Walecki, Wrocław 1992 (Skarbczyk Bibliofila. Seria II: Dramat polski). W wydaniu tym wyretuszowano dedykację na stronie tytułowej.

<sup>8</sup> Karol Badecki tak odczytał to nazwisko, ale wydaje się, że można w tej krótkiej notce szukać także innych możliwych jego wersji.

<sup>9</sup> Skan książki dostępny w Dolnośląskiej Bibliotece Cyfrowej.

<sup>10</sup> Skan książki dostępny w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej.

<sup>11</sup> K. Badecki, op. cit., s. 434.

<sup>12</sup> Zob. ibidem, s. 432–434, nry 167 i 168.

Wymienia też kilka różnic typograficznych, które decydują o wyodrębnieniu dwóch wydań:

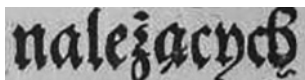
1. w edycji „drugiej” na dole strony tytułowej, pod datą druku powtórzona została rozetka stojąca pod tytułem; nie ma jej w egz. **BN**;
2. odmienne jest rozmieszczenie sygnatur w egzemplarzach obu edycji;
3. na k. A2r tekst zaczyna się w wydaniu „późniejszym” nieco mniejszym gotyckim inicjałem O;
4. występują „liczne, graficzne i lingwistyczne odchylenia”, w tym także i to, że w egz. **BN** słowo „KONIEC” na k. C4r wydrukowano wersalikami szwabachowymi, a w dwu pozostałych egzemplarzach – antykwowymi;
5. według Badeckiego na stronie tytułowej egz. **BN** w adresie wydawniczym jest błąd literowy: „W Krákwowic”, którego nie ma w egzemplarzach reprezentujących „późniejsze” wydanie.

Z wymienionych tu obserwacji cztery pierwsze nie budzą wątpliwości, warto jednak przyjrzeć się piątej, którą zresztą, powołując się na Badeckiego, do dziś wysuwają na pierwsze miejsce bibliotekarze, którzy chcą wyznaczyć wydania A i B edycji z 1590 roku: wymieniony defekt ma charakteryzować wydanie A<sup>13</sup>. Badacz „literatury mieszczańskiej” nie ponosi tu, powiedzmy od razu, żadnej winy; nie mógł żywić podejrzeń wobec tego, co widział na stronie tytułowej druku **BN**. My jednak mamy do dyspozycji jako materiał porównawczy egz. **Misj**, który – powiedzmy uprzedzając dowód – jest bardzo bliski **BN** pod względem typograficznym. Skoro w nowo odkrytym przekazie z biblioteki Misjonarzy wyraźnie widać w owym miejscu literę „e”, a nie „c”, to rodzi się podejrzenie, że w druku znanym Badeckiemu owo rzekome „c” jest po prostu źle odbitym „e”: w literze tej ukośna kreska jest cienka i być może mamy do czynienia z defektem odbicia, a nie z pomyłką zecera. Co więcej, zadruk w **BN** wygląda o wiele gorzej niż w **Misj**, co spowodowane jest zapewne jakością papieru, a widać to przy bliższym oglądzie podobizn obu egzemplarzy. Takie defekty mogą się zdarzać nie tylko ze względu na nierówności papieru, ale także z powodu niestarannego nałożenia farby na formę drukarską przy odbijaniu poszczególnych arkuszy.

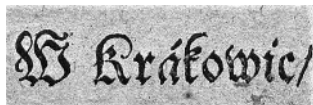
Zresztą, w tym wypadku można przeprowadzić jeszcze dalej idący dowód. Wers, o którym tu mowa, wydrukowano w **BN** i **Misj** pismem gotyckim, a mianowicie frakturą, która była w oficynie Januszowskiego długo używana jako krój pomocniczy. Warto więc porównać kształty liter „e” i „c” w tym piśmie. Materiał porównawczy znalazł się we wcześniejszym o parę lat wydaniu zbiorowym *Jan Kochanowski* (1586): tym samym pismem frakturowym odbito tam na końcu (s. 175) tekst przywileju drukarskiego. Wystarczy spojrzeć na wyraz „należeńych”, w którym występują obie te litery (zob. ryc. 1). Widać, że „c” i „e” różnią się

<sup>13</sup> Zob. np. karty z Centralnego Katalogu Starych Druków udostępnione w bazie Polona, zob. też metadane towarzyszące podobiznie egz. **BN** w tejże bazie.

od siebie w prawej górnej części: łuk w „e” jest masywniejszy i nieco dłuższy niż w „c”. Skoro na stronie tytułowej *Wyprawy plebańskiej* (zob. ryc. 2) w omawianym miejscu widoczna jest taka forma owego łuku, która właściwa jest raczej literze „e” niż „c”, można z dużym prawdopodobieństwem odesłać do lamusa lekcję „W Krákwic” jako błąd składacza.



Il. 1. Fraktura z: *Jan Kochanowski* 1586, fot. domena publiczna



Il. 2. Fraktura z egz. BN, fot. domena publiczna

Zdaje się, że różnica tu omawiana była głównym, jeśli nie jedynym argumentem mogącym uzasadnić chronologię „wydań” zaproponowaną przez Badeckiego: wydawać by się mogło, że w egzemplarzach **BJ** i **Oss** mamy do czynienia po prostu z poprawką błędu literowego widocznego w **BN**. Jeśli jednak wywód przeprowadzony wyżej jest słuszny, jeśli mamy do czynienia z niewyraźnym odbiciem czcionki, a nie z błędem zecera, to trudno znaleźć jakiegokolwiek mocne uzasadnienie dla twierdzenia o chronologii „edycji” z 1590 roku.

Kilka lat po wydaniu monografii bibliograficznej polskiej literatury mieszczańskiej Karol Badecki ogłosił wyniki swej kwerendy w Bibliotece Kórnickiej<sup>14</sup>. Znalazł tam egzemplarz *Wyprawy plebańskiej*, niedatowany wprawdzie, ale reprezentujący według niego jeszcze jedno wydanie z 1590 roku, które wstawiał „między dwie najwcześniejsze edycje”<sup>15</sup>. Podkreślił, że druk ten różni się od pozostałych stroną tytułową, pozbawioną ozdobnej winiety i adresu wydawniczego, położeniem sygnatur, a także stosowaniem w tekście skróconych form określających uczestników dialogu: AL. zamiast ALB. [Albertus], PL. zamiast PLE. [Pleban], WE. zamiast WEN. [Wendetarz] i RO. zamiast ROS. [Rostrucharz]. Dorzucił do tego jeszcze kilka różnic językowych i graficznych w tekście i w kustoszach.

Badecki nie tylko odnalazł i opisał cztery znane w jego czasach egzemplarze *Wyprawy*, ale także datował je wszystkie na rok 1590 i wyróżnił trzy wydania; ustalenie, na ile właściwe jest mówienie o oddzielnych edycjach w wypadku trzech wersji druku, wymaga szczegółowego porównania egzemplarzy<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> K. Badecki, *Zabytki literatury mieszczańskiej w Bibliotece Kórnickiej*, Kraków 1928 (odb. z „Silva Rerum” IV: 1928, z. 3).

<sup>15</sup> Cyt. za: ibidem, s. 15.

<sup>16</sup> Fascynujące przypuszczenie wysunął podczas dyskusji po moim wystąpieniu w Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie prof. Roman Mazurkiewicz: może zamiast o kilku wydaniach z roku 1590 należałoby mówić o późniejszych wydaniach korsarskich i szukać na to typograficznych dowodów?

Nieco zamieszania wprowadzili natomiast autorzy bibliografii dramatu staropolskiego<sup>17</sup>; nie tylko nie uwzględnili nigdzie egzemplarza **Körn** i tej wersji druku, którą on reprezentuje (zapewne C), nie tylko podali błędny zapis dotyczący wydania B: „K. A<sub>2</sub>r-C<sub>4</sub>r: tekst antykwą”<sup>18</sup>, ale też pozwolili sobie uznać datowanie wersji B na rok 1590 za mylne, informując, że w rzeczywistości wyszła ona po tej dacie, najpóźniej w 1594 roku<sup>19</sup>. Kierowali się zapewne notką proveniencyjną na stronie tytułowej egzemplarza **BJ**, zawierającą datę 1594, ale przecież ona nie może być podstawą do postawienia hipotezy chronologicznej<sup>20</sup>.

Skoro mowa o postępowaniu wobec egzemplarzy dawnych druków w celu wyróżniania ich poszczególnych wariantów i edycji, konieczna jest refleksja ogólniejszej natury. Czynność ta, przydatna dla bibliotekarzy i bibliografów (ich zadaniem jest wszak zaprowadzenie ładu w zasobach lub spisach), często sprowadzana jest do zauważania drobnych różnic w składzie książki. Niekiedy wystarcza tylko jeden szczegół typograficzny. Rodzi się pytanie: czy nie należałoby uwzględnić uwarunkowań technicznych, którymi rządzi się ręczny skład druków? Przecież tekst w takiej publikacji z pewnością nie może być zupełnie taki sam we wszystkich odbiciach: możliwa była interwencja w skład podczas „prasowania”, poprawiano w ten sposób błędy zecera, ale możliwe było też wprowadzanie poprawek autorskich. Na ogół nie pozbywano się wcześniej wydrukowanych arkuszy, w których pozostawała wersja poprzednia. Jest więc rzeczą zupełnie oczywistą, że jeśli takie zmiany tekstu wprowadzano podczas druku intensywnie, to wszystkie egzemplarze, nawet jeśli pochodzą zasadniczo z jednego odbicia, mogą się między sobą różnić w szczegółach. Kto zajmuje się dawnymi drukami dostatecznie długo, zdążył się przekonać, że nawet jeśli ma w ręku tylko dwa egzemplarze jakiegoś wydania, powinien podejrzewać, że to dwa warianty.

W praktyce, opisując stare druki, odnotowuje się różnice typograficzne w wybranych miejscach: na karcie tytułowej, pierwszej stronie zawierającej tekst główny, na końcu książki. Bardzo ważnym wyróżnikiem, podawanym w wielu bibliografiach, jest położenie wszystkich lub wybranych sygnatur oraz pomyłki w paginacji lub foliacji. Te cechy składu, jakkolwiek ważne, mogą nie być wystarczające, dotyczą bowiem miejsc wrażliwych; strona tytułowa jest częścią pierwszej składki, a ta często podlega intencjonalnym działaniom wydawcy (zmiana

<sup>17</sup> *Dramat staropolski. Od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1: *Teksty dramatyczne drukiem wydane do r. 1765*, oprac. zespół pod kier. W. Korotaja, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 470–471.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 471, poz. 545; w rzeczywistości tekst jest wydrukowany szwabachą, tylko słowo KONIEC na k. C<sub>4</sub>r – antykwą.

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 470.

<sup>20</sup> Poszedł za tą sugestią: S. Grzeszczuk, *Nobilitacja Albertusa*, op. cit., s. 167, dodając jeszcze od siebie wyjaśnienie, że Januszowski wytłoczył to wydanie „obyczajem dobrze wypraktykowanym przy «nielegalnych» edycjach dzieł Jana Kochanowskiego, najpewniej więc dla uniknięcia wypłaty honorarium autorskiego, a pomnożenia zysków własnych”.

dedykacji, tzw. wydania tytułowe), natomiast sygnatury i paginacja to skrajnie i niepełne wiersze łamu, dlatego łatwo ulegają uszkodzeniom.

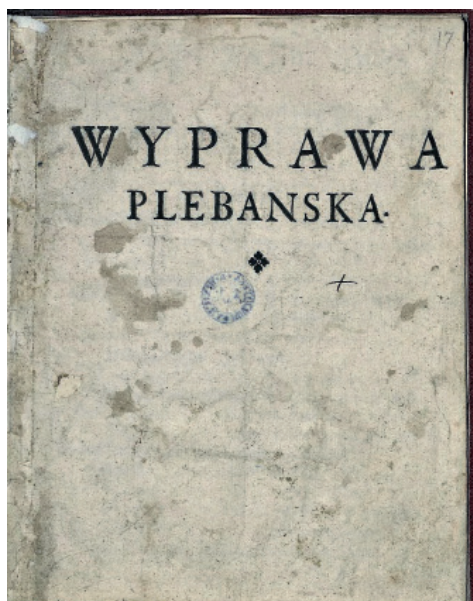
Piszę o rzeczach znanych, sądząc, że ich konsekwencje warto przemyśleć na nowo. Jestem przekonany, że trzeba ostrożnie podchodzić do skrupulatnie wynajdywanych różnic typograficznych, które miałyby wyznaczać warianty edycji: przy odpowiedniej staranności można ich znaleźć tak wiele, że wariantów będzie tyle, ile dochowanych egzemplarzy. Co innego jednak, gdy mówi się o wydaniach; tu na pewno nie można poprzestać na pojedynczych różnicach w składzie. Kłopot z *Wyprawą plebańską* polega jednak na tym, że to druk niewielki, należący do literatury popularnej. Można więc założyć, że Januszowski, po sprzedaniu nakładu, wypuszczał następne wydania (dziś nazwalibyśmy je dodrukami), a ponieważ trudno założyć, że przechowywał składy, musiał sporządzać je od nowa; wtedy zecer najpewniej wzorował się na poprzedniej wersji. Pozostaje też i taka możliwość, że te „dodruki” powstawały po nieco dłuższym czasie, antydatowane przez wydawcę. O dowodach świadczących o takim postępowaniu można jednak powiedzieć jeszcze mniej niż o wyznaczaniu wydań czy wariantów.

### 3

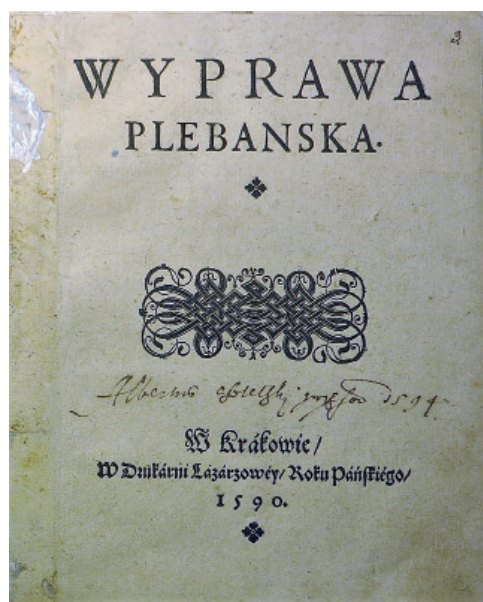
Omówione wyżej egzemplarze *Wyprawy plebańskiej* nie różnią się między sobą radykalnie. Tekst wydrukowano tą samą czcionką, rozmieszczony on jest na 21 stronach bez różnic w łamaniu kolumn, zastosowano ten sam układ z żywą paginą, złożoną inną odmianą pisma gotyckiego. Różnice między drukami dochowanymi do naszych czasów wymagają jednak omówienia.

Analiza stron tytułowych pozwoliła Badeckiemu wyróżnić trzy wydania *Wyprawy plebańskiej* z 1590 roku: pierwszym był dlań druk Biblioteki Narodowej (tu dodać by dziś trzeba egzemplarz z księgozbioru Misjonarzy), drugie reprezentuje samodzielnie cimelium z Kórnika, a trzecie – druki z BJ i Ossolineum. Strony tytułowe, które wyglądają na element najbardziej różnicujący rozważane tu druki, zawierają identyczny typograficznie segment: dwa wersy z tytułem złożonym antykwowymi wersalikami, z charakterystyczną kropką na końcu drugiego wersu, położoną kilka milimetrów nad linią bazową wersu. We wszystkich egzemplarzach występuje też poniżej tytułu wyśrodkowana rozetka. Kształt ograniczony do tych właśnie elementów ma strona tytułowa w **Kórn** (zob. ryc. 3). W pozostałych egzemplarzach znalazła się, mniej więcej w połowie karty, winieta z plecionką i motywami roślinnymi, a u dołu adres wydawniczy w trzech wersach (pierwszy złożony frakturą, drugi i trzeci szwabachą, przy czym ten ostatni zawiera tylko datę zapisaną cyframi arabskimi). W egzemplarzach **BJ** i **Oss** na samym dole znajduje się jeszcze powtórzona rozetka; nie ma jej w **BN** i **Misj.** (zob. ryc. 4 i 5). Oprócz tych widocznych na pierwszy rzut oka różnic występuje na stronach tytułowych jeszcze jedna, którą dostrzec można przy dokładniejszej analizie.

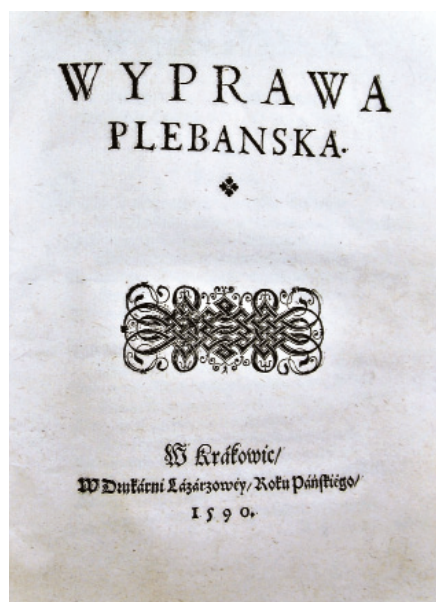




Il. 3. Strona tytułowa egz. **Kórn**, fot. domena publiczna



Il. 4. Strona tytułowa egz. **BJ**, fot. Janusz Gruchała



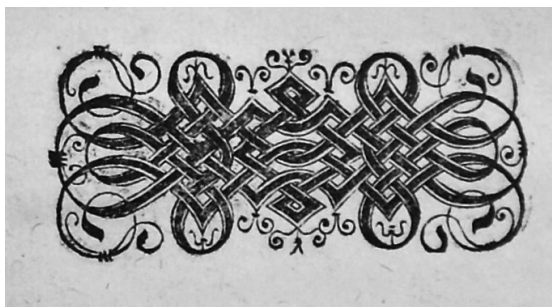
Il. 5. Strona tytułowa egz. **Misj**, fot. Janusz Gruchała



Il. 6. Winieta w egz. **BN**, fot. Janusz Gruchała



Il. 7. Winieta w egz. **Misj**, fot. Janusz Gruchała



Oto prostokątna winieta, którą widać w czterech wypadkach, w jednym z egzemplarzy (**BN**) odwrócona jest o 180° (zob. ryc. 6 i 7).

Trudno wskazać powody, dla których wprowadzono zaobserwowane tu zmiany na stronach tytułowych. Można podejrzewać, że stan, który obserwujemy w **Kórn**, świadczy o tym, że z jakichś powodów drukarz chciał zachować anonimowość; nie wiadomo jednak, dlaczego miałby to robić. Gdyby upierać się przy proponowaniu jakiejś sekwencji zmian, to mogłaby ona prowadzić od najuboższej w informacji i elementy graficzne wersji **Kórn**, przez grupę **BN/Misj** (przy czym różniłoby te dwa egzemplarze położenie winiety w centralnej części), po najbogatszy wariant **BJ/Oss**. Równie dobrze można by jednak obstawać przy kolejności odwrotnej. I wreszcie: nie jest pewne, że można i warto rozważać jakikolwiek sensowny kierunek owych zmian.

Przeświadczenie o istnieniu trzech wersji *Wyprawy* wzmacnia również położenie sygnatur w zasadniczej części tomiku; zupełnie inaczej położone są one w grupie **BJ/Oss** niż w grupie **BN/Misj**, w egzemplarzu **Kórn** zaś trzy z ośmiu sygnatur leżą w tych samych miejscach co w drugiej tu wyróżnionej grupie, a pięć (A3, B1, B3, C1 i C3) jest nieznacznie przesuniętych w prawo. Można więc stwierdzić, że gdy się rozważa sygnatury, egzemplarz **Kórn** jest bardzo bliski grupie **BN/Misj**.

Również zbadanie kustoszy prowadzi do podobnych wniosków, choć tu nie są one aż tak jednoznaczne jak w wypadku sygnatur. Połowa z dwudziestu kustoszy wygląda we wszystkich egzemplarzach identycznie, w pozostałych miejscach grupy **BJ/Oss** i **BN/Misj** różnią się między sobą w pięciu miejscach, na ogół długością tekstu stanowiącego kustosza. Znowu najbardziej interesująca jest sytuacja

druku **Kórn**: dwa razy zgadza się on z grupą pierwszą, trzy razy z drugą, w pięciu wypadkach ma swoje odmiany tekstu w kustoszach; wszystkie one polegają na zastosowaniu krótszej wersji skrótu oznaczającego postaci dialogu. Mowa tu jednak o różnicach nieznacznych, kustosze nie stanowią więc ważnego argumentu, gdy mówi się o wydaniach lub wariantach pierwszego wydania *Wyprawy*.

Aby nie poprzestać na tych elementach składu, które bada się zwykle, dokonano dokładnego kolacjonowania tekstu w pięciu egzemplarzach, którymi dziś dysponujemy. Miejsc, w których wystąpiły jakiegokolwiek różnice (bez uwzględnienia kustoszy i żywej paginy), znalazło się 113, niemało więc, bo prawie 5,4 na stronie. Wszystkie dotyczą pisowni lub szczegółów składu, żadna nie ma charakteru wariantu stylistycznego czy redakcyjnego. Niektóre z owych różnic są mało znaczące, bo dotyczą na przykład obecności znaku diakrytycznego nad „a” lub „e” albo oboczności „e” / „ę”. Mogą więc oznaczać niedokładne odbicie czcionki<sup>21</sup>.

Jeden wniosek z tych porównań jest pewny i ważny dla ustalenia wydań i wariantów: egzemplarze **BJ** i **Oss** nie różnią się między sobą w żadnym z porównywanych miejsc. Taka zgodność powala przyjąć, że na pewno zostały one odbite przy użyciu tego samego składu drukarskiego. Jeśli dodać do tego fakt, że również strony tytułowe w owych drukach są identyczne, można mówić o wersji składu **BJ/Oss** i nie wdawać się w rozróżnianie obu przekazów.

Bliskie sobie są też egzemplarze **BN** i **Misj**, choć występują między nimi nieliczne różnice: w czterech miejscach dotyczą one pisowni „a” lub „á” odmiennej w tych dwu przekazach, w jednym zaś (k. A3r/8)<sup>22</sup>, w egzemplarzu **Misj**, wart odnotowania jest błąd drukarski: na początku wersu zamiast „Bá wierę” jest tekst: „á wierę”, i nie jest to niedoskonałość odbicia jednej litery, o czym świadczy ułożenie dalszego ciągu wersu, odmienne w obu egzemplarzach. Pięć różnic między egzemplarzami, o których tu mowa, nie przeszkadza uznać ich za niemal identyczne i mówić o wariacie **BN/Misj**.

Trzecia postać druku, reprezentowana przez egzemplarz **Kórn**, pozostaje odosobniona nie tylko z powodu zupełnie inaczej wyglądającej strony tytułowej, ale także na podstawie analizy różnic tekstowych; częściej zbliżają się one do wersji grupy **BN/Misj**, rzadziej, ale dość jednak znacząco, do grupy **BJ/Oss**, przekaz kórnicki posiada również 5 lekcji własnych, i to w takich miejscach, w których pozostałe są ze sobą zgodne (zob. tabela 1).

Wśród różnic tekstowych dadzą się wyodrębnić pewne ich grupy, które dotyczą podobnych zjawisk językowych lub poświadczają decyzje składacza. Mogą one być pomocne przy określaniu wzajemnego związku między wyróżnionymi trzema wydaniem czy wariantami.

<sup>21</sup> Trudno to stwierdzić posługując się skanami, nawet bardzo dobrymi technicznie; ta uwaga jest konieczna, bowiem piszący te słowa miał bezpośredni dostęp tylko do dwóch krakowskich egzemplarzy.

<sup>22</sup> W ten sposób oznaczam miejsca w druku: po określeniu strony następuje ukośnik, a po nim numer wersu liczonego od góry, z uwzględnieniem żywej paginy.

Tabela 1

	Kórn	Bn/Misj, BJ/Oss
A3r/25	Cancionał	Káncionał
C1r/1 (żywa pagina)	Plebanska	Plebánska
C1r/16	słóńce	słóńce
C3r/1 (żywa pagina)	Plebánská	Plebánska
C3r/4	Prouerbia Salamonis (szwabacha)	Prouerbia Salomonis (antykwa)

Pierwsza taka grupa obrazuje wahania w oznaczaniu długiego „o” w pewnych wyrazach. Może to rzucać także pewne światło na praktyki stosowane w tym zakresie w Oficynie Łazarzowej, przyjęło się bowiem wymieniać ją jako jedną z nielicznych „kreskujących o”. W wypadku *Wyprawy plebańskiej* nie widać tu jednak konsekwencji. Najczęściej występującym wyrazem z tego rodzaju wątpliwością jest „kón” / „koń” (8 wystąpień). Tu dowody są jednoznaczne; pierwszą z tych form znajdujemy wyłącznie w **Kórn** i **BN/Misj**, drugą w **BJ/Oss**. Inny wyraz występujący kilka razy (5) to „dróga” / „droga”: pierwsza forma występuje zawsze w **Kórn** i częściej w **BJ/Oss**, ale zdarza się też w **BN/Misj**. W innych wyrazach z taką chwiejnością zapisu („ón” / „on”, „króm” / „krom”, „pómni” / „pomni”, „plótno” / „plotno”, „zapómniał” / „zapomniał”) pisownia z „ó” występuje zawsze w **Kórn** i **BN/Misj** i nigdy w **BJ/Oss**. Wyjątkiem są wersy C3r/20–21, w których jest para rymowa „drogę” / „mogę”: w **BJ/Oss** oba te wyrazy zapisano z „ó” („dróge” / „móge”), przy czym drugi z pewnością miał stanowić rym „dla oka”; w pozostałych przekazach widnieje forma „mogę”. Wniosek, jaki da się wywieść z lekcji poświadczających niekonsekwencję w oznaczaniu „o” / „ó”, brzmi: wersje **Kórn** i **BN/Misj** są sobie bliskie, natomiast **BJ/Oss** wyraźnie od nich odbiega.

Zecer składający *Wyprawę* musiał niekiedy dokładać starań, by tekst mieścił się w wersie. Miał do dyspozycji, jak zawsze, odpowiednie gospodarowanie justunkiem, zwłaszcza tym stosowanym do odstępów międzywyrazowych. Niekiedy jednak sięgał do środków nadzwyczajnych. Pierwszy z nich to odpowiednie złożenie skrótów oznaczających interlokutorów dialogu. Można zaobserwować, że są oni różnie określani: P., PL. lub PLE.; AL. lub ALB.; WE. lub WEN.; RO. lub ROS. Nie ma w postępowaniu zecera jakichś wyraźnych reguł, może poza tą, że krótsze skróty występują w **Kórn** i **Bn/Misj**, zwłaszcza w arkuszach A i C. Dokładniejsza obserwacja składu pokazuje, że owo skracanie tylko niekiedy przyczynia się do łatwiejszego zamknięcia wersu, bez zmniejszonych spacji międzywyrazowych. Niewątpliwie jednak wersja **BJ/Oss** zawiera znacząco więcej owych skrótów w dłuższej formie.

Gdy znaków w wersie było zbyt wiele, jakimś wyjściem mogło być przeniesienie części ostatniego wyrazu do linii powyżej lub poniżej, jeśli było w niej

dostatecznie dużo wolnej przestrzeni. Dwa takie miejsca warto zauważyć w omawianych egzemplarzach: A3r/26 (dotyczy to wyrazu „szkole”) i C2v/7 (wyraz „staway”). Tu także wyraźnie widoczna jest różnica między **BJ/Oss**, w których podzielono te wyrazy, a pozostałymi przekazami, w których udało się je zmieścić w wersji bez dzielenia. Nie było to natomiast możliwe w wersji A4r/27, gdzie we wszystkich przekazach wyraz „chcecie” jest podzielony; najwyraźniej wcięcie akapitowe, które wyróżnia co drugi wers *Wyprawy*, uniemożliwiło starania o skład przejrzysty i elegancki. Trudno rozstrzygnąć, czy stan z podzielonym wyrazem był pierwotny, a potem został poprawiony, czy też było odwrotnie; trzeba przyznać, że tam, gdzie dzielenia uniknięto, wersy są dość gwałtownie „ściśnięte” przez składacza. Na pewno jednak omówione tu dwa miejsca poświadczają bliskość wersji **Kórn** i **BN/Misj**.

Tabela 2 zawiera wybrane, niebanalne i odmienne od już omówionych, różnice między trzema wersjami tekstu *Wyprawy plebańskiej*. Pominięto te, które polegają na zastosowaniu odmiennych znaków interpunkcyjnych, kreskowania samogłosek, różnic w zapisie „e” / „ę”. Nie uwzględniono też miejsc ujętych w Tabeli 1.

**Tabela 2**

	<b>Kórn</b>	<b>BN/Misj</b>	<b>BJ/Oss</b>
A2r/9	wto	wto	w to
A2r/18	odświętnią	odświętnią	od świętnią
A2r/22	windzie	windzie	wyndzie
A2v/9	przyymować	przyymować	przyymować
A3r/4	iedno	iedno	ieno
A3r/8	niezärtuyćie	niezärtuyćie	niezärtuyćie
A3r/11	wszytkiego	wszytkiego	wszystkiego
A3r/15	kęż	kęż	kęs
A3v/7	O złą	O złą	O / złą
A3v/11	rzemieslników	rzemieslników	rzemieslników
A3v/12	Wendećie	Wendećie	wendećie
A3v/16	A za	A za	Aza
A4r/28 (kustosz)	P. Dałbym	PLE. Dałbym	PLE. Dał=
A4v/3	Boże	Boże	boże
A4v/5	Nie tákbychwá	Nie tákbychwá	Nietákbychwá
A4v/19	męskie	męskie	męzkie
B1r/26	Nie dawnomći	Nie dawnomći	Niedawnom ći

	<b>Kórn</b>	<b>BN/Misj</b>	<b>BJ/Oss</b>
B1v/28 (kustosz)	AL. Dmu=	ALB. Dmucha=	ALB. Dmu=
B2r/17	sie chceszli	sie /chceszli	sie chceszli
B2r/19	Kleparzu	Kleparzu	kleparzu
B2r/26	wieśniaczkciem	wieśniaczkciem	wieśniaczkciem
B2r/28 (kustosz)	PLE. Dziękuć	PLE. Dzięku=	PLE. Dzię=
B3r/10	á iákby	á iákby	á iákoby
B3v/8	niechay go	niechaygo	niechay go
B3v/10	Muśiałbychći	Muśiałbymći	Muśiałbym ći
B3v/19	iedno	iedno	ieno
B3v/22	z nim	z nim	znim
B4r/27	rycérz	rycérz	Rycérz
B4v/16	spulszestánasta	spulszestánasta	spulszesnasta
B4v/24	rzekłbyś	rzekłbyś	rzekłby
C1r/10	schodził	schodził	zchodził
C1r/12	Krzaczkowéy	Krzaczkowéy	krzaczkowéy
C1r/13	mi sie / mieszka	mi sie / mieszka	mi sie mieszka
C1r/23	ztobą	z tobą	ztobą
C1v/15	odpráwiác	odpráwiác	odpráwić
C2r/20	Pánie Boże	Pánie Boże	pánie boże
C2r/28 (kustosz)	Dla te=	Dla te=	Dla
C2v/10	oto idźie	o to idźie	oto idźie
C2v/13	Wyndźie	Wyndźie	Wyndźie
C2v/13	nierzkaçby	nierzkaçby	niężkaçby
C3r/2	Prálaćie	Prálaćie	prálaćie
C3r/7 i 11	responsorie	responsorie	Responsorie
C3r/8	párteski	párteski	Párteski
C3r/11	kościółá	kościółá	Kościółá
C3r/28 (kustosz)	Z żołnierzmi	Z żołnierzmi	Z żoł=
C3v/19	Pan Bóg	Pan Bóg	pan Bóg
C4r/3	zostanáćie	zostanáćie	zostanáćie
C4r/6	KONIEC (szwabacha)	KONIEC (szwabacha)	KONIEC (antykwa)

Interpretacja danych z tej tabeli potwierdza dotychczasowe wnioski. Wyraźnie widoczna jest odmienność przekazu **Kórn**, który ma wspólne lekcje zarówno z **Bn/Misj** (częściej), jak i z **BJ/Oss** (nieco rzadziej). Kilka miejsc, którymi różni się od obu pozostałych wersji, wymieniono w tabeli 1. Dodać wypada, że kustosze niekiedy również wyglądają w **Kórn** inaczej niż w dwu pozostałych parach egzemplarzy; są to jednak – powtórzmy – te miejsca w składzie, które rządzą się swoimi prawami.

Czy może to oznaczać, że **Kórn** jest w jakimś sensie etapem pośrednim między **BN/Misj** a **BJ/Oss**? Nie jest to wykluczone, ale wymaga niewątpliwie dalszych, mocniejszych dowodów.

Nie podjęto w niniejszym tekście próby precyzyjnej charakterystyki składu na poziomie jego zwartości, odstępów między wyrazami i wzajemnego położenia sąsiadujących wersów. Na pierwszy rzut oka takie różnice pojawiają się tylko w wypadku wersów, które wyraźnie różnią się szerokością, a także wyraźnie przesuniętych w lewo lub prawo, wykraczających poza planowane granice kolumny i ustalony layout. I takie miejsca w *Wyprawie* da się znaleźć: na przykład na s. B1r wersy 10 i 13 są w egzemplarzu kórnickim szersze niż w pozostałych, natomiast w. 20 jest szerszy w **BN/Misj** niż w pozostałych dwóch wersjach. Ciekawy jest też błąd składu na s. C3v, gdzie w. 18 we wszystkich egzemplarzach przesunięty jest bez wyraźnego powodu w lewo, przy czym w **BJ/Oss** dalej, aż do marginesu.

Zastosowanie analiz mikrotypografii wydało się niecelowe, skoro nie było dostępu do oryginałów. Pewnych wyników nie może dawać praca z fotograficznymi podobiznami, ponieważ mogą one zniekształcać proporcje. Prowadzone ze świadomością tych ograniczeń próby zastosowania tzw. przekroju ukośnego, pokazującego litery, które przecina w poszczególnych wersach przekątna prostokąta wyznaczającego kolumnę, nie przyniosły jednoznacznych wyników, choć wskazywały tu i ówdzie, że istniejące różnice w składzie w poszczególnych egzemplarzach mogły powstać na skutek interwencji zecera poprawiającego błędy. Nie dziwi to, skoro owych drobnych korekt było dość dużo, a każde naruszenie składu powoduje takie właśnie konsekwencje.

#### 4

Rodząca się po powyższych ustaleniach pokusa uporządkowania materiału i odpowiedzi na pytanie o to, gdzie jest pierwodruk *Wyprawy plebańskiej*, musi zostać opatrzona zastrzeżeniami, których powody wymieniono już wyżej; to, co wiemy o technice pracy zecerów i preserów w dawnych oficynach, a także o możliwości ingerowania w druk na każdym etapie, powinno zachęcać do ostrożności i przestrzegać przed jednoznacznymi rozstrzygnięciami.

Niewątpliwie, odnalezienie egzemplarza w księgozbiornie krakowskich Księży Misjonarzy zmieniło pozycję, jaką przypisywano dotychczas drukowi Biblioteki



Narodowej, od czasów Badeckiego wymienianemu jako wydanie A. Po pierwsze, pozwoliło osłabić argument oparty na (rzekomym?) błędzie w adresie wydawniczym („W Krakowic”), po drugie zaś – bardzo duże podobieństwo nowo znalezionej druku do owego „wydania A” sprawiło, że egzemplarz BN stracił pozycję unikat, za który wszyscy go dotychczas uważali.

Czy jednak na pewno wersja **BN/Misj** może się ubiegać o pierwszeństwo przed innymi? W odpowiedzi na to pytanie nie pomogą wszystkie różnice w tekście ani ich statystyczne opracowanie, ale na pewno niektóre z nich są tu uprzywilejowane. Jeśli w którejś z wersji wystąpiłyby niewątpliwe pomyłki zecerские, a w innych tekst byłby w tych miejscach nienaganny, to można by założyć, że nastąpił proces korekty, który często uznaje się za argument chronologizujący: to, co błędne, było najpierw. O ile bowiem można zakładać, że przy ponownym składzie zecer równie dobrze może robić błędy, jak poprawiać wcześniejsze pomyłki, to trudno przyjąć, że dotyczy to poprawek wyrównujących metrum, a z dwoma takimi wypadkami mamy do czynienia w poniższym wykazie.

W przebadanym materiale są cztery takie miejsca i wszystkie występują w **BJ/Oss**. Warto je tu przytoczyć:

1. na s. B2r/26 składacz popełnił banalny błąd literowy niepoprawiony w korekcie (którą pewnie przeprowadzono): „wieśniaczkeim” (!). W wariantach **Kórn** i **BN/Misj** jest lekcja poprawna;
2. na s. B3r/10 lekcja „á iákoby” powoduje hipermetrię po średniówce; ponieważ w *Wyprawie plebańskiej* autor rygorystycznie stosuje metrum trzynastozgłoskowe, w innych wersjach znalazła się poprawna lekcja „á iákby”;
3. na s. B4v/16, w scenie targu Plebana z Rostrucharzem, ten drugi mówi: „Daycie spulszesnastá” (tak w **BJ/Oss**). Tu znowu wystąpiła nieregularność metryczna (lipometria, brakuje jednej sylaby przed średniówką), dlatego w innych przekazach mamy liczebnik w formie nienotowanej w słownikach, ale na pewno bardziej zgodnej z metrum *Wyprawy*: „spulszestánastá” (piętnaście i pół);
4. na s. C2v/13 w **BJ/Oss** zdarzyła się pomyłka literowa: „nierzkączy”, z niezbyt przekonującą nosówką w pierwszej sylabie; pozostałe wersje mają tu regularną formę „nierzkączy”.

Nie może być przypadkiem, że wszystkie te potknięcia zdarzyły się zecerowi, który składał egzemplarze jednej wersji. Zdając sobie sprawę z zastrzeżeń poczynionych wyżej, chciałoby się postawić opartą na kruchym lodzie hipotezę (bo przecież nie stwierdzić cokolwiek na pewno): pierwodruk *Wyprawy plebańskiej* reprezentują przekazy **BJ/Oss**.

Pozostaje jeszcze mniej pewne przypuszczenie dotyczące pozostałych wersji. Kusi opinia, że egzemplarz Biblioteki Kórnickiej, stojący – jeśli patrzeć na rozkład lekcji różniących wszystkie przekazy – pomiędzy dwiema ich parami, mógłby

być owym drugim ogniwem, „wersją B”. Wtedy **BN/Misj** zajęłby miejsce trzecie jako „wersja C”.

Trzeba jednak zastrzec, że jest ważny argument, który może przemawiać przeciw takiej „klasyfikacji medalowej”, a mianowicie karty tytułowe. Ewolucja od najbogatszej w elementy graficzne pierwszej strony w egzemplarzach BJ i Ossolineum, przez skrajnie ubogą znajdującą się w druku z Biblioteki Kórnickiej, do przypominającej pierwszą z wymienionych stronę tytułową w Bibliotece Narodowej i u krakowskich Misjonarzy – nie układa się w możliwy do zaakceptowania schemat; wyżej była już o tym mowa. Bardziej by się nam podobała kolejność: 1. **BJ/Oss**; 2. **BN/Misj**; 3. **Kórn** (od najbardziej dorodnej do najskromniejszej).

Wszystko jednak, co tu powiedziano, wisi na włosku jako hipoteza. Nie wiemy na pewno, gdzie przechowuje się pierwodruk *Wyprawy plebańskiej*. Wielce prawdopodobne, że jest on bliźniaczy i leży w magazynach dwóch bibliotek. A może lepiej pozostać przy niezbyt ostrym, ale pewnie najsprawiedliwszym stwierdzeniu, że pierwodruk pierwszego utworu literatury sowizdrzalskiej stanowi pięć książek w trzech różnych strojach? Wypada się cieszyć, że dołączyli do nich Pleban i Albertus spoczywający dotychczas cichaczem na krakowskim Stradomiu, i czekać; może jeszcze gdzieś ukrywają się inni członkowie tej zbieranej drużyny klechów podgórskich?

# Czerwonodworski unikat Kaspra Zaliwskiego – przykład wczesnobarokowej, kunsztownej poezji okolicznościowej na Litwie

The article presents an unique panegyric by Kasper Zaliwski, an author associated with the Vilnius Academy, and in the future canon of Vilnius and Poznań. It is a Latin propemptikon dealing with the relationship of the Lacki family with their Italian relatives, house of Bonarelli della Rovere. This work is an interesting document useful for researching Polish-Italian relations in the early Baroque period. The panegyric is presented as an occasional Jesuit print, well representing its era in which mannerist tendencies prevailed, manifested in the text especially through elaborate formal procedures (*poesis artificiosa*). Its value is mainly determined by the bibliological and archival-historical aspects. It is an unique item from the collection of the Tyszkiewicz family from Czerwonny Dwór, important for a closer acquaintance with the literary culture of the Grand Duchy of Lithuania

W zbiorach po dawnej bibliotece Tyszkiewiczów z Czerwonego Dworu zachowało się wiele cennych, niekiedy unikatowych lituaników. Znaczna część z nich to panegiryki i druki okolicznościowe, które upamiętniają rozmaite wydarzenia publiczne i prywatne dotyczące litewskich możnych. Tyszkiewiczowie swoje zbiory w Czerwonym Dworze gromadzili przez pokolenia<sup>1</sup>. Zaowocowało to powstaniem jednego z najciekawszych i najbogatszych archiwów rodowych w Wielkim Księstwie Litewskim. Informacje na temat kształtu i liczebności tej kolekcji przekazywane są przez kilka dostępnych opracowań. Różnią się jednak one między sobą, co jest efektem trudnych losów biblioteki, wynikających przede wszystkim z rozmaitych zawirowań politycznych i wojennych pierwszej połowy XX wieku.

W dwudziestoleciu międzywojennym Edward Chwalewik księgozbiór Tyszkiewiczów, zdeponowany wówczas w znacznej części w Suchej Beskidzkiej, scharakteryzował jako „piękny” i liczący ponad 10000 woluminów<sup>2</sup>. Upadek

<sup>1</sup> Dzieje biblioteki i archiwum Tyszkiewiczów z Czerwonego Dworu do lat czterdziestych XX w. omawia: A. Snitkuvienė, *Raudondvaris. Grafių Tiškevičiai ir jų palikimas*, Vilnius 1998.

<sup>2</sup> E. Chwalewik, *Czerwonny Dwór*, [hasło w:] *Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone*, t. 1: *A-M*, Warszawa–Kraków 1926 [reprint z 1991 r.], s. 57.

II Rzeczypospolitej i powstanie na jej terytorium nowych organizmów państwowych spowodowało, że Tyszkiewiczowie utracili kontrolę nad czerwonodworską biblioteką. Dodatkowo została ona podzielona, a dziś jej fragmenty dostępne są w różnych instytucjach. Losy tego księgozbioru zostały omówione przede wszystkim przez Anitę Romulewicz<sup>3</sup>. Wiele cennych wiadomości zebrały także Lilianna Narkowicz<sup>4</sup> oraz Urszula Paszkiewicz<sup>5</sup>. Rozproszone rękopisy i książki Tyszkiewiczów wymagają jednak nie tylko dalszych badań bibliologicznych, ale też historycznoliterackich, szczególnie ze względu na liczne unikaty, mogące wiele powiedzieć o różnych praktykach piśmienniczych stosowanych na Litwie na przestrzeni XVII i XVIII wieku. Część tekstów okolicznościowych z tej kolekcji to dodatkowo dokumenty o znaczeniu historycznym, ważne dla lepszego poznania dziejów szlachty Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Jednym z zasługujących na uwagę unikatów, pochodzącym z dawnych zbiorów czerwonodworskich, jest łaćnińskie propemptikon napisane przez Kaspra Zaliwskiego (zm. 1651): *Propempticon, quo [...] Antonium Bonarellum comitem Torrensem de Robore in Italiam 3 idus Maii regressum [...] prosequitur*<sup>6</sup>. Tekst ten wydrukowany został w wileńskiej oficynie Jana Karcana, drukarni, z której często korzystali tamtejsi jezuici<sup>7</sup>. Autor zresztą w momencie publikacji utworu wykładał na Akademii Wileńskiej filozofię. Informuje o tym nota z karty tytułowej (*In Academia Vilnen[si] Societatis Iesu Phil[osophiae] Acad[emiae] Parthen[iae] Rect[or]*). Z innej jego publikacji, wydanego dwa lata później *Lamentu żałobnego* żegnającego Annę Kopciównę<sup>8</sup>, wiemy, że z czasem Zaliwski podjął jeszcze studia w zakresie teologii (określił się jako *auditor theologiae Academiae Vilnensis*). Także i je odbywał w Wilnie pod okiem tamtejszych jezuitów. Z Kościołem katolickim związał zresztą przyszlą karierę, którą można uznać za udaną: osiągnął

<sup>3</sup> A. Romulewicz, *Polskie losy biblioteki Tyszkiewiczów z Czerwonego Dworu*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorem Historycznymi” 2019, t. 10, s. 183–198.

<sup>4</sup> L. Narkowicz, *Muzealnicy i kolekcjonerzy. Zbiory rodziny Tyszkiewiczów i ich rola w zaborze rosyjskim*, Wrocław 2013, s. 226–228.

<sup>5</sup> U. Paszkiewicz, *Catalogus catalogorum. Inwentarze i katalogi bibliotek z ziem wschodnich Rzeczypospolitej od XVI wieku do 1939 roku. Spis scalony, poprawiony i uzupełniony*, t. 1, Warszawa 2015, s. 149.

<sup>6</sup> K. Zaliwski, *Propempticon, quo [...] Antonium Bonarellum comitem Torrensem de Robore in Italiam 3 idus Maii regressum [...] prosequitur [...]*, Vilnae, in Officina Iosephi Karcani, 1614.

<sup>7</sup> Jan Karcan miał opinię drukarza kierującego się w pierwszej kolejności czynnikami ekonomicznymi, a nie konfesyjnymi, i chętnie współpracował zarówno z katolikami, jak i protestantami, zob. np. I. Lukšaitė, *Wpływ walk religijnych na drukarstwo Litwy (druga połowa XVI – pierwsza XVII w.)*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1982, z. 19, s. 93; *Drukarze dawnej Polski od XV do XVII wieku*, t. 5: *Wielkie Księstwo Litewskie*, oprac. A. Kawecka-Gryczowa, K. Korotajowa, W. Krajewski, Wrocław-Kraków 1959, s. 258; T. Kempa, *Konflikty wyznaniowe w Wilnie od początku reformacji do końca XVII wieku*, Toruń 2016, s. 135–136.

<sup>8</sup> K. Zaliwski, *Lament żałobny na pogrzeb [...] Anny Kopciówny, małżonki [...] Jędrzeja Woyny [...]*, [Wilno], W drukarni Leona Momonicza, 1616.

godność kanonika poznańskiego i wileńskiego. Na drugą ze wspomnianych kanonii został wprowadzony 12 grudnia 1629 r. Z jego funkcjami związane były też różne obowiązki wizytacyjne, po których pozostały pewne ślady<sup>9</sup>. Poza nielicznymi wzmiankami o postaci tej wiadomo jednak bardzo niewiele. Twórczością literacką Zaliwski zajmował się, jak wszystko wskazuje, wyłącznie w młodości. Zapewne wynikało to przede wszystkim z jego powiązania z wileńską uczelnią, która w sposób systemowy starała się pozyskiwać przychyłność litewskich możnych, kierując do nich rozmaite panegiryki.

Przyszły kanonik nie cieszył się chyba opinią autora szczególnie uzdolnionego. Pod jego nazwiskiem zachowały się bowiem tylko dwa wspomniane już teksty, jeden łaciński, drugi polski. Oba utwory mają charakter okolicznościowy i pochwalny, co nie świadczy o szczególnych ambicjach artystycznych autora. Teksty te stanowią w pierwszej kolejności odpowiedź na zapotrzebowanie polityki prowadzonej przez jezuickich przełożonych Zaliwskiego. O innych jego poważnych utworach nie ma nawet wzmianki w żadnych znanych źródłach bibliograficznych. Do dorobku poetyckiego Zaliwskiemu dopisać należy jeszcze jeden łaciński epigram, wchodzący w skład zbioru *Triumphus Religionis et Favoris [...]*<sup>10</sup>, wydanego w związku z ingresem Stanisława Łubieńskiego na biskupstwo płockie. Brak śladów po większej liczbie tekstów świadczyć może, że Zaliwski nie sprawdził się szczególnie dobrze nawet jako poeta okolicznościowy, zarówno na polu łaciny, jak i polszczyzny. Nie powierzano mu w efekcie zadania przygotowania kolejnych utworów. Tłumaczyłoby to brak innych poetyckich prac tego autora.

Unikatowe czerwonodworskie propemptikon ułożone zostało w celu pożegnania powracającego do Włoch hrabiego Antonia (Marc' Antonia) Bonarellego della Rovere, wuja Jana Alfonsa Lackiego, starosty dyneburskiego, a w przyszłości kasztelana mińskiego (od 1630) i starosty żmudzkiego (od 1643)<sup>11</sup>. Tekst ten zachował się w zbiorach Biblioteki Narodowej pod sygnaturą SD XVII.3.1176. Na samym egzemplarzu nie ma żadnych śladów, pieczętek czy wpisów ręcznych, wskazujących na jego czerwonodworskie pochodzenie. Taką proveniencję potwierdza jednak inwentarz starodrucznych zbiorów BN oraz przechowywany w tej samej instytucji, bez nadanej sygnatury, dawny katalog kartkowy z Czerwonego Dworu. Co ciekawe, egzemplarz ten, jako jedyny znany, odnotowany został także w *Bibliografii polskiej* Estreicherów<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> M. P. Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków, 2011; *Prawa i przywileje miasta Knyszyna 1509–1795. Monografia historyczna miasta Knyszyna z uwzględnieniem najnowszych badań archiwalnych*, oprac. J. Maroszek, Knyszyn 2018, s. 35, 90, 119–120 (przyp. 395). Daty z życia Zaliwskiego podają za tą publikacją.

<sup>10</sup> A. Łubieński, *Triumphus Religionis et Favoris, Apollinis et Martis ad stemma gentilitium [...] Stanislai Lubieński Dei gratia Ep[isco]pi Plocensis [...] a nobili juventute Colleg. Pultoviensis habitus [...]*, Varsaviae: in officina Joannis Rossowski, 1628.

<sup>11</sup> J. Serejka, *Lacki Jan Alfons*, [hasło w:] PSB, t. XV, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 406–407.

<sup>12</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 34, s. 152.

Włoskiego szlachcica z litewskim możnym łączyły bliskie relacje rodzinne. Siostrę Bonarellego, Izabellę<sup>13</sup>, w wyniku odbytej do Włoch podróży poślubił Teodor Lacki<sup>14</sup>, a z tego związku narodził się właśnie Jan Alfons. Bonarelli na Litwę przyjechał najprawdopodobniej na uroczystości zaślubin swojego siostrzeńca z Joanną (Anną) Talwosz<sup>15</sup> w roku 1610. Włoski arystokrata w Rzeczypospolitej przebywał aż do roku 1614, kiedy to 13 maja odbyły się uroczystości pożegnalne. Datę roczną wyjazdu wskazuje umieszczony na karcie tytułowej (w adresie wydawniczym) chronostych, stanowiący też cytat z biblijnej Księgi Rodzaju (Gen. 31:13: *Egre Dere terra haC reVertens in terraM natIVItatIs* [„Teraz więc gotuj się do drogi, opuść ten kraj i wróć do twej rodzinnej ziemi!”<sup>16</sup>]). Warto zauważyć, że w *Bibliografii polskiej* Estreicherów chronostych ten został błędnie odczytany i uznany za zapis roku 1613<sup>17</sup>. Starotestamentowy fragment dobrano bez wątpienia ze względu na jego treść, mówiącą o powrocie do „ziemi narodzin”, co łączy się z zasadniczym tematem publikacji i gatunkową formą utworu. Data dzienna uroczystości wskazana zaś została w tytule panegiryku (*in Italiam 3. id. Maii, regressum*).

Na karcie tytułowej (ilustracja nr 1) znalazł się jeszcze jeden cytat, a w zasadzie parafraza, także łącząca się z treścią i formą utworu żegnającego Bonarellego. Pomiędzy tytułem a adresem wydawniczym wytłoczone zostały dwa wersy nawiązujące do ody 2, 7 Horacego o incipicie: „En te redonamus, Heros / Diis patriis Italoque caelo” [„Oto zwracamy cię, bohaterze, ojczystym bóstwom i niebu italskiemu”]. Drugi wers jest dosłownie przytoczony z utworu rzymskiego poety, pierwszy zaś wyraźnie nawiązuje do antycznego pierwowzoru (u Horacego: „Quis te redonavit Quiritem”). Pieśń rzymskiego liryka, po którą sięgnął Zaliwski, stanowi powitanie Pompejusza Warusa, przyjaciela poety i towarzysza broni z czasów wojny domowej, który dzięki ułaskawieniu mógł powrócić do ojczystej Italii<sup>18</sup>. Formalnie jest to więc epibaterion, będący w pewnym sensie odwrotnością propemptikonu, utworu pożegnalnego<sup>19</sup>. Zaliwski zmodyfikował jeden z wersów, by zatrzeć kontekst oryginału (rezygnacja ze słowa „Quiritem”) oraz stworzyć

<sup>13</sup> Postaci tej poświęcone jest studium: S. M. Lanza, *Isabella Bonarelli della Rovere: racconto di un'identità contesa*, „Senoji Lietuvos Literatūra” 50 (2020), s. 138–152.

<sup>14</sup> S. Herbst, *Lacki Teodor*, [hasło w:] PSB, t. XVI, s. 407.

<sup>15</sup> O udziale Bonarellego w uroczystościach zaślubin pisze Zaliwski: *Propempticon...*, op. cit., k. [3]v.-[4]r.

<sup>16</sup> Tłumaczenie za *Biblią Tysiąclecia*.

<sup>17</sup> K. Estreicher, loc. cit.

<sup>18</sup> Omówienie pieśni Horacego: J. M. Smith, *Horace “Odes” 2.7 and The Literary Tradition of “Rhipspasia”*, „The American Journal of Philology”, vol. 136, no. 2 (summer 2015), s. 243–280.

<sup>19</sup> Przykładem propemptikonu w twórczości Horacego jest słynna pieśń 1, 3, będąca pożegnaniem Wergiliusza; omówienie tego utworu: G. L. Hendrickson, *Horace’s Propempticon to Virgil*, „The Classical Journal”, vol. 3, no. 3 (Jan., 1908), s. 100–104; W. Charles, Jr. Lockyer, *Horace’s “Propempticon” and Vergil’s Voyage*, „The Classical World”, vol. 61, no. 2 (Oct., 1967), s. 42–45. Na temat poezji powitalnej w tradycji antycznej zob. M. S. Haywood, *Epibaterion. A study of ancient arrival poetry*, University of Liverpool 1984 [praca doktorska].





Il. 1. Karta tytułowa tomu K. Zaliwski, *Propempticon, quo [...] Antonium Bonarellum comitem Torrensem de Robore in Italiam 3 idus Maii regressum [...] prosequitur [...]*, Wilno: Józef Karcani [1614], fot. domena publiczna.

powiązanie z aktualną dla niego uroczystością pożegnalną (zamiana czasu „perfectum” na „praesens” oraz dodanie wołacza „Heros” stanowiącego bezpośredni zwrot do Bonarellego).

Liryczny charakter horacjańskiego przytoczenia zapowiada też po części formę samego propemptikonu Zaliwskiego. Nie został on ułożony co prawda w strofach alcejskich, jak pieśń rzymskiego poety skierowana do Warusa, a w strofach safickich mniejszych. Pomysł posłużenia się tym metrum to zapewne efekt lektury pieśni 3, 27, pożegnalnego utworu Horacego skierowanego do udającej się w morską podróż Galatei.

Utwór przyszłego kanonika wileńskiego składa się łącznie aż z 31 strof, mamy więc do czynienia z tekstem dość długim. Pierwsze dwie zwrotki stanowią retoryczne pytanie skierowane do Bonarellego o przyczynę wyjazdu z Litwy. Wyrażają

też wątpliwość dotycząca jakości dróg, którymi włoskiemu hrabiemu przyjdzie podróżować oraz niepokój o jego bezpieczeństwo. Wpisuje się to w tradycyjny dla gatunku opis niebezpieczeństw czyhających na adresata propemptikonu. Trzeba jednak nadmienić, że u Horacego, w obu przypadkach, są to zagrożenia typowe dla żeglugi po niespokojnych morzach. U Zaliwskiego zaś podróż odbywać się ma po lądzie, o korzystaniu ze statku nie ma mowy.

W dalszej części utworu poznajemy przyczynę przyjazdu włoskiego hrabiego do Rzeczypospolitej. Stało się to na zaproszenie siostrzeńca (w kolejnej partii wiersza dowiadujemy się dodatkowo, że chodziło głównie o udział we wspomnianym wcześniej ślubie z Joanną Talwosz). Autor następnie wygłasza pochwałę Bonarellego, przedstawiając go jako wzór cnót i przykład dla swojego młodego krewniaka. Według poety pobyt włoskiego wuja na Litwie miał być dla Lackiego bardzo owocny. Jan Alfons przede wszystkim uczył się od niego zapewniającej zbawienie pobożności („salutares pietatis artes”). Ciekawa jest tu też wzmianka mówiąca, że Lacki pod wpływem brata matki wyposażył i upiększył (niestety niedający się na podstawie tekstu bliżej określić) kościół tak, że w jego wnętrzu można było poczuć się jak we Włoszech.

W dalszej kolejności podmiot liryczny wyraża życzenie, że samemu chciałby wyruszyć u boku hrabiego w podróż do Italii. Myśli tej poświęca aż trzy strofy. Pozwala mu to skierować uwagę czytelnika ku rodzinnym stronom hrabiego, szczególnie Ankonie, z którą Bonarelli byli silnie związani, nosząc też tytuł patrycjuszki tego miasta<sup>20</sup>. Dalej tekst w sposób naturalny przechodzi do pochwały rodu. Autor zapowiada, że skupi się zarówno na ich dokonaniach z czasów pokoju, jak i wojny:

Hicce de Turri comitum notabo  
Stemma, gestarum seriemque rerum,  
Quas domi, quas militae petrarunt  
Fortibus ausis<sup>21</sup>.

W rzeczywistości podkreśla jedynie dokonania militarne. Zapowiada też, że od tego momentu zmieni się ton jego pieśni. Ze względu na podejmowany temat, utwór ma stać się bliższy językowi Wergiliusza niż poezji lirycznej: „Verba non volvam socianda chordis, / Sed Maronaeo lituo sonora”<sup>22</sup>.

Najważniejszym wątkiem w tej części propemptikonu jest bitwa pod Lepanto. Zaliwski nie wspomina od razu konkretnych przodków od strony matki Jana Alfonsa Lackiego, którzy zasłużyli się w trakcie tej słynnej morskiej batalii. Najpewniej chodzi mu jednak o Giovanniego Battistę, stryja Izabelli, który dowodził

<sup>20</sup> Dzieje rodu omawia: G. Bonarelli, *I Bonarelli d'Ancona e l'insediamento dei Normanni nella Marca Fermana*, Gubbio 1983.

<sup>21</sup> Cyt. za: K. Zaliwski, *Propempticon...*, op. cit., k. [2]v. Polskie tłumaczenie: „Oto opowiem o rodzie hrabiów della Rovere, o tym, czego z dużą śmiałością dokonali zarówno w czasie pokoju, jak i wojny”. Wszystkie tłumaczenia, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą od autora.

<sup>22</sup> Cyt. za: ibidem. Polskie tłumaczenie: „Nie będę śpiewał słów pasujących do strun liry, lecz brzmiące niczym Maronowa trąba”.

wówczas oddziałem z Urbino i stracił życie w boju z Turkami<sup>23</sup>. Wskazuje na niego zwrot w dalszej partii tekstu:

Gesta materni quis avi loquatur?  
Quam Getis vixit metuendus ultor,  
Tam suis carus fuit institutor  
Sponte palaestris<sup>24</sup>.

Chwała, którą ród Bonarellich zdobył pod Lepanto, została paralelnie zestawiona z dokonaniem ojca Jana Alfonsa. Tych zaś było niemało, ale na pierwszy plan przede wszystkim wysuwa się udział w różnych walkach ze Szwedami. Teodor Lacki bił się pod Erlaa, Kokenhausen i Białym Kamieniem. Trudno jednoznacznie orzec, czy w pieśni wzmiankowane jest jakieś konkretne starcie, czy jego ogólne zasługi w zmaganiach polsko-szwedzkich:

Quam pater felix Theodorus armis  
Claruit, norunt Sueones Gothique,  
Et rei norunt violentiores  
Christidis hostes<sup>25</sup>.

Zaliwski może mieć też na myśli konkretnie walkę Teodora Lackiego pod Kircholmem u boku hetmana Chodkiewicza. Dowodził on podczas tego starcia chorągwią husarską, która po oskrzydleniu wrogich jednostek dostała się na tyły armii Karola Sudermańskiego, wywołując popłoch i zadając wrogom poważne straty<sup>26</sup>.

Bez względu na to, o który epizod z życia Lackiego chodzi, Zaliwski nie chce, by czytelnik nabrał przekonania o wyższości rodu włoskiego nad litewskim. Chwaląc Bonarellich, stara się od razu wskazać podobne zasługi po stronie Lackich. W efekcie jego propemptikon składa się z kilku paralelnych pochwał. Jako rezultat takiej strategii osiągnięty zostaje efekt sumacji. Zasługi przodków ze strony ojca i matki łączą się w osobie Jana Alfonsa, który wyrasta na rzeczywistego adresata pieśni:

Certat Alphonsus, generosa proles,  
Dotem avi, dotem patris aemulari:  
Credidit nuper cui munus aequa  
Sorte paternum<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> S. M. Lanza, op. cit., s. 145.

<sup>24</sup> Cyt. za: K. Zaliwski, *Propempticon...*, op. cit., k. [3]r. Polskie tłumaczenie: „Któż opowie o czynach dziada po kądzieli? O tym, jak za życia dla Turków był budzącym strach mścicielem, a dla swoich sojuszników szanowanym i chętnie przyjmowanym wodzem”.

<sup>25</sup> Cyt. za: ibidem. Polskie tłumaczenie: „O tym, jak szczęsny ojciec Teodor wyróżnił się boju, dobrze wiedzą Szwedzi i Goci oraz nieopanowani wrogowie chrześcijaństwa”.

<sup>26</sup> S. Herbst, op. cit.

<sup>27</sup> Cyt. za: K. Zaliwski, *Propempticon...*, k. [3]r. Polskie tłumaczenie: „Alfons, szlachetny potomek, stara się dorównać osiągnięciom dziada i osiągnięciom ojca. Zasłużenie przekazano mu niedawno urzędy przodków”.

Zgodne jest to z koncepcją dziedziczenia cnoty po przodkach, znaną zresztą również z twórczości Horacego (*Carm.* 4,4 [epinikion Druzusa]). Pożegnanie włoskiego wuja okazuje się przede wszystkim pretekstem do pochwały lokalnego możnego. Nie dziwi to bardzo, ponieważ to właśnie na względach Lackich zależało wileńskim jezuitom w pierwszej kolejności. Oni, nie Bonarelli, stanowili realną siłę, która mogła katolickim zakonnikom przynieść rozmaite korzyści na terenie Litwy.

Na Jana Alfonsa Lackiego, jako właściwego adresata panegiryku, wskazywać też może rama wydawnicza utworu. Propemptikon poprzedzony został bowiem, ułożonym w dystychach elegijnych, epigramem skierowanym właśnie do niego. Zaliwski w tytule tego zwięzłego wiersza wprost określa litewskiego możnego swoim opiekunem, sytuując siebie samego jako klienta: *Programma ad illustrem et magnificum dominum dominum Ioannem Alphonsum Lacki capitaneum Dunaeborgensem etc. etc. dominum et patronum suum benevolentissimum*<sup>28</sup>. Utwór ma charakter dedykacyjny i stanowi poetycki substytut tradycyjnej prozatorskiej dedykacji, której w druku nie ma.

Antoniemu Bonarellemu poświęcona została z kolei część wierszy dodanych na końcu publikacji. Łącznie po zasadniczym propemptikonie znajdują się jeszcze trzy różne gatunkowo utwory, które stanowią klamrę domykającą całą publikację. Pierwszy z tych tekstów to epigram skierowany do Fabrizia Tiranna (Fabricius Tyrannus), włoskiego księdza, który towarzyszył Bonarellemu w jego podróży do Rzeczypospolitej. Ten składający się z trzech dystychów elegijnych wiersz przede wszystkim wychwala swojego adresata jako doskonałego towarzysza podróży. O Tirannie mowa jest jeszcze w samym propemptikonie, gdzie także wspomniany został w roli cennego kompana<sup>29</sup>. Postać ta okazuje się jednak bardzo enigmatyczna i nie udało mi się zdobyć więcej informacji na jej temat.

Kolejny tekst z końca publikacji to wiersz na herb rodu Bonarellich. Nie towarzyszy mu jednak żadna rycina, ale utwór pod względem treści i kompozycji nie różni się bardzo od popularnych wówczas stemmatów (tytuł: *In gentilitium digna illustrissimi domini comitis*)<sup>30</sup>. Ze względu na brak heraldycznej ilustracji określić można by go zatem jako „stemma nudum”, na zasadzie analogii do „emblema nudum”<sup>31</sup>. Wiersz ten zasługuje na uwagę, ponieważ jest bardzo rzadkim przykładem poetyckiego wykorzystania obcego herbu, spoza systemu polsko-litewskich symboli rodowych. W epigramie przywołane zostały

<sup>28</sup> Ibidem, k. [1]v.

<sup>29</sup> Ibidem, k. [3]v.

<sup>30</sup> Na temat budowy i różnych wariantów stemmatów zob. B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich ksiązkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa 2012, s. 105–154.

<sup>31</sup> O związkach pomiędzy emblematami i stemmatami: P. Buchwald-Pelcowa, *Na pograniczu emblematów i stemmatów*, [w:] *Słowo i obraz: materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 73–96; B. Czarski, *Lemmas in the Old-Polish Armorial Poetry as a Manifestation of Genre Hybridization*, „Terminus” 21 (2019) (Special Issue 1), s. 53–80.

wybrane motywy z godła wuja Jana Alfonsa Lackiego. W pierwszej kolejności są to trzy lwy oraz trzy lilie właściwe dla Bonarellich. Zwrócono także uwagę na dąb, który przejęty został z tradycji heraldycznej rodu della Rovere. Figury te, bez żadnej dodatkowej argumentacji, w pierwszej kolejności uznane zostały za symbole katolickiej pobożności, a następnie męstwa i zapału okazywanego w walce z wrogami:

Cuncta ea sunt genii symbola certa tui.  
Catholicae es fidei, pietatis amator avitae,  
Sincera in trinum relligione Deum.  
Corde Leonino generosus es, acer in hostes<sup>32</sup>.

Takie potraktowanie herbu włoskiego szlachcica dobrze współgra z treścią tytułowego propemptikonu. W obu utworach silnie zaakcentowane zostały kwestie religijne i walka z wrogami katolicyzmu (Turkami oraz Szwedami). Pobożność i wierność Kościołowi rzymskiemu stawiane są przez Zaliwskiego na równi z męstwem, a może nawet i przed nim. Pozwala to widzieć ten panegiryczny druk jako publikację pozostającą w silnym związku z nurtem kontrreformacyjnym. Nawet cele pochwalne nie przysłoniły Zaliwskiemu potrzeby szerzenia i umacniania wiary katolickiej.

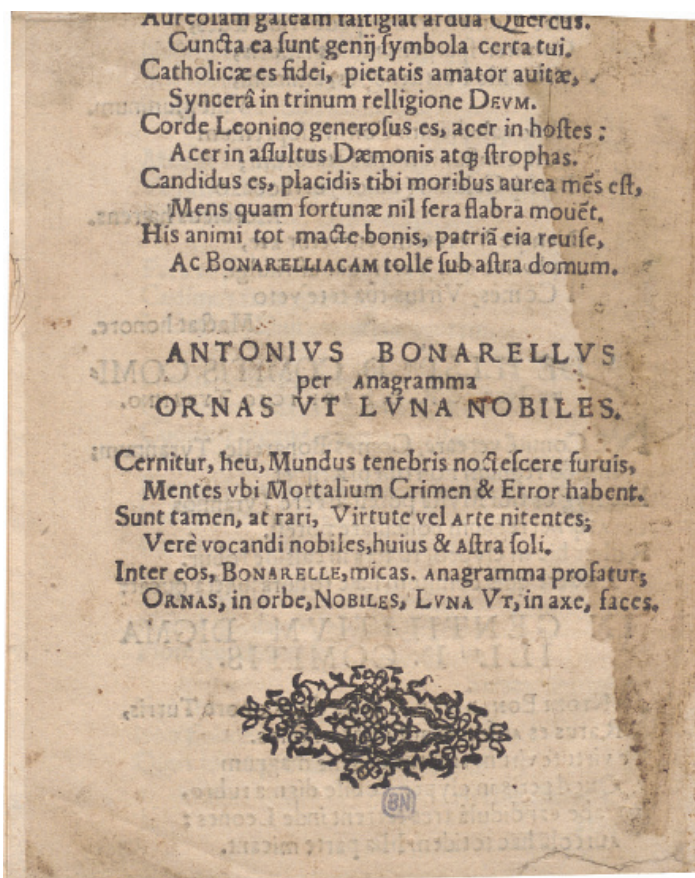
Kolejną cechą publikacji, która łączy ją z powszechnymi na początku XVII w. tendencjami estetycznymi, jest sięganie po różne rozwiązania o charakterze kunsztownym. Było to wówczas zjawisko dość często stosowane. Do posługiwania się rozmaitymi formami przynależącymi do kategorii „poesis artificiosa” przygotowywało przede wszystkim jezuickie szkolnictwo. Już młodzi adepci kolegiów zapoznawali się z rozważaniami teoretycznymi na temat poezji kunsztownej oraz realizowali wiele ćwiczeń praktycznych w tym zakresie<sup>33</sup>. W przypadku publikacji Zaliwskiego przykładem na to jest wspomniany wyżej chronostych z karty tytułowej, będący przy okazji cytatem z Pisma Świętego. Do kategorii zabiegów kunsztownych można również zaliczyć parafrazę z Horacego, która zapowiada temat i formę panegiryku skierowanego do hrabiego Bonarellego.

W tym miejscu należy jeszcze wspomnieć o wierszu, który zamyka całą publikację. Jest nim epigram będący literackim rozwinięciem anagramu używanego z łacińskiej wersji imienia i nazwiska hrabiego: „Antonius Bonarellus” (ilustracja nr 2). Utworzony przez Zaliwskiego anagram brzmi: „Ornas ut luna

<sup>32</sup> Cyt. za: K. Zaliwski, *Propempticon...*, k. [4]v. Polskie tłumaczenie: „Wszystko to są dobre symbole twojego ducha. Wyznajesz wiarę katolicką i miłujesz religię przodków, szczerze wierząc w Boga w trzech Osobach. Lwie serce czyni cię szlachetnym i zaciekłym w walce z wrogami”.

<sup>33</sup> Na temat poezji kunsztownej w Wielkim Księstwie Litewskim w nieco późniejszym okresie: J. Niedźwiedz, *The Theory of Poesis Artificiosa in the Grand Duchy of Lithuania (1660–1760)*, przeł. K. Szymańska, *Poesis Artificiosa. Between Theory and Practice*, wyd. A. Borysowska, B. Milewska-Ważbińska, Frankfurt am Main 2013 (Neo-Latin Studies, vol. 2), s. 169–191. Na temat samego zjawiska poezji kunsztownej zob. np.: D. Higgins, *Pattern Poetry as Paradigm*, „Art and Literature” II (Summer, 1989), s. 401–428.





Il. 2. Anagram na k. [4v.] w tomie K. Zaliwski, *Propempticon, quo [...] Antonium Bonarellum comitem Torrensem de Robore in Italiam 3 idus Maii regressum [...] prosequitur [...]*, Wilno: Józef Karcan [1614], fot. domena publiczna.

nobiles” [„Zdobisz szlachetnie urodzonych niczym księżyc”]<sup>34</sup>. Fraza ta stanowi nawiązanie do rzymskiej tradycji, wedle której senatorowie nosili przy sandałach sprzączkę w kształcie półksiężyca, czym wyróżniali się od innych obywateli. Księżyc w efekcie postrzegany był jako symbol szlachectwa i dobrego urodzenia. Zwyczaj ten, wedle podania Plutarcha (*Quaest. Rom.* 76), miał zostać przejęty od pochodzącego z Arkadii Ewandra, herosa uznawanego za jednego z protoplastów Rzymian. W dobie nowożytnej informację tę popularyzowali między innymi Erazm z Rotterdamu (*Adagia* 3713: *Calceos mutare*) oraz Andrea Alciato (*Emblema* 136: *Nobiles et generosi*), nadając przekazowi wymiar bardziej symboliczny<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> K. Zaliwski, *Propempticon...*, k. [4]v.

<sup>35</sup> A. Alciato, *Emblematy*, wyd. i przeł. B. Czarski, przedm. R. Krzywy, Warszawa 2021, s. 418–419.



Brzmienie anagramu pozwala postrzegać Bonarellego jako wcielenie szlachectwa, chlubę wszystkich dobrze urodzonych. Na takie wyróżnienie włoskiego możnego wskazują jego cnota i wykształcenie. Zalety te pozwalają mu lśnić i rozpraszać ciemności, które skrywają umysły innych, nieobdarzonych tymi samymi walorami:

Cernitur, heu, mundus tenebris noctescere furvis,  
Mentes ubi mortalium crimen et error habent.  
Sunt tamen, at rari, virtute vel arte nitentes,  
Vere vocandi nobiles, huius et astra soli.  
Inter eos, Bonarelle, micas. Anagramma profatur:  
ORNAS in orbe NOBILES, LUNA UT in axe faces<sup>36</sup>.

Tego rodzaju pochwały, wygłaszane w kunsztowny sposób, mają kilka zadań. Do najważniejszych zaliczyć można zwiększenie zainteresowania i uwagi czytelnika poprzez podsuniecie mu tekstów będących też formą łamigłówki, wymagających większego zaangażowania intelektualnego. Z pewnością mają one jeszcze wzbudzić uznanie u samego chwalonego, który mógłby docenić dodatkowy wysiłek autora.

Przejawy kunsztowności dostrzegalne są także w treści tytułowego propemptikonu. Zaliwski w kilku miejscach stara się „grać” słowem „comes”, stosując figurę antanaklasis. Wymienia je zatem w różnych znaczeniach, a przy okazji w różnych formach gramatycznych (poliptoton). Przykładem na to jest ustęp:

...Rear et beatum  
Memet, ad comes comiti hic Hetruscos  
Si comes irem<sup>37</sup>.

Podobnie skonstruowane jest jeszcze jedno miejsce w pochwalnej pieśni:

I simul felix, Fabrici Tyranne,  
Qui comes factus comiti viarum,  
Comis et facundus iter dynastae  
Mysta levabis<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> Cyt. za: K. Zaliwski, *Propempticon...*, k. [4]v. Polskie tłumaczenie: „Ach! Widać, jak świat skrywa się w ponurym mroku, gdy umysły śmiertelników opanowują błąd i zbrodnia. Są jednak tacy, choć nieliczni, których wyróżnia blask cnoty lub wykształcenia. Stuszenie należy o nich mówić, że to szlachta i gwiazdy tej ziemi. Pośród nich wyróżniasz się, Bonarelli, blaskiem. Anagram oznajmia: Na ziemi stanowisz ozdobę dla szlachty niczym księżyc zdobi gwiazdy na nieboskłonie”.

<sup>37</sup> Cyt. za: ibidem, k. [2]r. Polskie tłumaczenie: „I siebie samego uznałbym za szczęśliwca, gdybym wyruszył do miłych (*ad comites*) Włochów jako towarzysz (*comes*) tego hrabiego (*huic comiti*)”. Podkreślenia moje – B. C.

<sup>38</sup> Cyt. za: ibidem, k. [3]v. Polskie tłumaczenie: „Ty również ruszaj, Fabrizio Tiranno, który stałeś się towarzyszem („comes”) drogi dla hrabiego („comiti”). Uprzejmy („comis”) i wymowny kapłanie, drogę możnowładcy uczynisz lżejszą”. Podkreślenia moje – B. C.

Wszystko to składa się na pełen obraz estetyki, w której utrzymany jest okolicznościowy wiersz Zaliwskiego; opisane powyżej zabiegi pozwalają postrzegać go jako przynależący do nurtu typowo manierystycznego<sup>39</sup>. Decydują o tym kunsztowne zabiegi wewnątrz samego utworu, jak i jego oprawa wydawnicza, która w zasadzie w całości daje się kwalifikować jako typowa dla „poesis artificiosa”. Nie bez znaczenia jest tu także grono adresatów i projektowanych przez autora odbiorców publikacji. Jedni i drudzy to przedstawiciele elity politycznej, osoby wykształcone i mające odpowiednie kompetencje, by docenić kompozycję panegiryku i zastosowane w nim chwytły literackie.

Trzeba jednak od razu podkreślić, że utwór ten nie przekracza poziomu właściwego publikacjom powstającym w środowisku szkolnym. Jest bardzo typowy dla tego rodzaju wydawnictw, tworzonych pod patronatem i kontrolą jezuitów. Podobnie skonstruowane zbiory ukazywały się na Litwie w ciągu całego wieku XVII. Za ich kreację odpowiadali nierzadko wileńscy profesorowie, którzy nadzorowali pracę swoich uczniów. Doskonałym tego przykładem jest zbiór *Sacra lithotesis*, często przypisywany Maciejowi Kazimierzowi Sarbiewskiemu<sup>40</sup>. Zaliwski jest bardzo podobny do wspomnianych studentów, nie odznacza się żadną szczególną oryginalnością i przede wszystkim wykazuje umiejętności nabyte podczas edukacji prowadzonej zgodnie z *Ratio studiorum* (o ważnym miejscu form kunsztownych w procesie dydaktycznym pisał wspomniany już Jakub Niedźwiedź<sup>41</sup>). Jego erudycja zaś sprawia wrażenie efektu posługiwania się popularnymi wówczas kompendiami i florilegiami<sup>42</sup>. Trzeba jednak podkreślić, że nie tylko autor nabył dzięki jezuitom odpowiednie kompetencje, by stworzyć omawianą publikację. Także jej czytelnicy w większości zostali wyedukowani przez tych samych zakonników, co dało im narzędzia niezbędne do odczytania tekstu i zrozumienia jego niuansów formalnych.

O wyjątkowości utworu przyszłego kanonika wileńskiego stanowi jego wartość historyczna, to, że dokumentuje, ciekawe w skali całej I Rzeczypospolitej, litewsko-włoskie relacje rodzinne. Unikatowe dokumenty, jak ten będący przedmiotem niniejszego omówienia, są nie tylko zabytkami o charakterze literackim, ale też archiwalnym. Propempticon Zaliwskiego z punktu widzenia historii literatury to dodatkowo bardzo dobra egzemplifikacja wczesnobarokowego, akademickiego

<sup>39</sup> Na temat tej kategorii estetycznej zob. przede wszystkim: G. Hocke, *Świat jako labirynt*, t. 2: *Manieryzm w literaturze*, przeł. M. Chojnacki, Gdańsk 2015; E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tł. i oprac. A. Borowski, Kraków 2005, s. 277–308 (rozdział: *Manieryzm*).

<sup>40</sup> E. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 26, s. 126. Na temat polskiej adaptacji tej pracy zob. też: B. Czarski, *Przykłady adaptacji epigramów Sarbiewskiego w drukach poświęconych XVIII-wiecznym mównym*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” XVIII/1 (35), 2011, s. 23–36.

<sup>41</sup> J. Niedźwiedź, op. cit. Na temat rosnącego znaczenia poezji kunsztownej w systemie jezuickiej edukacji zob. też: B. Milewska-Ważbińska, *The Literary Heritage of Jesuits of the Polish-Lithuanian Commonwealth*, „Journal of Jesuit Studies” 5 (2018), s. 421–440.

<sup>42</sup> Na temat tego zjawiska zob. np. W. Pawlak, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.

panegiryku jezuickiego, utrzymanego w konwencji manierystycznej, skierowanego przede wszystkim do intelektualnych i politycznych elit Rzeczypospolitej. O jego szczególnym charakterze może świadczyć też stan zachowania tekstu, który przetrwał tylko w jednym egzemplarzu. Być może to rezultat niskiego, będącego właśnie pochodną elitarności, nakładu. Celem przypomnienia tego tekstu jest również zwrócenie uwagi na historyczną kolekcję, w której się zachował: Bibliotekę Czerwonodworską. Jest to zbiór zasługujący na większą uwagę badaczy dawnej literatury okolicznościowej, zwłaszcza powiązanej z Wielkim Księstwem Litewskim. Tworzące go dokumenty i teksty mogą jeszcze wiele powiedzieć o życiu kulturalnym tego ważnego rejonu I Rzeczypospolitej.

# Poemat *Satyrus rudis* z 1658 roku i jego domniemany autor\*

The paper covers the question of the authorship of quite a long-versified text published in Krakow in 1658 and titled *Satyrus Rudis de Liberatione Cracoviae et Bello Suecico*. The poem evinces the indicators of several genres, however, it mostly fulfills the parodic convention of the heroic epic. Within its plotlines it covers, among others, the occurrences of one of the Swedish incursions into the Polish-Lithuanian Commonwealth, so called Deluge, and the attempts to liberate Krakow from the Swedish occupation. Finally, the city was rescued by Jerzy Lubomirski in 1657. Since the work was printed without the author's name on the title page, attempts at resolving the question of the authorship were made. The author of the paper states that the poem might be written by one of the scholars at the Academy of Krakow.

Kiedy w roku 1658 firma wydawnicza prowadzona w jednym z domów przy krakowskim Rynku przez współdziałającą z synami Annę Schedlową wydawała utwór dokumentujący czas bytności wojsk szwedzkich oraz ich sprzymierzeńców w mieście i jego oswobodzenie, Kraków z wolna podnosił się po dwóch latach szwedzkiej okupacji. Wspomniany tekst to, opublikowany bez określenia na stronie tytułowej nazwiska autora, *Satyrus rudis de liberatione Cracoviae et bello Suecico* („Dziki satyr o wyzwoleniu Krakowa i wojnie szwedzkiej”), obrazujący zniszczenia, jakim uległo miasto, poczynszy od jesieni 1655 roku, oraz działania militarne przeprowadzone w 1657 roku przez Jerzego Sebastiana Lubomirskiego<sup>1</sup>. Niniejszy artykuł ma zadanie niejako na nowo wprowadzić analizowany tekst do obiegu naukowego, podejmując szczególnie kwestię jego autorstwa oraz sposobu konstrukcji świata, jaki został przyjęty w utworze. Celem nie jest

\* Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego o numerze 2016/20/S/HS2/00078, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki i stanowi zmienioną, rozbudowaną oraz uzupełnioną wersję tekstu zamieszczonego w Internecie [https://blog.bj.uj.edu.pl/stare-druki/-/journal\\_content/56\\_INSTANCE\\_gJh937aPNE4h/136002189/139841800](https://blog.bj.uj.edu.pl/stare-druki/-/journal_content/56_INSTANCE_gJh937aPNE4h/136002189/139841800) (dostęp: 17 VI 2021). Tematyka artykułu przedstawiona została na zebraniu Komisji Filologii Klasycznej PAU 17 XI 2020 roku.

<sup>1</sup> J. Stolicki, *Oblężenie Krakowa przez Jerzego Lubomirskiego w latach 1656–1657*, „Studia i Materiały do Historii Wojskowości” 2003, t. 40, s. 87–117.

usytuowanie go na tle wcześniejszej tradycji utworów o charakterze satyrowym ani też definitywne rozstrzygnięcie kwestii autorstwa. Zamiar jest inny: przedstawienie i zanalizowanie tekstu wraz z zaproponowaniem nowego rozwiązania problemu atrybucji utworu. Zanim przejdziemy do bliższego ukazania kontekstu powstania i analizy dzieła, zarysujmy pokrótce sytuację Krakowa w pierwszych dwóch latach jednej z kolejnych wojen polsko-szwedzkich.

Szwedzi wkroczyli do miasta w październiku 1655 roku i pozostali w nim do 30 sierpnia roku 1657. Miejskie przedmieścia oraz Kleparz i Kazimierz dotkliwie odczuły skutki inwazji zza morza już we wrześniu pierwszego roku wojny. Po wyjeździe z Krakowa Jana Kazimierza, który początkowo osobiście chciał nadzorować jego obronę<sup>2</sup>, a wskutek udzielonych mu rad opuścił je, aby zorganizować odsiecz, władzę w mieście w zakresie spraw cywilnych przejął Stefan Czarniecki, a z woli biskupa Piotra Gembickiego administratorem spraw kościelnych został ks. Szymon Starowolski. Kraków bronił się z uporem, jednak ostatecznie zapadła decyzja o kapitulacji, której stanowczo sprzeciwiali się profesorowie Akademii Krakowskiej. Rządy w Krakowie objął Karol Gustaw, a później zastępujący go Arwid Wittenberg, po którym władzę przejął Paweł Wirtz, sprawujący następnie władzę wspólnie z Jerzym Rakoczym. Ten ostatni, wcześniejszy sprzymierzeniec Jana Kazimierza, pojawił się w Krakowie wraz z węgierskim wojskiem w marcu 1657 roku, pozostając tu na krótko, by znów ruszyć na podbój innych miast Rzeczypospolitej. Po Wirtzu w czasie zakończonej sukcesem dla strony polskiej operacji oswobodzenia miasta władzę sprawował w nim Fabian von Fersen<sup>3</sup>.

Przywołane wyżej okoliczności stanowią jednocześnie tło dla przeważającej części fabuły utworu *Satyrus rudis*. Ukazał się on w roku następnym po skutecznej odsieczy, z jaką przyszedł okupowanemu przez Szwedów i Siedmiogrodzian Krakowowi Jerzy Sebastian Lubomirski (1616–1667), marszałek wielki koronny, wspomagany przez wojska austriackie. W pierwszych miesiącach wojny postawa Lubomirskiego wobec najeźdźcy nie była jednoznaczna, podobnie też odbierane były jego późniejsze pertraktacje z Jerzym Rakoczym. Trzeba jednak wskazać, że jeszcze w 1655 roku opowiedział się po stronie Jana Kazimierza<sup>4</sup>.

Niedługo przed rozpoczęciem wojny, w roku 1654, Jerzy Sebastian został właścicielem, sąsiadującego z kamienicą stanowiącą siedzibę oficyny drukarskiej Schedlów, pałacu należącego do jego rodu już od I poł. XVII stulecia<sup>5</sup>. W oficynie Schedlów wydano ponad dwadzieścia tekstów zaadresowanych do przedstawicieli rodu Lubomirskich, w tym kilka zadedykowanych Jerzemu Sebastianowi,

<sup>2</sup> J. Bieniarzówna, *Stulecie upadku*, [w:] eadem, J.M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 2: *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984, s. 364.

<sup>3</sup> A. Jensen, *Svenskarna i Krakau 1655–57*, sårtryck ur „Historisk Tidskrift” 1914, Stockholm 1915, s. 189.

<sup>4</sup> A. Kersten, *Lubomirski Jerzy*, [hasło w:] PSB, t. 18 (*Lubomirski Aleksander-Machowski Walenty*), Wrocław 1973, s. 14–20.

<sup>5</sup> W. Komorowski, A. Sudacka, *Rynek Główny w Krakowie*, Wrocław 2008, („Nasze Pamiątki i Krajobrazy”), s. 316–317.

znanemu następnie jako przywódcy słynnego rokoszu z 1667 roku. Spośród całej tej grupy niewątpliwie pisany wierszem *Satyrus rudis* należy do utworów najciekawszych, jakkolwiek nie tak często eksplorowanych przez badaczy literatury. Adnotowany, analityczny opis utworu znajduje się w dwóch tomach części III *Bibliografii polskiej* wydanych przez Stanisława Estreichera. Cenne informacje pomieszczone zostały także w tomach chronologicznych, do przedstawienia których niżej przejdziemy. W serii staropolskiej krótszy z opisów znajduje się pod nazwiskiem Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, przy czym autor hasła zaznacza, że ta atrybucja jest zapewne niewłaściwa<sup>6</sup>.

Niewielkich rozmiarów, choć jak dotychczas najobszerniejszy wydany drukiem, szkic poświęcił temu tekstowi Jan Magiera w „Pamiętniku Literackim” z 1903 roku<sup>7</sup>. Wzmiankowali o nim również inni badacze, jak: Jan Daniel Janocki<sup>8</sup>, Michał Hieronim Juszyński<sup>9</sup>, Alfred Jensen<sup>10</sup>, Karol Estreicher st. (o którym niżej), Marian Pełczyński<sup>11</sup>, Janusz Pelc<sup>12</sup>, współtwórcy *Nowego Korbuta*<sup>13</sup>, Julian Nowak Dłużewski<sup>14</sup>, Janina Bieniarzówna<sup>15</sup>, Wiesław Tyszkowski<sup>16</sup>, Adam Karpiński<sup>17</sup>, napomknęli Samuel Bogumił Linde<sup>18</sup>, Ambroży Grabowski<sup>19</sup>, Aleksander

<sup>6</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, wyd. S. Estreicher, t. 27 (*S-Sh*), Kraków 1929, s. 158–159.

<sup>7</sup> J. Magiera, *Satyrus rudis*, „Pamiętnik Literacki” 2 (1903), nr 4, s. 427–429.

<sup>8</sup> J. D. Janocki, *Janociana sive Clarorum atque illustrium Poloniae auctorum maecenatumque memoriae miscellae*, vol. 3, ed. S. B. Linde, Varsaviae 1819, s. 282. Z krótkiego opisu bibliograficznego niezawierającego informacji o miejscu ani o czasie przedstawianych w dziele *Satyrus rudis* wydarzeń wynika, jakoby tematyka utworu oscylowała wokół ganionych wad całego polskiego społeczeństwa. W rzeczywistości stanowią one jeden tylko z elementów, nie najważniejszy, składających się na świat obrazowany w dziele.

<sup>9</sup> M. H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, s. 452–453.

<sup>10</sup> A. Jensen, *Svenska bilder i Polska vitterheten. Några anteckningar*, Stockholm 1904, s. 116–117.

<sup>11</sup> M. Pełczyński, *Studia macaronica. Stanisław Orzelski na tle poezji makaronicznej w Polsce*, Poznań 1960, („Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Wydział Filologiczno-Filozoficzny, Prace Komisji Filologicznej” 20, z.1), s. 18–19.

<sup>12</sup> J. Pelc, *Potomstwo „Satyra” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej od XVI do połowy XVIII wieku*, „Pamiętnik Literacki” 54 (1963), s. 267–311. Między innymi tutaj przegląd i charakterystyka utworów literatury polskiej, których tytułowym bohaterem jest satyra.

<sup>13</sup> *Lubomirski Stanisław Herakliusz*, [hasło w:] *Piśmiennictwo staropolskie*, opr. zespół pod kierown. R. Pollaka, (Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut” 2), Warszawa 1964, s. 473.

<sup>14</sup> J. Nowak-Dłużewski, *Poemat satyrowy w literaturze polskiej w XVI i XVII w.*, [w:] idem, *Z historii polskiej literatury i kultury*, Warszawa 1967, s. 32–34, 36.

<sup>15</sup> J. Bieniarzówna, J. M. Małecki, *Dzieje Krakowa*, t. 2: *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984, s. 378. Tutaj także zamieszczono króciutki passus stanowiący przykład makaronizowania.

<sup>16</sup> *Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Polonica wieku XVII*, t. 7: S, opr. W. Tyszkowski, indeksy zebrała G. Rolak, Wrocław 1995, s. 19 [nr 6403].

<sup>17</sup> A. Karpiński, *O autorze. W poszukiwaniu wizerunku „Salomona polskiego”*, [w:] S. H. Lubomirski, *Poezje zebrane*, t. 2: *Komentarze*, wyd. A. Karpiński, *Adverbia moralia*, opr. M. Mejor, Warszawa 1996, s. 29.

<sup>18</sup> W piśmieniu z Krakowa liście datowanym na 25 VI 1799 roku, opisującym wyniki „księżkołapskich” poszukiwań starych druków. Zob. *Samuel Bogumił Linde do J. M. Ossolińskiego*, [w:] *Korespondencja Józefa Maksymiliana Ossolińskiego*, zebr. i opr. W. Jabłońska, Wrocław 1975, s. 104.

<sup>19</sup> A. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1836, s. 387.



Brückner<sup>20</sup>, Zdzisław Dębicki<sup>21</sup>, Ludwik Kamykowski<sup>22</sup>, Allan Etzler<sup>23</sup>, Monika Jaglarz<sup>24</sup>, Claude Backvis<sup>25</sup>, Roman Krzywy<sup>26</sup> oraz Jacek Głazewski<sup>27</sup>. Wspomniany Pełczyński wydał w 1960 roku makaroniczne passusy tekstu, jednocześnie wyrażając opinię, że *Satyrus rudis* zasługuje na osobne opracowanie<sup>28</sup>.

Dzieło ukazało się anonimowo, jakkolwiek w liście dedykacyjnym Jerzemu Lubomirskiemu Krzysztof Schedel młodszy II pisze o autorze, że jest „doskonale znany”<sup>29</sup>. Sformułowanie to, stanowiące w warstwie tekstowej jeden z kluczy pomagających w przybliżeniu się do rozwiązania zagadki autorstwa, przytoczmy w kontekście obszerniejszej wypowiedzi. Schedel do marszałka Lubomirskiego kieruje następujące słowa „Przyjmij, najjaśniejszy książę, z pogodnym obliczem nowe dzieło, a bezimiennego, lecz doskonale znanego twórcę tego dzieła otocz szczególną łaską. Mnie zaś, razem z rodzeństwem i krewnymi, zawsze skorego do usług, chroń prześwietnym dostojeństwem oraz obdarz wyjątkową i szczerobliwą życzliwością”<sup>30</sup>. W przywołanym passusie w wersji łacińskiej Schedel używa form czasu przyszłego, jednak czyni to na zasadzie *futurum pro imperativo*, stanowiącym w tym miejscu taktowniejszy sposób wyrażenia własnego życzenia niż zastosowanie trybu rozkazującego.

Napisanie utworu przypisuje się niekiedy synowi Jerzego Sebastiana, Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu, co jednak nie wydaje się słuszne, o czym przypomniał idący za Michałem Hieronimem Juszyńskim Adam Karpiński,

<sup>20</sup> A. Brückner, *Poezya polska w wieku siedemnastym*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 1, opr. S. Tarnowski, W. Bruchnalski, T. Sinko i in., Kraków 1918, (Encyklopedia polska, t. 21, dział 18, cz. 1), s. 262.

<sup>21</sup> Z. Dębicki, *Pisarze polscy*, t. 2: *Od Zimorowiców do Paska*, Warszawa–Poznań [ca 1919], s. 403, 408. Data wydania podana za katalogiem NUKAT.

<sup>22</sup> L. Kamykowski, *Doc. dr L. Kamykowski przedstawił własną pracę pt. Polski poemat satyrowy, „Odbicie ze Sprawozdań Polskiej Akademii Umiej.” 1937, t. XLII, nr 5, s. 122. [całość: s. 121–124].*

<sup>23</sup> A. Etzler, *Zigenarna och deras avkomlingar i Sverige. Historia och språk*, Uppsala 1944, (Stockholm Studies in Scandinavian Philology 4), s. 136.

<sup>24</sup> M. Jaglarz, *Oficyna Schedłów (1639–1707) – charakterystyka produkcji wydawniczej*, „Historia” 5 (1997), nr 2, s. 201.

<sup>25</sup> C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. 2, red. nauk. A. Nowicka-Jeżowa, R. Krzywy, przeł. G. Majcher, Warszawa 2003, s. 83.

<sup>26</sup> R. Krzywy, *Sztuka wyborów i dar inwencji. Studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego*, („Studia Staropolskie. Series Nova” 17), Warszawa 2008, s. 130.

<sup>27</sup> J. Głazewski, *Wstęp*, [w:] A. Rysiński, *Satyr polski na twarz dworską*, opr. J. Głazewski, Warszawa 2015, („Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej” 21), s. 10.

<sup>28</sup> M. Pełczyński, *Studia macaronica*, op. cit., s. 196–202.

<sup>29</sup> Por.: „artificem anonymum, sed optime notum” (*Satyrus rudis*, op. cit., k. [3] r.).

<sup>30</sup> „Suscipies, illustrissime Princeps, vultu sereno novum opus operisq[ue] istius artificem anonymum, sed optime notum, singulari gratia fovebis. Me autem, una cum consanguineis et affinibus, ad obsequia promptissimum, illustri proteges autoritate et eximia ac liberali prosequeris benevolentia”. K. Schedel, *Illustrissimo et excellentissimo d[omi]no, d[omino] Georgio Lubomirski...*, [w:] *Satyrus rudis*, op. cit., 1658, k. [3] r. Jeżeli nie podano nazwiska tłumacza, przekładów dokonał autor artykułu.

powołując się na świadectwo samego Lubomirskiego, który w podeszłym wieku zaprzeczał autorstwu utworu – być może dostrzegając jego niedoskonałości i postrzegając go jako niepasujący swoją stylistyką do opublikowanych dotychczas drukiem dzieł<sup>31</sup>, jak i tych drobnych utworów literackich, które zostały wykute w kamieniu lub pozostają jeszcze w postaci rękopiśmiennej<sup>32</sup>. Negowanie własnego autorstwa przez syna bohatera, któremu zadedykowany został utwór, można by odczytywać jako chęć potwierdzenia większego obiektywizmu samej relacji o wyzwoleniu miasta; niezamieszczenie na kartach utworu imienia i nazwiska autora – syna, byłoby w tej sytuacji zupełnie zrozumiałe.

Wśród możliwych autorów wymieniano w literaturze przedmiotu także osobę z „kręgu Starowolskiego”<sup>33</sup>, samego typografa, Krzysztofa Schedla młodszego II, jak również Wespazjana Kochowskiego. W wyjściu z tej aporii może nam pomóc Karol Estreicher starszy.

*Bibliografia polska* (t. VIII, s. 304) pod rokiem 1658 notuje trzy opisy bibliograficzne, w tym jeden szczególnie dla nas istotny: „Cracovia liberata auspiciis Gabrielis Ochocki Cracov. vid. et haered. Schedel”<sup>34</sup>. Chociaż na znanych egzemplarzach utworu *Satyrus rudis* nie widnieje wytłoczone nazwisko Ochockiego (ca 1601–1673), jednego z trzech noszących to samo imię sławnych mieszkańców siedemnastowiecznego Krakowa, to zapewne było ono zamieszczone w formie odręcznej adnotacji na którymś z egzemplarzy znanych Estreicherowi lub któremuś z krakowskich bibliotekarzy, np. z biblioteki Akademii Umiejętności. Hipotezę, że w wypadku tego dzieła mówić możemy o różnych wydaniach, choć bibliografie i katalogi notują tylko jedno, stawia anonimowy autor objaśnionej nieco obszerniej w dalszej części tego artykułu rękopiśmiennej zapisce na karcie ochronnej jednego z egzemplarzy utworu ze zbiorów Ossolineum, pisząc o możliwym posiadaniu przez M. H. Juszyńskiego innego jeszcze wydania dzieła niż to, którego egzemplarz użytkowany jest przez autora notatki<sup>35</sup>.

Autorem *Satyrus rudis* był człowiek obeznany z topografią miejską, będący świadkiem naocznym, lub ze słyszenia, przedstawianych wydarzeń lub przynajmniej mający bezpośredni dostęp do archiwum miejskiego. Podana przez

<sup>31</sup> Zob. J. Magiera, *Satyrus rudis*, op. cit., s. 428.

<sup>32</sup> Na tę małą lub w ogóle jeszcze nieznaną grupę utworów S. H. Lubomirskiego zwraca uwagę Barbara Milewska-Ważbińska, prowadząca badania m.in. nad inskrypcjami na wybranych dziełach sztuki w barokowych obiektach Mazowsza. Por. wykład multimedialny B. Milewskiej-Ważbińskiej *Neolatynista potrzebny od zaraz* (data spotkania poprzez środki komunikacji na odległość: 10 VI 2021) w ramach cyklu „Spotkania z neolatynistyką”, organizowanego przez ISKŚiO Uniwersytetu Wrocławskiego.

<sup>33</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 27, op. cit., s. 159; A. Karpiński, *O autorze*, op. cit., s. 29.

<sup>34</sup> Pod nazwiskiem Stanisława Lubomirskiego: „Stayrus rudis. de eliberatione Cracoviae et bello suecico, ded. Georgio Lubomirski. Crac. vidua et haer. Chris. Schedel” (ibidem, s. 305), pod hasłem „Satyrus rudis” znajduje się odsyłacz: „ob. Lubomirski” (ibidem, s. 306).

<sup>35</sup> *Satyrus rudis*, op. cit., egz. Ossol. XVII–19339.

Estreichera formuła „auspiciis” przywołuje pojawiającą się na drukach uniwersyteckich, także tych wydawanych poza granicami kraju, w innych niż krakowski ośrodek akademicki, formułę „Sub felicissimis auspiciis [...] rectoris”. Stosowana była ona jako jeden ze sposobów potwierdzenia prawomyślności i forma oznaczenia swego rodzaju urzędowej publikacji uniwersytetu, przygotowanej przez jego studentów lub profesorów. Choć Gabriel Ochocki funkcję rektora sprawował w latach 1650–1651 oraz 1653–1655, a więc przed opublikowaniem utworu, natomiast rektora zastępował w latach 1655 i 1659<sup>36</sup>, to jednak wymienienie jego nazwiska w kontekście swego rodzaju mecenatu nad wydaniem dzieła prowadzi nas ku hipotezie, że *Satyryus rudis* został najprawdopodobniej napisany przez twórcę instytucjonalnie związanego z Akademią Krakowską, który cieszył się wsparciem jednego z najbardziej znanych w tamtych latach profesorów uczelni.

Skoro autor określony został jako „optime notus”, powinniśmy rozważyć autorstwo któregoś z autorów powszechnie znanych w krakowskim środowisku intelektualnym, a do nich przynależeli zawodowi, by tak rzec, poeci Akademii Krakowskiej. Jeżeli będziemy mieć w pamięci, jaką postawą wykazali się profesorowie Uniwersytetu w trakcie potopu oraz jakie konsekwencje ich za takie zachowanie spotkały, łatwiej będzie nam przyjąć, w jakiej grupie społecznej i z jakich motywacji został napisany *Satyryus rudis*. Krakowscy akademicy sprzeciwiali się poddaniu miasta<sup>37</sup> oraz złożeniu najeźdźcy przysięgi, a po przejęciu Krakowa przez Szwedów na znak protestu w porozumieniu z profesorami rektor podjął decyzję o rozwiązaniu uczelni<sup>38</sup>. Nic więc dziwnego, że środowisko krakowskiej wszechnicy byłoby żywo zainteresowane przedstawieniem wypadków czasów szwedzkiej okupacji, a przy tym wyrażeniem wdzięczności wobec osoby wyzwoliciela. Anonimowe wydanie utworu oddalało ryzyko ewentualnych represji ze strony najeźdźcy wobec Uniwersytetu, gdyby się okazało, że wkrótce znów przyjmie u bram miasta lub w nim samym status nieproszonego gościa. Zwróćmy uwagę, że Akademia Krakowska przedstawiona została w utworze jako ostoja godności miasta, a także określona znamienym w kontekście rozważań nad kwestią autorstwa tekstu określeniem „Mater”<sup>39</sup>. Sam Jerzy Sebastian Lubomirski pobierający w młodości nauki w Akademii prawdopodobnie z tego

<sup>36</sup> Gabriel Ochocki młodszy, [w:] *Poczet sołtysów, wójtów, burmistrzów i prezydentów miasta Krakowa (1228–2010)*, red. B. Kasprzyk, Kraków 2010, s. 599 (nr 491). Z biogramem zapoznać się można także na portalu *Poczet krakowski*: [https://www.poczetkrakowski.pl/tomy/show\\_article,gabriel-ochocki-mlodszy-694.html](https://www.poczetkrakowski.pl/tomy/show_article,gabriel-ochocki-mlodszy-694.html) [dostęp 2 VII 2021].

<sup>37</sup> A. Jensen, *Svenskarna i Krakau ...*, op. cit., s. 190; J. Bieniarzówna, *Schylek świętości*, op. cit., s. 380–381.

<sup>38</sup> J. Bieniarzówna, *Schylek świętości...*, op. cit., s. 381; H. Barycz, *Historia Szkół Nowodworskich od założenia do reformy Kolltąja*, Kraków 1998, s. 217.

<sup>39</sup> „[...] Alta DEI sapiens florens ACADEMIA Mater / Non iurat, manet, verbis factisque resistit”. (Kwitnąca Akademia-Matka, rozważająca Boskie zamysły, / Przysięgi nie składa, trwa, słowem i czynem opór stawia): *Satyryus rudis*, op. cit., s. 19.

właśnie ośrodka zatrudnił w latach pięćdziesiątych nauczyciela dla nastoletniego Stanisława Herakliusza<sup>40</sup>.

Do najbardziej znanych autorów w Akademii Krakowskiej zaliczany był Stanisław Józef Biezanowski<sup>41</sup>. Biezanowski przynależał wcześniej do „kręgu Starowolskiego”, o którym wspominał Estreicher, i rodowi Lubomirskich już się przysłużył, ułożywszy wydany w 1649 roku panegiryk *Ara Lubomirsciana*, powstały w związku ze śmiercią ojca Jerzego Sebastiana, Stanisława Lubomirskiego. Biezanowski przebywał w Krakowie w trakcie okupowania miasta i nie przystał na szwedzką propozycję jego opuszczenia<sup>42</sup>. Jego właśnie, dotychczas niewymienianego w literaturze przedmiotu jako potencjalnego autora utworu *Satyrus rudis*, uznać możemy za domniemanego twórcę, określonego przez Schedla, co godne uwagi, nie jako „autor” czy „poeta”, ale jako „artifex”, który to tytuł wskazuje bardziej na warsztatową biegłość (a z tej Biezanowski jako autor licznych utworów okolicznościowych, zarówno samoistnych wydawniczo, jak i uświetniających teksty właściwe innych autorów, był znany) niż poetyckie natchnienie (które w zestawieniu z tą pierwszą cechą szło niejako w cień).

Mimo że autorstwo dzieła *Satyrus rudis* z pewną ostrożnością przypisać można Biezanowskiemu, zastrzec trzeba, że wówczas utwór traktować by należało jako sumę zarówno własnego talentu oraz inwencji Biezanowskiego, jak i wiadomości przekazanych przez osobę, lub osoby, trzecie, które oglądać mogły część przedstawianych wydarzeń. Biezanowski, z powodu choroby oczu, w trakcie powstawania utworu nie mógł już w pełni korzystać ze swojego wzroku ani też swobodnie posługiwać się materiałami pisarskimi, stąd konieczna była w jego wypadku pomoc osoby zapisującej układane przez niego wiersze, pełniącej funkcję sekretarza (*amanuensis*).

Choć głównym autorem dzieła mógł być zapewne Biezanowski, to wykluczyć nie sposób również współdziałanie innej osoby w powstawaniu niewielkich partii utworu, który poprzez swoją niejednorodność artystyczną w pewnych swych passusach nosi znamiona swego rodzaju literackiego patchworku. Zwróćmy uwagę, że obecne na początkowych kartach utworu chropawe makaronizowanie nie występuje w dalszych jego passusach.

Mało prawdopodobna wydaje się hipoteza o autorstwie samego drukarza, osłabia ją bowiem pojawiający się w liście dedykacyjnym spójnik „autem”, wskazujący niejako na dwie różne osoby: autora utworu i autora listu dedykacyjnego, do którego się odnosi forma „me” w bierniku. Takie założenie przyjąć można, jeżeli się uzna, że autokreacja drukarza z jego wypowiedzi poprzedzającej

<sup>40</sup> K. Matwijowski, W. Roszkowska, *Lubomirski Stanisław Herakliusz*, PSB, t. 18 (*Lubomirski Aleksander-Machowski Walenty*), Wrocław 1973, s. 45 [cały biogram: s. 45–50].

<sup>41</sup> H. Barycz, *Biezanowski Stanisław Józef (1628–1693)*, PSB, t. 2 (*Beyzym Jan-Brownsford Marja*), Kraków 1936, s. 92 [całość: s. 91–93]; E. Buszewicz, *Biezanowski Stanisław Józef (1628–1693)*, [hasło w:] *Encyklopedia literatury polskiej*, red. E. Zarych, Kraków 2005, s. 62.

<sup>42</sup> H. Barycz, *Biezanowski Stanisław Józef*, op. cit.

tekst właściwy dzieła nie jest jedynie rodzajem retorycznej „dissimulatio”, której przyjęcia przez drukarza świadomy byłby adresat listu. Wskazując pośrednio na odrębność poety i drukarza, Krzysztof Schedel młodszy prowadziłby wówczas czytelnika niejako na manowce poszukiwań, korzystając zarazem ze swego rodzaju literackiego alibi, chroniącego go przed ewentualnymi gwałtowniejszymi atakami przeciwników Lubomirskiego. W tej sytuacji wyrażenie „optime notus” należałoby odnosić przede wszystkim do wiedzy posiadanej przez Lubomirskiego, a nie ogół potencjalnych czytelników czy też uczestników ówczesnej kultury. „Optime notus” był, rzecz jasna, dla Jerzego Sebastiana Lubomirskiego spośród wszystkich potencjalnych autorów dzieła jego syn, ale odnoszące się do anonimowego twórcy użyte przez Schedla wyrażenie „singulari gratia fovebis” przeczyłoby tak bliskiej relacji pokrewieństwa. Rzeczownik „gratia” oznacza w tym miejscu „łaskę”, można go także przetłumaczyć m.in. jako „dobrodziejstwo”<sup>43</sup>, „przyjaźń”, „podzięką za przysługę” czy wręcz „dochód”<sup>44</sup>. Jednym z wymiarów „szczególnej łaski”, o której pisze Schedel, byłaby zapewne hojność adresata listu dedykacyjnego, stanowiąca swego rodzaju „zapłatę” dla twórcy poematu. Nie wydaje się, by Schedel pisał o takim merkantylnym wymiarze genezy dzieła w odniesieniu do relacji ojciec-syn.

Obok argumentu zawartego w liście dedykacyjnym, który odczytać można jako przemawiający za zaprzeczeniem autorstwa Schedla, podważałaby jego autorstwo nikła liczba znanych dziś samoistnych wydawniczo tekstów opublikowanych pod jego nazwiskiem. Znamy mianowicie napisany w język polskim podręcznik *Arytmetyka to jest nauka rachunku*<sup>45</sup>, również z listem dedykacyjnym podpisanym przez Schedla i, co ciekawe, z nieledwie uwidocznionym na stronie tytułowej odwołaniem się do jego autorstwa poprzez inicjały „K. S.”. Rzecz jasna, niewielka liczba zachowanych do dzisiaj funkcjonujących pod jego nazwiskiem utworów nie musi definitywnie wykluczać autorstwa samego drukarza, jednak argument natury filologicznej – rozdzielenie za pośrednictwem spójnika „autem” warstwy znaczeniowej odnoszącej się do autora poematu od tej dotyczącej autora listu dedykacyjnego – skłania do dalszego poszukiwania anonimowego twórcy. Udział Schedla w powstaniu tekstu polegać mógł ewentualnie na zainspirowaniu osoby związanej z Akademią Krakowską do napisania utworu, nakłonienia autora do wyrażenia zgody na poprzedzenie tekstu listem dedykacyjnym skierowanym do Lubomirskiego i do przekonania twórcy, aby dzieło to opublikować właśnie w oficynie Schedlowskiej. Takie poczynania drukarza byłby wcale prawdopodobne, zważywszy na wspomniane sąsiedztwo krakowskiej siedziby Lubomirskich,

<sup>43</sup> Zob. E. Forcellini, *Totius Latinitatis lexicon opera et studio Aegidii Forcellini [...] lucubratum [...] a Iosepho Furlanetto [...] digestum [...]*, t. 3, Prati: Typis Aldinianis, 1865, s. 234 [s.v. *gratia*].

<sup>44</sup> *Słownik łacińsko-polski*, t. 1 (A-H), red. nauk. J. Korpany, Warszawa 2001, s. 817 [s.v. *gratia*].

<sup>45</sup> K. Schedel, *Arytmetyka to jest nauka rachunku na trzy podzielona księgi [...] przez K. S. pilnie napisana i wydana*, W Krakowie: u Schedlow [...], [post 1662-ante 1668]. Data wydania podana za katalogiem kartkowym w układzie typograficznym przechowywanym w Sekcji Starych Druków Biblioteki Jagiellońskiej.



Pałacu Spiskiego, z kamienicą Schedlów. W procesie powstawania tekstu właściwego dzieła bezpośrednia rola Schedla, poza nadaniem kształtu typograficznego powstającemu drukowi, ograniczyć się mogła do skomponowania przez niego ułatwiających lekturę marginaliów.

Bardziej poetycko uzdolniony, jak przynajmniej zaświadcza zachowane do dzisiaj, wydane już po opublikowaniu dzieła *Satyrus rudis*, utwory, w tym *Muza z Helikonu...*, zdawał się być jeden z braci Krzysztofa Schedla mł. II, Mikołaj Aleksander (1644–1708)<sup>46</sup>. Jego autorstwa w odniesieniu do liczącego ok. 2017 wersów poematu z 1658 roku przyjąć jednak niepodobna, skoro w tym roku liczył on 13 lat, a jego późniejsze (oczekiwalibyśmy: lepsze warsztatowo) utwory, chociaż odznaczające się walorami literackimi i biegłością, nie należą jednak do olimpu polskiej poezji XVII wieku.

Mało jest prawdopodobne, a to z racji użytych w tekście wulgaryzmów, żeby utwór wyszedł z kręgów kościelnych, jak sugeruje Estreicher<sup>47</sup>. Wśród możliwych autorów brać należałoby pod uwagę Wespazjana Kochowskiego, za którym to potencjalnym autorem początkowo opowiadał się Jan Magiera, jednak pogląd swój zrewidował<sup>48</sup>. Obronie Jerzego Sebastiana Lubomirskiego poświęcony jest wydany drukiem pod pseudonimem autora w 1668 roku *Kamień świadectwa*<sup>49</sup>. Prawdą jest, że w zakresie poezji w języku łacińskim Kochowski tworzył przede wszystkim elogia<sup>50</sup> – utwory utrzymane w innym rejestrze języka niż miejscami rubaszne passusy tekstu właściwego *Satyrus rudis*. W tekstach pisanych w języku polskim dał się jednak poznać także jako poeta umiejący operować ciętym i grubiańskim dowcipem, zdolny do użycia sarkazmu, jak choćby w zamieszczonym w *Niepróżnującym próżnowaniu* (1674) epigramacie-fraszce o śmierci Aleksandra Kostki Napierskiego<sup>51</sup>. Można by przyjąć, że napisanie poematu nie stanowiłoby dla Kochowskiego szczególnej trudności, zwłaszcza że umiał on operować różnymi stylami, jednak Janusz S. Gruchała zauważa, że w znanej nam łacińskiej poezji Kochowskiego, jaka się ukazała w formie drukowanej z wyszczególnieniem jego nazwiska, próżno szukać utworów ułożonych w heksametrze, które by wyszły bezpośrednio spod jego pióra<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> J. Bieniarzówna, *Schedel Mikołaj Aleksander*, [hasło w:] PSB, t. 35 (*Sapieha Jan-Schroeder Elias*), z. 1, Warszawa–Kraków 1994, s. 422–423.

<sup>47</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 27, op. cit., s. 158.

<sup>48</sup> J. Magiera, *Satyrus rudis*, op. cit., s. 427.

<sup>49</sup> W. Kochowski, *Kamień świadectwa wielkiego w Koronie Polskiej senatora niewinności przez jednego szlachcica polskiego wydany*, [s.l.: s.n.], 1668. Zob. J. Starnawski, *Portret interesującego poety barokowego*, [w:] W. Kochowski, *Poezje wybrane*, wstępem opatr. J. Starnawski, wyboru dokonała i opr. H. Kasprzakówna, Warszawa 1978, (Biblioteka Poetów Ex Libris), s. [5].

<sup>50</sup> J. S. Gruchała, *Drugie oblicze Wespazjana Kochowskiego (O jego poezji łacińskiej)*, [w:] idem, *„Psalmy, hymny, pieśni pełne ducha”*. *Studia o staropolskich tekstach religijnych*, Kraków 2013, s. 160.

<sup>51</sup> W. Kochowski, *Napierski Kostka na palu*, [w:] idem, *Utwory poetyckie. Wybór*, opr. M. Eustachiewicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, (BN I 92), s. 245.

<sup>52</sup> J. S. Gruchała, *Drugie oblicze Wespazjana*, op. cit., s. 160.



Rozważmy jeszcze możliwość napisania tekstu utworu przez innych potencjalnych autorów, którzy nie są wzmiankowani w dotychczasowych opracowaniach. Dla Lubomirskiego „optime notus” był służący w czasie wojny polsko-szwedzkiej pod jego dowództwem Jan Andrzej Morsztyn, jednak nie wydaje się, żeby to właśnie jemu można było przypisać autorstwo dzieła *Satyrus rudis*. Zbyt wiele jest w nim cech podkreślających lokalny koloryt miasta, relatywnie niewiele pochwały adresowanej do samego Lubomirskiego.

W nowym kontekście stawia sprawę autorstwa informacja podana na jednym z trzech egzemplarzy dzieła przechowywanych obecnie w Ossolineum. Jeden z nich zawiera, jak informuje katalog siedemnastowiecznych poloników opracowany przez Wiesława Tyszkowskiego, odręczne adnotacje poruszające zagadnienie autorstwa dzieła<sup>53</sup>. Szczególnie istotną wzmiankę zawartą na karcie ochronnej verso poprzedzającej stronę tytułową utworu wypada przytoczyć w całości: „Juszyński w *Dykcjon. poetów* w tomie 2-gim, p. 452, naprowadza na domysł, że to jest dzieło Stanisł. Jabłonowskiego – a w porównaniu z tym egzemplarzem z opisu jego zdaje się, jakoby inną tego dzieła pod ręką miał edycję”<sup>54</sup>. Zamieszczony poniżej dokonany inną ręką późniejszy zapis ołówkiem powołuje się na niewymieniający nazwiska Ochockiego jeden z opisów bibliograficznych z tomu 8. *Bibliografii* Estreicherów.

Wspominany w rękopiśmiennej adnotacji Juszyński nie wymienia we wskazanym przez autora miejscu Stanisława Jabłonowskiego, a powołuje się jedynie na Janockiego przytaczającego pogląd, że dzieło jest autorstwa Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Wysłunięcie „kandydatury” Jabłonowskiego wynikałoby w tej sytuacji nie tyle ze świadectwa Juszyńskiego, co ze znajdującej swe źródło poza tekstem słownika przetworzonej w trudny do zweryfikowania sposób wiedzy bezimiennego adnotatora. Ma on zapewne na myśli Stanisława Jana Jabłonowskiego (1634–1702), kasztelana krakowskiego, który jednak nie jest znany z twórczości poetyckiej w języku łacińskim<sup>55</sup>, a napisanie obszerniejszego utworu wymagałoby wprawy, którą potwierdzałyby inna twórczość w mowie wiązanej.

Zarówno Bieżanowski, jak i Kochowski część swoich utworów wydali w oficynie Schedlów, nie jest znany natomiast żaden tekst z jej adresem i nazwiskiem Stanisława Jabłonowskiego jako autora. *Satyrus rudis* jest jednym z siedmiu znanych obecnie druków wydanych z Schedlowskim adresem wydawniczym w 1658 roku.

W liście dedykacyjnym drukarz nawiązuje w kilku miejscach do herbu Lubomirskich, Szreniawy. Zamieszczone na odwrocie karty tytułowej heraldyczne przedstawienie zaczyna pełnić rolę metonimii wobec określeń takich, jak

<sup>53</sup> *Katalog starych druków Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, op. cit., s. 19 [nr 6403]. Za udostępnienie zdjęć wybranych kart z egzemplarza XVII–19339 z zasobów wrocławskiej księżnicy autor składa podziękowania dr Oldze Tkachuk.

<sup>54</sup> *Satyrus rudis*, op. cit., egz. Ossol. XVII–19339.

<sup>55</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 18, Kraków: czcionkami Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego [...], 1901, s. 358.

Hippokrene, źródło dające poetyckie natchnienie, Ocean szczodropliwości dla żołnierzy, Hermus, złotoonośna rzeka w Eolii, z której czerpie Rzeczpospolita, cieśnina Euryp – dla wrogów, wreszcie morze życzliwości i hojności oraz rzeka gasząca szwedzkie płomienie. W ten spoetyzowany sposób typograf odwołuje się do działalności Lubomirskiego, z którego szerokiego gestu korzystali zapewne także Schedlowie.

Ciekawsze jednak i bardziej ważkie od inwencyjnego nawiązywania do znaku herbowego zdają się być określenia adresata dedykacji imionami słynnych postaci starożytnych: Pompejusza, Fabiusza, Hannibala, Peryklesa, Arystydesa czy wreszcie Herkulesa. Jakkolwiek można je uznać za obieguowe elementy tekstu panegirycznego, niemniej mówią one także o postrzeganiu Lubomirskiego jako męża stanu, zaangażowanego w obronę kraju podczas inwazji szwedzkiej, w tym walkę z Jerzym Rakoczym, który doświadczył „potopu Lubomirskiej Szreniawy”, a, jak pamiętamy, postawę Lubomirskiego nie tylko w początkowych tygodniach wojny trudno było uznać za wyraziście sprzyjającą królowi Rzeczypospolitej.

Analizowany poemat satyrowy opatrzyć można dodatkowym określeniem: „polityczny”<sup>56</sup>, bo odnosi się on do wydarzeń konkretnych, najnowszych względem aktualnie się rozgrywających wypadków dziejowych, jakkolwiek przemieszane zostały one z fikcyjnymi elementami fabularnymi. Przymiotnik ten konotowałby w tym miejscu nie tyle zagadnienia ustrojowe czy też te określane później jako publicystyczne, co odnoszące się do poszczególnych wydarzeń składających się na sytuację w kraju, a zwłaszcza w jednym z jego miast.

Poetyka utworu warunkowana jest przez pierwszy wyraz tytułu. Tekst określić można mianem poematu satyrowego, który stylizowany jest na wzór starożytnego eposu bohaterskiego. Takiemu rozwiązaniu sprzyja sama tematyka dzieła; wojna polsko-szwedzka, a zwłaszcza jedna z jej odsłon, jaką jest zajęcie Krakowa przez Szwedów, a następnie jego oswobodzenie. Zarówno jednak użyte słownictwo – wprowadzanie, szczególnie w początkowych partiach tekstu, polskich słów odmienianych niekiedy na wzór fleksji łacińskiej – jak i prześmiewczy ton relacji sprawiają, że mamy do czynienia z trawestacją antycznego gatunku literackiego.

Już w samym tytule można zauważyć naruszenie zasady stosowności. Oto bowiem żołnierz-satyr podejmuje się przedstawienia relacji o tak wzniosłym wydarzeniu, jakim jest oswobodzenie potężnego miasta. Pojawiający się w tytule przymiotnik „rudis” („nieokrzesany”, „dziki”) przywołuje łacińską kategorię wiejskiego grubiaństwa, „rusticitas”, choć samo określenie występuje np. u Horacego w wyrażeniu „rude carmen” bądź ewentualnie „rudis auctor”, którym to określeniem nazwana została twórczość satyryczna lub sama postać poety Enniusza<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Na temat poematu satyrowego politycznego zob. L. Kamykowski, op. cit., s. 121, 123.

<sup>57</sup> Przymiotnik „rudis” w Horacjuszowej frazie „rudis et Graecis intacti carminis auctor” (Hor., *Serm.* I 10, 66) odnosi się zapewne do rzeczownika „carmen”. Zob. J. Styka, *Studia nad literaturą rzymską epoki republikańskiej Estetyka satyry republikańskiej. Estetyka neoteryków*, Kraków 1994, (Uniwersytet Jagielloński, „Rozprawy Habilitacyjne” 274), s. 18.

W pierwszym rzędzie jednak przymiotnik ten konotuje w kontekście poematu z 1658 roku tytuł utworu Jana Kochanowskiego, *Satyr albo Dziki mąż*, wydanego prawdopodobnie w 1564 roku. Przejawiająca się w sposobie mówienia, myślenia i zachowania „rusticitas” Szwedów, stanowiąca zaprzeczenie kultury oraz ogłady („urbanitas”), ma ich sytuować cywilizacyjnie niżej względem mieszkańców Krakowa.

Świat przedstawiony tekstu zbudowany jest w swoich zasadniczych zrębach na antynomii. Jej granica przebiega pomiędzy negatywnym bohaterem zbiorowym, jakim są Szwedzi, ich sojusznicy („coniunctae gentes”) oraz ci krakowianie, którzy odpowiadają za kapitulację miasta w 1655 roku, a pozostającą wierną Janowi Kazimierzowi Akademią Krakowską, duchowieństwem zakonnym, walczącymi z nimi mieszkańcami Krakowa, którym spieszą na ratunek oddziały Lubomirskiego i Austriaków, a także pozostałymi miastami Rzeczypospolitej. Trzeba tu jednak od razu zaznaczyć, że o przynależności do którejś z dwóch głównych grup decyduje postawa wobec tego, co słuszne. W obrębie ludności czy to Krakowa, czy to jego przedmieść, bądź okolicznych miast, spotykamy się niekiedy z różnym nastawieniem wobec nowo zaprowadzanego przez najeźdźców porządku, a raczej fiskalnego wyzysku, wiarołomstwa i okrucieństwa.

Takie ujęcie tematu nas nie zaskakuje, skoro tekst powstawał w środowisku podnoszącego się z upadku miasta. Przebywających na terenie Rzeczypospolitej Szwedów cechuje makiaweliczna postawa wobec miejscowej ludności oraz niepohamowana chęć ekspansji terytorialnej. Fabuła utworu obejmuje nie tylko dwa lata przebywania Szwedów w Krakowie, lecz także m.in. wcześniejsze inwazje szwedzkie, w tym na Danię i Królestwo Czech.

Mieszkańcy Rzeczypospolitej, w której władza Regina Libertas, oraz Krakowa chwaleni są za dotychczasowe dokonania militarne oraz pobożność – by móc tę pochwałę wygłosić, autor zastosować musi pewną generalizację, pomijając przykłady zachowań mniej chwalebnych, skądinąd wspomnianych w innych miejscach: sprzeciwiający się Szwedom nie zawsze się odznaczają niezachwianą stałością. Zgodzili się ostatecznie na poddanie miasta, której to decyzji broni satyr. Najeźdźcy udało się następnie wymusić przysięgę na ludności miejskiej. Bezskutecznie domagał się tego od Akademii Krakowskiej i obecnych w mieście zakonów.

Teatr działań wojennych i cały świat spraw ludzkich ściśle zależy od świata pozaziemskiego. Choć w tekście pojawia się wypowiedziana przez satyrę konstatacja: „Certius in vita nil quam mutatio rerum” („Nie ma niczego pewniejszego w życiu od odmiany spraw”), to jednak wszystkim kieruje Bóg, określany jako „Rector caelique Creator” („Rządca i Stwórca nieba”)<sup>58</sup>. To On „Ipse futura regit [...] et praesentia cuncta” („sam rządzi wszystkimi przyszłymi i teraźniejszymi zdarzeniami”)<sup>59</sup>. Szwedzi poprzez swoje działanie występują przeciwko ustanowionemu Boskiemu porządkowi.

<sup>58</sup> Cyt. za : *Satyrus rudis*, op. cit., s. 25.

<sup>59</sup> Cyt. za : *ibidem*, s. 41.

Zarysowana w ten sposób dychotomia znajduje swoje odzwierciedlenie w obrazowym zestawieniu na kartach utworu czeluści Tartaru – miejsca przebywania Szwedów oraz ich zwolenników, z obrazem powracających w Rzeczypospolitej „złoty wieków” („aurea secla”) wraz ze spodziewanym nadejściem Jana Kazimierza<sup>60</sup>. Za przyczynę wojny uznany zostaje spór smażącej się w piekle Polki, która wyklóca się i ubliża władcy podziemnego królestwa, Plutonowi (w utworze to inne imię Lucyfera). Karą za obelżywe słowa jest zesłanie na Polskę wojny oraz grabieży, których dokona znajdujący się na usługach Plutona „lud [...] wandalski”, czyli Szwedzi. Najazd szwedzki połączony jest także z atakiem ze strony złych duchów. Jak się okaże później, powodem inwazji interpretowanej ostatecznie jako kara Boska mają być w rzeczywistości przewinienia mieszkańców miasta.

Narracja prowadzona jest na dwóch zasadniczych poziomach: narrator wszytkowiedzący naprzemiennie występuje z prowadzącym narrację retrospektywną żołnierzem, przemienionym po pewnym czasie w czeluściach piekielnych w satyrę. Jest nim szwedzki trębacz, zraniony w trakcie walki i zesłany do podziemi. Jego opowieść bywa przerywana karcącymi wypowiedziami ze strony demonów. W utworze wypowiada się także upersonifikowany Kraków oraz czarownica.

Relacja trębacza wypowiedziana wobec zgromadzonych diabłów o wypadkach wojennych jest w istocie pochwałą dzielności Polaków i naganą udzieloną Szwedom oraz ich sprzymierzeńcom. Wypowiedzi szwedzkiego żołnierza, jakkolwiek mieszczą się w granicach rodzaju popisowego retoryki, zawierają także elementy informacyjne oraz te przynależące do rodzaju doradczego. Dowiadujemy się z nich bowiem także o politycznych przyczynach najazdu oraz jego społecznych uwarunkowaniach. Zalicza do nich żołnierz żądę łupiestwa oraz nieokrzesanie Szwedów. Negatywne cechy agresorów, ich brak względu na to, co właściwe, okrucieństwo i skłonność do grabieży, znajdują potwierdzenie także w relacji narratora. Szwedzki trębacz opisuje hulaszczy tryb życia oraz występki, jakich dopuszczało się w mieście wojsko, oraz przedstawia opór ze strony zakonów dominikanów i jezuitów, a także Akademii, wobec nakazu złożenia Szwedom przysięgi, wymuszonej ostatecznie na mieszczanach. W dalszej części utworu opisuje on oblężenie miasta przez wojska polskie oraz ostateczne jego oswobodzenie.

Gorzkie słowa padają jednak nie tylko pod adresem Szwedów; w przemowie Krakowa również samym Polakom zarzucane są opieszałość w obronie kraju oraz inne winy, które doprowadziły do zniszczenia miasta. Czarownica mówiąca do satyr wyrzuca krakowianom ich decyzję o poddaniu miasta, której to decyzji z kolei broni satyr jako możliwie najlepszej dla mieszkańców.

Czyniąc z jednostkowego przedstawiciela Szwedów chwałę postawy i militarnych dokonań odpierających atak, autor chce wywołać wrażenie większej wiarygodności oceny przedstawianych wydarzeń, a zarazem skompromitować oficjalną szwedzką propagandę wojenną, której przejawem są rozprowadzane

<sup>60</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 32.

gazety ulotne, „zmyślone nowiny” („novalia ficta”)<sup>61</sup>. Istotną rolę w realizacji tego zadania odgrywa ironia obecna w wypowiedziach satyra, a także przeniknięcie znacznych części poematu groteską.

Pierwotnie właściwy antycznym poematom epickim aparat mitologiczny znajduje swoją paralelę w nimfie, upersonifikowanej Wiśle i Krakowie, w zastępie demonów atakujących Królestwo, starej czarownicy, a także w personifikowanym Pokoju, który ostatecznie zstępuje z nieba. Obecność żołnierza w krainie Plutona przywołuje motyw zejścia do podziemi obecny w antycznych eposach. Katalog okrętów czy też szczegółowy opis zbroi antycznego herosa zastąpiony zostaje opisem uzbrojenia wojsk polskich. Podziemna kraina, w której żołnierz snuje swoją opowieść, jest zarazem i piekłem, i pogańskim Erebem. Okupowany Kraków przyrównany został do płonącej Troi, a Szwedzi odgrywają w tej alegorii rolę podstępnych Greków. Punktem odniesienia przywoływanym w kontekście Krakowa jest także starożytny Rzym i jego tradycje.

Antyk stanowi niejedyną źródło inspiracji dla autora poematu. Dalekim echem rezonuje w tekście spolszczony przez Piotra Kochanowskiego epos *Gerusalemme liberata*<sup>62</sup>, którego główny bohater, Gofred, jest zresztą bezpośrednio w tekście wspomniany w kontekście oswoadzenia podkrakowskiego Kazimierza przez polskie wojsko. Warto zwrócić uwagę zarówno na pojawiający się w tytule głównym łacińskiego utworu rzeczownik „eliberatio”, jak i na tytuł z żywej paginy: „Cracovia Liberata”. Jakkolwiek w tekście nie pojawia się jednoznaczne i bezpośrednie zestawienie polskiego hetmana ze średniowiecznym przywódcą krucjaty, niemniej można by wysnuć paralelę: tak jak Gofred wyzwolił Jeruzalem, tak Lubomirski wyswobodził Kraków. W tym kontekście Szwedzi przyjmowałyby rolę „niewiernych”, a tytułowy satyr, przed metamorfozą działający w obozie szwedzkim i stanowiący na zasadzie synekdochy obraz całej tej społeczności, odpowiadałby Szatanowi. W odróżnieniu jednak od eposu Tassa główny nacisk w tekście właściwym poematu, który przypisać można Bieżanowskiemu, położony został nie tyle na dokonania wybitnej jednostki, której imię nie zostało, co znamienne, wyeksponowane w tytule utworu, co przede wszystkim na zrelacjonowanie wypadków zwłaszcza pierwszych dwóch lat wojny i ośmieszenie jednej ze stron tego konfliktu.

W nawiązywaniu do włoskiego eposu w analizowanym poemacie satyrowym odnaleźć można wątek zbieżny z jednym z obecnych w makaronicznej twórczości Stanisława Orzelskiego, który się powołuje na Tassowy epos. Taka zbieżność wskazywać może na występującą u autora (Bieżanowskiego?) znajomość zbioru Orzelskiego, jaki funkcjonował przed jego wydaniem w postaci rękopiśmiennych odpisów. Do Tassa nawiąże po latach w swym *Tobiaszu wyzwolonym* Stanisław Herakliusz Lubomirski. Być może właśnie to nawiązanie do *Gerusalemme*

<sup>61</sup> Cyt. za: ibidem, s. 22.

<sup>62</sup> Por. „...terrorque ubique / Reliquiis Ierosolimarum pectora turpis / Occupat et credunt iterum GOFFREDA visuros arma...”. Zob. *Satyryus rudis*, op. cit., s. 43.

*liberata* stanowiło jeden z czynników skłaniających współczesnych Stanisława Herakliusza do identyfikowania jego osoby z anonimowym autorem utworu *Satyrus rudis*.

W tekście właściwym pojawiają się nazwy miejsc, takich jak Retoryka, Kleparz, Krowodrza, Rynek czy ówczesny kościół św. Urszuli, świadczące o dobrym zaznajomieniu autora z topografią Krakowa i jego okolic, a przez to wskazujące pośrednio na jego związek z przedstawianymi obiektami. Obecne są także wzmianki i apostrofy skierowane do innych miast, takich jak Poznań, Gdańsk, Elbląg, Toruń, Lwów, Zamość czy Warszawa.

Nie tylko powinowactwa kompozycyjne oraz reminiscencje tradycji literackiej wskazują na przedstawianie wydarzeń w konwencji epiki heroicznej. Elementem wskazującym na powinowactwa z tym rodzajem jest także metrum – heksametr daktyliczny w wersach wyłącznie łacińskich. Stylizowanie opisywanych i interpretowanych przez autora wypadków na przedmiot eposu zderza się jednocześnie z przyjętą jako jedną z głównych osi konstrukcyjnych utworu relacją satyra. Owa manifestująca się w druku z 1658 roku m.in. w ten sposób właściwa satyrze „niespójność elementów składowych”<sup>63</sup>, naruszająca zasadę stosowności i stanowiąca, zwłaszcza w czasach rzymskich o jej istocie, przejawia się w dziele *Satyrus rudis* także w makaronizowaniu.

Można przyjąć, że stosowanie makaronizmów przez autora w wypowiedziach satyra ma na celu ośmieszenie Szweda, który nie potrafi posługiwać się poprawnie językiem łacińskim. W tym właśnie przejawia się „rusticitas” („wiejskie grubiaństwo”) w warstwie językowej i fabularnej utworu: nieumiejętności prawidłowego używania języka oraz nieadekwatności podniesłego tematu do sposobu jego przedstawienia oraz osoby go relacjonującej. Mamy tu, rzecz jasna, do czynienia z „licentia poetica”: niezbyt dobra łaciny nie przeszkadza żołnierzowi w odmianie polskich wyrazów zgodnie z łacińskimi regułami. W praktyce użycie polonizmów stanowi dodatkową barierę w lekturze i zrozumieniu tekstu przez ewentualnego szwedzkiego odbiorcę. Funkcjonują one tutaj jako wyrazy przypominające kalki językowe<sup>64</sup>; celem ich jest nadanie rysów komicznych postaci Szweda, a w partiach narratora obniżenie rejestru języka charakterystycznego dla eposu.

Jakkolwiek szwedzki żołnierz, tytułowy „satyr”, opisuje wydarzenia wojny polsko-szwedzkiej, przyjmując optykę interesu Rzeczypospolitej, zgodną z punktem widzenia samego związanego z Krakowem twórcy, niemniej wcześniejsze czynne zaangażowanie wojskowego trębacza po stronie zamorskiego agresora przekreślać ma jego możliwy pozytywny odbiór.

Wprowadzenie przez anonimowego autora postaci satyra znanego z nieokrzesanego zachowania, stanowi literacki zabieg pozwalający na pozorne zdystansowanie

<sup>63</sup> J. Styka, *Studia nad literaturą*, op. cit. s. 16.

<sup>64</sup> Por. np. „pewnissima zguba” (*Satyrus rudis*, op. cit., s. 15), „pannasque krakowskas”, „srodze biunt equites” (ibidem, s. 17); zob. także: G. Tournoy, T. Turnberg, *On the margins of Latinity? Neo-Latin and the vernacular languages*, „Humanistica Lovaniensia” 45 (1996), s. 166.



się przez twórcę do przedstawianych przez leśnego bożka wydarzeń. Tym samym daje autorowi większą swobodę w ganieniu lub chwaleniu poszczególnych wypadków, poprzez zwielokrotnienie przesłanek obiektywizmu relacji.

Jedną z funkcji, jaką pełni utwór, jest jego rola agitacyjna na rzecz króla Jana Kazimierza oraz wzmacnianie morale wśród szlachty i jej konsolidacja w sytuacji trwającego wciąż szwedzkiego najazdu. Temu ostatniemu celowi służyć ma podkreślanie obcości konfesyjnej okupantów. Na kartach poematu przejawia się ono w nabierającym z czasem cech stereotypizacji czynieniu znaku równości pomiędzy polskością i katolicyzmem, przy jednoczesnym deprecjonowaniu innych wyznań i religii. Ewangelickie wyznanie Szwedów, ukazane zgodnie z pobrzmiewającą w tym miejscu retoryką sporów teologicznych z czasów reformacji i reformy katolickiej, oraz poetyką satyry, jako niosące ze sobą diabelskie konotacje, stanowią jeden z czynników mobilizujących mieszkańców Rzeczypospolitej do jej obrony. Ciekawostką jest dające się w pewnych miejscach zauważyć postrzeganie Szwedów jako zwolenników poglądów Kalwina<sup>65</sup> (choć pojawiają się także wzmianki o luteranach), w czym dopatrywać się można aluzji do paktujących ze Szwedami przedstawicieli rodu Radziwiłłów<sup>66</sup>, jak również dostrzec konwergencję z negatywnym przedstawieniem geneńskiego teologa w zbiorze Orzelskiego jako urodzonego w Orkusie i jednego z szeregu potępieńców<sup>67</sup>.

Szczególnie negatywnie przedstawieni zostali w *Satyrys rudis* arianie. W świecie podziemnym, określanym różnymi nazwami (takimi jak Tartar, Orcus czy Erebus) prym wiodą właśnie antytrynitarze nazwani „magni primates Erebi”, które to ironiczne określenie obrazuje jednocześnie głęboko lekceważące nastawienie autora poematu, który w ten sposób przypisuje arianom swoiste parodiowanie hierarchicznej struktury Kościoła rzymskiego. Wespazjan Kochowski w swoich *Annales* wspomina, nie wdając się w bardziej szczegółowe rozróżnianie poszczególnych denominacji wśród innowierców, że „do arian, czyli anabaptystów zaliczało się wielu spośród dobrej szlachty”, a nieco dalej zaznacza: „nie wymienię żadnych nazwisk, mając wzgląd na dobrą sławę ich przodków”<sup>68</sup>.

Na marginesie warto zauważyć, że rok 1658, data ukazania się utworu, przyniósł także sejmową decyzję wygnania braci polskich z Rzeczypospolitej. Do wygnania ich z kraju namawia w utworze satyr<sup>69</sup>.

<sup>65</sup> Zob. „Haec Calviniadum lex deformata reportat / Encomia et palmas...”; „Respuit in toto et Calvini inventa pudoris”. Zob. *Satyrys rudis*, op. cit., s. 19.

<sup>66</sup> M. Jarczykowska, „Czarna legenda” *Janusza II Radziwiłła*, [w:] *Czasy potopu szwedzkiego w literaturze polskiej*, pod red. R. Ociecek, przy współud. B. Mazurkowej, Katowice 2000, („Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1903), s. 21–34.

<sup>67</sup> Zob. M. Pełczyński, *Studia macaronica*, op. cit., s. 54–55, 57, 121–127.

<sup>68</sup> Cyt. za: W. Kochowski, *Lata „Potopu”. 1655–1657*, wybrał i przeł. L. Kukulski, wstęp J. Krzyżanowski, posłowie, indeks i przypisy A. Kersten, Warszawa 1966, s. 75.

<sup>69</sup> Na temat różnych postaw szlachty niezależnie od wyznania wobec Szwedów w początkowym etapie wojny zob. *Myśl ariańska w Polsce XVII wieku. Antologia tekstów*, teksty wybr., oprac. i wstępem opatr. Z. Ogonowski, Wrocław 1991, s. 17.

Tak jak dla mieszkańców kraju, króla Jana Kazimierza, senatorów i szlachty utwór stanowi pobudkę do mężnego bronienia ojczyzny, tak dla nieprzyjaciół ma być anty-protreptykiem wobec kontynuowania wojennej ofensywy i pozostawiania na polskich ziemiach. Nie jest przypadkiem, że na przedstawiciela szwedzkiego wojska wybrany zostaje trębacz (łac. „tubicen”), a więc żołnierz zagrzewający do walki bądź też, w zależności od sytuacji, wzywający do odwrotu. Łaciński rzeczownik występujący w tekście na oznaczenie trębacza jest też etymologicznie związany z innym wyrazem, „tuba”, oznaczającym trąbkę. Trębacz określony być może także rzeczownikiem „tubicen”, spokrewnionym z wyrazem „tibia” – piszczałką – a więc atrybutem leśnego bożka, czyli w potocznym rozumieniu satyra.

Autor podkreśla także bezsens wojny łupieżczej i wzywa najeźdźców do opuszczenia granic swojego kraju, ostrzegając przed negatywnymi konsekwencjami ich dotychczasowych działań. Te wątki myślowe poematu splatają się z treściami znajdującymi się w monologu upersonifikowanego Krakowa, który obok skargi na Szwedów snuje także refleksje m.in. na temat pochodzącej od Boga nagrody za cierpliwe znoszenie przeciwności. Elementy historiozofii obecne są także w przemowie satyra, który konstatuje przemijalność ziemskich królestw oraz zapowiada odrodzenie znękanego kraju. Egzemplifikacją prawideł dziejowych – ostatecznego zwycięstwa dobra i ukarania zła – jest nie tylko zesłanie jednego żołnierza do podziemi, ale też i zejście do tej krainy wpływowego, bezimiennego szwedzkiego dowódcy, za którym idą zastępy żołnierskie. Zbrojny konflikt szwedzko-polski przedstawiany jest w kategoriach sprawiedliwej wojny obronnej, prowadzonej w słusznym celu przez najechnanych oraz toczonej przez zamorskiego najeźdźcę.

Niezależnie od literackich walorów dzieła spełnia ono również rolę dokumentu na temat grabieży Krakowa w trakcie potopu szwedzkiego oraz zniszczeń dokonywanych w kraju także przez Kozaków i wojska Siedmiogrodu. Utwór dokumentuje na swój, właściwy poezji, sposób, nie tylko wojenne straty, lecz także postawy przyjmowane wobec najeźdźców, które, jak wynika z relacji satyra, w większości mogą zostać uznane za godne pochwały. Do takich chwalebnych epizodów zaliczona została w utworze wcześniejsza obrona Częstochowy.

Warto jednocześnie wspomnieć o jeszcze jednej funkcji poematu o wojnie i wyzwoleniu Krakowa w 1657 roku: upamiętnienie zmarłych obrońców kraju walczących ze Szwedami. Wszechwiedzący narrator zwraca się w utworze do dusz współziomków z prośbą o modlitwę za pomyślność ojczyzny.

Mówiący w utworze satyr swoją naganę kieruje na zewnątrz, wszechwiedzący narrator sprawia, że satyryczne ostrze satyr-trębacz wymierza bezwzględnie w samego siebie. Utwór kończy się obrazowym przedstawieniem ucieczki szwedzkiego wojska, interpretowaną jako zakończenie wojny, oraz potępieniem najeźdźców w ogniu piekielnym.

Aktualne kwestie państwowe i społeczne poruszał w swoim wspomnianym już poemacie *Satyr albo dziki mąż* Jan Kochanowski, którego pierwodruk ukazał się w 1564 roku. Tekst właściwy tego utworu w 1648 roku wydał, wraz z *Prawym*

*rycerzem* i *Zgodą* Kochanowskiego, Szymon Starowolski, z którego kręgu miał się wywodzić autor dzieła *Satyrus rudis*. Podobieństwo tytułów *Satyra* Kochanowskiego i łacińskiego tekstu wydane u Schedlów nie znajduje jednak wyrazistej kontynuacji w sposobie konstruowania dyskursu w dziele z 1658. Ten ostatni utwór jest bardziej eklektyczny pod względem formy gatunkowej oraz żywszy w swojej fabule, bliżej mu do utworu o wielkim wydarzeniu dziejowym, niż do metodycznej analizy aktualnej sytuacji społecznej. W kontekście poruszanej w utworze tematyki oraz okoliczności wydania druku niepodanie nazwiska rzeczywistego autora było w wypadku analizowanego poematu satyrowego zrozumiałe i stanowiło zabieg nierzadko spotykany tak we wcześniejszej, jak i późniejszej literaturze o tym charakterze<sup>70</sup>. Jakkolwiek kwestia autorstwa utworu *Satyrus rudis* nie została jeszcze definitywnie rozstrzygnięta, można tym niemniej wskazać na osobę Stanisława Józefa Biezanowskiego jako twórcę wydane anonimowo dzieła.

<sup>70</sup> P. Buchwaldówna, „*Małpa-człowiek*”, *anonimowa satyra z czasów saskich*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1959, z. 7, s. 75–91; M. Szczot, *Od Herkulesa do „Żony wyćwiczonej”*. *W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013, s. 168–169.

# *E*dycje *Rozmów Artaksesa* i *Ewandra* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego – kilka uwag bez konsekwencji

The article analyses six early editions of a very popular at the end of 17-th and the first half of 18-th century work by the great marshal of Poland Stanisław Herakliusz Lubomirski. This philosophical and political treatise was published twice in Warsaw (1683, 1694) and then four times in Częstochowa (1708, 1718, 1734 and 1745). The author takes under consideration the genesis of the successive re-editions, the dedications, people to whom they were dedicated, the chalcographic frontispiece from the second Warsaw edition (1694) and its copy in Częstochowa editions. All these factors and elements of typographical and iconographical shape of printed editions of the work bring no consequences to the text itself, an were only marginally taken into account in the modern critical edition (Warsaw 2006).

Ten krótki przyczynek zawierający omówienie okoliczności powstania staropolskich edycji *Rozmów Artaksesa i Ewandra*, obszernego dzieła Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, stanowić będzie – posługując się terminologią André Gide’a – swoisty „czyn bezinteresowny” (lub bezzasadny), „acte gratuit”, podjęty bez przyczyny i pozostający w zasadzie bez konsekwencji. W roku 2006, 261 lat od ostatniej staropolskiej edycji<sup>1</sup>, ukazało się w serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskich” pierwsze pełne, nowoczesne i naukowe wydanie *Rozmów*<sup>2</sup>. Na jego potrzeby skolacjonowano cztery przekazy tekstu: dwa rękopiśmienne i dwa drukowane za życia pisarza<sup>3</sup>. Żaden z nich, jak w komentarzu edytorskim zauważyła wydająca dzieło Justyna Dąbkowska-Kujko, nie dostarcza postaci utworu w pełni kontrolowanej i akceptowanej przez autora<sup>4</sup>, poświadczają one

<sup>1</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaxessa i Ewandra, w których Polityczne, Moralne, y naturalne uwagi zawarte... są. Spisane. Przez I. O. S. P. R. X. S. L. M. K. Teraz potrzebie... przedrukowane*, Częstochowa, Druk. Jasnej Góry, 1745.

<sup>2</sup> Idem, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, wyd. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2006.

<sup>3</sup> Są to przekazy z rękopisów: BJ 5190 (*Collectanea do czasów Jana III Sobieskiego*) i PAU-PAN Kraków 1295 oraz druków: [Warszawa, Druk. Pijarów] 1683 i Warszawa, Druk. Pijarów, 1694.

<sup>4</sup> Zob. S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*, Warszawa 2006 (*Komentarz edytorski*, s. 285–286).

natomiast istnienie dwóch jego wersji (redakcji). Pierwsza z nich to zapis w siedemnastowiecznym rękopisie BJ sygn. 5190, na kartach 37r.–105v. i 108 r.–v. (w edycji oznaczona jako przekaz A), zawierający osiem traktatów bez ramy narracyjnej uporządkowanych w innej niż zaświadcza ją to późniejsze przekazy kolejności (VI, III, X, IX, II, VII, IV, XII, tekst ostatniego z nich jest krótszy niż w przekazach drukowanych, brakuje ośmiu ostatnich stron druku) oraz osobno jednostronicowy zapis zawierający tytuł dzieła i początek owej ramy, urywający się w pół słowa na karcie 110 recto, której verso pozostaje czyste (przekaz A<sub>1</sub>). Drugą reprezentują: osiemnastowieczna kopia w rękopisie PAU-PAN Kraków sygn. 1295 (przekaz B) oraz dwa wydania sporządzone w warszawskiej Drukarni Pijarów: pierwodruk z 1683 (przekaz C) i wydanie drugie z 1694 roku (przekaz D; wszystkie te przekazy dość szczegółowo opisane zostały w edycji „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”). Wersję drugą powielają też cztery wydania z lat 1708, 1718, 1734 i 1745 (w nowym wydaniu ukryte pod wspólnym symbolem ‘n’), wszystkie przygotowane w jasnogórskiej drukarni ojców paulinów, przez wspólną wydawczynię uznane za nieistotne jako przedruki edycji z 1694 r. I właśnie drukowane edycje dzieła będą przedmiotem poniższych rozważań.

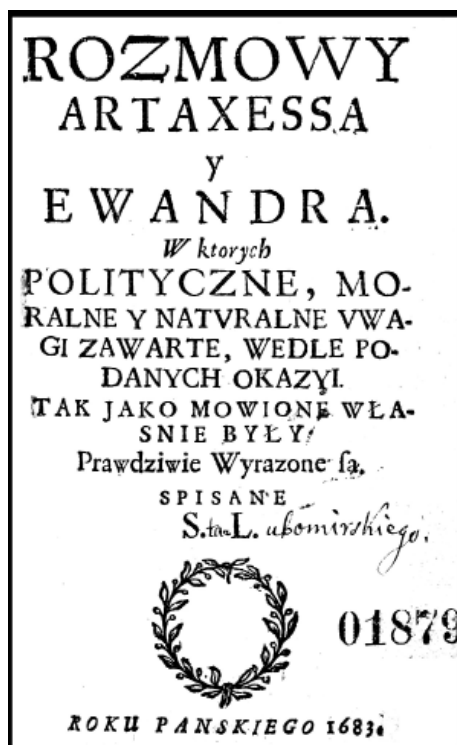
Zadaniem edytora jest w pierwszym rzędzie ustalenie poprawnej, najbliższej intencji autora postaci tekstu, w przypadku dzieł polskiej literatury dawnej realizację tego zadania utrudnia szereg czynników, stąd kłopoty we wskazywaniu podstaw wydań czy konieczność kolacjonowania dalekich od poprawności, przypadkowych kopii rękopiśmiennych. Istnienie wielu edycji jednego dzieła w sytuacji braku przesłanek do sądzenia, iż sam autor miał wpływ na ich powstanie i zadbał o ich poprawność, a kolejne przedruki w zasadzie powielają większość błędów „editio princeps”, dla edytora badającego tradycję tekstu jest właściwie bez znaczenia. Dla historyka dawnej książki natomiast już sam fakt wielokrotnego wydawania jakiegoś utworu, w warunkach polskich wcale nie tak powszechny, wart jest odnotowania. Przyjrzenie się wszystkim kolejnym edycjom daje możliwość odtworzenia życia dzieła literackiego i jego nośnika – książki, dostrzeżenia i przeanalizowania tych elementów, które istnieją poza jego tekstem, przez drukarza okoloną wydawniczą ramą i zamkniętą w znanym kształcie książki dzięki intrologatorskiej oprawie.

Wróćmy do *Rozmów Artaksesa i Ewandra*. Pierwsze ich wydanie, tom po ręcznego formatu „octavo”, ukazało się w roku 1683<sup>5</sup>. Jego skromna karta tytułowa zawierała tytuł dzieła, informowała o autorze – ukrywając go wszakże pod inicjałami „S. L.” – i roku wydania (il. 1). Ozdobiona została niewielką winietką w kształcie wieńca laurowego i nie ujawniono na niej oficyny, która dzieło wytłoczyła. Sugestia zawarta w edycji „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”, że była to warszawska Drukarnia Pijarów, wydaje się bardzo

<sup>5</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa y Ewandra. W których polityczne, moralne y natwralne wvagi zawarte, wedle podanych okazyi. Tak jako mowione własnie były prawdziwie wyrazone są. Spisane S.L.*, [Warszawa, Druk Pijarów], 1683. 8°.

zasadna<sup>6</sup>, zważywszy bliskie kontakty Lubomirskich, zarówno Stanisława Herakliusza, jak i jego brata Hieronima Augustyna z zakonem. W tym samym roku nowo powstała, stołeczna oficyna pijarów wydrukowała dwa inne dzieła Lubomirskiego: *Tobiasza wyzwolonego* i *Theomuzę*, w których jednak „Drukarnia OO. Scholarum Piarum” jest wymieniona<sup>7</sup>. Niezrozumiały zabieg utajnienia wydawcy można tłumaczyć tym, że będąca w trakcie organizacji oficyna (w roku 1683 pijarzy najprawdopodobniej ledwie zaczęli działalność po nabyciu rok wcześniej części zasobu typograficznego od wdowy po Piotrze Elercie) nie dysponowała jeszcze żadnym przywilejem na druk książek. Wydanie *Theomuzy* i *Tobiasza wyzwolonego*, utworów o tematyce i charakterze religijnym, w przeciwieństwie do *Rozmów*, dało się łatwo usprawiedliwić własnymi potrzebami zgromadzenia. Edycja dużego tekstu świeckiego mogła natomiast stać się przedmiotem protestów właścicieli innych tłoczni.

Jak na jedno z pierwszych typograficznych przedsięwzięć oficyny (zapewne pierwsze tak obszerne), druk *Rozmów* jest całkiem przyzwoity. Główny tekst utworu złożony został, dość nietypowo, czcionką kursywną, antykwę zarezerwowano dla *Regestru*, śródtytułów, żywej paginy, wstawek łacińskich i marginaliów. W całym tekście użyto ponadto ledwie kilku ozdobników drukarskich, wspomnianej winiетки na karcie tytułowej i niezbyt udanej, uszkodzonej, sądząc z odbicia, finalikowej winiety drzeworytowej

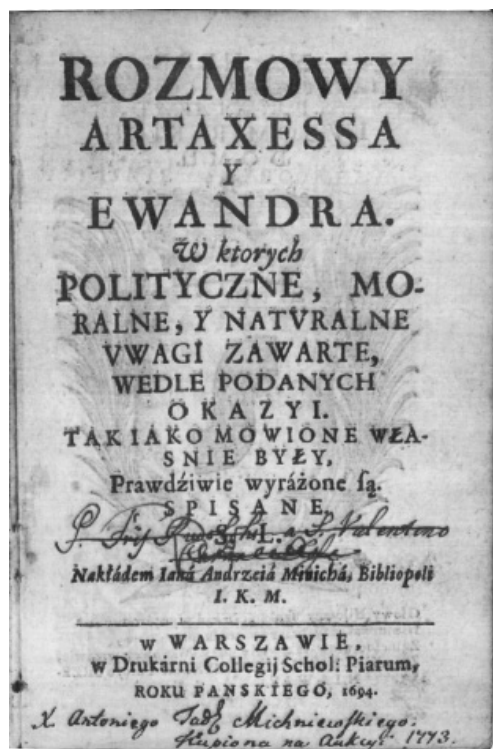


Il. 1. S. H. Lubomirski, *Rozmowy Rozmowy Artaxessa y Ewandra. W których polityczne, moralne y naturalne vwagi zawarte, wedle podanych okazyi. Tak jako mówione właśnie były prawdziwie wyrażone są. Spisane S.L.*, [Warszawa, Druk Pijarów], 1683. 8° (k. tyt.), fot. domena publiczna

<sup>6</sup> Zob. idem, *Rozmowy* 2006, s. 283. Wydawcą *Rozmów* mógł być jednak również Karol Ferdynard Schreiber, który w tym samym czasie co pijarzy nabył większą część drukarni poelertowskiej, a kilka lat później dwukrotnie wytłoczył *Adverbia moralia* Lubomirskiego (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXI, Kraków 1906, s. 470). K. Korotajowa w: *Drukarze dawnej Polski*, t. 3, cz. 2: *Mazowsze z Podlasiem*, oprac. eadem et al., pod red. eadem i J. Krauze-Karpińskiej, Warszawa 2001, nie wymienia edycji *Rozmów* ani w omówieniu produkcji Drukarni Pijarów, ani K. F. Schreibera, nie wspomniano o nim także w artykule: K. Korotajowa, *Działalność wydawnicza księży pijarów w Warszawie*, „Rocznik Warszawski” XXII (1992), s. 9–42.

<sup>7</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXI, op. cit., s. 476.





Il. 2. S. H. Lubomirski *Rozmowy Artaxessa y Ewandra. W których polityczne, moralne, y naturalne wvagi zawarte, wedle podanych okazyi. Tak iako mówione właśnie były, prawdziwie wyrażone są. Spisane S.L. Nakładem Iana Andrzejá Minichá, Bibliopoli I.K.M. Warszawa, Druk Pijarów, 1694.* 8° (k. tyt.), fot. domena publiczna

krotnie intuicją”<sup>8</sup>. Zatem nie do końca wiadomo, czy to błędy czy programowe poprawki. Dla obecnych rozważań rozwikłanie tej sprzeczności nie jest istotne, ważne są inne cechy tego wydania, o których niżej.

W tej drugiej, a zarazem ostatniej za życia autora edycji, Drukarnia Pijarów występuje już oficjalnie i jawnie na karcie tytułowej. Powieliła ona układ typograficzny pierwodruku, składając całość dzieła kursywą, a antykwą tylko, jak poprzednio, teksty poboczne, a także dedykację i wiersz na herb. Niemal wiernie, nawet co do sposobu rozmieszczenia tekstu, odtworzona została też karta tytułowa, na której dodano wszakże informację, iż dzieło wydane zostało „Nakładem Iana Andrzejá Minichá, Bibliopoli I. K. M.” (il. 2). Ów Jan Andrzej Minich (A może München, jak podaje Estreicher XXI, 474) opatrzył je dedykacją „*IAŚNIE OŚWIECONEMU AVGVSTYNOWI HIERONIMOWI S.P.R. XIĄŻĘCIU*

na ostatniej stronie druku. Edycja, poza tekstem głównym i umieszczonym przed nim *Regestrem rozmów w tej księdze zawartych*, nie zawiera żadnych tekstów dodatkowych, czy to pochodzących od autora, czy też od wydawcy: dedykacji, przedmowy czy posłowia.

Wbrew tradycyjnemu zwyczajowi i zasadom wydawniczym, zalecającym opieranie nowych edycji na ostatniej przygotowanej za życia autora, tę właśnie pierwszą edycję *Rozmów* przyjęto za podstawę transkrypcji tekstu w nowym, współczesnym wydaniu, uzupełniając wszakże aparat krytyczny odmianami tekstu z rękopisów i wydania następnego: Warszawa, Druk. Pijarów, 1694. Uzasadnienie uzupełnień z tej edycji podane przez edytorke jawi się jakby sprzeczne wewnętrznie. W jednym zdaniu stwierdza ona bowiem, że zmiany te „można z dużym prawdopodobieństwem uznać za błędy”, by w następnym przyznać, że wydawca, „który na własną rękę [...] starał się poprawiać zauważone błędy pierwodruku” czynił to „z dużą niejedno-

<sup>8</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*..., op. cit., s. 287.

LUBOMIRSKIEMU, HRABI NA WIŚNICZU Y JAROSŁAWIU, PODSKARBIEMU WIELKIEMU KORONNEMU, RYCZYWOLSKIEMU ETC. ETC. STAROŚCIE. *Panu memu miłościwemu*”, którą podpisał: „IASNIE OSWIECONEGO W.X. Mści. M.M. Páná *Nayniższy sluga*, Ian Andrzej Minich B. y R. M. S. W.”, który to skrót Estreicher rozwiązuje jako „B(ibliopola) y R(ajca) M(iasta) S. W(arszawy)” („S.” oznacza najpewniej: „Starej”)<sup>9</sup>. Jako nakładca nie szczędził przy tym kosztów, edycję ozdobił herbem Lubomirskich – Śreniawą – wraz z wierszem na ów herb. On też zapewne zamówił u rytownika sygnującego swoje prace inicjałami: „sc: H: de R:” (może Romayna de Hooghe, działającego w Polsce m.in. na zlecenie Jana III) całkiem udatny miedziorytowy frontispis, przedstawiający dwóch odzianych w togi mężczyzn zajętych rozmową (il. 3). Świadczą o tym ich zwrócone ku sobie twarze oraz gest jednego z nich wskazujący coś w oddali. Umieszczeni zostali oni na tle tylnej, ogrodowej elewacji pałacu Kazimierzowskiego z czterema kondygnacjami okien południowego skrzydła oraz fragmentu tarasu od strony Wisły, okolonego kamienną balustradą z widocznym po prawej stronie rozmówców szpalerem strzelistych cyprysów. W tle widać jeszcze wieżę kościoła (może karmelitów). U góry umieszczono ozdobny kartusz z tytułem utworu.

Przedstawienie to świetnie koresponduje z rozpoczynającym dzieło opisem scenerii rozmów dwóch tytułowych mędrców:

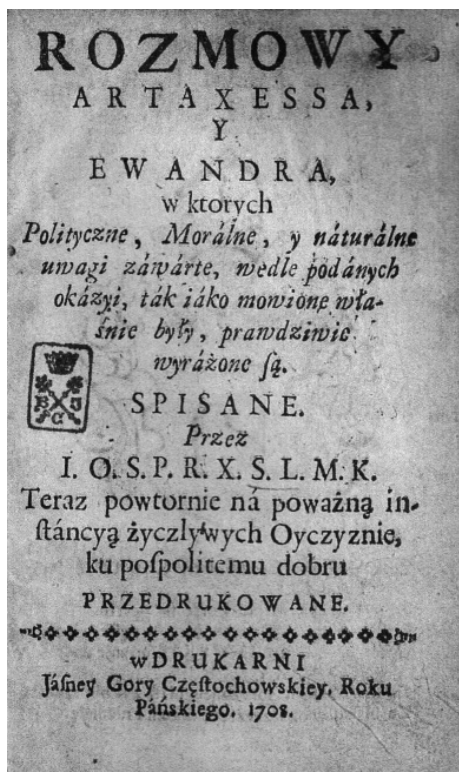
Przy pałacu królewskim, tam kędy tylny prospekt najpiękniejszy rząd okien ku Wiśle podaje, jest jedno wesołe wyście, co chociaż do ogroda przyłączone, a przecię niejako oddalone bokiem od ogroda miłą osobność sprawuje. To, bukszpanowym parterem i sawinami na kształt cyprysów wyniosłemi wysadzone, kamienna balustrada wokoło ogradzają, że kto się na niej wesprze, ten z góry pochodzistej na kształt skarpy oschłe od wiślnych wód piaski daleko okiem odkrywa. Tam niejeden z przedniejszych ludzi Królestwa często, lubo sprawami zaprzątniony spoczywa, lubo też nie tylko widzeniem oko pasąc, ale i myślom pokarm dając, albo z towarzyszem rozmową bawi się, albo dworskich napaści syty krótkiej spokojności – póki mu jej albo czas, albo potrzeba, albo importun nie przerwie – łagodnie zażywa<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. XXI, op. cit., s. 474.

<sup>10</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra...*, op. cit., s. 25.



Il. 3. Frontispis *Rozmów* z wyd.: Warszawa, Druk. Pijarów, 1694, sygnowany H. de R., fot. domena publiczna



Il. 4 S. H. Lubomirski *Rozmowy Artaxessa y Ewandra. W których polityczne, moralne, y naturalne uwagi zawarte, wedle podanych okazji, tak iako mowione własnie były, prawdziwie wyrażone są. Spisane przez I.O.S.P.R.X.S.L.M.K. Teraz powtornie na poważną instancyą życzliwych Oyczyźnie, ku pospolitemu dobru przedrukowane, Jasna Góra, 1708.* 8° (k. tyt.), fot. domena publiczna

nak można wysnuć z owego przypisania i faktu, że bibliopola Minich sfinansował jako nakładca druk dzieła marszałka wielkiego koronnego, jest graniczące z pewnością przeświadczenie, że druk ów nie powstał z inicjatywy autora i ów autor nie brał udziału w jego przygotowaniu. Magnat o pozycji Lubomirskiego nie potrzebował nakładcy, by wydawać swoje utwory. Logiczna zdaje się taka interpretacja powyższych faktów, że edycja ta miała stanowić niespodziankę zarówno dla obdarowywanego, jak i dla autora *Rozmów*. Przyjęcie takiego wyjaśnienia tłumaczyłoby, dlaczego, mimo intuicji, wiele poprawek tego wydania musimy, niestety, uznać za błędy, choć, jak zaznacza Dąbkowska-Kujko, „nie można całkowicie wykluczyć, że w jakiś sposób odbywało się to w porozumieniu z autorem”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 287.

Artysta niewątpliwie świadomie nawiązał do tego opisu. Czy przy tym projekt swej rycin wykonał z natury, nie wiadomo. Jeśli jednak tak, to jako jedyny uwiecznił fragment widoku pałacu, w kształcie nadanym mu w fundowanej przez Jana Kazimierza w 1660 r. według projektu Izydora Affaita starszego lub Tytusa Burattiniego przebudowie po zniszczeniach w czasie potopu szwedzkiego, a na rok przed pożarem, który strawił go doszczętnie.

O Janie Andrzeju Minichu wiemy w zasadzie tylko tyle, ile wyczytać można z karty tytułowej *Rozmów* i podpisu pod wspomnianą dedykacją. Na ich podstawie wywnioskować można, że należał zapewne do patriarchatu miejskiego stolicy i trudnił się handlem książką. Jaki przywilej pozwalał mu się tytułować „bibliopolą Jego Królewskiej Mości” i jaka zależność łączyła go z młodszym bratem Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Hieronimem Augustynem, nie wiadomo. Co mu zawdzięczał albo czego się spodziewał w rewanżu za dedykowany dar, będący wyrazem najwyższego respektu dla całej rodziny, również pozostaje tajemnicą; kurtuazyjna i nieco metaforyczna dedykacja jej nie zdradza. Tym, co jed-



W roku 1708, czternaście lat od drugiej pijarskiej edycji, sześć – od śmierci autora i dwa – od śmierci adresata otwierającej ją dedykacji, trud wydawania dzieła Lubomirskiego podjęli paulini w Drukarni Jasnej Góry<sup>12</sup> (il. 4). Oni także postanowili przypisać je znamienitej i godnej w swoim mniemaniu osobie – „Iaśnie Wielmożnemu I. Mści Pánu, P. KAROŁOWI Z Czekarzowic Tarłowi WOIEWODZICOWI Lubelskiemu, Stężyckiemu etc. etc. STAROSCIE. Nászemu wielce Miłościwemu Pánu, y Dobrodźieiwu” (il. 5). Historyczne zasługi Karola Tarły nie były wystarczająco duże, by zamieszczono jego biogram w *Polskim słowniku biograficznym*. Był synem Adama Piotra Tarły (ok. 1679–1719), od roku 1706 wojewody lubelskiego i Doroty Dunin-Borkowskiej. W późniejszym czasie Karol miał zostać marszałkiem ziemi radomskiej, posłem na sejm, generał-majorem wojska koronnego i szefem przejętego po ojcu regimentu dragonii buławy polskiej koronnej, w roku 1708 nie mógł mieć jednak więcej niż 11 lat – ślub jego rodziców, któremu to wydarzeniu Tomasz Franciszek Ormiński poświęcił wierszowany poemat wydany w Drukarni Akademii Zamojskiej<sup>13</sup>, odbył się bowiem 3 czerwca 1696 r. – a urząd „starosty stężyckiego etc. etc.” mógł sprawować jedynie tytułarnie<sup>14</sup>.

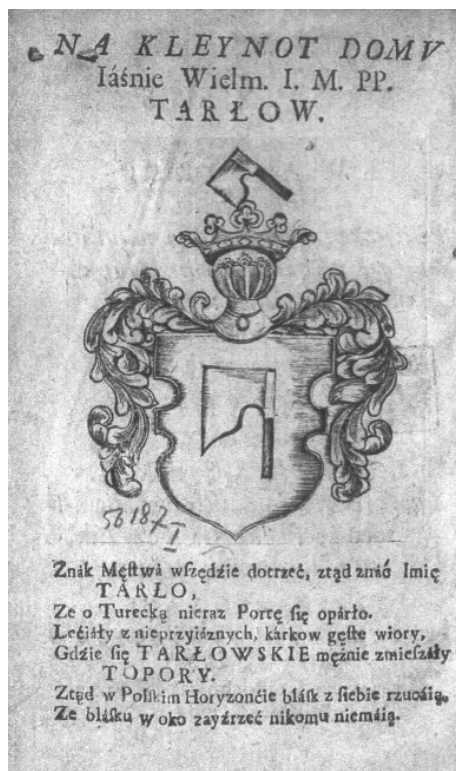
Dedykacja wydania dziecku była więc raczej ukłonem w stronę Adama Piotra i całej rodziny Tarłów, których herb wraz z wierszem stemmatycznym umieścił wydawca na odwrocie karty tytułowej, wysławiając męstwo przedstawicieli rodu i zasługi na polach bitew:

Znak Męstwa wszędzie dotrzeć, stąd znać imię TARŁO,  
 Że o turecką nieraz Portę się oparło.

<sup>12</sup> S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaxessa y Ewandra, ... teraz powtornie... przedrukowane*, Jasna Góra 1708.

<sup>13</sup> T. F. Ormiński, *Światła nieba polskiego, Starza i Łabęć przy weselnym nowych oblubińców akcie... Adama z Szekarzowic Tarła... i... Doroty z Skrzynna Duninownej Borkowskiej...*, Zamość, Druk. Akademii Zamojskiej, ok. 3 VI [1696].

<sup>14</sup> Zob. U. Kosińska, *Tarło Adam Piotr*, [hasło w:] PSB, t. LII, Warszawa–Kraków 2017–2019, s. 252.



Il. 5. Herb Tarłów „Topór”, miedzioryt z wyd.: Jasna Góra, 1708, k. tyt. verso i wiersz na ten herb, fot. domena publiczna

Leciały z nieprzyjaznych karków gęste wióry,  
Gdzie się TARŁOWSKIE mężnie zmieszały TOPORY.  
Stąd w polskim horyzoncie blask z siebie rzucają,  
Że blasku w oko zajrzeć nikomu nie mają<sup>15</sup>.

Wzorując się na edycji poprzedniej, paulini z wielką starannością przygotowali swoje wydanie *Rozmów*, zapewne dlatego, że jak wyjaśnili na karcie tytułowej, przedrukowali je „Teraz powtornie ná poważną instancyą życzliwych Oyczyźnie, ku pospolitemu dobru”. Nie doliczyli się wprawdzie pierwszego wydania, uznając swoje za drugie, gdy w rzeczywistości stanowiło edycję trzecią, nie szczędzili za to wysiłku wykonując własną, sygnowaną inicjałami „I. S.” kopię miedziorytu z edycji warszawskiej z 1694 r. (il. 6).

Trzeba tu zauważyć, że przeżywająca od 1706 r. swój rozkwit pod zarządem ojca Łukasza Rudolfa Pollacza jasnogórska tłocznia w szczególny sposób dbała o stronę graficzną swojej produkcji. Wśród trudniących się czarną sztuką zakonników byli też sztycharze, jak choćby następca Pollacza, Antoni Agapit Nowakowski<sup>16</sup>. Do nich należał też najpewniej rytownik sygnujący swoje prace inicjałem I. S. Jego kopia ryciny z 1694 r. jest wyraźnie słabsza od oryginału, ale na tle ilustracji książkowych początku XVIII w. prezentuje się jeszcze nie najgorzej.

Wśród owych „życzliwych ojczyźnie” domyślamy się familii Tarłów, a zwłaszcza Adama Piotra, od 1706 roku wojewody lubelskiego – jak bowiem skuteczniej trafić do ojca, jeśli nie przez zachwyt nad cnotami dojrzałego ponad wiek, nieletniego syna, zwracając się w dedykacji do tego ostatniego słowami:

*Większy zaszczyt świat Polski zakłada w osobie Jaśnie Wielmożnego W.M. Pana i dobrodzieja, kiedy i w tym wieku większy w sobie nad lata pokazujesz rozum i szczęśliwą wróżką tuszy, że herbowym TOPOREM twoim solves nodos Gordios, za granice niechętnych Ojczyźnie prywatne rugując interessa i mądrą swego czasu radą pacem restitutes Patriam, sobie zaś doświadczonym TOPOREM na nieśmiertelną zakroisz sławę, którą teraz dziedzicznym prawem jako wielkiego senatora Syn, a kanclerza koronnego Wnuk odbierasz<sup>17</sup>.*

Wybór ofiarowanego dzieła, wcale nie tak oczywisty dla zakonnej drukarni, również uzasadniono w dedykacji:

*[...] cnót i sławy nieodrodny dziedzicu, Jaśnie Wielmożny Mości Panie starosto stężycki, co byśmy mieli in pensum gratitudinis za wielkie całego domu łaski świętemu miejscu świadczone konsekrować convenientius magnae indoli nie znajdujemu, jako kiedy te dyskursy wielkich nauk pełne, już ledwie w niepamięci per iniuriam factorum nieopogrzebane, a od życzliwych Patriae Tibique vicimissimo sanguine iunctis dobrodziejów naszych ferventibus votis suffragiisque, pożądanę przez drukarską prasę in scabellum stóp Twoich rzucamy. Przez herbowy STARZY Twojej*

<sup>15</sup> Zob. S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaxessa y Ewandra, ... teraz powtornie... przedrukowane*, Jasna Góra 1708, k. )(4r-v (cyt. we własnej transkrypcji).

<sup>16</sup> Zob. D. Bubel, *Typografia i zdobnictwo druków jasnogórskich XVIII wieku*, Biuletyn EBIB, czasopismo elektroniczne, <http://www.nowyebib.info/2010/118/a.php?bubel>

<sup>17</sup> Zob. S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaxessa y Ewandra, ... teraz powtornie... przedrukowane*, Jasna Góra 1708, k. )(4r.-v. (cyt. we własnej transkrypcji).

*klejnot odmłodnią tę poważną Artaksesa z Ewandrem rozmowy...*<sup>18</sup>.

Prócz chęci „odmłodzenia” *Rozmów* przypomnienie dzieła „ledwie niepożrebanego” ma także na celu zwrócenie na siebie uwagi kolejnych „życzliwych ojczyźnie” przedstawicieli jednego z najznamienitszych rodów Rzeczypospolitej – rodziny Lubomirskich, a szczególnie zapewne Jerzego Dominika, najmłodszego i ostatniego żyjącego syna Jerzego Sebastiana, przyrodniego brata autora dzieła, Stanisława Herakliusza i Hieronima Augustyna, któremu dedykowane było wydanie z 1694 r. Wydawcy naśladowali w ten sposób nie tylko formę, ale też podwójną panegiryczną intencję wydania.

Trudno powiedzieć, co konkretnie za „łaski świętemu miejscu świadczone” przez Tarłów autorzy dedykacji przypominają, zwłaszcza, że miały one pochodzić od całego rodu. Jednak w czasie trwającej wojny północnej, kiedy jasnogórski klasztor znów oblegany był bezskutecznie przez wojska Karola XII, warto było się do nich odwołać, mając nadzieję na wsparcie zainicjowanych już wcześniej, a teraz wznowionych, starań o papieską aprobatę uhonorowania koronami uznawanego powszechnie za cudowny obrazu Najświętszej Maryi Panny. Tego rodzaju przedsięwzięcie mogło bowiem zjednoczyć naród przeciwko agresorowi<sup>19</sup>. Inicjatywa ta wymagała rozpropagowania, zwłaszcza wśród tych, od których spodziewano się pomocy w jej pomyślnej realizacji. Zaliczali się do nich zapewne przedstawiciele rodu Tarłów, reprezentowani przez adresatów jasnogórskiej publikacji, ale także przez wpływowych duchownych: Jana Pawła Joachima Tarłę, administratora kapituły krakowskiej i Piotra Franciszka Tarłę, późniejszego sufragana, a następnie biskupa poznańskiego. Tarłowie wspierali chyba wydatnie działania z tą inicjatywą związane, bo w uroczystej koronacji jasnogórskiego obrazu, która ostatecznie odbyła



Il. 6. Frontispis *Rozmów* z wyd.: Jasna Góra 1708 (i następne), sygnowany I. S., fot. domena publiczna

<sup>18</sup> Ibidem, k.)<sub>3</sub>(v.- )<sub>4</sub>(r).

<sup>19</sup> J. Zbudniewek, *Geneza i okoliczności koronacji obrazu Matki Bożej Częstochowskiej*, [https://www.kul.pl/files/232/PUBLIKACJE/2018/02\\_zbudniewek.pdf](https://www.kul.pl/files/232/PUBLIKACJE/2018/02_zbudniewek.pdf).





Il. 7. Herb Tarłów „Topór”, drzeworyt z wyd.: Jasna Góra, 1718, k. tyt. verso, fot. domena publiczna

się 8 września 1717 r., wzięli udział zarówno Piotr Franciszek, jak i Adam Piotr Tarło, wówczas wojewoda lubelski, ojciec adresata dedykacji *Rozmów* z 1708 r. Być może w związku z tym wydarzeniem rok później (a 10 lat po poprzedniej edycji) wydano *Rozmowy* znów „powtornie”, znów z dedykacją Karolowi Tarle, choć teraz był on już człowiekiem dojrzałym, ale jeszcze dość młodym, by treść owej dedykacji pozostawała aktualna, z tym samym frontispisem oraz wierszem na herb Topór, zilustrowanym jednak inną niż w wydaniu z 1708 r. – drzeworytową tym razem – ryciną herbową (il. 7). Potwierdzać taką przyczynę ich wznowienia może fakt, że edycja z 1718 r., w przeciwieństwie do poprzedniej chociaż przygotowana na jej podstawie –

jakby z egzemplarzem w rękę – złożona została niestarannie, chyba w pośpiechu, aby zdążyć z podziękowaniami za to konkretne wsparcie. Świadczą o tym choćby liczne pomyłki w numerowaniu stron<sup>20</sup>, których w wydaniu z 1708 r. nie było.

Jerzego Dominika Lubomirskiego, drugiego, niewyrażonego „expressis verbis”, ale domyślnego przez wybór dedykowanego dzieła adresata obu edycji, łączyło z Karolem Tarłą dalekie pokrewieństwo – był synem drugiej żony Jerzego Sebastiana, Barbary Tarłówny, córki Jana Karola Tarły, o której Niesiecki pisze, że „szczególniej była nabożna do Najśw. Panny, której do Częstochowskiego obrazu, dała koronę swoją ślubną szczerozłotą, drogimi kamieniami obsypaną, suknią także złotem i srebrem prześciełaną, pierścienie i inne bogate klejnoty”<sup>21</sup>. Po matce odziedziczył zapewne tę „nabożność” Jerzy Dominik. Edycja *Rozmów* z 1708 roku przygotowana dla upamiętnienia zasług dwóch rodów, przez wybór dzieła – Lubomirskich, a przez dedykację – Tarłów, nabrała z czasem cech artefaktu swoście proroczego. W roku 1712 bowiem Jerzy Dominik Lubomirski ożenił się z Magdaleną z Tarłów, córką Stanisława Tarły, stryja Adama Piotra i stryjecznego dziadka Karola<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> S. 21 oznaczona jako 12, 32 jako 23, 216 jako 214, 246 jako 240, 252 jako 232, 264 jako 254, 271 jako 291, 275 jako 27, 301 jako 801, 311 jako 11, 389 jako 319, 395 jako 385, 445 jako 443, a 533 jako 535.

<sup>21</sup> K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, t. 9, wyd. J. N. Bobrowicz, Lipsk 1839–1845, s. 13.

<sup>22</sup> Zob. B. Popiołek, *Magdalena z Tarłów Lubomirska (zm. 1728), wojewodzina krakowska. Próba biografii*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2013, nr 18, s. 434–453. Warto tu dodać, jako ciekawostkę, że matka Magdaleny i matka Karola były siostrami.

Józef Gierowski w biogramie Lubomirskiego w *Polskim słowniku biograficznym* podał informację, że na klasztor jasnogórski ofiarował on „100 tys. złp.” hojnego wsparcia<sup>23</sup>. Być może ofiara ta związana była właśnie z procesem koronacji obrazu jasnogórskiego, bo w roku 1718 (w tym samym czasie, co powtórny druk *Rozmów*) ks. Antoni Agapit Nowakowski, „Typographij Iasnogorskiey Director”, zadedykował małżeństwu Lubomirskich wydany przez siebie pod tytułem *Nowa korona chwały najwyższej Monarchini nieba i ziemi* zbiór 17 kazań z tej okazji wygłoszonych przez znanych kaznodziejów z własnego autorstwa miedziorytowym podwójnym herbem obojga na odwrocie karty tytułowej i czterowierszem *Na herbowne klejnoty Jaśnie Oświeconych Domów*:

    Nie sam tylko ocean ma konchy perłowe,  
    Nie sam Macedo sławny w orężu Marsowe,  
    W ŚRZENIAWIE drogie perły zbierać nie nowina,  
    Mężny TOPÓR gordyjskie węzły wpół przecina<sup>24</sup>.

W przyszłości, w latach 1722–23 Jerzy Dominik miał ufundować na Jasnej Górze Bramę Lubomirskich, odtąd główną bramę jasnogórskiego klasztoru, wybudowaną przez Jana Chrzyciela Limbergera z Wrocławia na cześć Matki Boskiej (w tradycji piśmiennictwa maryjnego nazywanej m. in. bramą nieba), ale też jako trwałe świadectwo chwały donatora.

Drukarnia jasnogórska jeszcze dwukrotnie wydawała dzieło Lubomirskiego, w dość dużych odstępach czasowych kolejnych 16 i 11 lat, to jest w 1734 i 1745 r. (to ostatnie wydanie w dodatku z wariantowymi kartami tytułowymi – na jednej z nich zabrakło ostatniej cyfry daty rocznej w adresie wydawniczym), zmieniając na karcie tytułowej formułę numeracji wydań na: „Teraz potrzecié... przedrukowane”. W wydaniach tych usunięto herb Tarłów wraz z wierszem oraz dedykację, na pustym miejscu na odwrocie karty tytułowej umieszczając w dwóch poprzednich wydaniach kartę tę poprzedzający frontispis. Można zatem przypuszczać, że decyzja o wydaniu nie była już podyktowana intencją panegiryczną, a raczej przekonaniem o atrakcyjności i aktualności przekazywanych w nim treści oraz nadzieją na zysk ze sprzedaży. Wydawcy wierzyli, że *Rozmowy* wciąż wzbudzać mogą zainteresowanie czytelników.

Po roku 1745 *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* przestały być dziełem czytelnym i wydawanym. Aż do nowoczesnego wydania krytycznego z 2006 r., nie ukazały się ani razu w całości. Fragmenty przedrukowała wprawdzie w roku 1826, w redagowanym przez siebie czasopiśmie „Rozrywki dla Dzieci” jako

<sup>23</sup> Zob. *Lubomirski Jerzy Dominik*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XVIII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 21.

<sup>24</sup> Cyt. za: A. A. Nowakowski, *Nowa korona chwały Najwyższej Monarchini Nieba y Ziemi niaśnieyszej Królowey Polskiej Maryi Pannie wielkiej Zbawiciela naszego Matce*, Jasna Góra 1718, k. 1)( v. (cyt. we własnej transkrypcji); zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 23, op. cit., s. 183–186.

„Wyjątki do ukształcenia serca i stylu służyć mogące” Klementyna z Tańskich Hoffmanowa<sup>25</sup>, a 12 lat później również, choć w znacznie skromniejszej reprezentacji, Jan Popliński w wydanych w Lesznie *Nowych wypisach polskich*<sup>26</sup>. W tej postaci zmieniły one wszakże w znaczący sposób adresata – straciły status swoistej biblii „człowieka wielkiego”, miały odtąd pełnić edukacyjną rolę w kształceniu młodzieży jako egzemplia etyczne i estetyczne swoich czasów. Sięgał po nie jeszcze dwukrotnie Witold Taszycki w zbiorach tekstów, których tytuły jednoznacznie wskazują ich funkcję<sup>27</sup>, a Roman Pollak w *Wyborze pism* z 1953 r. zamieścił ramę narracyjną dzieła i *Rozmowę III: O stylu*<sup>28</sup>. W ten sposób dzieło jako całość stało się zabytkiem i chyba także jako zabytek wydane zostało u progu XXI wieku, mimo zapewnień wydawczyni o jego pięknie i bogactwie intelektualnym, bez oczekiwania szerszego społecznego odbioru. „Sic transit gloria mundi”.

Rozważania powyższe, choć dla badaczy tekstu dzieła i jego dzisiejszych wydawców pozostają bez znaczenia i konsekwencji, dla historyka książki stanowią frapującą wyprawę w głąb epoki i do ludzi, którzy wywarli na nią znaczący wpływ i pozostawili po sobie materialny ślad swego życia. Warto ją odbyć, bo w ten sposób czasy odległe ożywają i niespodziewanie nabierają koloru.

<sup>25</sup> K. Hoffmanowa, „Rozrywki dla Dzieci wydawane przez Autorkę Pamiątki po Dobrey Matce”, R. 3, t. 5: 1826, s. 157–166, 215–224, 271–278 (fragmenty *Rozmów: I–VII, IX*).

<sup>26</sup> J. Popliński, *Nowe wypisy polskie czyli Wybór różnych wyimków prozę i poezją zawierający dla użytku młodzieży szkolnej*, cz. 2, *Zawierająca historią prozy polskiej z wyimkami*, Leszno 1838, s. 288–293 ( fragmenty *Rozmów I i III*).

<sup>27</sup> W. Taszycki, *Wybór tekstów staropolskich XVI–XVIII wieku*, Lwów 1928 i Warszawa 1955; idem, *Obrońcy języka polskiego. Wiek XV–XVIII*, Wrocław 1953.

<sup>28</sup> S. H. Lubomirski, *Wybór pism*, Wrocław 1953, BN I, 145.

## P óźny barok” czy jednak „czasy saskie”?

The article discusses the phenomenon of the competitive occurrence of two chronological and descriptive categories in contemporary Polish literary studies, denoting the same last stage in the development of Baroque literature. The first of them is the traditional term, confirmed by the authority of Waclaw Borowy: “Saxon times”. The second is the category of “late Baroque” introduced by Czesław Hernas’ s synthesis of the Baroque era, which, substantively justified, was to completely replace the former. Why it didn’t happen – this is what the text of the article tries to explain. To a large extent, this was due to the authority of an eminent researcher of literature and culture of this period – Paulina Buchwald-Pelcowa – who consistently used the term “literature of Saxon times”, but subjected this category to far-reaching modernization, including enriching it with the dialectic of the “old” and the “new”.

Gdy w 1973 roku Czesław Hernas przedstawił swoją nowatorską syntezę literatury epoki baroku, a wraz z nią zaproponował zupełnie nową chronologię, wynikającą ze zrekonstruowanej przez siebie dynamiki rozwoju tej literatury, wtedy to część środowiska badaczy, do której i ja, jako młody wtedy człowiek, należałem, uznała – dziś wiadomo, że pochopnie – iż całkowita zamiana powszechnie używanej i rozumiałej kategorii „literatury czasów saskich” na proponowany przez Hernasa „późny barok” jest tylko kwestią niedługiego czasu. Tym bardziej, że znakomity badacz literatury głęboko i merytorycznie uzasadnił potrzebę zmiany tej kategorii. Przypomnijmy pokrótce jego argumenty. Hernas trafnie zauważył, że „czasy saskie” są organicznie związane z historią polityczną naszego kraju (pokrywają się z panowaniem obydwu królów dynastii wettyńskiej), co niekoniecznie musi odpowiadać dynamice przemian w kulturze, a w szczególności w literaturze. Te, według Hernasa, rozpoczęły się wcześniej, już w latach osiemdziesiątych XVII wieku i polegały, najogólniej mówiąc, na jednoznacznym „pogorszeniu się warunków rozwoju literatury”. Chodzi o to, że jeden z ważnych nurtów literatury dojrzałego baroku, tzw. poezja dobrej myśli o charakterze świeckim, znika całkowicie z oficjalnego obiegu słowa drukowanego:

„*Niepróżnujące próżnowanie*, wydane w r. 1674 jest ostatnim dziełem drukowanym w kraju, a podtrzymującym jeszcze – mimo trudności – pełne licencje poezji, z jakich korzystała w poprzednim okresie. Około 1680 roku jeden z dotychczasowych nurtów twórczości, literatura moralno-religijna, na rynku księgarskim staje się nurtem dominującym i niemal jedynym.”<sup>1</sup>

Późny barok jest więc okresem w kulturze polskiej bez nurtu literatury świeckiej w oficjalnym słowie drukowanym. Powinien się zatem kończyć w roku 1752, datą edycji Józefa Andrzeja Załuskiego pierwszego tomu *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych – pisanych*, w którym to tomie, po raz pierwszy w XVIII wieku, na równych prawach obok utworów religijnych Elżbiety Drużbackiej pomieszczone zostały jej świeckie wiersze arkadyjskie. Jednak Czesław Hernas dość enigmatycznie swój późny barok skończył na latach trzydziestych, a więc w momencie gdy do głosu w kulturze dochodzą pierwsze zjawiska wczesnooświeceniowe, takie jak działalność Konarskiego czy braci Załuskich. Poniekąd oddziaływał tu autorytet badaczy oświecenia i ustalenia Juliusza Nowaka-Dłużewskiego, czy też Mieczysława Stanisława Klimowicza, w kwestii daty startowej polskiego oświecenia<sup>2</sup>. W praktyce autor *Baroku* poza datę 1730 częstokroć wykracza, omawiając na przykład twórczość Józefa Baki. Podobne kłopoty pociągnęło za sobą przesunięcie daty początkowej późnego baroku już na lata osiemdziesiąte XVII wieku, między innymi spowodowało to wciągnięcie w jego obręb wielkich „samotnych poetów”, Wacława Potockiego, Wespazjana Kochowskiego i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, których twórczość wyznacza przecież częstokroć punkt szczytowy polskiego baroku. Pomimo tych nieścisłości chronologicznych kategoria „późnego baroku” w wydaniu Czesława Hernasa broniła się swoją merytorycznością w powiązaniu z całą epoką – o ile wczesny barok to opozycja między poezją światowych rozkoszy a poezją metafizyczną, to dla późnego baroku właściwa jest synteza obu tych nurtów konstytutywnych dla całej epoki, najdobitniej dająca o sobie znać w późnobarokowej pastorałce.

Nie będę tu ukrywał, że pomimo wskazanych mankamentów, propozycję Czesława Hernasa uważam za ważną i inspirującą i sam ją wykorzystywałem, dokonując pewnych modyfikacji i poszerzeń, w swojej książce *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian* (Warszawa 1989). Wróćmy jednak do połowy lat siedemdziesiątych. Wtedy bowiem oczekiwaliśmy, jak na propozycję Hernasa odpowie najbardziej uznana badaczka czasów saskich, autorka pierwszej u nas monografii dotyczącej sporego wycinka literatury tego okresu. Chodzi rzecz jasna o Profesor Paulinę Buchwald-Pelcowa i jej *Satyry czasów saskich* (Wrocław 1969). Za odpowiedź tę uznać należy obszerną rozprawę „*Stare*” i „*nowe*” w czasach saskich opublikowaną w *Problemach literatury staropolskiej* (seria 3) w 1978 roku. Pomimo pozostania przy kategorii „literatury czasów saskich”,

<sup>1</sup> Cyt. za: C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1973, s. 328.

<sup>2</sup> Zob. J. Nowak-Dłużewski, *O datę startową literatury polskiego oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1959 nr 1, s. 139–155; M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1977, s. 5–75, cz.: *Wczesne oświecenie (około 1730–1764)*.

Profesor Paulina Buchwald-Pelcowa ukazała obraz tej epoki literackiej jako całość złożoną, dynamiczną i ewoluującą, podobnie jak to uczynił Czesław Hernas. W przebudowie wzorca kultury, jaka się w tych czasach dokonywała, w równej mierze posługiwano się „nowym”, jak i „starym”. „Nowe” to przekłady literatur zachodnioeuropejskich, recepcja obcojęzycznych czasopism czy też bezpośrednie kontakty z zagranicznymi uczonymi. „Stare” zaś to nawiązywanie do rodzimej tradycji z XVI i XVII wieku, łącznie z podejmowaniem tradycji Biernata z Lublina i staropolskiej satyry<sup>3</sup>.

Tekst rozpoczyna znamienna konfrontacja (jako nośnika „nowego”) zbioru Krzysztofa Niemiryca *Bajki Ezopowe wierszem wolnym...*, wydanego w Krośnie nad Odrą w 1699 roku (składającego się z czterdziestu swobodnych tłumaczeń z pierwszego tomu *Bajek La Fontaine’ a*), z nieco późniejszym zbiorem Jana Stanisława Jabłonowskiego *Ezop nowy polski...*, opublikowanym w Lipsku w 1731 roku, a zawierającym, obok żywota Ezopa, „sto i oko” (101) bajek przerabianych z różnych źródeł, głównie z La Fontaine’a. Pomimo tego pierwotny zbiór Jabłonowskiego został zakwalifikowany przez badaczkę jako typowy przykład „starego”, a to dzięki nachalnej moralistyce i wersyfikacji wzorującej się jeszcze na Biernacie z Lublina. Zupełnie inaczej było w przypadku wcześniejszego zbioru Niemiryca, realizującego już niemalże w pełni założenia nowoczesnego klasycyzmu oświeceniowego. Jego bajkę charakteryzuje bowiem dyskretna moralistyka ukryta za fabułą, będąca zresztą nie tyle wykładem etyki chrześcijańskiej, co próbą przedstawienia ogólnych praw biologicznych. Wywodząca się z kategorii „bienséance” powściągliwość językowa i jasność wykładu wzmocniona została zastosowaniem wiersza wolnego, jako środka służącego do lepszego, bardziej klarownego wyłożenia idei w myśl kategorii klasycystycznej jasności. Jednak w konkluzji tego fragmentu Paulina Buchwald-Pelcowa stwierdza, że „stary” Jabłonowski, w równej mierze jak i „nowy” Niemirycz, odpowiedzialny jest za torowanie drogi nowemu wzorcowi bajki oświeceniowej. Dla uchwycenia zmienności i wielorakości literatury tego okresu niekonieczne zatem okazało się odstępianie od kategorii „literatury czasów saskich”, precyzyjnej w swoich ramach chronologicznych, mającej ustaloną tradycję i „uświęconą” autorytetem Wacława Borowego.

Przypomnijmy w tym miejscu, że Wacław Borowy swoją syntezę *O poezji polskiej w wieku XVIII* (1948) rozpoczyna, obok rozdziałów poświęconych Drużbackiej czy Wacławowi Rzewuskiemu, całością zatytułowaną po prostu *Czasy saskie*, w której omawia między innymi twórczość Wojciecha Chrościńskiego, Józefa Epifanio Minasowicza, Jana Stanisława Jabłonowskiego, Stanisława Leszczyńskiego, Adama Kępskiego, Franciszki Urszuli Radziwiłłowej czy Józefa Andrzeja Załuskiego, przedstawia też wstępnie znaną satyrę *Małpa-człowiek*. Czyni to wszystko, poddając rzeczowej analizie wartości artystyczne i ideowe

<sup>3</sup> P. Buchwald-Pelcowa, „Stare” i „nowe” w czasach saskich, w: *Problemy literatury staropolskiej*, seria 3, red. J. Pelc, Wrocław 1978, s. 95–143.



owej twórczości, bez obruszania się na upadek smaku i degenerację gustu, które charakteryzowało jeszcze prace Ignacego Chrzanowskiego czy Aleksandra Brücknera. Innymi słowy to Wacław Borowy przywrócił „normalność” literaturze czasów saskich. *Satyra czasów saskich* Pauliny Buchwald-Pelcowej, jak i następne jej prace z tego zakresu, jednoznacznie w tę tradycję zapoczątkowaną przez Wacława Borowego się wpisują. Natomiast w rozmowie prywatnej zagadnięta przeze mnie: co myśli na temat kategorii późnego baroku – Pani Profesor odrzekła, że kojarzy się jej ona z niemieckim „Spätbarock” i jako taka oddaje tylko jeden z nurtów złożonej kultury czasów saskich, zatem nie może być określeniem o charakterze chronologicznym.

Ów delikatny dystans wobec „późnego baroku” w przypadku Pani Profesor wynikał, jak się wydaje, nie tylko z przywiązania do tradycji, lecz przede wszystkim ze szczególnej dbałości o preoświeceniowe „nowalijki”, które na gruncie baroku pojawiały się coraz częściej wraz z przełomem wieków XVII i XVIII. Ową szczególną dbałość można zaobserwować już w jej *Satyrze czasów saskich*, w szczególności zaś w rozdziale *Kształtowanie się nowego modelu satyry*. Trzeba tu bowiem przypomnieć, że to właśnie satyra lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVIII wieku uznana została przez Panią Profesor za ten dział ówczesnego piśmiennictwa, który najszybciej i w sposób najbardziej wyraźny parł w kierunku nowych wzorców klasycyzmu oświeceniowego – oczywiście w indywidualnych przypadkach w różnym stopniu. Jedynie bowiem *Punkt honoru* (1749) Antoniego Sebastiana Dembowskiego, przez „wyprowadzenie poety na ulicę” i zamieszczenie doskonale podpatrzonych scenek rodzajowych, tudzież świetnie podśluchanych dialogów, w pełni już zapowiada model satyry mistrzowsko realizowany później przez Adama Naruszewicza i Ignacego Krasickiego. Pozostałe cykle z tych czasów, w tym *Miscellanea życia ludzkiego* Mateusza Hieronima Kochanowskiego czy też *Sarmatides seu satyrae* Antoniego Ponińskiego, są w tym względzie bardziej tradycyjne i sporo w nich jeszcze ze staropolskiego modelu kaznodziejsko-moralistycznego<sup>4</sup>. Jednak pomimo tego, podobnie jak w przypadku Dembowskiego, następuje w nich zerwanie z wszechobecną w staropolskiej satyrze teorią degeneracji (obecną jeszcze we wcześniejszej, datowanej na około 1710 rok, *Malpie-człowieku*) i przeniesienie ośrodka zainteresowania na doraźną obserwację obyczajową, co Philippe Van Tieghem określił mianem „upublicystycznienia” literatury, charakteryzującej piśmiennictwo dojrzałego oświecenia<sup>5</sup>. Tak więc kategoria „literatury czasów saskich” w pełni umożliwiła Paulinie Buchwald-Pelcowej uchwycenie fundamentalnych zmian w estetyce i poetyce, jakie nastąpiły na pograniczu baroku i oświecenia.

Nie dziwi zatem, że szereg badaczy do dziś posługuje się tą kategorią bez konieczności sięgania do propozycji Czesława Hernasa. Dotyczy to zarówno

<sup>4</sup> P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*, op. cit., s.270–301.

<sup>5</sup> P. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszewska, Warszawa 1971, rozdz. *Ku nowym zasadom*.

monografii twórczości najważniejszej poetki tych czasów, Elżbiety Drużbackiej<sup>6</sup>, jak i prac dotyczących ówczesnej prozy<sup>7</sup>. Jak się okazuje, kategoria „czasów saskich” jest w pełni zadowalająca i efektywna, pod warunkiem, że w nasze zainteresowanie barokiem nie wykracza poza rok 1764. Gdy jednak tak się dzieje, konieczny okazuje się powrót do Hernasowskiej kategorii „późnego baroku”.

\* \* \*

Dla przypomnienia – Czesław Hernas granice chronologiczne swojego „późnego baroku”, „przy pewnych zastrzeżeniach”, określił latami 1680–1730<sup>8</sup>. Szczególnie druga data może budzić duże zaskoczenie, tym bardziej, że, jak już było powiedziane, sam autor kilkakrotnie poza tę datę wykraczał – i to dość głęboko – w wiek osiemnasty. Przypadek Józefa Baki nie jest bowiem odosobniony. Podobnie rzecz się ma ze Stefanem Garczyńskim i jego *Anatomią Rzeczypospolitej Polskiej...* (Warszawa 1750), którą również Hernas w swojej syntezie uwzględnił<sup>9</sup>. Jednak tym sposobem pominął całkowitym milczeniem najwybitniejszą poetkę tych czasów – Elżbietę Drużbacką. Jak się można domyśleć, o tak wczesnym zamknięciu późnego baroku zdecydowały przyczyny zewnętrzne, w tym głównie uznanie autora dla wysiłku badaczy polskiego oświecenia, którzy dostrzegli początki wczesnego oświecenia już w latach trzydziestych XVIII wieku. Autor *Baroku* najwyraźniej kurtuazyjnie ustąpił im pola. Owa kurtuazja okazała się jednak na wyrost i wywołała nawet pewną konsternację i zaskoczenie w środowisku badaczy oświecenia. W swym akademickim podręczniku *Oświecenie* Mieczysław Klimowicz co chwila sygnalizuje występowanie zjawisk późnobarokowych w ciągu całego XVIII wieku, dając do zrozumienia, że jest to pole do penetracji badaczy staropolszczyzny. Tak na przykład pisze o twórczości Elżbiety Drużbackiej:

Dorobek ten można zaliczyć prawie w całości do epoki baroku, taki bowiem kształt mają utwory religijne, rymowane wersje żywotów świętych lub „wiersze moralne” o charakterystycznych tytułach...<sup>10</sup>.

Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że zjawiska późnobarokowe występują także w drugiej połowie XVIII wieku i ciągną się w głąb czasów stanisławowskich, przy czym dotyczą utworów dobrze już zapoznanych, takich jak twórczość Konstancji Benisławskiej czy też satyr Gracjana Piotrowskiego. Co ciekawe, Mieczysław Klimowicz wytropił zjawiska późnobarokowe w twórczości czołowych poetów klasycyzmu stanisławowskiego, takich jak Adam Naruszewicz czy

<sup>6</sup> K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka – najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992.

<sup>7</sup> H. Dziechcińska, *Pamiętniki czasów saskich. Od sentymentalizmu do sensualizmu*, Bydgoszcz 1999; I. Maciejewska, *Miłość i erotyzm w piśmiennictwie czasów saskich*, Olsztyn 2013.

<sup>8</sup> Zob. C. Hernas, op. cit., s. 328.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 428.

<sup>10</sup> Cyt. za: M. Klimowicz, op. cit., s. 44.

Stanisław Trembecki. Może to świadczyć o tym, że klasycyzm stanisławowski był zjawiskiem elitarnym o ograniczonym zasięgu (obejmował głównie środowisko warszawskie i wileńskie) i miał, szczególnie na prowincji, silną konkurencję w postaci nurtu późnobarokowego. Ten nurt późnobarokowy jest szczególnie widoczny w architekturze i rzeźbie tego okresu, co udowodnił Mariusz Karpowicz w swojej syntezie *Sztuka polska XVIII wieku*, wskazując przy tym, że najcenniejsze realizacje tego nurtu (w tym architektura tak zwanego baroku wileńskiego) pochodzą z drugiej połowy tegoż wieku<sup>11</sup>.

Wszystkie te przesłanki zmusiły mnie przy pisaniu książki *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian* do przesunięcia ostatniej, czwartej fazy późnego baroku, jeżeli chodzi o literaturę i sztuki plastyczne (nie da się ukryć, enigmatycznie) na czas „po roku 1760”<sup>12</sup>, zarazem zaś wskazania, że ostatnią manifestacją tego nurtu w architekturze jest założenie kościelno-klasztorne w Poczajowie, ukończone około 1830 roku. Natomiast w literaturze jest nią edycja Józefa Legowicza *Nabożeństwa codziennego chrześcijańskiego* (Wilno 1808), następnie zaś *Magazyn duchowny ku zasileniu duszy* (Poczajów 1810), zawierający sporą grupę wierszy Józefa Baki<sup>13</sup>. Sądziłem bowiem wtedy, że to właśnie romantyzm kładzie kres nurtowi późnobarokowemu. Późniejsze moje badania, głównie założeń kalwaryjskich, zmuszają mnie jednak dzisiaj do weryfikacji tego założenia. Kultura polska wytworzyła bowiem znaczną grupę enklaw, w których barok trwał i rozwijał się nadal przez cały wiek XIX, zazębiając się z początkiem wieku XX. Dobrym przykładem tego bardzo długiego trwania baroku jest chociażby Kalwaria Paławska.

Drewniane budowle z czasów Andrzeja Maksymiliana Fredry zamienione zostały na murowane w XVIII wieku dzięki fundacji łowczego przemyskiego, Szczepana Józefa Dwernickiego. Obecny murowany kościół pw. Znalezienia Krzyża Świętego zbudowano w latach 1770–1775<sup>14</sup>. Reprezentuje on zredukowaną postać najbardziej rozpowszechnionego modelu barokowej świątyni, wprowadzonego przez Il Gesù z dobudowanymi do fasady wieżami. Jednak niecałe sto lat później (w 1863 roku) fasadę wzbogacono o rozbudowane, światłocieniowe krążanki, zwieńczone barokową balustradą z figurami – ożywiając w ten sposób dotychczasową jej płaskość. Jeszcze bardziej pod względem chronologiczno-stylowym sprawa komplikuje się we wnętrzu świątyni. Sklepienie nawy pokrywają barokowe freski iluzjonistyczne z centralną sceną niebiańskiej chwały św. Franciszka. On sam, Trójca św., Matka Boska, święci i aniołowie unoszą się na naszych oczach w otwartych przestworzach, a w scenie *Zaśnięcia Matki Boskiej* mamy nawet nienaganną „quadraturę” (domalowane, nieistniejące, wyższe kondygnacje budowli). Wszystko jest więc tak, jak w barokowym kościele być powinno, tyle

<sup>11</sup> M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, passim.

<sup>12</sup> M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 95 i następne.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 102–103.

<sup>14</sup> M. Gosztyła, J. Szpyt, *Sanktuarium Męki Pańskiej i Matki Bożej w Kalwarii Paławskiej*, Kalwaria Paławska 1999, s. 8.

że polichromię tę malarze zakonni, Michał Łaziński, Antoni Chabielski i Feliks Ligizeński, wykonali w roku 1857!<sup>15</sup> W tym samym czasie powstały barokowe ołtarze boczne. Ten w południowym ramieniu transeptu zawiera cudowny siedemnastowieczny obraz Matki Boskiej z kościoła franciszkanów w Kamieńcu Podolskim – obiekt miejscowego kultu.

Podobno po zdobyciu Kamieńca Turcy wrzucili go do rzeki, ale objawiająca się starcowi Najświętsza Paniienka nakazała go z wody wyłowić i zanieść do Paławia. Po drodze staruszek zatrzymał się w Samborze i na noc obraz schowano do skrzyni. Syn właściciela domu, niczego nieświadom, ułożył się do snu na tejże skrzyni, ale w nocy jakaś tajemna siła aż trzykrotnie zrzuciła chłopca na podłogę.

To przykład aktywnych, gadających obrazów epoki baroku. Ponieważ obraz przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem i jest cudowny, sprawiono jej w 1932 roku (!) srebrną barokową sukienkę. Wcześniej w roku 1900 niejaki Bogdański domalował na fasadzie kościoła (we wnękach) sporych rozmiarów wizerunki Matki Bożej Kalwaryjskiej, św. Kingi i bł. Jakuba Strzemię. Podobna sytuacja ma miejsce w szeregu kaplic tej kalwarii. Obecne – murowane – wszystkie pochodzą z XIX wieku, chociaż większość z nich jest uproszczonymi kopiami odpowiednich budynków z Kalwarii Zebrzydowskiej. Wszystkie mają wewnętrzną dekorację barokową – zarówno ołtarze, jak i malowidła, które powstały równolegle z kaplicami, a więc w wieku XIX. Dotyczy to w równej mierze Ratusza Piłata wraz z gradusami, którego wewnętrzną dekorację (trzy barokowe ołtarze okalające olbrzymie obrazy: *Biczowania*, *Cierniem koronowania* oraz *Ecce Homo*) datuje się na 1825 rok<sup>16</sup>, co i na przykład Domku Matki Boskiej, datowanego na rok 1874<sup>17</sup>, którego głównym wyposażeniem jest barokowy ołtarz z wielkim „gadającym obrazem” przedstawiającym Matkę Boską w rozmowie z Archaniołem Gabrielem, powiadającym ją, że oto nadszedł kres jej ziemskiej wędrówki (zgodnie z apokryficzną ewangelią *Transitus Mariae*). Ten dziewiętnastowieczny barok Kalwarii Paławskiej wciąż urzeka swoją urodą i ekspresją.

Jak to wszystko zatem zaklasyfikować? Nie można tego nazwać neobarokiem z tego prostego powodu, że od czasu pierwszych prac w 1668 roku tradycja baroku ani na moment w tym miejscu nie została przerwana. W tej podgórskiej enklawie żył on sobie nieśpiesznie przez cały wiek XVIII, XIX i sporą część XX. Przez cały ten okres sprawnie obsługiwał identyczny rytuał kalwaryjski – zarówno w XVII, jak i XX wieku pątnicy napływali i corocznie szczerze przeżywali odgrywaną tam inscenizację Męki Pańskiej lub też, niezwykle rozbudowany na tym terenie, trwający przez kilka dni, barwny Pogrzeb i Wniebowzięcie Najświętszej Marii Panny. Miejscowi wieśniacy zaś, w dobudowanych do swoich chałup kramach, koncentrowali się na tym, aby niczego owym pątnikom nie zabrakło. W tym otoczeniu, wiszący w korytarzu sąsiadującym z zakrystią, a namalowany w XX wieku

<sup>15</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>16</sup> Zob. J. Więckowiak, *Kalwarie barokowe w Polsce*, Gdańsk–Wejherowo 2006, s. 342.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 359.

autentyczny taniec śmierci (ostatni z serii barokowych bernardyńskich tańców śmierci, którą to serię zainicjował datowany na lata siedemdziesiąte XVII wieku słynny obraz z kaplicy św. Anny w kościele bernardynów w Krakowie), na którym żołnierz ubrany jest w mundur legionisty Piłsudskiego, jest jak najbardziej na swoim miejscu. To jego świat, świat późnego baroku, który tutaj objawił swoje wyjątkowo długie trwanie.

Takich przykładów można by podać więcej, gdyż spora część wyposażenia barokowego polskich kościołów pochodzi, ku naszemu zaskoczeniu, w rzeczywistości z XIX a nawet początków XX wieku. Świadczy to o pełnym zlaniu się w jedność sztuki sakralnej tego okresu z nurtem późnego baroku.

Podobne zjawiska zaobserwować można również w literaturze religijnej tego okresu. Słynną *Drogę do nieba* księdza Ludwika Skowronka, gdyby nie data wydania: 1902 rok, z powodzeniem można by uznać za przykład staropolskiej literatury dewocyjnej. Analogicznie sprawa ma się ze słynnym śpiewnikiem kościelnym księdza Michała Mioduszeńskiego, zawierającym najśłynniejsze polskie pieśni religijne od czasów średniowiecza począwszy (Kraków 1838), czy też z nie mniej znanym *Magazynem Duchownym czyli Modlitwami i Pieśniami dla Chrześcijańsko-Katolickich Górników...* (Bytom 1856), który nawet rozległością swojego tytułu wpisuje się w paradygmat barokowy<sup>18</sup>.

\* \* \*

Nie pozostaje zatem nic innego, jak stwierdzić, że kategoria „późnego baroku” jest równie przydatna i funkcjonalna, jak i „literatura czasów saskich”. Jednak byłaby to ucieczka przed problemem, więc na koniec chciałbym podjąć próbę, jeżeli nie poszukania jakiegoś kompromisu, to przynajmniej metodologicznego zbliżenia do siebie owych dwóch opcji nazewniczych. Moje doświadczenia z bardzo długim trwaniem baroku w kulturze polskiej skłaniają mnie do traktowania go jako prądu estetyczno-literackiego i prądu w historii sztuki, który alternatywnie realizował się obok innych prądów w różnych formacjach kulturowych i w różnych wycinkach czasowych. I tak w czasach saskich istniał i rozwijał się nadal obok nurtu wczesnooświeceniowego, w dojrzałym zaś oświeceniu stanowił alternatywę dla klasycyzmu stanisławowskiego, sentymentalizmu i rokoka, w XIX wieku zaś dla nurtu romantycznego.

Nie ukrywam, że wzorem dla mnie jest synteza Teresy Kostkiewiczowej ujmująca polskie oświecenie jako współwystępowanie trzech prądów estetyczno-literackich: klasycyzmu, sentymentalizmu i rokoka<sup>19</sup>. Widzę wszakże jedną

<sup>18</sup> Dziewiętnastowieczną literaturę religijną, przy okazji śledzenia recepcji *Pieśni codziennych* Franciszka Karpińskiego, poddał analizie w swej książce Igor Piotrowski. Zob. idem, *Pieśń i moc. „Pieśni codzienne” Franciszka Karpińskiego w kulturze polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa 2012, passim.

<sup>19</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko : szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, passim.

poważną trudność w tej mierze. Otóż w przypadku prądów estetyczno-literackich w oświeceniu, a nawet przynależności pisarza do więcej niż jednego prądu, można pokusić się o wytyczenie jakichś granic. Dotyczy to także Franciszka Dionizego Książczaka – jego rokoko wiążemy z wcześniejszym okresem warszawskim, natomiast sentymentalizm z późniejszym okresem puławskim. W przypadku zaś pisarzy czasów saskich jakiegokolwiek próby oddzielenia nurtu późnobarokowego od wczesnooświeceniowego z góry skazane są na niepowodzenie. Dzieje się tak nawet u „herolda” nowej orientacji, Józefa Andrzeja Załuskiego. Jako współzałożyciel pierwszej biblioteki publicznej, bibliograf i edytor jest człowiekiem niewątpliwie nowej, oświeceniowej, formacji. Natomiast jako pisarz, dramaturg, tkwi jeszcze w poetyce i estetyce baroku. Świadczy o tym chociażby zawartość drugiego i trzeciego tomu wspomnianej już edycji *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszytych – pisanych* (Warszawa 1754). Jego zawarte w tym wydaniu fraszki ze zbioru *Juvenilia* konceptystyczną budową i dosadnością wysłowienia kontynuują model barokowy poświadczony u nas przede wszystkim twórczością Wacława Potockiego. Podobny charakter mają jego pieśni pokutne i parafrazy hymnów. Nawet przeróbki satyr Boileau (trzy z nich opublikowane zostały pod tytułem *Próba pióra nowego poety*, Warszawa 1753) są mocno zbarokizowane. Również jego twórczość dramatyczna ma charakter barokowy, a zaproponowana przez niego reforma ówczesnego teatru, zawarta w obszernej przedmowie do *Tragedyi [...] najokropniejszej o Sądzie Ostatecznym...*, proponuje nawet powrót do sakralnych źródeł teatru średniowiecznego<sup>20</sup>.

Podobną trudność sprawia twórczość bliskiego współpracownika Załuskiego, Józefa Epifaniego Minasowicza. Ukazała się jako tom czwarty i piąty wspomnianej edycji Załuskiego (Warszawa 1755–1756). Zawierała przekłady z literatury antycznej: Horacego, Wergiliusza, Lukiana, Anakreonta, bajek Fedrusa i Ezopa, które rzeczywiście mogły przyczynić się do tworzenia się nowego smaku klasycystycznego wśród ówczesnych elit czytelniczych. Nie zmienia to faktu, że oryginalne, autorskie utwory samego Minasowicza wciąż utrzymane są w konceptystycznej stylistyce barokowej.

Rzeczowe i wyważone rozdzielenie tego, co w tej twórczości jest „stare”, a co „nowe” wymagać zatem będzie sporego wysiłku i cierpliwości. Że jest jednak możliwe, udowodniła Profesor Paulina Buchwald-Pelcowa. Dzięki takiemu wysiłkowi oba terminy, zarówno „czasów saskich”, jak i „późnego baroku” zachowują swoją adekwatność i funkcjonalność. Warto zatem podjąć taką próbę.

<sup>20</sup> Więcej na ten temat: M. Prejs, *Teoria i praktyka teatralna Józefa Andrzeja Załuskiego wobec założeń osiemnastowiecznego gotycyzmu*, [w:] *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760–1830*, red. M. Cieński i P. Pluta, Warszawa 2020, s. 17–31.



# H

## erb Benedykta Chmielowskiego, autora *Nowych Aten*

Benedykt Chmielowski (1700–1763), the author of the *New Athens* encyclopedia, as a nobleman used a coat of arms – according to an opinion of his earlier biographers it was *Nałęcz*. In recent years in the scientific literature some scholars have written about a different coat of arms: *Jastrzębiec*. The article sorts out this controversy; according to a clear testimony of Chmielowski himself (as he wrote in *New Athens*) it was however *Nałęcz*.

Benedykt Chmielowski (a właściwie: Joachim Benedykt; 1700–1763) jest znany przede wszystkim jako autor słynnych *Nowych Aten*, których dwa pierwsze tomy wydane zostały we Lwowie w latach 1745–1746, a nieco później, w latach 1754–1756, ukazała się drukiem ich wersja poszerzona, licząca cztery tomy. Od roku 1725 Chmielowski był proboszczem w Firlejowie pod Rohatynem na Podolu; tam mieszkał, pracował i został pochowany. Istotne ustalenia odnośnie jego biografii poczynił Wincenty Ogrodziński, publikując je jeszcze przed wojną w *Polskim słowniku biograficznym*, gdzie w stosownym haśle czytamy o pochodzeniu i o herbie Chmielowskiego: „Urodził się [...] na obszarze diecezji łuckiej, z rodziny szlacheckiej h[erbu] Nałęcz”<sup>1</sup>. Ustalenie to powtarzane było bez żadnych zastrzeżeń w późniejszych publikacjach naukowych – i w notach biograficznych zamieszczanych w prominentnych bibliografiach literatury dawnej<sup>2</sup>, i w studiach nad twórczością Chmielowskiego<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> W. Ogrodziński, *Chmielowski Joachim Benedykt*, [hasło w:] PSB, t. 3 (*Brożek Jan-Chwałczewski Franciszek*), Kraków 1937, s. 341.

<sup>2</sup> *Bibliografia literatury polskiej Nowy Korbut. Piśmiennictwo staropolskie*, t. 2, Warszawa 1964, s. 80; *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1, Warszawa 2000, s. 150.

<sup>3</sup> S. Grzybowski, *Z dziejów popularyzacji nauki w czasach saskich: I. „Nowe Ateny”*, pierwsza polska encyklopedia powszechna, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”, seria A, z. 7 (1965), s. 113; H. Rybicka-Nowacka, „*Nowe Ateny*” Benedykta Chmielowskiego. *Metoda, styl, język*, Warszawa 1974, s. 46; B. Marcińczak, *Wstęp* [do:] B. Chmielowski, *Nowe Ateny. Traktat Dubitantius*, oprac. J. Krocza, Wrocław 2009, („Bibliotheca Curiosa” 3), s. 5; J. Sokolski, *Wstęp*

Niedawno historyk Wojciech Paszyński zebrał na nowo dostępne informacje na temat osoby i życia autora *Nowych Aten*<sup>4</sup>, a przy tej okazji – w części swego artykułu zatytułowanej „Kilka uwag na temat herbu” – odniósł się do zakorzenionego w tradycji naukowej przekonania, że Chmielowski używał herbu Nałęcz:

w wyniku uważnych studiów herbarzy szlachty polskiej doszedłem do innych ustaleń. Rodzina Chmielowskich z całą pewnością należała do stanu szlacheckiego, ale nie pieczętowała się ona herbem Nałęcz, lecz Jastrzębiec<sup>5</sup>.

Powołał się przy tym na armoriały Hipolita Stupnickiego, Zbigniewa Leszczyca i Seweryna Uruskiego, konstatując, że te źródła nie wspominają „o żadnych Chmielowskich używających herbu Nałęcz”. Do tego zaś, że „chodzi niezbiecie” o herb Jastrzębiec, przekonała go notka, którą odnalazł w wydany w roku 1855 *Herbarzu Stupnickiego*: „Chmielowski, herbu Jastrzębiec. Benedykt, proboszcz rohatyński, napisał księgę pod tytułem *Nowe Ateny* w 4 tomach”<sup>6</sup>. Wojciech Paszyński przedstawił też domysł o przyczynach krzewienia się błędnego (jak sądzi) poglądu wśród uczonych:

Wobec powyższych dowodów zastanawiające wydaje się powielanie tego błędu w wszelkich, nawet najbardziej poważnych publikacjach. Najwidoczniej autorzy nie weryfikując tych danych bezkrytycznie powtarzali je za Ogrodzińskim<sup>7</sup>.

Dodajmy, że uwaga o Benedyckie Chmielowskim i herbie Jastrzębiec – bardzo podobna do tej cytowanej z Stupnickiego – znajduje się też w zmodyfikowanym w wieku XIX przez Jana Nepomucena Bobrowicza herbarzu Kaspra Niesieckiego, w tomie wydany w roku 1839<sup>8</sup>. Notka ta jest tu jednak późniejszym dodatkiem – w dziele Niesieckiego, pierwotnie wydany w latach 1728–1743, oczywiście jeszcze nie mogło być mowy o Chmielowskim jako „autorze *Nowych Aten*”. Nie ulega natomiast wątpliwości, że samo nazwisko Chmielowski rzeczywiście figuruje w *Koronie polskiej* Kaspra Niesieckiego na liście herbownych Jastrzębca<sup>9</sup>.

[do: ] *Nowe Ateny. Umbry objaśnione*, oprac. J. Krocak i J. Sokolski, („Bibliotheca Curiosa” 28), Wrocław 2015 s. 6.

<sup>4</sup> W. Paszyński, *Ksiądz Benedykt Chmielowski – życie i dzieło Diogenesa firlejowskiego*, „Nasza Przyszłość” 124 (2015), s. 105–136.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 112. Odnotujmy, że także Maria Wichowa w wydanej ostatnio monografii *Nowych Aten* napisała o ich autorze: „pochodził z rodziny szlacheckiej herbu Jastrzębiec”; eadem, „*Nowe Ateny*” ks. *Benedykta Chmielowskiego – kompendium wiedzy barokowej. Warsztat pisarski twórcy encyklopedii*, Łódź 2022, s. 17.

<sup>6</sup> H. Stupnicki, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi...*, t. 1, Lwów 1855, s. 82.

<sup>7</sup> W. Paszyński, op. cit., s. 113.

<sup>8</sup> *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego powiększony dodatkami z późniejszych autorów [...] i wydany przez Jana Nepomucena Bobrowicza*, t. 3, Lipsk 1839, s. 42 – w haśle „Chmielowski herbu Jastrzębiec”: „Benedykt Chmielowski, proboszcz rohatyński, napisał księgę pod tytułem *Nowe Ateny* w 4ch tomach.”

<sup>9</sup> K. Niesiecki, *Korona polska...*, t. 2, Lwów 1738, s. 416. Por. też: ibidem, t. 1, cz. 2, Lwów 1728, s. 265.

Ogrodziński dysponował w latach 30-tych XX wieku archiwaliami dotyczącymi autora *Nowych Aten*, zwłaszcza rękopiśmiennymi, które nie dotrwały do naszych czasów. Do niektórych mamy dziś jednak dostęp, chociaż pośredni. Wiemy, że w kościele firlejowskim wisiało wierszowane epitafium Chmielowskiego (jego autorstwa) wraz ze stiukowym popiersiem<sup>10</sup> – treść tej tablicy przekazał przedwojenny monografista Firlejowa, Stanisław Szatko<sup>11</sup>, zachował się także przerys wizerunku Chmielowskiego<sup>12</sup> – niestety, w obu tych zabytkach brakuje informacji o herbie<sup>13</sup>.

Okazję do tego, by ujawnić swój znak herbowy, miał Chmielowski, gdy prezentował się jako autor w swoich książkach. Mniej dziwi, że zrezygnował z manifestowania statusu społecznego w druczku służącym dewocji i przeznaczonym dla prostych odbiorców (jak modlitewnik *Kotwica w ostatniej toni...*, Lwów 1747). Jednak brak stosownej informacji w dziele heraldycznym, będącym przeróbką i skrótem z Niesieckiego, które ukazało się pod nazwiskiem Chmielowskiego jako *Zbiór krótki herbów polskich...*, jest już bardziej rozczarowujący<sup>14</sup>.

W czterech tomach *Nowych Aten* znajdujemy liczne i rozmaite teksty składające się na tak zwaną ramę wydawniczą: dedykacje, przedmowy, wiersze o dziele, wiersze do czytelnika, nawet akty prawne związane z tą książką, dające autorowi sposobność do eksponowania swojej osoby<sup>15</sup>. Dedykacja w tomie drugim wydania z 1746 roku odwołuje się wielokrotnie do kwestii heraldycznych, ale związanych tylko z parantelami adresata. W innych miejscach tej rozbudowanej ramy wydawniczej, nawet gdy w podpisie Chmielowski wylicza wszystkie swoje funkcje realne i honorowe, herbu niestety nie przywołuje.

<sup>10</sup> Po roku 1945 większość elementów historycznego wystroju kościoła w Firlejewie uległo dewastacji; zob. J. T. Petrus, *Kościół parafialny p.w. św. Stanisława biskupa i męczennika w Firlejewie [w:] Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej, cz. 1: Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 15, red. nauk. J. K. Ostrowski, Kraków 2007, s. 227 (i szerzej: s. 213–237).

<sup>11</sup> S. Szatko, *Firlejów. Monografia historyczna*, Lwów 1937, s. 99. Autor zaświadczył wówczas: „To charakterystyczne epitafium istnieje do dziś wmurowane w ścianę kościoła”. (Treść nagrobka podaje też J. T. Petrus, op. cit., s. 232).

<sup>12</sup> Zob. stosowną ilustrację przy haśle *Chmielowski Joachim Benedykt* [w:] *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 62.

<sup>13</sup> Na marginesie zauważmy, że do wydanego w roku 1966 przez Marię i Jana Józefa Lipskich wyboru z *Nowych Aten* dodane zostały ilustracje Szymona Kobylińskiego, wśród których znajduje się (przed stroną tytułową) wyobraźniowy portret Chmielowskiego wraz z herbem – i jest to właśnie Jastrzębiec.

<sup>14</sup> Pewnym wyjaśnieniem tego stanu rzeczy jest fakt, że dziełko to wydane zostało już po śmierci Chmielowskiego z rękopisów pozyskanych przez drukarza z Biblioteki Załuskich, autor nie miał więc okazji poprzedzić go jakimś wstępem lub dedykacją, co mogłoby być okazją do ujawnienia własnego herbu. W hasłach dotyczących Jastrzębca i Nałęczycy brak odnośników czy aluzji do autora – zob. B. Chmielowski, *Zbiór krótki herbów polskich oraz wstawionych cnotą i naukami Polaków*, Warszawa 1763, s. 95–97, 210–211, a także s. 31–32.

<sup>15</sup> Zob. o tym szerzej: M. Jarczykowa, *Literacka rama wydawnicza „Nowych Aten” Benedykta Chmielowskiego*, „Studia Bibliologiczne” 5 (1992), s. 112–128.

Jednak zdarza się, że „wewnątrz” *Nowych Aten*, wśród treści zgoła niezwiązanych z tematyką herbową, zatem zupełnie niespodziewanie, za sprawą jakiegoś skojarzenia autor porusza kwestie heraldyczne, właśnie te nas interesujące. Oto w tomie trzecim znajduje się przyrodoznawcza część pt. *Nowy Plinijusz*, zawierająca hasło „Jastrząb”, w którym – pośród różnych informacji o naturze tego ptaka, jego osobliwych zwyczajach i znaczeniach hieroglificznych – Chmielowski znienacka dodał uwagę: „Jastrzębia w herbie 278 familij w Polsce zażywa.”<sup>16</sup>

Jak wiadomo, w herbie tym znajduje się „na hełmie nad koroną jastrząb z skrzydłami trochę do lotu wzniesionymi”<sup>17</sup>, a herbownych rzeczywiście jest wielu. Ich przedstawiony tu rachunek zgadza się z tym, co znajdujemy we wspomnianym już, pośmiertnie wydanym dziełku heraldycznym Chmielowskiego: „Żadnego herbu familijantów nie jest tak wiele jak Jastrzębczyków, bo ich w Niesieckim znajdziesz 278”<sup>18</sup>.

Skąd to zainteresowanie właśnie Jastrzębcami i czemu ma służyć ów ekskurs wprowadzony do części przyrodniczej o ptakach? Na pierwszy rzut oka zacytowany fragment zdaje się wspierać domysł o Jastrzębcu jako herbie Chmielowskiego – czyżby autor z osobistych względów wykorzystywał nadarżającą się okazję, by wyróżnić i sławić własną rodzinę herbową?

Jednak w równie nieoczywistych miejscach *Nowych Aten* znajdują się także odwołania do nazwy drugiego z zajmujących nas herbów. W tomie trzecim, w części pt. *Kto pyta, prawdy szuka. Albo: wielorakie pytanie i odpowiedź na nie...*, pomieszczone zostało pytanie 16: „Jakich strojów, czapek, zawicia, koron na głowy nakrycia albo ozdobę zażywali od wielu wieków ludzie obojej płci i wszelkiej kondycyi?”. Wśród poruszanych tu różnorodnych kwestii jest mowa i o „nałęczach” (przy czym w poniższych cytatach zachowujemy stosowaną w zabytku pisownię tego słowa z wielkiej litery): „Pierwsi chrześcijanie [...] skoro Chrystusowi przez chrzest imię swoje dali, najpierwsze głowy pokrycie obserwowali: chustę białą (która u Polaków nazwana Nałęczą) i szatę białą nosili przez dni ośm”<sup>19</sup>; a dalej: „Monarchowie oryentalni mieli *in usu* korony, *diademata*, to jest: przepaski, chusty, bindy albo Nałęczę”<sup>20</sup>.

W jakim celu została dodana tu uwaga, że chusta używana przez starożytnych chrześcijan jest „u Polaków nazwana Nałęczą”? I po co w objaśnieniu polskiej nazwy dla orientalnych znaków władzy na końcu synonimicznych wyliczeń, po „przepaskach, chustach, bindach”, dodano jeszcze: nałęcz? Wiele wskazuje, że możemy mieć tu do czynienia z grą znaczeniami: nałęcz – binda i Nałęcz –

<sup>16</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny. Nowy Plinijusz*, oprac. J. Krocak i E. Orman, Wrocław 2018, („Bibliotheca Curiosa” 30), s. 59.

<sup>17</sup> K. Niesiecki, *Korona polska...*, t. 2, op. cit., s. 412.

<sup>18</sup> B. Chmielowski, *Zbiór krótki herbów...*, s. 97. Gwoli ścisłości dodajmy, że u Niesieckiego w istocie jest tych familii o 14 więcej (zob.: idem, *Korona polska...*, t. 2, s. 416–418).

<sup>19</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*, t. 3, Lwów 1754, s. 71. Wszystkie poniższe cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>20</sup> Ibidem, t. 3, s. 76.

klejnot szlachecki, klejnot cnoty (też: duchowej cnoty, jak w przypadku tych pierwszych chrześcijan). Chmielowski prowadzi w *Nowych Atenach* takie specyficzne gry, niekiedy żartobliwie, niekiedy serio, kreując swoiste relacje między autorem, dziełem i odbiorcą. W tym przypadku jakby zależało mu, by słowo „nałęcz”, w Polsce osadzone mocno w kulturze szlacheckiej, umieścić w kontekście spraw dodatkowo je uszlachetniających. Nasuwa się pytanie: czy nie przyświecały mu w tym jakieś prywatne względy?

Chmielowski zatem w różnych miejscach swej książki objawia zainteresowanie i Jastrzębcem, i herbem Nałęcz, a czyni to w dodatku z dość niejednoznacznymi intencjami, co uważnego czytelnika, który zainteresowany jest właściwym znakiem herbowym autora, prowadzi do swoistej konfuzji. Udało się jednak w końcu znaleźć taką wypowiedź w *Nowych Atenach*, która (choć drobna i ukryta) bez żadnych zagadek wskazuje na herb autora. Otóż w części dotyczącej spraw bardzo prywatnych, czyli domu i ogrodu w Firlejowie, Chmielowski opisał w szczegółach swoje osobliwe zamiłowanie do ozdabiania elementów przestrzeni inskrypcjami<sup>21</sup>. Wiemy, że te polskie i łacińskie napisy – umieszczone w domostwie i w zabudowaniach gospodarczych, na kapliczkach i statuach, także na psiej budzie, w alejkach ogrodu, na ławkach w kościele – istniały naprawdę<sup>22</sup>. I właśnie w ogrodzie firlejowskim znajdował się obiekt, który w tej części książki został jednoznacznie opisany:

W pośrodku tegoż chudopacholskiego wirydarza były trzy kwatery bukszpanem wysadzone: średni reprezentował Oko Boskiej Opatrzności; po prawej stronie herb autora: Nałęcz [wyróżnienie – J. K.]; na lewej stronie: Janina – herb Rzeczyckiej, matki autora<sup>23</sup>.

Być może gdzieś na innych kartach *Nowych Aten* znajduje się jeszcze jakieś bezpośrednie odniesienie do herbu Chmielowskiego (umieszczone w miejscu równie zaskakującym, jak np. to związane z ptakami). W obszernym dziele takie passusy niełatwo jest znaleźć; poszukiwania kolejnych wydają się jednak zbędne wobec owego jednoznacznego wpisu o herbie Nałęcz, zacytowanego powyżej z rozdziału o inskrypcjach firlejowskich.

W perspektywie tego ustalenia powróćmy do kwestii: czemu służy ta umieszczona w części przyrodoznawczej uwaga o wielkich rozmiarach herbowej rodziny, mającej w klejnocie jastrzębia? Autor zapewne wiedział (skoro w jego dorobku jest *Zbiór krótki herbów...*), że do Jastrzębców należą także Chmielowscy. Może dodając informację, iż „Jastrzębia w herbie 278 familij w Polsce zażywa”, chciał

<sup>21</sup> Ten rozdział nosi tytuł: *Nie złota Cyrusa albo Nerona, przeciw kształtnie ozdobiona firlejowska tej książki autora rezydencyja...* Ibidem, t. 3, s. 524–560.

<sup>22</sup> Zob. o tym szerzej: J. S. Bystrzeń, *Napisy w Firlejowie* [w:] idem, *Tematy, które mi odradzano. Pisma etnograficzne rozproszone*, oprac. L. Stomma, Warszawa 1980, s. 158–164; R. Grześkowiak, *Firlejów jako Nowe Ateny. Nieznane emblematy Benedykta Chmielowskiego* [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 489–501.

<sup>23</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*, t. 3, op. cit., s. 548.



w sposób żartobliwy przekazać zorientowanym czytelnikom rzecz do namysłu: oto wśród rzesz szlachty jest tak wielu herbowych Jastrzębców, że należą do nich nawet Chmielowscy – jednak są to przecież inni Chmielowscy, niż autor *Nowych Aten* (bo ten pieczętuje się herbem Nałęcz).

Te specyficzne żarty w odniesieniu do własnej osoby są cechą charakterystyczną dla proboszcza z Firlejowa, nie należy więc lekceważyć zaproponowanej wyżej próby wyjaśnienia sensów omawianego fragmentu. I właśnie w perspektywie tej skłonności do żartowania warto na koniec zwrócić uwagę na sposób, w jaki Chmielowski odsyła do swojej osoby, gdy poprzez enigmonimy umieszczone na kartach tytułowych wszystkich czterech tomów dzieła zabawnie czyni aluzje do swego nazwiska<sup>24</sup>, zwykle w aspekcie pijaństwa. W tomie trzecim na stronie tytułowej ujął to tak: „Kassyn mi daje imię, a szlachectwo ziele, / Które głowę zawraca, każe stroić trele” – co wiąże się oczywiście z chmielem, służącym produkcji napoju alkoholowego. Także w części o firlejowskich napisach autor wskazał na swoje związki z chmielem, informując, że w głównej izbie jego domu znajduje się „inskrypcyja z aluzyją do mego nazwiska”:

Chmiel z nóg wali, zakręca, chmiel z natury psuje,  
Tu zaś Chmielowski stawia, z gruntu reparuje;  
Gorszki jest jako grzesznik, ale głów nie kręci,  
Jeśli nie rozweseli – pewnie nie zasmęci<sup>25</sup>.

Ten „gorszki” (gorzki – bo i piwny, i grzeszny) motyw użyty został także w przedmowie do tomu trzeciego, gdy autor zaleca siebie czytelnikowi i prosi go: „Na ostatek w łaskawą pamięć *insinuo* mię łaskawego Czytelnika, aby mi, Chmielowi gorszkiemu, do słodkiego raję życzył transplantacyi”<sup>26</sup>.

Co ciekawe: wśród uprawnionych do pieczętowania się herbem Nałęcz jest według staropolskich heraldyków także właśnie Chmiel: „Chmiel herbu Nałęcz, w mazowieckim i bełskim rozkrzewieni”<sup>27</sup>; „Chmielii, in Masovia et Belzensi palat[inat]”<sup>28</sup> („Chmielowie, na Mazowszu i w województwie bełskim”). Wydaje się, że (obok piwnej rośliny) także do owego Chmiela może tu nawiązywać autor *Nowych Aten*, gdy w taki sposób w wierszu odsyła do siebie – Chmielowskiego.

Z punktu widzenia badacza literatury to, czy staropolski pisarz pieczętował się takim, czy innym herbem, jest w zasadzie sprawą drugorzędną (oczywiście o ile nie wiąże się to jakoś z interpretacją jego dzieła). Ponieważ jednak stanęliśmy ostatnio wobec kontrowersji dotyczącej herbu autora *Nowych Aten*, warto ją rozwiązać, zwłaszcza gdy literaturoznawcze spostrzeżenia mogą okazać się

<sup>24</sup> Wszystkie te zagadki cytuje: H. Rybicka-Nowacka, op. cit., s. 48–49.

<sup>25</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny...*, t. 3, s. 530.

<sup>26</sup> Ibidem, t. 3, k. (b2)v. Zapis słowa „Chmielowi” z wielkiej litery jest zgodny z zabytkiem.

<sup>27</sup> K. Niesiecki, *Korona polska...*, t. 1, cz. 2, Lwów 1728, s. 263; zob. też całą listę herbowych, wśród których jest Chmiel – ibidem, t. 3, Lwów 1740, s. 334.

<sup>28</sup> S. Okolski, *Orbis Polonus*, t. 2, Cracoviae 1643, s. 258 (tu: *Nałęcz II*).

przydatne dla ustaleń stricte historycznych. Okazuje się, że Ogrodziński i uczeni powtarzający po nim informację o herbie Chmielowskiego mieli rację, a XIX-wieczny herbarz Stupnickiego, prezentujący inną wiedzę, jest po prostu w tym zakresie mylny. Sam Chmielowski przecież jasno w swym dziele przedstawił się jako użytkownik herbu Nałęcz.

# Kilka uwag o wybranych barwnych mezzotintach botanicznych i anatomicznych w XVIII-wiecznej Europie

Mezzotint is the third in chronological and historical order of the intaglio printing technique, invented around 1643 by Ludwig von Siegen (1609–1680). In Polish, the subject is insufficiently developed, as is the biography of Jacob Christoph Le Blon, the inventor of color mezzotint. The article discusses the origins of the technique, with an indication of the earliest 17th-century written sources mentioning mezzotint. A biographical sketch of Le Blon is presented, along with a characterization of his most important work *Coloritto* and an indication of how copper plates were developed in the red-yellow-blue concept. Using Le Blon's activities as an example, the issue of royal privileges granted in France in the modern period is outlined. Based on selected printed sources, such as *Essai d'Anatomie*, *Observations sur l'Histoire Naturelle*, *Historia Plantarum Rariorum*, *Catalogus Plantarum* and several others, the works of color mezzotint, which was used in 18th-century Europe to create engravings on anatomical and botanical subjects, are described.

Mezzotinta, określana również jako „manière noire”, „Schabkunst” lub „sztuka czarna” została wynaleziona ok. 1643 roku w Amsterdamie przez niemieckiego żołnierza i amatora rytownictwa Ludwiga von Siegena (1609–1680). Wiadomo, iż przekazał on szczegóły swojego odkrycia wiceadmirałowi Anglii, Rupertowi Reńskiemu (1619–1682), a ten następnie malarzowi i sztycharzowi z Niderlandów Południowych – Wallerantowi Vaillant (1623–1677). To on właśnie stał się pierwszym rytownikiem wykorzystującym tę technikę profesjonalnie<sup>1</sup>. W połowie siedemnastego stulecia Rupert, będący kuzynem króla Karola I Stuarta, osiedlił się w Barbican Drury House niedaleko Aldersgate w Londynie, gdzie dokonał licznych mezzotintowych eksperymentów<sup>2</sup>. Rupert Reński utrzymywał kontakty z angielskim pisarzem Johnem Evelyn (1620–1706), który jako pierwszy opisał sposób tworzenia dzieł w technice mezzotinty<sup>3</sup>. Po przeprowadzonych przeze mnie

<sup>1</sup> Zob. A. Griffiths, *London. Wallerant Vaillant*, „The Burlington Magazine” 123, nr 940, London 1981.

<sup>2</sup> A. M. Hind, *Studies in English Engraving: Prince Rupert and the Beginnings of Mezzotint*, „The Connoisseur” 1933, s. 383–385.

<sup>3</sup> Zob. H. C. Levis, *Extracts from the Diaries and Correspondences of John Evelyn and Samuel Papsy relating to Engraving, with Notes Thereon*, London 1915; A. N. Khobragade, *Samuel*

badaniach pewne jest, iż nowa metoda opracowywania płyt została wynaleziona przez von Siegena, posługującego się ruletką, a ksiązę Rupert jedynie udoskonalił tę technikę dzięki wymyśleniu chwiejaka<sup>4</sup>.

Dnia 26 lutego 1661 roku Evelyn napisał: „Książę Rupert pierwszy pokazał mi, jak wykonywać odbitki w technice Mezzo Tinty”, a 13 marca tego roku: „Tego popołudnia jego wysokość ksiązę Rupert pokazał mi za pomocą swoich rąk nowy sposób rytownictwa nazwanego Mezzo Tinto”<sup>5</sup>. Evelyn wydał także książkę *Sculptura*, w której relacjonował: „Nowy sposób rytownictwa Mezzotintą został wynaleziony i przekazany mi przez Jego Wysokość Księcia Ruperta, hrabiego Palatynatu Reńskiego”<sup>6</sup>. O wynalazku wspomniął także w swojej następnej książce z 1697 roku, *Numismata*, wydanej piętnaście lat po śmierci księcia Ruperta<sup>7</sup>. Wśród siedemnastowiecznych źródeł, opisujących powstanie wówczas mezzotinty znajduje się *Ars Pictoria* Alexandra Browne’a z 1669 roku, w której autor poruszył wiele kwestii związanych z proporcjami ciała kobiecego i męskiego, wskazał definicje malarstwa, natury światła, ruchu. Jego książka stanowiła pewnego rodzaju przewodnik dla malarza i odpowiadała na postawione przez autora pytania: jakich używać kolorów, jak wybrać odpowiednie ołówki i pędzle, a także jak przystąpić do wykonywania rysunków? Brown opisał również, jak należy tworzyć akwafortę, a na samym końcu swojego niewielkiego dzieła wspomniął „The manner or way of Mezzo Tinto” i przedstawił koncepcję tworzenia tego rodzaju odbitki<sup>8</sup>.

W następnych latach siedemnastego stulecia można zaobserwować utrzymujące się zainteresowanie mezzotintą, na co wskazują źródła drukowane, takie jak *An Epistome of Painting* Edwarda Luttrella z 1683 roku oraz *The Excellency of the Pen and Pencil* z 1688 roku, a także coraz większa liczba rytowników, tworzących w sztuce czarnej<sup>9</sup>. Pierwsze ryciny charakteryzuje nieharmonijne rozłożenie światłocienia, nie występują płynne przejścia światłocieniowe, a same

*Papys and John Evelyn: The Diarist of the Seventeenth Century*, „International Journal of English Literature and Culture” 4 (4), s. 61–64; J. Talbierska, *Krytyczna teoria i terminologia rysunku i grafiki*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. eadem, Warszawa 2014, s. 18–19.

<sup>4</sup> O. C. Pissarro, *Prince Rupert and the Invention of Mezzotint*, „The Volume of the Walpole Society” 36 (1956–1958), s. 2.

<sup>5</sup> Cyt. za: W. Bray, *The Diary of John Evelyn*, New York-London 1901, s. 342.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Evelyn, *Sculptura, or the History and Art of Chalcography and Engraving in Copper; With an Example Enumeration of the Most renowned Masters, And Their Works, To Which Is Annexed a New Manner of Engraving, or Mezzo Tinto, Communicated by His Highness Prince Rupert, to the Authour of this Treatise*, London 1662, s. 145.

<sup>7</sup> J. Evelyn, *Numismata. A Discourse of Medals, Antient and Modern*, London 1697.

<sup>8</sup> A. Browne, *Ars Pictoria, or an Academy Treating of Drawing, Painting, Limning, Etching to Which Are Added XXXI. Copper Plates, Expressing the Choicest, Nearest, and Most Exact Ground and Rules of Symmetry. Collected Out of the Most Eminent Italia, German, and Netherland Authors*, London 1669.

<sup>9</sup> E. Luttrell, *An Epitome of Painting: Containing Breife Directions for Drawing, Painting, Limning, And Cryoons: With. The Choicest Receipts for Preparing the Colours For Limning and Cryoons*, London 1688, s. 79–80.

przedstawienia nie są dość szczegółowe. Dopiero pod koniec XVII w., poprzez rozpowszechnienie się sztuki czarnej i zainteresowanie większej ilości artystów tą techniką, doszło do jej uszlachetnienia.

W omawianym czasie w Europie było kilka środowisk, które zajmowały się wdrażaniem i opracowywaniem techniki mezzotinty. Należało do nich środowisko holenderskie, szkoła niemiecka – z powszechnie znanym ośrodkiem w Augsburgu – szkoła wiedeńska oraz angielska. Rytownicy tworzący na terenie Niemiec oraz Austrii kształcili się głównie w środowisku londyńskim, przenosząc wzory bezpośrednio do Norymbergi czy Stuttgartu. Wykonane przez nich odbitki charakteryzowała duża swoboda dysponowania walorami tonalnymi oraz malarskie efekty światłocieniowe. Mezzotinta wykorzystywana była wówczas głównie do tworzenia rycin reprodukujących znanych dzieł sztuki, rzadziej zdarzały się autorskie projekty artystów. Dzięki swobodzie i udoskonaleniu techniki w XVIII wieku możliwe było tworzenie wielu odbitek z jednej płyty oraz rozprowadzanie ich po całej Europie<sup>10</sup>.

W drugiej połowie XVIII wieku podejmowano próby opisu i stworzenia katalogu twórców angielskiej mezzotinty, czego przykład stanowi *A History of the Art of Engraving in Mezzotinto* z 1786 roku Jamesa Chelsuma, a także *A Catalogue of Engraved British Portraits Henry'ego Bromleya z 1793 roku*<sup>11</sup>. Pozycją, która opisuje ten sam obszar, jest *British Mezzotinto Portraits* Johna Chalонера Smitha<sup>12</sup>. Główne kierunki badań prowadzonych od początku XIX wieku w zakresie twórców i historii mezzotinty wytyczyli przede wszystkim Léon de Laborde, Malcolm Salaman, Cyril Davenport oraz Julius Leisching<sup>13</sup>. Jedną z najnowszych pozycji, w której omówiono sztukę czarną, jest *The Mezzotint. History and Technique* z 1990 roku, autorstwa amerykańskiej artystki, tworzącej w technice mezzotinty – Carol Wax<sup>14</sup>. Jednymi z najbardziej interesujących

<sup>10</sup> Według Hanny Widackiej z jednej płyty możliwe było wykonanie 100 odbitek, Irena Ryłska wskazała, że 150, a Jerzy Szmatoch, iż nawet 300. H. Widacka, *Sztuka czarna: piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003, s. 7; I. Ryłska *Wstęp*, [do:] *Katalog wystawy Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Mezzotinta XVII–XIX w., wrzesień–październik 1971*, red. eadem, Wrocław 1971, s. 4; J. Szmatoch, *Techniki metalowe. Mezzotinta, Grafika artystyczna. Podręcznik warsztatowy*, Poznań 2007, s. 40.

<sup>11</sup> J. Chelsum, *A History of the Art of Engraving in Mezzotinto, from Its Origin to the Present Times, Including an Account of the Works of the Earliest Artists*, Winchester 1786.

<sup>12</sup> J. Chaloner Smith, *British Mezzotinto Portraits Being a Descriptive Catalogue of These Engravings from the Introduction of the Art to the Early Part of the Present Century*, vol. I–IV, London 1883.

<sup>13</sup> L. de Laborde, *Histoire de la Gravure en Manière Noire, Histoire de la Découverte de L'Impression et de Son Application a la Gravure, aux Caractères Mobiles et a la Lithographie*, t. V, Paris 1839; M. Salaman, *The Old Engravers of England: In Their Relation to Contemporary Life and Art*, London 1906; M. Salaman, *Old English Mezzotints*, London 1910; C. Davenport, *Mezzotints*, London 1904; J. Leisching, *Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in Ihren Hauptwerken vom XVII. Bis zum XX. Jahrhundert*, Wien 1913.

<sup>14</sup> C. Wax, *The Mezzotint. History and Technique*, London 1990.



polskich opracowań, w których wspomniana jest mezzotinta, są pozycje Jolanty Talbierskiej czy Krzysztofa Kruźla<sup>15</sup>. *Wśród starych rycin* to jedna z nielicznych publikacji, oprócz prac Zbigniewa Michalczyka i Grażyny Jurkowlaniec, w której opisane zostały różnorodne aspekty związane ze starymi odbitkami oraz problematyka ich terminologii, atrybucji czy datowania<sup>16</sup>. Jednakże w każdej z powyższych pozycji omawiane w niniejszym artykule zagadnienie mezzotinty nie zostało opracowane szczegółowo, bowiem wymienione publikacje nie zawierają choćby krótkiej charakterystyki i historii techniki, a także wykazu artystów. Jedynie w kilkustronicowej monografii Hanny Widackiej *Sztuka czarna: piękna mezzotinta angielska XVIII wieku* można znaleźć kilka nazwisk najbardziej znanych angielskich twórców<sup>17</sup>. Publikacja ta nie wyczerpuje jednak tak złożonej tematyki, jaką jest nie tylko historia mezzotinty, ale także twórczość artystów posługujących się nią w XVII oraz XVIII wieku. O ile badania na temat historii techniki sztuki czarnej i jej twórców w różnych, nie wszystkich możliwych, ośrodkach artystycznych były prowadzone, to znacznie gorzej przedstawia się stan wiedzy o dziejach rycin wykonywanych w technice barwnej mezzotinty.

O kolorowej mezzotincie, której wynalazcą jest Jacob Christoph Le Blon, wspomina Agnieszka Mazek, częściowo Aleš Krejča, a Stefan Jakucewicz i Svitlana Khadzhynova wskazują jedynie, iż swoją pierwszą odbitkę w tej technice Le Blon wykonał w 1710 roku<sup>18</sup>. Jerzy Werner wskazał, iż „we Francji odbijano kolorowe mezzotinty z wielu płyt, a w Anglii z jednej, którą się kolorowało przez wcieranie farby małymi tamponikami”<sup>19</sup>, co oczywiście nie jest prawdą, bowiem Le Blon właśnie w Anglii napisał swoje dzieło *Coloritto*, o którym będzie mowa w późniejszej części artykułu. Werner nie wspomniał nawet o wynalazcy barwnego druku, a jako wielkiego mistrza przytoczył tylko jednego rytownika – Johna Raphaela Smitha (1751–1812). Tematyka związana z barwnymi mezzotintami

<sup>15</sup> J. Talbierska, *Główne ośrodki produkcji graficznej w Europie XVII wieku. Funkcje, artyści, produkcja*. [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1993*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1994, s. 103–124; K. Kruźel, *Wśród starych rycin. Wybrane zagadnienia opracowania formalnego dawnej grafiki*, Kraków 1999; idem, *Arcydziela grafiki siedemnastowiecznej z Gabinetu Rycin Polskiej Akademii Umiejętności w Bibliotece Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, [w:] *Rembrandt, Rubens i inni*, red. T. Leśniak, Kraków 1999, s. 65–69.

<sup>16</sup> Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016; G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin, rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2017. O rozważaniach na temat metodologii w badaniach grafiki dawnej zob. *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014.

<sup>17</sup> H. Widacka, *Sztuka czarna: piękna mezzotinta angielska XVIII wieku*, Warszawa 2003.

<sup>18</sup> A. Mazek, *Tradycyjne techniki graficzne wypukło- i wkłesłodrukowe i ich wpływ na współczesne wypowiedzi artystyczne*, [w:] *Sztuki wizualne w edukacji. Cz. 1, Patrę-widzę-wiem*, red. J. Florczykiewicz, T. Nowak, Siedlce 2014, s. 82; A. Krejča, *Techniki Sztuk Graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Warszawa 1984, s. 85–89; S. Jakucewicz, S. Khadzhynova, *Artystyczne techniki graficzne*, Łódź 2016, s. 91.

<sup>19</sup> Cyt. za: J. Werner, *Podstawy technologii, malarstwa i grafiki*, Warszawa–Kraków 1989, s. 130.

w Polsce nie jest wystarczająco opracowana, wzmianki o niej pojawiają się jedynie w podręcznikach dotyczących historii technik graficznych, a informacje tam podawane są niekompletne i nierzetelne. Znacznie więcej uwagi temu zagadnieniu poświęcono w zagranicznej literaturze historyczno-artystycznej, czego przykładem są prace Otto M. Lilien, Campella Dodgsona, Bamera Gascoigne, czy wspomnianej uprzednio Carol Wax, których ustalenia zostaną przywołane w dalszych fragmentach tego artykułu<sup>20</sup>.

Dzięki wynalezieniu techniki tworzenia trój- i czterokolorowych mezzotint przez malarza i rytownika Jacoba Christoph Le Blona (1667–1741) możliwe było wykorzystanie klasycznych metod tworzenia dzieł „manière noire” i połączenie ich z nowatorską wówczas metodą koloryzowania ich, przy użyciu modelu kolorystycznego RYB (red-yellow-blue). Metoda ta stanowi przełom w historii techniki graficznej mezzotinty.

Le Blon urodził się w 1667 roku we Frankfurcie<sup>21</sup>. Przez pewien okres kształcił się w Zurychu, a w latach 1696–1702 był uczniem włoskiego malarza Carla Marattiego (1625–1713) w Rzymie<sup>22</sup>. Około 1702 roku osiedlił się w Amsterdamie, gdzie w 1705 roku poślubił Gerardę Vloet<sup>23</sup>. W tym okresie zajmował się głównie malowaniem portretów miniaturowych, a także opublikował broszurę *Generale Proportievoor de Onderscheidene Lengte der Beelden* (1707)<sup>24</sup>. Już w tym okresie zaczął interesować się teorią kolorów i stwierdził, że wszystkie barwy mogą składać się z trzech bazowych kolorów: czerwonego, żółtego oraz niebieskiego. W latach 1708–1709 prowadził swoje pierwsze eksperymenty z kolorowym drukiem, w 1710 roku wyjechał do Londynu, a stamtąd powrócił do Amsterdamu, gdzie rozpoczął wydawanie swoich pierwszych barwnych rycin o tematyce portretowej, religijnej oraz mitologicznej, reprodukując dzieła swojego mistrza. Wśród jego najwcześniejszych odbitek znajduje się *Św. Maria Egipcjanka* wyrzyta na podstawie obrazu Domenico Zampieriego oraz reprodukcją dzieła Antonio Corregia, *Święta Katarzyna*<sup>25</sup>.

<sup>20</sup> O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon 1667–1741. Inventor of Three- and Four Colour Printing*, Stuttgart 1985; C. Dodgson, *Old French Colour-Prints*, London 1924; B. Gascoigne, *Milestones in Colour Printing 1457–1859*, Cambridge 1997, s. 8–16; C. Wax, *The Mezzotint*, op. cit., s. 87–88.

<sup>21</sup> Rytownik sygnował ryciny i dokumenty różnymi formami imienia i nazwiska: Jacob Chritofel Le Blon, James Christopher Le Blon, J. Christoffe Le Blon oraz Jacobus Chritophorus Le Blon. Le Blon został ochrzczony 23 maja 1667 roku. Zob. *Stadtarchiv Frankfurt am Main, Geburtenbuch 1667, Mai, Donnerstad 23 ditto. Christoff le Blon Buch handler uxor Catharina geb. Dorellinlein Sohn Jacob Chritof hub Dr, Jacob Israel von Heydelberg in dessen namen verrichtet H. Caspar Merian Kupferstecher*. za: O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon*, op. cit., s. 12.

<sup>22</sup> H. Walpole, *A Catalogue of Engravers, Who Have Been Born, or Resided in England*, London, 1782, s. 230–232.

<sup>23</sup> Gemeetelijke Archief, Amsterdam, Notariele Archiveven, nr 5198, s. 109.

<sup>24</sup> J. C. Le Blon, *Generale Proportievoor de Onderscheidene Lengte der Beelden*, Amsterdam 1707, Universiteits Bibliotheek Amsterdam; za: O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon*, op. cit., s. 20–22.

<sup>25</sup> Jacob Christoph Le Blon, według Domenico Zampieri, *Św. Maria Egipcjanka*, ok. 1700, mezzotinta barwna, 565 x 422 mm, British Museum, Londyn, nr 1866,0623.75; Jacob Christoph

Po śmierci żony, około 1718 roku, osiedlił się w Londynie<sup>26</sup>. Dwa lata później rozpoczął prowadzenie firmy „The Picture Office” i otrzymał od króla Jerzego I (1660–1727) pozwolenie na wykonanie kolorowych reprodukcji niektórych obrazów z kolekcji w Kensington Palace. W Londynie Le Blon wykonał liczne portrety, w tym króla Jerzego I, a także serię anatomicznych rycin dla monarszego anatomiście. Jednakże nieodpowiednie zarządzanie firmą doprowadziło wkrótce do jej bankructwa i zamknięcia<sup>27</sup>. W 1735 roku Le Blon wyjechał do Paryża<sup>28</sup>. Mający wówczas 65 lat rytownik dzięki londyńskiej firmie stał się powszechnie znany w innych krajach, w tym we Francji, gdzie kontynuował wykonywanie barwnych mezzotint anatomicznych, a także portretów, między innymi króla Ludwika XV (il. 1), którego kopię wykonał także Antoine Benoist w 1741 roku (il. 2). Powołując się na terminologię przedstawioną przez Michalczyka, rycinę Benoista można nazwać adaptacją wzoru Le Blona, odpowiadającą „naśladownictwu” Andrzeja Betleja, która w tym przypadku polega na przetworzeniu wzoru, dekompozycji, czyli zmianie układu niektórych elementów, a także wprowadzeniu lustrzanego odbicia<sup>29</sup>. W tym okresie powstała także odbitka *Ferry Carondelet z Sekretarzami* według obrazu Sebastiano del Piombo z ok. 1510–1512 roku, znajdującego się obecnie w Museo Nacional Thyssen-Bornemisza w Madrycie<sup>30</sup>. Le Blon, oprócz

Le Blon, według Antonio Corregio, *Św. Katarzyna*, ok. 1700, mezzotinta barwna, 748 x 599 mm, British Museum, Londyn, nr 1844,0425.25.

<sup>26</sup> A. M. Hind, *A Short History of Engraving & Etching*, London 1911, s. 305–307.

<sup>27</sup> Wiadomo także, że w 1727 roku zainteresował się procesem reprodukcji obrazów na tapisach, co potwierdza uzyskany w tym samym roku patent. Jednak i to przedsięwzięcie nie przetrwało próby czasu, bowiem uważa się, że Le Blon był nieświadomy faktu, że łączenie kolorów w tkactwie polega na czymś innym niż łączenie pigmentów, tuszów drukarskich i barwników: F. Birren, *J. C. Le Blon. Creator of Full-Color Printing. A Review of His Life and Work*, [w:] J. C. Le Blon, *Coloritto*, New York 1980, s. 10.

<sup>28</sup> J. Leisching, *Schabkunst. Ihre Technik und Geschichte in Ihren Hauptwerken von XVII. Bis zum XX. Jahrhundert*, Wien 1913, s. 73.

<sup>29</sup> Z. Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu*, op. cit., s. 146, 149, 154; A. Betlej, „[...] kopersztychów niechaj zażywa”. *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”. Zarys problematyki i perspektywy badawcze*. [w:] *Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowanie godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”*. *Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, red. A. Betlej, A. Dworzak, Kraków 2014, s. 23. Klasyfikacją sposobów wykorzystywania wzorów graficznych oraz precyzyjną nomenklaturą w tym zakresie zajmowali się także: P. Oszczanowski, *Artysta – erudyta. „Imitatio, contaminatio, aemulatio”: na przykładzie wrocławskiej rzeźby późnorennesansowej i manierystycznej*, „Śląska Republika Uczonych” 2 (2006), s. 53–83; A. Małkiewicz, *Wokół „Chrystusa i jawnogrzeźnicy” Alessandra Varotariiego zwanego Padovanino. Przyczynek do problemu relacji wzór-naśladowniczo w sztuce nowożytnej*, „Folia Historiae Artium” 24 (1988), s. 79–95.

<sup>30</sup> Jacob Christoph Le Blon, według Sebastiano del Piombo, *Ferry Carondelet z Sekretarzami*, druga ćw. XVIII w., mezzotinta barwna, 726 x 590 mm, British Museum, Londyn, nr 1912,1016.1; Sebastiano del Piombo, *Portrait of Ferry Carondelet with his Secretaries*, ok. 1510–1512, olej na płótnie, 112,5 x 87 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madryt, nr 369 (1934.20). Obraz ten reprodukowany był także przez Nicolasa de Larmessina III (druga ćw. XVIII w.) oraz Jana van Somer (1676), który wykonał dwie wersje w lustrzanym odbiciu oraz z nieznacznym przetworzeniem



Il. 1. Jacob Christoph Le Blon według Nicolasa Blakeya, *Portret Ludwika XV*, 1739, mezzotinta barwna, 618 x 460 mm, The Art Institute of Chicago, Chicago, nr. 1927.390. © Creative Commons Zero License (CC0). Art Institute of Chicago.



Il. 2. Antoine Benoist według Jacoba Christoph Le Blona, *Ludwik XV*, 1741, akwaforta, 375 x 253 mm, National Gallery of Art, Washington D.C., nr. 1986.88.1. © Creative Commons Zero License (CC0). National Gallery of Art, Washington.

autorskich projektów rycin, przez cały okres swojej twórczości artystycznej wykonywał również grafiki reprodukujące dzieła europejskich mistrzów, takich jak Antoon van Dyck, Carlo Maratti, Hyacinthe Rigaud, Sir Godfrey Kneller, Giuseppe Bartolommeo Chiari czy Rafael Santi<sup>31</sup>.

Metoda barwnego druku Le Blona znacząco wpłynęła na rozwój kolorowej grafiki w Europie. Rytownik opisał ją w dziele *Coloritto*, zawierającym dodatkowo osiem przykładowych odbitek z *Portretem młodej dziewczyny*, powstałych w technice barwnej mezzotinty<sup>32</sup>. Książka została napisana w latach 1723–24

wzoru. Zob. Jan van Somer, według Sebastiana del Piombo, *Ferry Carondelet*, mezzotinta, British Museum, Londyn, nr 1874,0808.2284 oraz 1863,0110.167.

<sup>31</sup> G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, München 1841, Bd. 1, s. 540. Zob. F. Rodari, *Anatomie de la couleur. L'invention de l'estampe en couleurs*, Paris 1996.

<sup>32</sup> J. C. Le Blon, *Coloritto or the Harmony of Colouring in Painting Reduced to Mechanical Practise under Easy precepts, and Infallible Rules Together with some Colour'd Figures, in Order to Rendet the said Precepts and Rules intelligible, not Only to Painters, but Even to all Lovers of Painting*, London 1725. Barwne mezzotinty ukazujące Portrety Młodej Dziewczyny znajdują



i po raz pierwszy opublikowana w 1725 roku w Londynie, w języku angielskim oraz francuskim. Uważana jest za jedno z najrzadszych i najbardziej fascynujących dzieł w zakresie literatury dotyczącej koloru, bowiem Le Blon potrafił połączyć teorię kolorów z praktyką rytowniczą. Był pierwszą osobą, która wykonała wielokolorowe odbitki w technice mezzotinty przy pomocy podstawowych, powszechnie używanych wówczas farb oraz płyt miedzianych.

W 1721 roku artysta otrzymał od Sir Roberta Walpole’a patent, który umożliwił mu napisanie *Coloritto*, w którym wyjaśnił:

Coloritto, czyli harmonia kolorowania jest sztuką mieszania kolorów tak, aby w naturalny sposób przedstawić wszystkie stopnie światła oraz cienia, ten sam odcień lub kolor obiektu, który ukazany jest w naturalnym lub czystym świetle. Malarstwo może przedstawiać wszystkie widoczne obiekty za pomocą trzech kolorów: czerwonego, żółtego i niebieskiego, a wszystkie inne kolory mogą składać się z tych trzech, dlatego nazywam je prymitywnymi. Na przykład: żółty i czerwony tworzy pomarańczowy; czerwony i niebieski purpurowy i fioletowy, a niebieski i żółty kolor zielony. Zmieszanie tych trzech oryginalnych kolorów pozwoli stworzyć wszystkie inne barwy<sup>33</sup>.

Powołując się na optykę Isaaca Newtona, napisał: „Biel jest skupieniem i nadmiarem światła, a czerń to głębokie ukrycie lub pozbawienie go. Prawdziwe malarstwo ukazuje światła za pomocą bieli, cienie za pomocą czerni, refleksy odcieniami żółci, a załamania za pomocą barwy niebieskiej”<sup>34</sup>.

W 1731 roku, kiedy przebywał w Londynie, jego wynalazkiem zainteresowało się stowarzyszenie The Royal Society<sup>35</sup>, a jej sekretarz, Cromwell Mortimer (1702–1752), dokładnie wyjaśnił, jak przebiega proces koloryzowania, który Le Blon opisał w swoim dziele:

Płyty [miedziane] są rytowane głównie w technice mezzotinty. Każda z płyt nie powinna być w pełni wygrawerowana, aby udało się nanieść na nią odpowiednią porcję koloru, jaka jest potrzebna do wykonania kompletnej barwnej odbitki. Ta sztuka graficzna składa się z sześciu założeń: [I] Aby wyprodukować kolorową odbitkę, należy wykorzystać trzy kolory [czerwony – żółty – niebieski] i trzy osobne płyty. [II] Należy wykonać identyczne rysunki na trzech płytach i [III] dokładnie je wygrawerować tak, aby nie mogły się nie zgodzić. [IV] Należy wygrawerować płyty tak, aby można było wyprodukować z nich 300 lub więcej dobrych odbitek. [V] Następnie należy znaleźć trzy prawdziwe, bazowe kolory i przygotować je tak, aby były niewiarygodne,

się obecnie w zbiorach Bibliothèque Nationale de France Catalogue Général, nr FRBNF42681986, FRBNF42681998, FRBNF42682002, FRBNF42682028.

<sup>33</sup> Cyt. za: J. C. Le Blon, *Coloritto or the Harmony of Colouring*, op. cit.

<sup>34</sup> O optyce i kolorach Newtona zob. A. E. Shapiro, *Artists’ Colors and Newton’s Colors*, „Isis”, vol. 85, no. 4, December 1994, s. 600–630.

<sup>35</sup> The Royal Society of London for Improving Natural Knowledge zostało utworzone w 1660 roku. Miało na celu promować i wspierać ówczesną naukę. Przyczyniało się także do umocnienia współpracy międzynarodowej w zakresie edukacji i zaangażowania społecznego. Jej członkami byli między innymi sir Christopher Wren, sir Isaac Newton czy sir Hans Sloane. Zob. R. Sorrenson, *Towards a History of the Royal Society in the Eighteenth Century*, „Notes and Records of the Royal Society of London” 50 (1), s. 29.

trwale i piękne. [VI] Poszczególne płyty należy nanieść na jedną odbitkę po kolei, tak aby idealnie się zgadzały<sup>36</sup>.

Na początku osiemnastego stulecia we Francji funkcjonowały gildie, wśród których w 1727 roku, dzięki rozporządzeniu miasta Dijon, doszło do podziału zawodów na cztery klasy. Pierwszą stanowili chirurdzy, aptekarze, złotnicy; drugą branżę zajmujące się zaopatrzeniem w żywność, trzecią zawody związane z wyrobami metalowymi i meblarstwem, a czwartą tworzyli rzemieślnicy wykonujący między innymi prace budowlane. Rytownicy oraz wydawcy i sprzedawcy książek, map i starodruków należeli do tej pierwszej. W tym samym czasie, czyli na początku drugiej ćwierci XVIII wieku, zostało wdrożone prawo, które miało na celu zezwolić na publikację rycin lub książek, ale także chronić prawa autorskie ich twórcy i zapobiec sporządzaniu nieautoryzowanych kopii i odbitek. Przywilej był zezwoleniem wydawanym przez króla, parlament, uniwersytet, burmistrza czy arcybiskupa osobie, która chciała wówczas produkować, rozprowadzać i sprzedawać określone towary<sup>37</sup>.

Zarówno w przypadku książek, jak i rycin istniały trzy rodzaje przywilejów. Pierwszy nazywał się *Privilège exclusive* lub *Privilège général* i dawał wyłączne prawo w każdym zakresie. Jego właściciel mógł produkować, rozprowadzać i sprzedawać książki lub ryciny w całym królestwie Francji przez ograniczony okres, zwykle wahający się od trzech do dwudziestu lat. Jednocześnie wyłączne prawo gwarantowało ewentualną konfiskatę podróbek i nałożenie grzywny na twórcę kopii. Odmianą *Privilège général* był *Privilège local*, dzięki któremu ochrona przed nielegalnymi odtwórcami była ograniczona tylko do jednego miasta. Drugi rodzaj pozwolenia, *Privilège simple*, dawał niewyłączne prawo do produkcji, dystrybucji i sprzedaży towarów. Jego właściciel mógł sprzedawać swoje dzieła więcej niż jednemu wydawcy. Przywilej wydawany był od trzech do sześciu lat i nie zapewniał ochrony przed nielegalnymi kopiami. Trzeci rodzaj zezwolenia nazywał się *Privilège speciaux* lub *Privilège généraux* i dawał wyłączne prawo do grupy publikacji bez konieczności wcześniejszego określania dokładnej treści i bez ograniczenia czasowego dla ich ważności. W przypadku książek ten rodzaj przywileju został cofnięty w 1674 roku z powodu wielokrotnych nadużyć. Od tamtej pory wszyscy, z wyjątkiem Królewskiej Akademii i arcybiskupa lub biskupa, byli zobowiązani do wskazania tytułu książki przed uzyskaniem

<sup>36</sup> Cyt. za: C. Mortimer, *An Account of Mr. James-Christopher Le Blon's Principles of Printing in Imitation of Painting*, [w:] *Proceedings of the Royal Society of London, Philosophical Transactions of the Royal Society*, London 1731, s. 101–108; O. M. Lilien, *Jacob Christoph Le Blon*, op. cit., s. 50–58.

<sup>37</sup> Zob. L. Pfister, *Author and Work in the French Print Privileges System: Some Milestones*, [w:] *Privilege and Property. Essays on the History of Copyright*, red. R. Deazley, M. Kretschmer, L. Bently, Cambridge 2010, s. 115–136; M. Kwass, *Privilege and the Politics of Taxation in Eighteenth-Century France*, Baltimore 2006, s. 213–222.



pozwolenia na jej druk. W 1703 roku pozostałe przywileje „speciaux” zostały uznane za nieważne<sup>38</sup>.

W 1732 roku Le Blon za wynalezienie omawianej metody kolorystycznej, red-yellow-blue, otrzymał przywilej królewski Privilège du Roi na 20 lat, a dodatkowo pensję w wysokości 600 funtów rocznie<sup>39</sup>. Patent dawał mu również możliwość tworzenia, rozprowadzania i sprzedawania rycin w całej Francji bez ograniczenia ilościowego i terytorialnego<sup>40</sup>. Niestety, jak podaje Wax, niefortunnie po 10 latach prowadzenia działalności wydawniczej artysta zmarł, a jeden z jego uczniów, Jacques Fabien Gautier Dagoty (1711–1785), który zaangażowany był wówczas w realizację zlecenia swojego mistrza na serię kolorowych rycin anatomicznych, wystąpił o wydanie mu przywileju królewskiego, aby mógł kontynuować rozpoczęte prace<sup>41</sup>. Dagoty udowodnił, że wymyślił ów proces samodzielnie i przypisał sobie jego stworzenie, dzięki czemu otrzymał przywilej królewski na kolejne dwadzieścia lat. Jednakże około 1740 roku wydanie przywileju Dagoty’emu zostało zakwestionowane przez opiekuna córki Le Blona, Marguerite Le Blon, Pierre’a Clementa Desminesa oraz partnera właściwego inventor Claude’a Descatillona, którzy byli prawowitymi spadkobiercami przywileju. Ostatecznie przywilej wydany Dagoty’emu na podstawie jego fałszywie wykazanych zasług został wycofany w 1742 roku, a on musiał dokonać zakupu, dającego możliwość używania techniki barwnej mezzotinty, od prawowitych spadkobierców<sup>42</sup>.

Francuski malarz oraz rytownik Gautier Dagoty był synem Gasparda Gautiera oraz Marie-Madeleine Dagotty [sic!]. Początkowo nazywał się Jacques Fabien Gautier, dopiero później miał przejąć nazwisko matki – Gautier Dagoty<sup>43</sup>. Z żoną Marie-Anne Moreau miał pięciu synów, którzy byli również jego asystentami: Jeana-Baptiste’a-André (1740–1786), Honoré-Louisa (1746-ok. 1787), Jeana-Fabiena (1730–1781), Édouarda (1745–1783) i Arnaulda-Eloi (1741–1771)<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> P. Fuhring, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-I*, „Print Quarterly” 2 (1985), no 3, s. 176.

<sup>39</sup> F. Birren, J. C. Le Blon. *Creator of Full-Color Printing. A Review of His Life and Work*, [w:] *Coloritto*, J. C. Le Blon, New York 1980, s. 9. Zob. P. Fuhring, *The Print Privilege in Eighteenth-Century France-II*, „Print Quarterly” 3 (1986), no 1, s. 19–33.

<sup>40</sup> W Anglii z kolei opublikowano trzy akty, które obowiązywały tylko na terenie kraju: Akt praw autorskich rytowników (8. Geo. I c.13) z 25 czerwca 1735 r. – zapewniał ochronę praw autorskich tylko rytownikom i wydawcom przez okres 14 lat; Akt praw autorskich rytowników (7. Geo. III. c.38) z 1 stycznia 1767, w którym zwiększono okres ochrony do 28 lat; Akt praw autorskich rytowników (17. Geo. III c.57) z dnia 24 czerwca 1777 – nazwany „The Prints Copyright Act” – traktował o postępowaniach sądowych i nadużyciach.

<sup>41</sup> C. Wax, *The Mezzotint*, op. cit., s. 88.

<sup>42</sup> B. A. Rifkin, *The Art of Anatomy*, [w:] *Human Anatomy. Depicting the Body from the Renaissance to Today*, red. B. A. Rifkin, M. J. Ackermann, J. Folkenberg, London 2006, s. 187; G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 5, op. cit., s. 51.

<sup>43</sup> N. Jeffares, *Gautier-Dagoty Jacques Fabien*, [hasło w:] *Dictionary of Pastellists before 1800*, online edition: <http://www.pastellists.com/Articles/GautierDagotyJsF.pdf> (dostęp: 25 IV 2021).

<sup>44</sup> G. K. Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon...*, op. cit., Bd. 5, s. 50–53.

Jak już wspomniano, Gautier Dagoty kształcił się pod opieką Le Blona, dzięki temu nauczył się posługiwania nową techniką barwnego druku a także zainteresował się teorią kolorów<sup>45</sup>. Na początku drugiej ćwierci osiemnastego stulecia współpracował z uznanym wówczas chirurgiem Jacques-François-Marie Duverney'em (1661–1748), po śmierci którego przejął wydawanie serii o tematyce anatomicznej z jego tekstami<sup>46</sup>. *Essai d'Anatomie* to księgi wydane w 1746 i 1748 roku, w których znajdują się łącznie trzydzieści dwie ryciny wykonane przez Dagoty'ego w technice barwnej mezzotinty. Pierwsza księga podzielona jest na dwie części: *Anatomie de la Tête* oraz *Explication de Tousles Muscles de la Tête* (1748), gdzie znajduje się osiem rycin, druga to *Myologie Complette en Couleur* i *Hermaphrodite Dissertation* z trzynastoma odbitkami (1746). Część *Explication de Tous les Muscles de la Tête* zawiera grafiki przedstawiające przekrój poprzeczny głowy człowieka z widocznymi trzema grupami mięśni: mimicznymi, żuchwowymi, a także gałki ocznej, języka czy też ucha, wraz ze szczegółowym opisem i legendą w języku francuskim<sup>47</sup>. *Myologie Complette en Couleur* (1746) to dzieło opisujące i ilustrujące mięśnie tułowia i brzucha, kończyn górnej i dolnej, mięśnie klatki piersiowej oraz grzbietu (il. 3). Każda z rycin w tej serii sygnowana jest przez artystę, jak w przypadku *Des Muscles de la Paupière* z podpisem „Figure 2. Demonstrée par M. Duvrey. Peint et graveé en couleur par J. Gautier” (il. 4). Barwne mezzotinty o tematyce anatomicznej znajdują się także w wydanym w 1752 roku *Anatomie Générale des viscères en situation*, gdzie Gautier Dagoty przedstawił szkielet człowieka, układ krwionośny, a także narządy płciowe, kobiece oraz męskie<sup>48</sup>.

W 1767 roku powstała książka *Collection des Plantes* (il. 5), w której Jacques-Fabien opublikował trzydzieści dziewięć barwnych mezzotint przedstawiających między innymi rabarbar (fr. „la rabarbe”), lulka czarnego (fr. „la jusquiame noire”) czy opuncję figową (fr. „le figuier d' inde”) (il. 6)<sup>49</sup>. Ryciny te charakteryzuje jednolite tło o szarej barwie, na którym za pomocą techniki Le Blona wyróżnione

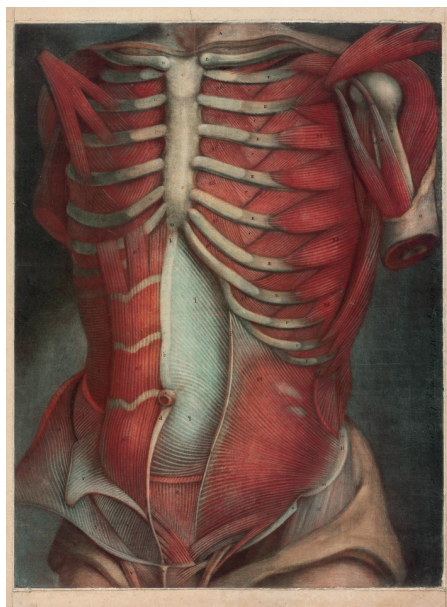
<sup>45</sup> Gaugiet Dagoty zajmował się także teorią koloru i w 1749 roku wydał *Chroa-génésie ou génération des couleurs, contre e système de Newton*, w której zawarł nowe koncepcje, przeciwne założeniom Newtona. Twierdził bowiem, że konieczne jest używanie dodatkowej, czwartej płyty w kolorze czarnym, aby na nią nakładać kolejno jaśniejsze kolory. Zob. R. A. Crone, *A History of Color. The Evolution of Theories of Light and Color*, Philadelphia 1999; J. F. Gautier Dagoty, *Chroa-génésie ou génération des couleurs, contre le système de Newton*, Paris 1749.

<sup>46</sup> B. A. Rifkin, *The Art of Anatomy*, op. cit., s. 187.

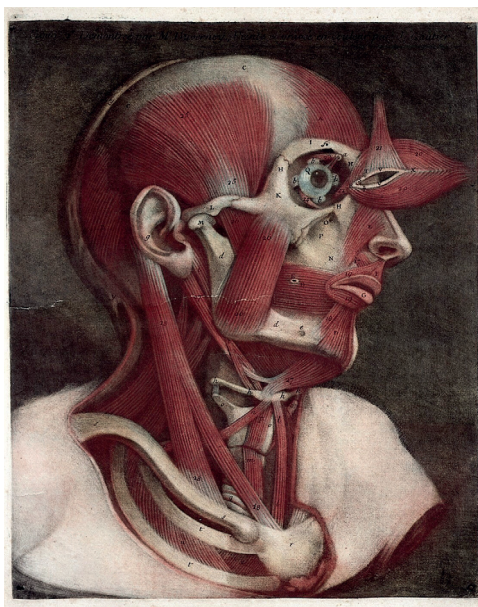
<sup>47</sup> J. F. M. Duverney, J. F. Gautier Dagoty, *Essai d' Anatomie, en Tableaux Imprismés, qui Representent au Naturel Tous les Musles de la Face, du Col, de la Tête, de la Langue & du Larinx, d'après les Parties Difféquées & Préparées*, Paris 1745.

<sup>48</sup> B. A. Rifkin, *The Art of Anatomy*, op. cit., s. 188–193; J. F. Gautier-Dagoty, *Anatomie générale des viscères en situation*, Paris 1752; A. Lowe, *Jacques-Fabien Gautier D'Agoty. The Anatomical Prints. De couleur et grandure naturelles*, Tokyo 1996, s. 6–19, 30–47.

<sup>49</sup> J. F. Gautier Dagoty, *Collection des Plantes, Usuelles, Curieuses, et Etrangères, Selon les Systemes de Mrs Tournefort et Linnaeus*, Paris 1767.



Il. 3. Jacques Fabien Gautier Dagoty, *Mięśnie klatki piersiowej i brzucha człowieka*, 1746, mezzotinta barwna, 604 x 460 mm, W: *Joseph Guichard Duverney, Myologie Complette en Couleur et Grandeur Naturelle*, Paris: Gautier, Quillau et. al., 1746, Yale University Art Gallery, Yale, nr. 2018.32.2. © Creative Commons Zero License (CC0 1.0. DEED Universal) Yale University Art Gallery. © Creative Commons Zero License (CC BY 4.0. DEED Universal) Wellcome Collection.



Il. 4. Jacques Fabien Gautier Dagoty, *Mięśnie głowy i szyi człowieka*, 1745, mezzotinta barwna, W: *Joseph Guichard Duverney, Myologie Complette en Couleur et Grandeur Naturelle*, Paris: Gautier, Quillau et. al., 1746, s. 8, Wellcome Collection, London, nr. EPB/F/193.1. © Creative Commons Zero License (CC BY 4.0. DEED Universal) Wellcome Collection.

zostały różne gatunki kwiatów wraz ze szczegółowym przedstawieniem struktury liści oraz detalami korzeni. Przy niektórych gatunkach pojawiają się przedstawienia owadów, a także elementy budowy kwiatostanu – nitek pręcików lub załączni słupka wraz z opisami.

We wszystkich publikacjach, w których znajdują się ryciny Gautier Dagoty'ego, zawarta jest informacja „Par M. Gautier Dagoty, Botaniste & Anatomiste Pensionné du Roi” a także szczegółowy opis jego przywileju:

Privilége du Roi  
 Accordé au S<sup>r</sup> Jacques Gautier Dagoty,  
 Anatomiste & Botaniste Pensionné du Roi,  
 Inventeur de l'Impression combine,  
 Sur toile & sur papier, en couleurs fixes, pour les fleurs & les plantes, & de  
 La Théorie de l'Artd'Imprimer les Tableaux.

Jacques-Fabien tworzył głównie mezzotinty barwne o tematyce anatomicznej, ale także zajmował się kartografią (*Cartes en Couleur*, 1756)<sup>50</sup>. Łączył tematykę anatomiczną z botaniczną i w 1752 roku wydał *Observations sur l'Histoire Naturelle*, gdzie zamieścił cztery ryciny ukazujące narządy płciowe, a także siedem o tematyce flory i fauny, w tym budowę anatomiczną kreta z podpisami „La taupe dans son état naturel” i „La Taupe dépouillée de la peau”<sup>51</sup>. W swojej twórczości zajmował się także rytowaniem i wydawaniem martwych natur, czego przykładem jest odbitka *Brzoskwinie na stole* z 1741 roku czy też *Śliwki* ze zbiorów British Museum w Londynie<sup>52</sup>.

Synowie Jacquesa-Fabiena również zaangażowani byli w tworzenie barwnych mezzotint, co ukazuje *Cours Complet d'Anatomie* z 1773 roku, w którym znajduje się piętnaście rycin Arnould-Eloi Gautier Dagoty'ego przedstawiających człowieka i jego układ szkieletowy oraz mięśniowy, *Ukrzyżowanie* (ok. 1750) Jeana-Baptiste'a-André ze zbiorów Yale University Art Gallery czy też *Portret Édouarda Dagoty'ego* autorstwa Carla Lasinia (1759–1838) – Włocha, który, jak się uważa, poznał proces tworzenia barwnych mezzotint od Édouarda podczas jego podróży do Florencji<sup>53</sup>.

W Niemczech po raz pierwszy technika ta została wykorzystana już około 1730 roku. Botanik Johann Wilhelm Weinmann (1683–1741) zatrudnił wówczas kilku rytowników, którzy mieli wykonać ilustracje do *Phytanthoza Iconographia*, wydanego oficjalnie w 1737 roku<sup>54</sup>. Wśród artystów, którzy wryli ryciny



Il. 5. Jacques Fabien Gautier Dagoty, *Budowa anatomiczna kobiety*, W: *Anatomie des Parties de la Génération de L'Homme et de la Femme*, Paris: J. B. Brunet, Demonville 1773, s. 25, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, nr. FOL-S-1009 (1).

<sup>50</sup> J. F. Gautier Dagoty, *Cartes en couleur des lieux sujets aux tremblement de terre dans toutes les parties du monde*, Dijon 1756.

<sup>51</sup> Idem, *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture avec des planches imprimées en couleur*, Paris 1752.

<sup>52</sup> Idem, *Śliwki*, 1741, mezzotinta barwna, 222 x 285 mm, British Museum, Londyn, nr. 1857,0613.332; Idem, *Brzoskwinie na stole*, 1741, mezzotinta barwna, 219 x 282 mm, British Museum, Londyn, nr. 1857,0613.331.

<sup>53</sup> M. Jadelot, A. É. Gautier Dagoty, *Cours complet d'anatomie, peint et grave en couleurs naturelles par M. A. É. Gautier D'Agoty*, Nancy 1773; Jean-Baptiste-André Gautier Dagoty, *Ukrzyżowanie*, ok. 1750, mezzotinta barwna, 380 x 271 mm, Yale University Art Gallery, nr. 1958.9.14; C. Wax, *The Mezzotint...*, op. cit., s. 88.

<sup>54</sup> J. G. Weinmann, *Phytanthoza Iconographia, Sive Conspectus Aliquot millium, tam Indigenarum quam Exoticarum, esquatuor mundi partibus, longa annorum ferie indesesso que studio [...]*





Il. 6. Jacques Fabien Gautier Dagoty, Strona tytułowa *Collection des Plantes, Usuelles, Curieuses, et Etrangères, Selon les Systemes de Mrs Tournefort et Linnaeus*, Paris: L'Auteur, Boudet, 1767, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des Livres Rares, nr. RES G-S-88.



Il. 7. Jacques Fabien Gautier Dagoty, *Opuntia ficus-indica*, 1767, mezzotinta barwna, W: *Collection des Plantes, Usuelles, Curieuses, et Etrangères, Selon les Systemes*, Paris 1767, s. 152, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Département Réserve des Livres Rares, nr. RES G-S-88.

botaniczne w technice jednocześnie kolorowej mezzotinty i akwaforty, znajdowali się twórcy augsburscy: Bartholomeus Seuter (1678–1754), Johann Elias Ridinger (1698–1767) oraz Johann Jacob Haid (1704–1767)<sup>55</sup>. Stworzyli oni łącznie 276 rycin, ukazujących różne kompozycje przedstawianych gatunków roślin. Występują one pojedynczo, w grupach lub w kompozycjach z wazonami, doniczkami czy wiaderkami, czego przykładem jest *Aloe Africana Caulescens* (il. 7). Ryciny te można uznać za autorskie projekty artystów, skomponowane na potrzeby katalogu Weinmanna. Jednakże obecnie nie wiadomo, który rytownik jest autorem poszczególnych grafik, bowiem nie są one sygnowane, jak w przypadku *Collection des Plantes* czy *Catalogus Plantarum*.

*Plantarum, Arborum, Fruticum, Florum*, Ratisbone 1737: Biodiversity Heritage Library: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/10357#page/4/mode/thumb> [dostęp 18 III 2021].

<sup>55</sup> Ilustracje zostały opisane przez Johanna Georga Nicolausa Dietrichsa (1681–1737), Ludwiga Michaela Dietrichsa (1716–1769) oraz Ambrosiusa Karla Bielera (1693–1747).



W Anglii wykorzystywano kolorowe mezzotinty od czasu pojawienia się w Londynie Le Blona. Jednym z najwcześniejszych dzieł tego typu jest *Historia Plantarum Rariorum* londyńskiego botanika Johna Martyna (1699–1768) z 1728 roku, poświęcona gatunkom roślin rosnącym wówczas w Chelsea Physic Garden i w Cambridge Botanic Garden<sup>56</sup>. Ryciny zostały wykonane przez Elisha Kirkalla (ok. 1682–1742) głównie na podstawie ilustracji brata niderlandzkiego malarza Jana van Huysum – Jacobusa (1688–1740)<sup>57</sup>. Wszystkie odbitki zawierają inskrypcję „E. Kirkall fe.” lub „E. Kirkall sculp.”. Należy rozróżnić mezzotinty kolorowe, nazywane także barwnymi, od mezzotint koloryzowanych, na które kolory nanoszone są wtórnie ręcznie<sup>58</sup>. W *Historia Plantarum rariorum* odbitki wykonane zostały na oba wymienione sposoby. Wśród pięćdziesięciu rycin znajduje się dwadzieścia osiem mezzotint barwnych, wykonanych jedynie w technice Le Blona. Kirkall łączył klasyczną metodę barwnej mezzotinty i odbitki niekiedy koloryzował ręcznie za pomocą akwarel. Jak stwierdził Wilfrid Blunt „Kirkall osiągnął połowiczną imitację prawdziwej mezzotinty [...] wiele rycin jest wydrukowanych w kolorze zieleni i pokrytych akwarelami”<sup>59</sup>. Ta napisana po łacinie książka złożona jest z czterech części nazywanych *Decas*, a każda z nich zawiera stronę tytułową z ornamentálną winiętą oraz ozdobnym inicjałem. Ryciny Kirkalla są dedykowane patronom Royal Society<sup>60</sup> i zawierają kartusz herbowy lub monogram, jak na odbitce *Wilczomlec*z (łac. „*Tithymalus Creticus*”) (il. 7), wykonanej na podstawie rysunku van Huysuma znajdującego się w kolekcji The Royal Society<sup>61</sup>. Na rycinie widoczny jest kartusz herbowy botanika Richarda Richardsona (1663–1741) z inskrypcją „Richardo Richardson M. D. / Societatis Reg. Lond./ Sodali.”<sup>62</sup>. W 1730 roku powstał *Catalogus plantarum*, wydany przez stowarzyszenie Society of Gardeners<sup>63</sup>. Był to katalog zawierający opisy i ilustracje drzew,

<sup>56</sup> J. Martyn, *Historia Plantarum Rariorum*, Londini 1728; D. E. Allen, Marthyn, John (1699–1768), botanist, W: Oxford Dictionary of National Biography, 23 September 2004: online edition: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/18235> (dostęp: 23 V 2021).

<sup>57</sup> C. Rigway, R. Williams, *Sir John Vanbrugh and Landscape Architecture in Baroque England 1690–1730*, Sutton 2000, s. 108.

<sup>58</sup> Arthur Mayger Hind stworzył klasyfikację kolorowych rycin i podzielił je na trzy grupy: A. Ryciny, które powstały dzięki jednej płycie miedzianej; B. Ryciny powstałe dzięki dwom lub więcej płyt miedzianych oraz C. Impresje z płyt metalowych, gdzie każdy ton lub kolor odbijany jest z drewnianych bloczków. Zob. A. M. Hind, *Short history of Engraving*, op. cit., s. 305.

<sup>59</sup> W. Blunt, W. T. Stearn, *The Art of Botanical Illustration*, London 1950, s. 133.

<sup>60</sup> Zob. przyp. 38.

<sup>61</sup> Jacob van Huysum, *Tithymalus Creticus Characias*, pierwsza ćw. XVIII w., akwarela, 370 x 270 mm, The Royal Society Archive, Londyn, nr. MS/109/29.

<sup>62</sup> Zarówno John Martyn, Jacob van Huysum, jak i Richard Richardson byli członkami The Royal Society w pierwszej poł. XVIII w.; W. P. Courtney, *Richardson, Richard (1663–1741), physician and botanist*, [w:] Oxford Dictionary of National Biography, online edition, 23 September 2004: <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/23576> (dostęp: 12 V 2021); H. Richardson Kluegel, *The Ancestors, Families and Descendants of George Edward Richardson*, Wisconsin 2007.

<sup>63</sup> *Catalogus plantarum, tum exoticarum tum domesticarum, quae in hortis haud procul a Londino in enditionem propagantur. A Catalogue of Trees, Shrubs, Plants, and Flowers both Exotic and Domestic, which are propagated for Sale in the Gardens near London*, London 1730.



Il. 8. *Aloe Americana Tuberosa*, 1737, mezzotinta barwna, W: Johann Wilhelm Weinmann, *Phytanthoza Iconographia*, Ratisbone 1737, s. 53, Gallica – Bibliothèque Nationale de France, Département Arsenal, nr. FOL-S-605 (5).



Il. 9. Elisha Kirkall według Jacoba van Huysuma, *Euphorbia pulcherrima*, 1728, mezzotinta barwna, W: Johann Martyn, *Historiae Plantarum Rariorum*, London 1728, Biodiversity Heritage Library, New York Botanical Garden, LuEsther T. Mertz Library, nr. QK98.M352.

krzewów i kwiatów egzotycznych oraz rodzimych, które miały zostać wystawione na aukcję w ogrodach niedaleko Londynu. Omawiana publikacja zawiera dwadzieścia jeden odbitek, których oryginały również zostały narysowane przez Jacobusa van Huysuma, współpracującego z The Royal Society. Czternaście rycin wrył Henry Fletcher (akt. 1710–1753), a siedem wspomniany Kirkall<sup>64</sup>. Przed ilustracjami zawarto indeks nazw roślin w języku łacińskim oraz angielskim. Odbitki ilustrują głównie różnorodne odmiany drzew iglastych, w tym sosnę Lorda Weymoutha (łac. *Pinus strobus*), która po raz pierwszy została sprowadzona z Ameryki Północnej w 1705 roku, a także rodzimą sosnę zwyczajną (łac. *Pinus sylvestris*), wrytą przez Fletchera na podstawie rysunku Huysuma z kolekcji British Museum (il. 9)<sup>65</sup>. Oprócz iglaków w katalogu przedstawiono także na zbiorczych kompozycjach kwiaty, jak w przypadku

<sup>64</sup> H. Walpole, *A Catalogue of Engravers, who Have Been Born, or Resided in England*, London, 1782, s. 239.

<sup>65</sup> M. Laird, *The Flowering of the Landscape Garden English Pleasure Grounds 1720–1800*, Philadelphia 1999, s. 143.

„*Double Nasturium*”, „*Spanish Tree Germander*” i „*Dwarf Colutea*” wykonanych przez Kirkalla w technice barwnej mezzotinty (il. 10).

Innymi, równie interesującymi dziełami, w których wykorzystywano tę technikę, są prace lekarza oraz botanika Roberta Johna Thorntona (ok. 1768–1837). W 1799 roku rozpoczął on wydawanie *Prospectus of The New Illustration of the Sexual System of Linnaeus*. Trzecią część tej książki stanowiło florilegium *Temple of Flora*, które miało ukazać kwiaty na wielkoformatowych, kolorowych rycinach wykonanych w technice akwaforty koloryzowanej lub barwnej mezzotinty<sup>66</sup>. Do prac nad całym dziełem wybrano wówczas najlepszych angielskich artystów, w tym, jak wskazuje badaczka dzieł Thorntona, Miranda Mollendorf, 28 poetów, 28 malarzy oraz 43 rytowników<sup>67</sup>. Opublikowano wówczas łącznie siedemdziesiąt rycin różnorodnych gatunków roślin. W trzeciej części zamieszczono trzydzieści jeden odbitek, a wśród nich siedem wykonanych w omawianej technice<sup>68</sup>. Wszystkie gatunki kwiatów zostały zaprezentowane na tle krajobrazów naturalnych, z których pochodzą<sup>69</sup>.



Il. 10. Elisha Kirkall według Jacobusa van Huysuma, *Fraxinus Florifera Botryoides*, 1730, mezzotinta barwna, W: Philip Miller, *Catalogus Plantarum*, London: Society of Gardeners, 1730, s. 106, Biodiversity Heritage Library, Natural History Museum Library, London, nr. 635.9 SOC F.

<sup>66</sup> Pierwsza edycja: R. J. Thornton, *Prospectus of The New Illustration of the Sexual System of Linnaeus*, London 1798; Druga edycja: idem, *A New Illustration of the Sexual System*, vol. 1–3, London 1799–1810; Czwarta edycja: idem, *The Temple of Flora: Garden of the Botanist, Poet, Painter, and Philosopher. Pictureque Botanical Plates Illustrative of the Sexual System of Carolus von Linnaeus*, London 1812.

<sup>67</sup> M. A. Mollendorf, *The World in a Book: Robert John Thornton's Temple of Flora (1797–1812)*, Rozprawa doktorska, Harvard University, Cambridge–Massachusetts 2013, s. 1; G. Grigson, H. Buchanan, *Thornton's Temple of Flora with Plates Faithfully Reproduced from the Original Engravings*, London 1972, s. 8. Lista poetów zaangażowanych w projekt: Lindley Library, *Poems included in the texts of Robert Thornton's New Illustration of the Sexual System of Linnaeus (1799–1807) and Temple of Flora (1812) with Identification of the Poets*, London 2007.

<sup>68</sup> G. S. Bougler, *Robert John Thornton*, [hasło w:] *Dictionary of National Biography*, vol. 56, London 1885–1900, s. 304.

<sup>69</sup> F. M. G. Cardew, *Dr. Thornton and the New Illustration 1799–1807*, „*Journal of the Royal Horticultural Society*”, 72, 1942, s. 281–284.





Il. 11. William Ward według Petera Charlesa Hendersona, *Dragon Arum*, 1801, mezzotinta barwna, W: John Thornton, *New Illustration of the Sexual System of Linnaeus*, p. III, *Temple of Flora*, Yale Center for British Art, nr. B2011.20.6. © Creative Commons Zero License (CC0 1.0. DEED Universal) Yale Center for British Art.



Il. 12. Robert Dunkarton według Philippa Reinagle i Abrahama Pethera, *The Night-Blooming Cereus*, 1800, mezzotinta barwna, W: John Thornton, *New Illustration of the Sexual System of Linnaeus*, p. III, *Temple of Flora*, Minneapolis Institute of Art Collection, nr. P.18.191. © Public Domain Mark 1.0. Universal (PDM 1.0. DEED). Minneapolis Institute of Art.

Richard Earlom (1743–1822), specjalizujący się w przedstawieniach portretowych, martwych naturach oraz kwiatach, wyrzył trzy barwne mezzotinty: *Tulipany* (1798), *Gloriozę* (ang. *The Superb Lily*, 1799) oraz *Róże* (ang. *Roses*, 1804), William Ward (1769–1823) *Drakunkulus zwyczajny* (ang. *The Dragon Arum*, 1801) oraz *Przebiśniegi* (ang. *Snowdrops*, 1804), John Landseer (1769–1852) – *Limodoron chiński* (ang. *The China Limodoron*, 1802), a Robert Dunkarton (1744–1815) *Pitaję*, czyli innymi słowy, powszechnie znany kwitnący dragon fruit (ang. *The Night Blooming Cereus*, 1800).

Finalnie metoda barwnych mezzotint została nazwana metodą Gautier-Le Blona i praktykowano ją w Anglii aż do połowy XX wieku, we Francji do czasu wybuchu Rewolucji Francuskiej, która zmusiła rytowników do zaprzestania jej używania z powodu zbyt wysokich kosztów produkcji i zastąpienia jej manierą rytowania kolorowych odbitek „à la poupée”. Tematyka związana z florą i fauną, która ukazywana była przy pomocy omawianej techniki, wzięciem cieszyła się we Francji oraz Niemczech, ale głównie w Anglii, gdzie tworzyli William Say, Robert Laurie czy John Dean. Mezzotinta barwna dawała więcej możliwości w rytowaniu odbitek, które charakteryzowały się miękkością przechodzenia światłocienia oraz delikatnością. W porównaniu do innych technik graficznych, akwaforty

czy miedziorytu, ten rodzaj druku wklęsłego dawał sposobność uzyskania malowniczej, kolorowej odbitki, bez widocznych zakreskowań czy konturów, przy wtórnym koloryzowaniu. Wynalazek Le Blona w postaci druku trzy- i czterokolorowego, wykorzystującego model kolorów red-yellow-blue znacząco wpłynął na dzieje barwnej grafiki i przyczynił się do rozwoju współcześnie wykorzystywanego w poligrafii i druku modelu CMYK (cyan–magenta–yellow–keycolour [black])<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> M. Gatter, *Getting It Right in Print: Digital Pre-press for Graphic Designers*, London 2004, s. 31.



# *E*rem kamedułów w Pożajściu. Barokowy architektoniczny zespół sakralny w ogrodach

In the years 1664–1712, a hermitage of Camaldolese hermits of the Monte Corona congregation was built in Pożajście, near Kaunas, funded by the Grand Chancellor of Lithuania, Krzysztof Zygmunt Pac; in scientific literature it was considered one of the most outstanding works of baroque in Poland and Lithuania. This article, apart from presenting the state of research on the history and architecture of the hermitage and the church (with commentary), is devoted to two topics: the role of the founder, Italian and Camaldolese architects – including Father Jerome and Father Sylvan Boselli – in the construction process in accordance with the strict rule of hermits living for God and surrounded by nature (of particular importance was the location of the hermitage outside the city, surrounded by a forest and on a slope above the Niemen, and the dominating the landscape of the hermitage and beyond, with a two-tower façade and a dome) and the gardens as a work of art, their function with wells and patios, and for the monks the area of evangelical asceticism and symbols related to the vision of the Garden of Eden as a happy place. The composition of the sacral architectural layout was discussed, on a rectangular plan with gardens, on one axis, with the church in the center, divided into two zones: the monastic enclosure (the great courtyard with the „foresterium” and the founder’s house), the church nave and the arcaded northern patio with the kitchen area, and the papal enclosure: the eastern body of the church (presbytery, choir, chapter house, sacristy and library), arcaded southern patio with infirmary and pharmacy and – hermitage with cells with gardens in two groups – for the novitiate and for the Camaldolese fathers in the garden with the bell tower (1730).

The Camaldolese monastery complex was abolished by the Russian authorities in 1832. Its spatial structure and architecture from the 17th and 18th centuries have been preserved and are currently undergoing conservation, but the former gardens and surroundings of the hermitage were destroyed.

W latach 1664–1712 w Pożajściu koło Kowna, na obszarze Wielkiego Księstwa Litewskiego, zrealizowana została kolejna pustelnia kamedułów z fundacji kanclerza wielkiego litewskiego Krzysztofa Zygmunta Paca, po eremach w Rzeczypospolitej – na Bielanych krakowskich i warszawskich, w Rytwianach i Bieniszewie<sup>1</sup>. Zamyśl budowy klasztoru powstał „ku chwale Boga i pomnożenia

<sup>1</sup> Na temat fundacji eremów kamedulskich na obszarze Rzeczypospolitej i Litwy: L. Zarewicz, *Zakon kamedułów, jego fundacje i dziejowe wspomnienia w Polsce i Litwie: przeważnie według źródeł rękopiśmiennych archiwu OO. Kamedułów w Bielanych przy Krakowie*, Kraków 1871,

łaski i pokoju na Litwie”<sup>2</sup>. Wybór zakonu OO. Kamedułów Kongregacji Pustelników Monte Corona nie był przypadkowy, bowiem fundator wcześniej miał kontakty z kamedułami od lat trzydziestych XVII w. – kiedy podczas studiów w Krakowie był w eremie Srebrnej Góry, a w okresie studiów na Uniwersytecie w Padwie i podróży z bratem po Włoszech odwiedził w 1638 r. erem w Monte Rua. Ponadto, Krzysztof Zygmunt Pac, przebywając na dworze Wazów, miał okazję śledzić budowę eremu na Bielanach w Warszawie, a nawet przyczynił się, wraz z Michałem Korybutem Wiśniowieckim, do budowy tamtejszego kościoła<sup>3</sup>. Podejmując decyzję o fundacji pustelni kamedułów w Pożajściu, dołączył do grupy takich wybitnych i sławnych fundatorów tego zakonu, jak Władysław IV, Jan Kazimierz, Michał Korybut Wiśniowiecki, Ferdynand II Habsburg, marszałek Mikołaj Wolski i wojewoda krakowski Jan Magnus Tęczyński, zyskując prestiż i miejsce dla nekropoli rodu. Architektura kościoła w Pożajściu, jak i osiowa, symetryczna kompozycja pustelni, oparta na modelu klasztorów kamedulskich w Polsce, wyróżniała się też indywidualnym opracowaniem architektoniczno-przestrzennym i artystycznym, które pozwalają zaliczyć erem w Pożajściu do jednego z najwspanialszych w Rzeczypospolitej i na Litwie, wysokiej klasy dzieł baroku o cechach lombardzkich i rzymskich (il. 1).

W licznych publikacjach przedstawiono historię klasztoru, rekonstrukcję założenia i architekturę klasztoru i kościoła oraz osobowość fundatora – wybitnego męża stanu Krzysztofa Zygmunta Paca, kanclerza wielkiego litewskiego<sup>4</sup>. Niniejszy artykuł, w oparciu o publikowane źródła i studia porównawcze na temat

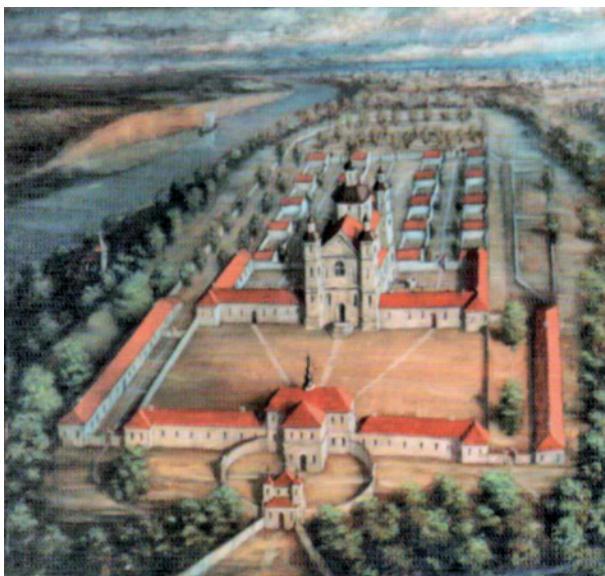
s. 35–52; K. Guttmejer, *Siedemnastowieczne fundacje dla kamedułów w Polsce*, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 8: *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 3, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 55–105; M. Mulitzer, *Die Architektur der Kameldulenser Eremiten von Monte Corona in Europa (Monasticon Coronese II)*, Salzburg-Wien 2014, s. 296–397 („*Analecta Cartusiana*” 311); idem, *Jedność i różnorodność architektury klasztornej kamedułów kongregacji Monte Corona* [w:] *Kameduli w Warszawie 1641–2016, 375 lat fundacji na Bielanach w Warszawie*, red. K. Guttmejer, A. S. Czyż, Warszawa 2016, s. 57–79.

<sup>2</sup> L. Zarewicz, op. cit., s. 40–46; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne rodziny Paców. „Lilium bonae spei ab antiquitate consecratum”*, Warszawa 2016, s.155–170, 284–285 (cytat z aktu fundacyjnego z 1664 r.).

<sup>3</sup> L. Zarewicz, op. cit., s. 37; A. S. Czyż, *Treści ideowe wystroju kościoła i klasztoru w Pożajściu*, [w:] *Kameduli w Warszawie*, op. cit., s. 306–310.

<sup>4</sup> H. Kairiūkštytė-Jaciniienė, *Pažaislis, ein Barokkloster Lituen*, Kaunas 1930 (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch „Tauta ir Žodis”); H. Kairiūkštytė-Jaciniienė, J. Barsauskas, *Pažaislis*, Vilnius 1960; S. Meškauskas, *Pažaislis*, „Mintis”, Vilnius 1983 – za tłumaczenie z jęz. litewskiego winna jestem podziękowanie p. R. Mieczkowskiemu (Wilno); L. Šinkūnaitė, *Baroko pilnatis Pažaislio vienuolyno ansamblyje*, „Darbai ir dienos” 26 (2001), s. 7–28; M. Paknys, *Pažaislio vienuolyno statybos ir dekoravimo istorija*, Vilnius 2013 (streszczenie: <https://www.lituanistika.lt/content/95121.pdf>) (dostęp: X 2022); M. Mulitzer, *Die Architektur*, op. cit., s. 366–381; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s.291–350; M. Paknys, *Pustelnia Požaislis. Historia klasztoru kamedułów*, Vilnius 2020, (streszczenie: „Roczniki Historii Kowna”19 (2021), s. 217–220) [https://www.lkti.lt/uploads/Leidiniai/2020/Pazaislio%20eremas%20kamalduliu%20vienuolyno%20istorija%20\(ivadas\).pdf](https://www.lkti.lt/uploads/Leidiniai/2020/Pazaislio%20eremas%20kamalduliu%20vienuolyno%20istorija%20(ivadas).pdf) (dostęp: X 2022).

Il. 1. Pożajście, widok eremu na obrazie ok. poł. XVIII w. w miejscowym muzeum. Fot. K. Guttmejer, wg: „*Wieczny pomnik zwycięstwa*”. *Erem kamedulski na Bielanach pod Warszawą*, [w:] *Kameduli w Warszawie* [...], 2016, il. 11



architektury klasztoru i kościoła wraz z wystrojem wnętrza, poświęcony jest roli fundatora, architektów i kamedułów w procesie budowania pustelni oraz ogrodom – ich formie, funkcji, symbolice i znaczeniu w życiu kamedułów oraz dla ładu przestrzennego i kompozycji zespołu sakralnego z kościołem w centrum „jako miejscem celebracji Eucharystii”<sup>5</sup>.

Starania fundatora o zezwolenia na fundację i początki budowy pustelni przebiegały według ustalonego w zakonie porządku. 20 grudnia 1660 r. Krzysztof Zygmunt Pac wystąpił do władz zakonu kamedułów na Bielanach krakowskich z prośbą o rozważenie zamiaru fundacji pustelni na Litwie koło Kowna. W odpowiedzi ówczesny wikariusz generalny, o. Sylwan Boselli, wysłał o. Hieronima, Litwina, „w celu wybrania odpowiedniego miejsca”, a następnie w 1661 r. poparł zamiar założenia eremu, jednak dopiero w 1664 r. wskazany teren powiększył fundator, wykupując „majętność” od sędziego ziemskiego kowieńskiego – Samuela Jana Oborskiego<sup>6</sup>. Według konstytucji zakonu: „Pustelnie nasze mają być między gęstymi lasami, które sadzeniem, szczepieniem, obcinaniem niech się zachowują

<sup>5</sup> W. J. Pałęcki, MSF, *Shużba Boża kamedułów polskich...*, Lublin 2012, s. 95, 98, 100–101, 119; M. Paknys, *Duties of Camaldolese monks of Pażaislis monastery 1718–1756*, „*Studia nad Historią Kościoła*” 2012, s. 231–280, 416–417; I. Mysza-Stąpór, *Elementy ogrodowe. Ich forma, funkcja i znaczenie*, Warszawa 2014.

<sup>6</sup> O. Hieronim (Zygmunt) Krasowski, Litwin, ur. w Nowej Woli na Suwalszczyźnie, zmarł w 1669 r. w Wiedniu; J. B. Mitarelli, A. Costadoni, *Annales Camaldulenses Ordinis Sancti Benedicti...* vol. 8., Venetiis 1764, XXVI, s. 373–382; L. Zarewicz, op. cit., s. 40; A. Brudziński, *Bielany – Ulubione miejsce Krakowa...*, „*Folia Historiae Cracoviensis*” 17 (2011), s. 71, 51; M. Brykowska, *Pustelnie i architektura zakonu kamedułów w 1. połowie XVII wieku w świetle nowych badań*, [w:] *Kameduli w Warszawie*, op. cit., s. 80–83; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 285, przyp. 46.



Il. 2. Pożajście, widok kościoła i klasztoru od południowego zachodu, wg rys. N. Ordy, drzeworyt: J. Kleczyńska, Tyg. Ilustr. 1880; wg: Biblioteka Narodowa, <https://polona.pl>

i pomnażają i dlatego w obrębie Eremu drzew ścinać nie wolno, aby nie zniszczyć piękności miejsca”<sup>7</sup>. Erem w Pożajściu zlokalizowany został niezwykle atrakcyjnie w zakolu rzeki Niemen, a jednocześnie zgodnie ze statutem zakonu: w odległości jednej mili od miasta Kowna, na skarpie nad rzeką i wśród lasów sosnowych i jodłowych, zapewniających zakonnikom izolację i ciszę. Zespół architektoniczny eremu i kościoła z wieżami i kopułą górował w krajobrazie (il. 2).

Po otrzymaniu aprobaty Stolicy Apostolskiej 30 czerwca 1661 r. już 3 lipca Pac „zwrócił się z formalną prośbą do władz generalnych w Monte Corona”; 20 kwietnia 1662 r. uzyskał fundator aprobatę sejmu oraz wsparcie króla Jana Kazimierza. Także kapituła generalna w Monte Corona przyjęła nową fundację i „wysłała ojców Don Girolamo i Don Bernardo, aby na Górze Pokoju, która wznosiła się w lesie pożajskim nad brzegiem Wilii [?], rozpoczęli budowę tymczasowego eremu, w konstrukcji drewnianej”<sup>8</sup>. W 1663 r. dołączył do nich – jako przełożony – wyżej wymieniony o. Hieronim. Kameduli, po zatrudnieniu miejscowych rzemieślników, wzniesli nad rzeką, w latach 1662–1664, drewniany klasztor i kościół pw. św. Anny otoczony cmentarzem, który potem służył okolicznym

<sup>7</sup> M. Brykowska, *Zespół architektoniczny pustelni kamedulskiej na warszawskich Bielanych*, [w:] *Las Bielański, rezerwat przyrodniczy w Warszawie*, red. T. Baum, P. Trojan, Warszawa 1982, s. 52, przyp. 47 – cyt. za: *Reguła św. Benedykta i Konstytucje Zgromadzenia Kamedulów-Pustelników Góry Koronnej...* Kraków 1912, s. 3.

<sup>8</sup> J. B. Mitarelli, A. Costadoni, op. cit., 373–374; P. Lugano, *La Congregazione Camaldolese degli eremiti di Monte Corona*, Roma-Frascati 1908, s. 415–417 (pomyłka: zamiast „Wilii” – powinno być Niemen).

mieszkańcom. Według wizytacji eremu w 1797 r. do kościoła nad Niemnem prowadziła droga za południowym murem klauzurowym eremu i dalej nad rzeką<sup>9</sup>.

4 marca 1664 r. w dworze w Pożajściu, położonym przy trakcie Kowno-Wilno, zebrała się komisja, w której, w obecności fundatora, znani mu wcześniej o. Sylwan Boselli i o. Hieronim potwierdzili, że miejsce wybrane na fundację murowanego klasztoru spełnia wszystkie warunki. 3 listopada 1664 r. kanclerz Krzysztof Zygmunt Pac w obecności biskupa wileńskiego Giorgio Białłozora i magnatów spisał akt fundacyjny, w którym ofiarował oo. kamedułow teren i zapewnił odpowiednie fundusze na budowę, a potem utrzymanie pustelni dla dwunastu kamedułów. Zapewne nie dysponował jeszcze fundator planem klasztoru i kościoła, ale miał na myśli budowę spełniającą regułę ubóstwa – na co wskazuje zapisane w testamencie w dniu 10 lutego 1665 r. – „obicie brokatowe czerwone z zielonym i złotym” do murowanego kościoła; ponadto, nakazał kamedułow „w kościółku drewnianym iezeliby za żywota mego murowany nieistniał, sklep murowany kazawszy wygotować tam gdzie teraz Syn mój leży”<sup>10</sup>.

Już 6 listopada tego roku zamieszkało w tymczasowym, drewnianym eremie dziewięciu zakonników, którzy w pierwszej kolejności przystąpili do przygotowania terenu pod murowany klasztor: wykarczowali las oraz wykonali niwelację wzgórza Monte Pacis pod budowę regularnej części pustelni, upodabniając teren do płaskiej pustyni, a pozostawiając naturalne spadki terenu – od frontu i po bokach, a za eremitorium urwiste zbocze skarpy nad Niemnem, co spełniało warunki lokalizacji kościoła na górze (il. 3)<sup>11</sup>.

Prace prowadzono pod kierunkiem o. Hieronima, który czuwał nad zachowaniem reguł budowlanych zakonu, przy udziale architekta – jak wcześniej sądzono – Włocha, Ludovico Fredo, „w Pożajściu pochowanego”, który „12 lat budował klasztor”. Udział, od początku prac w Pożajściu, nieznanego dziś architekta, który później wstąpił do zakonu, potwierdza opis portretu zakonnika z 1779 r. zachowany w wielkim refektarzu do dziś<sup>12</sup>. Niewątpliwie także o. Sylwan Boselli,

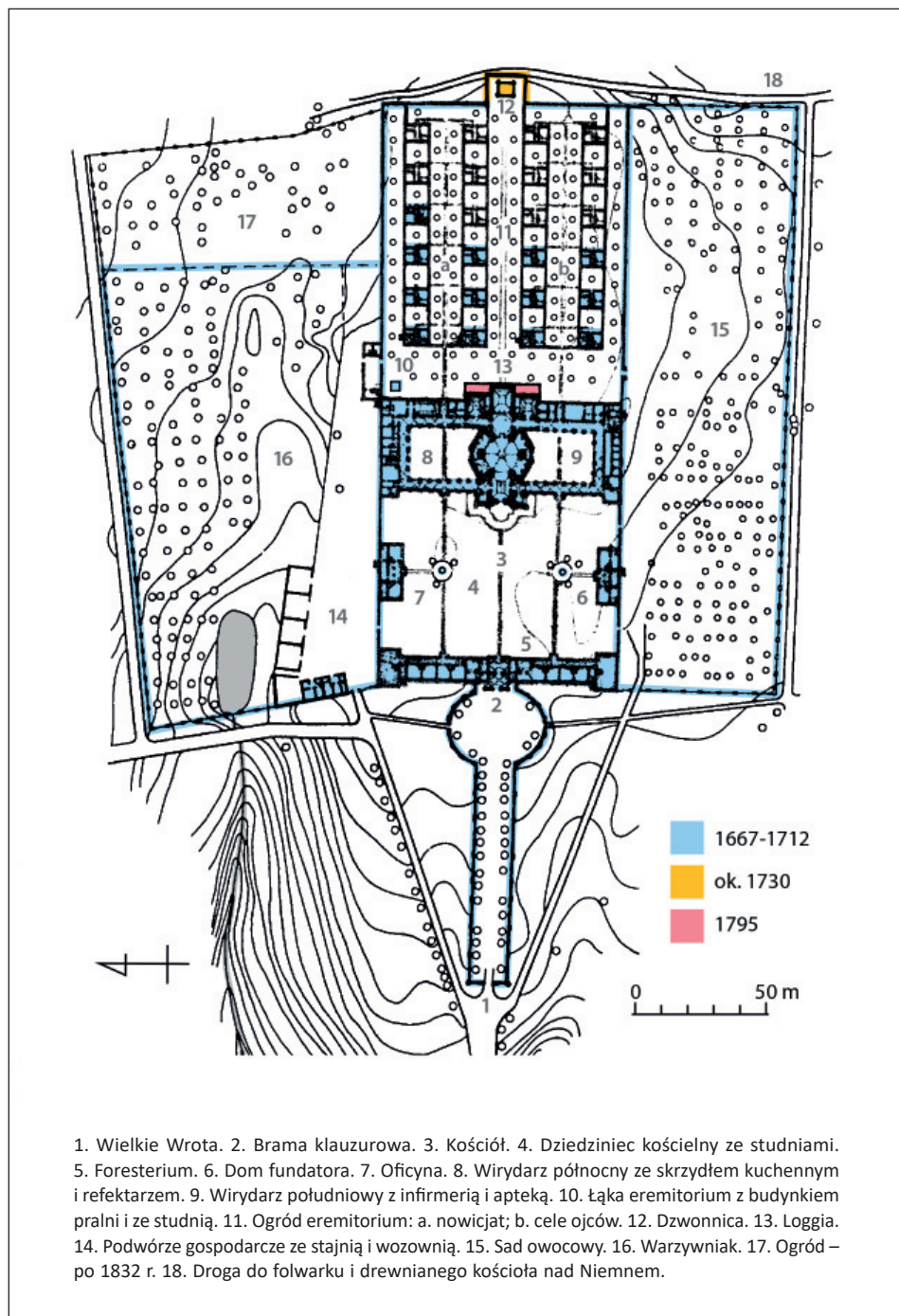
<sup>9</sup> Ibidem; por. na mapie z 1779 r. rejon Pożajścia: drogi, dwór, folwark, kościół św. Anny, pola, według: S. Čerškutė, *Pažaislio ansamblio plano svarbesnėji bruožai*, „Architektūros paminklai” II, V (1972), s. 80–82 (il. 9); R. Witkowski, *Wizyta kościoła i eremu Pożajskiego WW. Ichmościów księży kamedułów w roku 1797 miesiąca augusta 3-ciego dnia*, „Bažnyčios Istorijos Studijos” 7 (2014), s. 50, 253.

<sup>10</sup> H. Kairiūkštytė-Jacinienė, op. cit., s.18; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 285–286. Akt fundacyjny potwierdzony został w testamencie z 1665 r.: *Testament Krzysztofa Paca, kanclerza W. Księstwa Litewskiego spisany 10 lutego 1665 r. wraz z suplementem napisanym 20 listopada 1678*, k. 6, 24 (dostęp: II 2022).

<sup>11</sup> Analizę topografii terenu wykonano na podstawie pomiaru Karolio Gregotovičiaus’ a z 1832 r. i planów warstwicznych, zob. S. Čerškutė, op. cit., il. 9–10,13–14; S. Meškauskas, op. cit., il. 6, 7, 9; L. Šinkūnaitė, op. cit., s. 8; M. Mulitzer, *Die Architektur*, op. cit., s. 369, 373.

<sup>12</sup> L. Zarewicz (op. cit., s.45) zapewne na podstawie nieznanych dziś źródeł w klasztorze w Pożajściu, bądź literatury (np. „Tekka Wileńska” 21 (1857), s. 247), wymienił dwóch architektów eremu – Włocha Ludovico Freda i Pietro Puttiniego, oraz sztukatora Giovanniego Merliego. Na nim i na hipotezie H. K. Kairiūkštytė-Jacinienė (op. cit., s.27- 29) opierał się: S. Łoza (*Architektki*





Il. 3. Pożajście, plan założenia eremu z fazami budowy, rekonstrukcja. Oprac. M. Brykowska i E. Brykowska-Liniecka, wg: S. Čerškutė, 1968/1972, il. 8; S. Meškauskas, 1983, il. 9; L. Šinkūnaitė, 2001, s. 8

„jedna z najwybitniejszych postaci Zgromadzenia Monte Corona”, znany z nadzorowania budowy pustelni w Rytwianach, rozmierzania eremu na Kahlenbergu pod Wiedniem i kontynuowania prac w kościółku w Brescii (1642, chór, zakrycia, kapliczka), od początku był zaangażowany w realizację eremu w Pożajściu<sup>13</sup>. Przed wmurowaniem kamienia węgielnego pod budowę eremu, nie tylko powinien być gotowy projekt architektoniczny klasztoru i kościoła, zaakceptowany przez fundatora, ale i rozmieszczone w terenie budowle. W latach 1664–1667 sami kameduli z udziałem o. Hieronima i o. Sylwana Bosellego, według przepisów zakonu i wzorując się na wcześniejszych założeniach eremów kamedulskich, zlokalizowali fundamenty pod budowle klasztoru i kościoła; nie można im jednak przypisać projektu centralnej, sześciobocznej nawy, który powinien dostarczyć fundator. Ostatnio Mariusz Karpowicz, Karol Guttmejer i Anna S. Czyż wskazali na możliwość wykorzystania w Pożajściu rysunku kościoła na planie sześcioboku, którego autorem był architekt królewski Giovanni Battista Gisleni<sup>14</sup>.

Architekt ten dobrze był znany Krzysztofowi Zygmuntowi Pacowi, zarówno z dworu królewskiego, jak i prywatnie, kiedy w 1652 r. projektował dekorację ołtarza w kościele św. Teresy na pogrzeb siostry kanclerza – Anny Katarzyny z Paców Sapieżyny. Wtedy też Gisleni mógł zaprojektować, na zlecenie kanclerza, fasadę kościoła karmelitanek bosych w Wilnie, którego fundację zainicjowali jego rodzice<sup>15</sup>.

*i budowniczym w Polsce*), Warszawa 1957, s. 83). błędnie identyfikując Freda – z Fredianim (S. Meškauskas, op. cit., s. 9, 46 i inni). Za „nierealną postać” uznali L. Freda: M. Karpowicz, *Artyści włoscy w Pożajściu. Pietro Puttini i Giovanni Merli*, RHS 20 (1995), s. 317; M. Paknys, op. cit., s. 74, przyp. 132; K. Guttmejer, *Sześcioboczny plan kościoła w Pożajściu*, [w:] *Kameduli w Warszawie*, op. cit., s. 289; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 309. M. Paknys, (op. cit., s. 159, przyp. 56) przypuszcza, że obraz kameduły przedstawia Carla Puttiniego, co jest mało prawdopodobne; por. 1797 r.: R. Witkowski, op. cit., s. 238; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 296, przyp. 492. M. Mülitzer (*Die Architektur*, op. cit., s. 366) uwzględnił przekaz L. Zarewicza o udziale w budowie eremu architekta L. Fredo.

<sup>13</sup> O. Sylwan Boselli, hrabia urodzony w Bergamo, przybył do Polski z eremu w Monte Rua; nic nie wiadomo o jego wykształceniu, ale na wielu wyżej wymienionych budowach dobrze sobie radził: G. M. Croce, *Monasticon Coronese I*, „Analecta Cartusiana” 311, Salzburg 2015, s. 108, przyp. 9; M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu*, [w:] *Sztuka około roku 1600*, Warszawa 1974, s. 231, przyp. 24–26; eadem, *Pustelnie i architektura*, op. cit., s. 82, przyp. 33. O. Boselli z pewnością pracował z różnymi budowniczymi, być może także z L. Fredo. Por. II wyd.: H. Kairiükšytė-Jacimienė, op. cit., s. 27. O. Boselli, jako wizytator generalny, zabiegał też o fundację eremu w Bieniszewie i wymieniany jest w związku z budową w Pożajściu w 1661 i 1664 r. O architekcie zakonu o. A. Sacchim: M. Mülitzer, *Die Architektur*, op. cit., s. 21.

<sup>14</sup> Rysunek kościoła na planie sześcioboku G. B. Gisleniego znajduje się w zbiorach Castello Sforzesco w Mediolanie: K. Guttmejer, op. cit., s. 288 (il. 3, 4); A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 244–246, il. 124. M. Karpowicz, opublikował rysunek Gisleniego, ale uważał, że autorem projektu kościoła w Pożajściu był architekt królewski Isidoro Affaitati St.: M. Karpowicz, *Architekt królewski Isidoro Affaitati*, Warszawa 2011, s. 94–97, 142. il. 85.

<sup>15</sup> K. Guttmejer, op. cit., s. 286–288; por. S. Mossakowski, *Orbis Polonus: studia z historii sztuki XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2002, s. 57, 60–62, 76 i in; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 210–213, 274–275, 281. W sprawie datowania projektu ołtarza na uroczystości pogrzebowe

Analiza rysunku Gisleniego kościoła z centralną nawą na planie sześcioboku, z czterema kaplicami i kolumnami przy filarach dźwigających kopułę, z prezbiterium (ale bez korpusu chórowego!) (il. 4), potwierdza hipotezę, że Gisleni mógł być autorem koncepcji nawy kościoła w Pożajściu; przebywając w Polsce w latach 1664–1667, mógł przekazać rysunek Pacowi bądź wykonał projekt na prośbę i według idei zaprzyjaźnionego kanclerza<sup>16</sup>. Nawa kościoła nie spełniała warunków przepisów zakonu, ale o tym, że fundator zmienił zamiar i około 1666 r. postanowił ufundować kamedułow kościół z sześcioboczną, kopułową nawą z kamiennym wystrojem, świadczy umowa zawarta w 1667 r. w sprawie sprowadzenia do Pożajścia marmurowych płyt z kamieniołomu w Dębnikach<sup>17</sup>.

W pierwszej kolejności, na splantowanym terenie, sami ojcowie wytyczyli prostokątny obszar orientowany na wschód otoczony wysokim murem, a w nim rozmieszczono osiowo dwie strefy: klauzury zakonnej (dostępnej dla świeckich, mężczyzn), dziedziniec przed kościołem, plan sześciobocznej nawy według rysunku Gisleniego, „foresterium” z oficynami, arkadowy wirydarz północny z małym i wielkim refektarzem, i częścią kuchenną, oraz strefę klauzury papieskiej – ze wschodnim korpusem kościoła z prezbiterium, chórem zakonnym, kapitułarzem, zakrystią i biblioteką, arkadowy wirydarz południowy z infirmerią i apteką, oraz ogród eremitorium za kościołem. Poza regularną częścią, zaplanowano na osi dojazd, a po bokach ogrody użytkowe, sad od południa i warzywniak od północy za podwórzem gospodarczym.

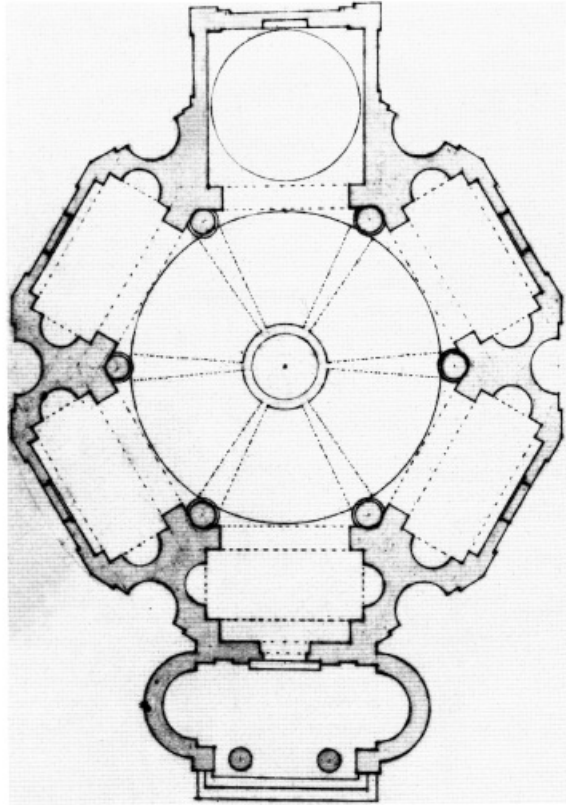
Uroczystość wmurowania kamienia węgielnego pod mury kościoła i klasztor przez biskupa żmudzkiego Kazimierza Paca odbyła się w dniu 20 października 1667 r., w obecności Krzysztofa Zygmunta Paca, jego żony Klary Izabelli, duchownych i magnatów. Sugestia Anny S. Czyż, że był na tej uroczystości jako „primo architetto del Re” domniemany projektant nawy kościoła Giovanni Battista Gisleni jest bardzo prawdopodobna, pod warunkiem, że opóźnił swój wyjazd do Rzymu<sup>18</sup>.

w kościele św. Teresy w Wilnie decydują daty pobytu Gisleniego w Polsce. Gisleni według S. Mossakowskiego „w czerwcu 1643 r. opuścił Polskę [...] był w latach 1650–1651 i zapewne do 1655 r.”. Gisleni mógł zaprojektować na zlecenie kanclerza kościoła i klasztor karmelitanek bosych w Wilnie przed czerwcem 1643 r.; por.: H. Osiecka-Samsonowicz, *Affaitati Isidoro; Frediani G.B; Gisleni G.B.*; [hasła w:] *Słownik architektów i budowniczych środowiska warszawskiego XV–XVIII wieku*, red. P. Migasiewicz, H. Osiecka-Samsonowicz, J. Sito, Warszawa 2016, s. 5–10, 154–156, 161–182.

<sup>16</sup> Gisleni powrócił do Polski zapewne w 1662 r., a na pewno był latem w 1664 r., ale planował powrót do Rzymu w lipcu 1667 r.: S. Mossakowski, *Rzymskie lata Giovanniego Battisty Gisleniego*, [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej [...]. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 535–549.

<sup>17</sup> M. Paknys, op. cit., s.150–151,153–166; M. Wardzyński, *Marmur i kamień w zespole eremu kamedułów w Pożajściu. Analiza historyczno-materialoznawcza i problematyka artystyczna*, [w:] *Požaislio vienuolyno 350 mety istorija. Mokslinių straipsnių rinkinys*, red. M. Paknys, Vilnius 2014, s.197–256, 269. Przeprowadzone przez obu autorów dokładne badania źródeł w nowym świetle przedstawiły „fabrykę eremu i kościoła” w Pożajściu.

<sup>18</sup> S. Mossakowski, op. cit., s. 537–539; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 346,



Il. 4. G.B. Gisleni, rysunek kościoła na planie sześcioboku. Oryg. w: Castello Sforzesco w Mediolanie; wg: M. Karpowicz, 2011, il. 85

Podczas uroczystości powołano nowicjat pod nadzorem pierwszego przeora eremu o. Hieronima. Kameduli, jak wcześniej, kontynuowali budowę klasztoru: cel w ogrodzie eremitorium i korpusu prezbiterialnego kościoła, zgodnie z programem i przepisami z 1610 r., co poświadcza tekst Suplementu do testamentu Paca: „Klasztory całe oficyny sami sobie Oycowie murować będą mając y cegły y wapna dosyć. Wapnem iednak z Wilkij Małżonka Moia wspierać ich będzie”<sup>19</sup>.

Natomiast budowa kościoła, z centralną, kopułową nawą, wymagała udziału doświadczonych architektów; według dotychczasowych badań Krzysztof Zbigniew

przyyp. 605. Drugim architektem królewskim, który mógł w 1667 r. uczestniczyć w uroczystości, był Isidoro Affaitati St., który miał kontakt z kanclerzem przy okazji projektu dworu w Jeznym w 1664 r. (nie zrealizowanym); jego pobyt w Pożajściu jest udokumentowany dopiero w latach 1673–1674: M. Paknys, op. cit., s. 154.

<sup>19</sup> A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s.192–193 i in. Por. nt. przepisów zakonu: P.T. Lugano, 1908, s. 345–347; A. Małkiewicz, *Zespół architektoniczny na Bielanach pod Krakowem (1605–1630)*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki” 1 (1962), s. 149, 180, przyp. 41; M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu*, op. cit., s. 235–237, przyp. 44–47; ibidem, s. 87, przyp. 55; L. Rotter, *Architektura i wystrój eremów kamedulskich w świetle prawodawstwa zakonnego*, „Foliae Historiae Cracoviensis” 11 (2005), s. 73–86; *Testament [...], suplement 1678*, k. 61.



Pac sam wybierał i zatrudniał w Pożajściu włoskich architektów. Prawdopodobnie już w 1668 r. jako główny architekt budowy zaczął pracować w Pożajściu Pietro Puttini z Albogasio, według fundatora – „mój architekt Sig[no]re Pietro”<sup>20</sup>. W 1669 r. umiera w Wiedniu o. Hieronim, a po nim przejmuje obowiązki nadzoru nad pracami budowlanymi przeor o. Wincenty. Od 1673 r. udokumentowany jest pobyt w Pożajściu architektów – Pietra Puttiniego i Isidora Affaitatego, a od 1674 r. – Carla Puttiniego.

W tym czasie wyraźnie przyspiesza budowa eremu i kościoła, a fundator bardziej angażuje się w budowę barokowego, centralnego dwuwieżowego kościoła z bogatym artystycznym wystrojem wewnątrz i eremu, przekazując w latach 1673–1674 swoje uwagi na temat prac przeorowi o. Wincentemu. Wśród architektów najważniejszą pozycję zajmował Pietro Puttini, który faktycznie prowadził większość prac w eremie do 1690 r. oraz zaprojektował kamienny wystrój wnętrza kościoła i ołtarze (od 1673 r.), a w latach osiemdziesiątych XVII w. – boczne łóże, kopułę na tamburze, plan krypty i sarkofagi fundatora i jego żony, oraz detale architektoniczne, w tym obramienia portali, okien, posadzki i gzymsy, co potwierdzają liczne zachowane projekty z lat 1688–1689. Pietro Puttini współpracował z bratem – Carlo Puttinim, określanym w dokumentach z lat 1674–1682 jako „Italus magister structurae foundationis in Monte Pacis”, uważającym się za „przełożonego architekta nad murowaną fabryką”, czyli był on zapewne kierownikiem budowy eremu<sup>21</sup>. Isidoro Affaitati St., architekt królewski, przebywał w Polsce (z przerwami) od 1654 r., a w Pożajściu w latach 1673–1674, był jakoby autorem projektu założenia przestrzennego eremu i fasady, czego nie potwierdziły źródła archiwalne<sup>22</sup>.

Najbardziej prawdopodobne, że włoscy architekci, będący krewnymi, pochodzący z Albogasio w Lombardii Isidoro Affaitati St. oraz Pietro i Carlo Puttini współpracowali ze sobą; byli autorami wielu prac w klasztorze, które wymagały profesjonalnej wiedzy, korygowali wytyczone przez kamedułów fundamenty, budowali sklepienia i przede wszystkim wzniesli mury nawy kościoła i pozorną kopułę w korpusie prezbiterialnym. Nie wiadomo, który z nich zaprojektował dwuwieżową, wklęsłą fasadę, przypisywaną Isidorowi Affaitatiemu St., bądź Pietrowi Puttinemu, który faktycznie ją budował w latach 1674–1688<sup>23</sup>. Dotąd

<sup>20</sup> Por. notatka z 1668 r. o architekcie Pietro Puttinim, według: G. Molissi, *Il ruolo degli artisti valsoldesi, nel contesto degli Artisti dei Laghi, in Italia e in Europa dal 1500 al 1700*, „Studia Wilanowskie” 22 (2015), s. 24, przyp. 37–41; M. Wardzyński (op. cit., s. 217) przypuszcza, że już w latach 1665–1666 P. Puttini wykonał projekt kamiennego wystroju wnętrza kościoła.

<sup>21</sup> O. Wincenty (Ludwik Gronowicz, zm. 1674 r. w Pożajściu); por. listy od fundatora w latach 1673–1674, gdy w 1675 r. Pac pisał już bezpośrednio do P. Puttiniego: A. Brudziński, op. cit., s. 51; M. Paknys, op. cit., s. 155–156; M. Paknys, op. cit., s. 63, 121, 140, 160–166, 179–182; Carlo Puttini zmarł w Pożajściu w 1682 r.; K. Guttmejer, op. cit., s. 285–304.

<sup>22</sup> M. Paknys, op. cit., s. 154; M. Karpowicz, op. cit., s. 96–101, il. 17.

<sup>23</sup> M. Karpowicz, op. cit., s. 151–157; M. Wardzyński (op. cit., s. 237–238), uważa, że fasadę kościoła, wykończyli piaskowcem gotlandzkim kamieniarze z Królewca: Casper i Nicolaus



nieczęsto poruszano problemy konstrukcyjne nawy z czterema kaplicami, nakrytej kopułą; należy jednak wziąć pod uwagę, że być może pamiętano katastrofę kościoła na Bielanach krakowskich, która miała miejsce podczas realizacji sklepienia nawy według dostarczonego przez fundatora projektu, podobnie jak w Pożajściu (bowiem najbardziej możliwa jest hipoteza o rozpoczęciu budowy według koncepcji Gisléniego). W związku z tym zatrudniony został w latach 1674–1681 w Pożajściu znany na Litwie inżynier Giovanni Battista Frediani z Lukki, który dokonał korekty, pogrubiając środkowe filary przysienne (z małymi przejściami), zwiększając ich funkcję nośną, co skutkowało ośmiobocznym licem zewnętrznym kościoła (il. 5). Następnie w latach 1683–1688 Pietro Puttini zaprojektował „kopułę”, a właściwie sześcioboczne sklepienie dominikalne spięte latarnią, i zwieńczył „przypory” kamiennymi wolutami przy tamburze wzmocnionym ankrami i bezpiecznie zbudował „kopułę” (tradycyjnie z ankrami)<sup>24</sup>. Należy dodać, że podobną korektę filarów projektowanych przez Donata Bramante’go (1506) w Bazylice św. Piotra w Rzymie, wprowadził Michał Anioł (1546), zachowując taką samą rozpiętość kopuły<sup>25</sup>.

Sklepienie dominikalne, według projektu Puttiniego, rozpoczęto wznosić zapewne na gurtach (jak na rysunku Gisléniego) od strony wnętrza i strychu, ale na początku XVIII w. zlikwidowano gurdy od strony wnętrza, a styki sześciu płaszczyzn wyrównano warstwą tynku na gładką powierzchnię, odpowiednią dla polichromii Giovanniego Rossiego przedstawiającej koronację Matki Boskiej w Niebie Zbawionych<sup>26</sup>.

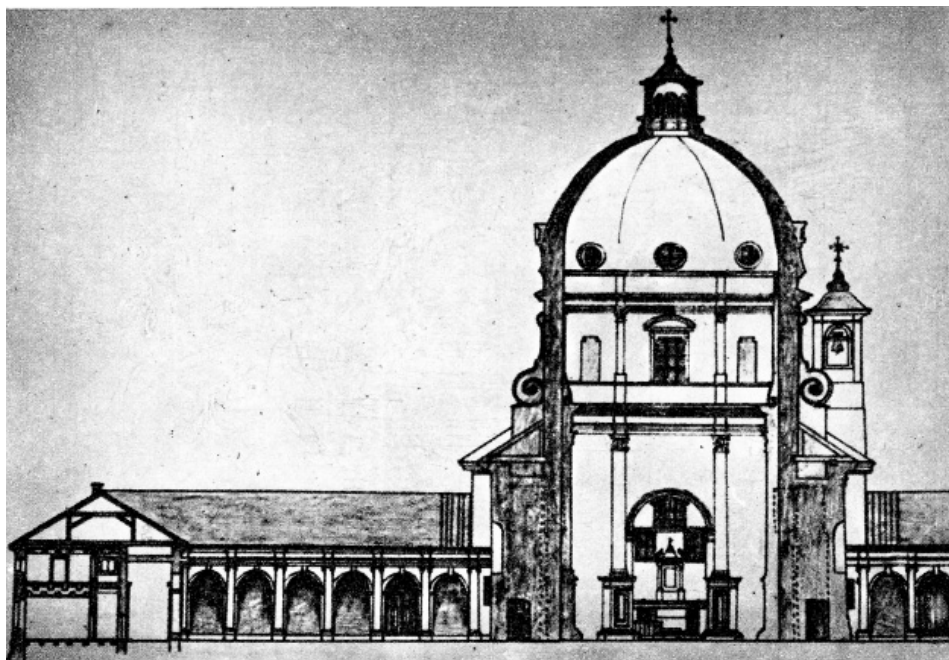
Klasztor i kościół w stanie surowym budowano do 1676 r., a następnie na życzenie fundatora wykonano prace nad bogatym wystrojem wnętrza. W kościele, w korpusie wschodnim, zakończono w maju 1676 r. prace sztukatorskie: w prezbiterium na żaglach przy ślepej kopule, chórze zakonnym i w zakrystii, oraz w kapitułarzu i w korytarzach. Autorem tego wspaniałego opracowania sklepień o wysokim poziomie artystycznym, był zatrudniony od 1673 r., włoski sztukator

Wolscheid (1674–1682), zapewne według projektu Pietro Puttiniego. Por. „fabrykę eremu”: A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s.291–350.

<sup>24</sup> M. Paknys, op. cit., s.154; M. Brykowska, *Pustelnie i architektura*, op. cit., s. 85, il. 7; por. rysunek przekroju kościoła w systemie filarowo-skarpowym: S. Meškauskas, op. cit., il.28. O konstrukcji „kopuły” (a tak naprawdę sklepienia dominikalnego o sześciu trapezowych wysklepkach) i stosowaniu ankrów w 1686 r. przez P. Puttiniego: K. Guttmejer, op. cit., s. 289, 290, przyp. 14; K. Guttmejer, *Barokowe kościoły i kaplice na planie centralnym w Polsce. Przykłady rozwiązań formalnych i technicznych* ([https://www.wilanow-palac.pl/barokowe\\_koscioly\\_i\\_kaplice\\_na\\_planie\\_centralnym\\_w\\_polsce\\_przyklady\\_rozwiazan\\_formalnych\\_i\\_technicznych.html](https://www.wilanow-palac.pl/barokowe_koscioly_i_kaplice_na_planie_centralnym_w_polsce_przyklady_rozwiazan_formalnych_i_technicznych.html), dostęp: X 2022).

<sup>25</sup> N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1978, s. 201, 225, il. 139, 153.

<sup>26</sup> Zob. przyp.: 17; K. Guttmejer, op. cit., s. 290, 292–293, 300, przyp. 46; idem, *Kościół Trynitarzy w Wilnie. Uwagi o jego budowaniu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo L” 2019, s.11,15,17 przyp. 22 (file:///C:/Users/Maria/Downloads/mirka,+%7B\$user Group%7D,+AUNC+ZiK+50+--+ART+1+--+27-04-2021.pdf, dostęp: I 2023); idem, *Barokowe kościoły*, op. cit.



Il. 5. Pożajście, przekrój poprzeczny przez nawę kościoła i krużganek północny, wg: S. Meškauskas, 1983, il. 20

Giovanni Maria Merli z Albogasio. 26 lipca 1676 r. do eremu uroczyscie wprowadzono pierwszych kamedułów, ale dopiero od 1678 r. zatrudnił fundator wybitnego malarza – Michelangela Palloniego z Florencji, autora fresków w wymienionych wnętrzach i wielu innych (do 1685 r.), który zapewne, wraz z Pietro Puttinim i kolejnym przeorem, wspomagali Paca w redagowaniu programu ikonograficznego kościoła, współzależnie z architekturą, oraz tematyki fresków o treściach fundatorskich, kamedulskich i maryjnych<sup>27</sup>. Także w 1678 r. nakazał fundator w suplemencie do testamentu, aby „kościół marmurem [był] wysadzonym”, co zostało wykonane na podstawie projektu Pietro Puttiniego, częściowo już po śmierci Krzysztofa Zygmunta Paca w 1684 r., pod opieką jego następcy – kawalera maltańskiego Kazimierza Mikołaja Paca<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Na tablicy w fasadzie wpisano datę „1674”. Stan badań, własne badania i źródła publikowane, oraz wnioski na temat „fabryki klasztoru i kościoła” i jej wykonawców por. M. Karpowicz, *Działalność artystyczna Michelangela Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967, s. 31–50; M. Paknys, op. cit., s. 153–159; M. Wardzyński, op. cit., s. 204, 232 i in.; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 291–301.

<sup>28</sup> L. Zarewicz, *Zakon kamedułów*, op. cit., s. 45; M. Wardzyński, op. cit., s. 204, 252; A. S. Czyż, *Treści ideowe*, op. cit., s. 313–332; o pracach kamieniarskich i malarskich w nawie: K. Guttmejer, 2016, s. 290–293, 299. K. M. Pac zapewne był fundatorem zegarów na dwóch wieżach, według zwyczaju na Malcie: na południowej wieży zegar wskazywał prawidłowy czas, gdy malowany zegar

Prace wykończeniowe w kościele: kamieniarskie, sztukatorskie i malarskie w nawie oraz nad ołtarzami, przedłużyły się do konsekracji kościoła pw. Nawiedzenia NMP, św. Romualda i św. Marii Magdaleny de' Pazzi (obecnie Najświętszej Marii Panny) w dniu 5 października 1712 r. przez biskupa wileńskiego Konstantego Brzostowskiego<sup>29</sup>. Warto przypomnieć, że nawa kościoła była przeznaczona do użytku kamedułów; ojcowie / kapłani i klerycy mieli obowiązek uczestniczenia w Eucharystii przed ołtarzem głównym, zwykle korzystając ze stali, podczas gdy w nawach z otwartymi kaplicami ustawiano klęczniki. W chórze zakonnym za ołtarzem głównym, zbierali się eremici (bez braci konwersów) na wspólne modlitwy liturgiczne i podczas otwarcia kościoła dla wszystkich wiernych<sup>30</sup>. Zieleń w eremie – miejscu ciszy i modlitwy, była nieodłącznym składnikiem wszystkich przestrzeni w obrębie muru klauzuru; według konstytucji zakonu: „kto bez pozwolenia Przeora wytnie jakie zielone drzewo, za każde ma pościć raz o chlebie i wodzie, a jeżeli zaś Przeor miejscowy bez zezwolenia Kapituły domu nakazał cięcie drzewa w Klauzurze Eremu, niech będzie ukarany dyscypliną cyrkularną od Ojców Wizytatorów lub Kapituły Generalnej, co się rozumie, jeżeli cięcie przechodzi liczbę 4 lub 5 drzew, i to przez cały czas jego przeorostwa, co się nie powinno robić bez słusznych przyczyn, wyjąwszy gdyby drzewa takowe szpeciły piękność miejsca...”. Problem „piękna” miał również znaczenie, bowiem „skłonność do modlitwy w krajobrazie, wymaga dostrzegania nie tylko piękna, lecz także widzenia w pięknie miłości Boga do swego stworzenia”<sup>31</sup>.

Założenie sakralne pustelni kamedulskiej w Pożajściu było starannie zaprojektowane nie tylko zgodnie ze statutem zakonu, ale też według zasad kompozycji barokowej, łącznie z zielenią, według podobnej koncepcji wcześniej zrealizowanej na Bielanych krakowskich i warszawskich oraz w Rytwianach (il. 6)<sup>32</sup>. Do eremu mogła prowadzić tylko jedna brama klauzuru. W Pożajściu kompozycję zaczynała umieszczona na osi założenia monumentalna brama w formie łuku triumfalnego z kolumnami doryckimi i rustyką z kamienia gotlandzkiego,

na wieży północnej – błędny czas, „diabelski”; <https://www.moja-malta.pl/o-maltanskich-wyspach/maltanskie-zegary> (dostęp: 3 V 2023); por. R. Witkowski, op. cit., s. 198.

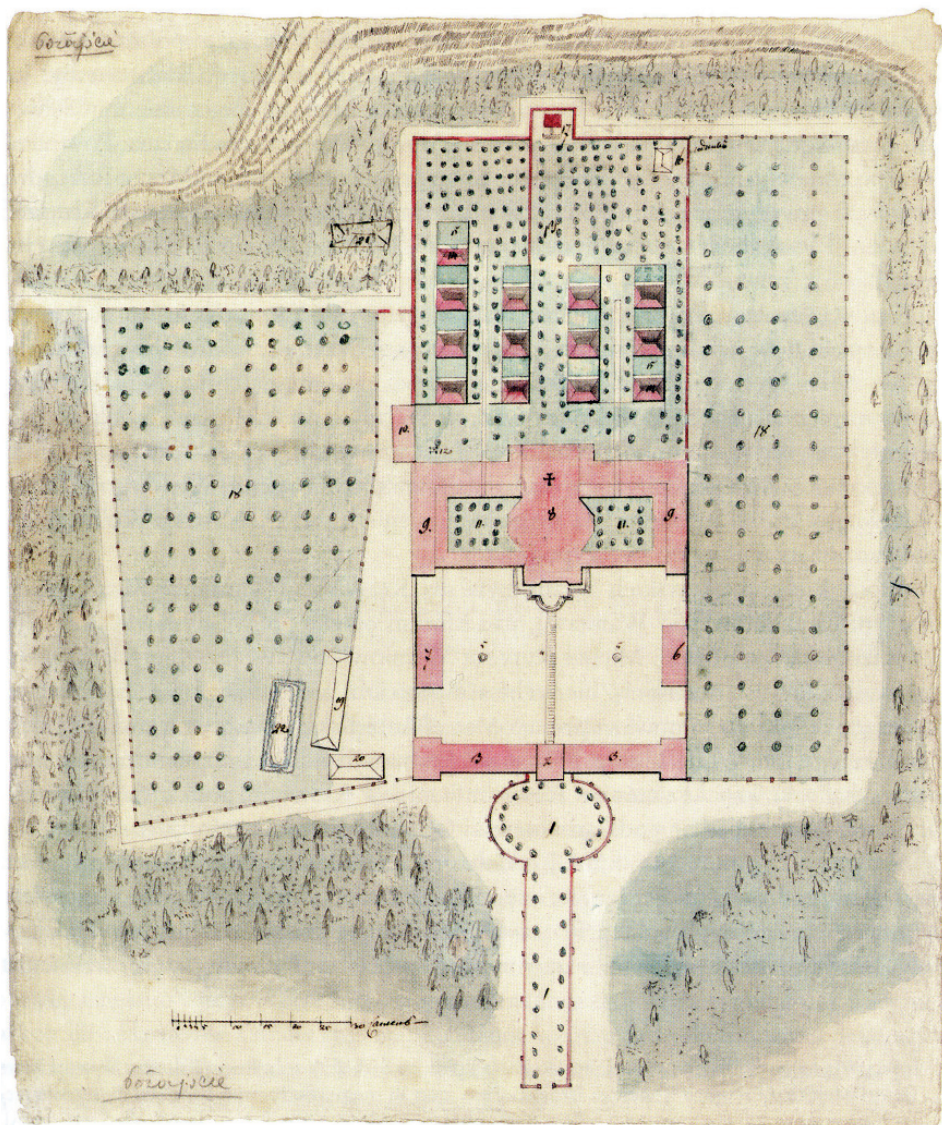
<sup>29</sup> A. S. Czyż, *Treści ideowe*, op. cit., s. 311. Dokładny opis kościoła w 1779 r.: R. Witkowski, op. cit., s.199–209.

<sup>30</sup> W. J. Pałęcki, op. cit., s. 101, 206. W Pożajściu w 1797 r. kameduli klęczeli „za balasami” w prezbiterium (było 20 klęczników), a w nawie przy drzwiach stało z każdej strony po 5 ławek: R. Witkowski, op. cit., s. 209.

<sup>31</sup> M. Brykowska, *Zespół architektoniczny*, op. cit., s. 52, przypis 47; J. Królikowski, *Sakralne widzenie krajobrazu*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” 17, Sosnowiec 2012, s. 41–46 ([www.cultural-landscape.us.edu.pl/images/seria/17/4\\_krolikowski.pdf](http://www.cultural-landscape.us.edu.pl/images/seria/17/4_krolikowski.pdf), dostęp: X 2022).

<sup>32</sup> Opis założenia przestrzennego pustelni uwzględnili: L. Zarewicz, *Zakon kamedułów*, op. cit., s. 41–43; a kompozycję: H. Kairiükšytė-Jaciniene, J. Barsauskas, op. cit., s. 30–33; S. Meškauskas, op. cit., s.16–24; A. S. Czyż, *Treści ideowe*, op. cit., s.311–312. Na temat ogrodów w eremach kamedulskich powstało dotąd niewiele prac: G. Ciołek, *Ogrody polskie*, Warszawa 1978, s. 48, 56; Z. Myczkowski, [bez tytułu, w:] *400 lat Pustelni Złotego Lasu w Rytwianach, 1617–2017*, red. W. Kowalewski, K. Curyło, B. Jelonek, Rytwiany 2017, s. 76–78; M. Paknys, *Pažaislio kamaldulio sodai*, „Acta Academiae Artium Vilnensis” 88–89 (2018), s. 69–76.





Il. 6. Pożajście, plan założenia pustelni, pomiar: K. Gregotovičiaus, 1832. Oryg. w: Vilnius Universiteto Biblioteka; wg: A.S.Czyż, 2016a, il. 1

tzw. Wielkie Wrota, zwieńczona figurami śś. Benedykta i Romualda oraz kartuszem z herbem Paca; brama, wzorowana na rycinach Sebastiana Serlia, datowana jest na lata 1673–1674, podobnie jak arkadowe, boniowane portale do wirydarzy<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Por. architekturę bramy w 1871 r.: H. Kairiūkšytė-Jaciniienė, J. Barsauskas, op. cit., il. VI.; M. Paknys, op. cit., s. 43, 135–137; M. Wardzyński, 2014, s. 238; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., il. 96–100. Por. J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, op. cit., il. 110, 122.



Il. 7. Pożajście, wjazd aleją lipową na osi założenia eremu – do bramy klauzurowej; widok od zachodu, fot. W. Wólkowski, 2010

Mimo że różniła się stylistycznie od innych kamiennych detali, jej projekt przypisywany jest Pietro Puttiniemu, chociaż bardziej prawdopodobne, że to on był autorem osiowej, barokowej koncepcji wjazdu pod górę obudowanego murem, z aleją lipową ujmującą w perspektywie widok na arkadową porządkową bramę klasztorną i w głębi – dwuwieżową fasadę kościoła (il. 7). Aleja była zakończona przed wejściem do furty klasztornej poprzecznym, owalnym, ogrodzonym placem do zawracania pojazdów<sup>34</sup>.

Porządkową bramę wejściową z salą wielką na piętrze projektował Pietro Puttini, a wystrój sieni wykonali: sztukator-rzeźbiarz Giovanni Maria Merli i malarz Michelangelo Palloni. Arkadowa brama znajdowała się w ryzalicie na osi założenia we frontowym parterowym budynku „foresterium” przy wielkim prostokątnym dziedzińcu kościelnym, zapewne zawsze pokrytym murawą, ze ścieżką do kościoła utwardzoną kamieniami, z drzewami z boku, ze względu na ekspozycję wklęsłej dwuwieżowej fasady kościelnej, ujętej symetrycznie murami z dwiema wyżej wymienionymi bramami do wirydarzy. Oś poprzeczną dużego dziedzińca z dwiema studniami (o głębokości 2 sążni, tj. 3,88 m), z ozdobną

<sup>34</sup> Tzw. szyja w klasztorach m. in. na Bielanych krakowskich i w Rytwianach, umożliwiała dojazd do bramy klasztornej przez teren klauzury, natomiast w Pożajściu mur w przejeździe przez las ogradał klauzurę wjazdu.





Il. 8. Pożajście, dziedziniec kościelny ze studnią w otoczeniu drzew; w głębi oficyna, fot. M. Rozbicka, 2016

metalową konstrukcją do wyciągnięcia wody (il. 8), zamykały dwie parterowe oficyny. Studnie w klasztorach, budowane ze względów użytkowych, miały też znaczenie symboliczne – „przypominały zakonnikom o rzece, która wypływa z Edenu ‘aby nawadniać ów ogród’”<sup>35</sup>.

Południową część „foresterium”, przeznaczoną dla „rządcy klasztornego” i gości fundatora, kończył ryzalit z reprezentacyjną „salą wielką fundatorską” z kominikiem, w której znajdowały się portrety Krzysztofa Zygmunta Paca i jego żony, „najprzedniejszego malowania” (1670–1677, autorstwa zapewne Daniela Schultza), które fundator podarował kamedułow. Ponadto, w sali znajdowała się galeria, wykonanych na płótnie, portretów fundatorów polskich pustelni, oraz „odmalowane mapy, czyli planty siedmiu klasztorów kamedulskich w Polsce i Litwie fundowanych” z połowy XVIII w., w tym Pożajścia (il. 1), nie wiadomo na czyje zlecenie i przez kogo wykonane<sup>36</sup>. Przylegająca do sali cela w „foresterium”

<sup>35</sup> A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 328–329; J. Delumeau, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, s.116. W eremie na pewno były 4 studnie: 2 na dziedzińcu kościelnym, po 1 – w eremitorium w narożu północno-zachodnim i na podwórzu gospodarczym, a w części zachodniej ogrodu kuchennego – staw.

<sup>36</sup> M. Paknys, op. cit., s. 45 i in; K. Guttmejer, *Sześcioboczny plan*, op. cit., s. 126–127, il. 11; A. S. Czyż, *Fundacje artystyczne*, op. cit., s. 298–311. W 1797 r. szczegółowo opisano „foresterium”:

mogła być przeznaczona dla fundatora, jednak ze względu na jego dłuższe pobyty w Pożajściu, korzystał on z apartamentu w oficynie południowej, z wyjściem na ogród owocowy; część zachodnią tej oficyny zajmowała „biała kuchnia fundatorska, wielka”<sup>37</sup>.

Oficina północna, z zewnątrz identyczna z południową, mogła być przeznaczona na „pracownię” dla licznej grupy zatrudnionych budowniczych, sztukatorów i malarzy, którzy mogli stołować się w małym refektarzu, ale mieszkali we wsi zwanej Italia Nuova. Po zakończeniu budowy, jak np. w 1797 r., oficyna północna była użytkowana w połowie jako spichlerz, w połowie jako izba czeladna, natomiast rzemieślnicy, zapewne jak i wcześniej, mieszkali w skrzydle północnym, w „foresterii”, za celami zakrystianina i furtiana przy bramie klauzurowej i mogli mieć swoją pracownię (pierwotnie jednoprzestrzenną) w ryzalicie od północy<sup>38</sup>. W murze klauzurowym, między oficyną a skrzydłem kuchennym, w okresie prac budowlanych musiało być wyjście na podwórze gospodarcze, gdzie znajdowały się dwie szopy drewniane, „na skład różnych materiałów służące”, tj. dużych bloków bądź gotowych elementów kamiennych, oraz drewna na rusztowania, krążyny bądź elementy budowlane<sup>39</sup>.

Równoległe do osi głównej eremu wprowadzono dodatkowe dwie osie boczne, które łączyły kolejne zamknięte przestrzenie: od portali w „foresterium” i dwóch studni na dziedzińcu przez boniowane bramy i ścieżki przez dwa wirydarze po bokach kościoła, ze skrzydłami parterowymi z „mezzanino” i piwnicami – od południa z infirmerią, oratorium i apteką, natomiast od północy – z pomieszczeniami kuchennymi i z małym refektarzem m. in. dla braci konwersów, oraz od wschodu z refektarzem wielkim dla eremitów. Zapewne po zbudowaniu skrzydeł klasztornych wirydarze otoczono z trzech stron arkadowymi krążgankami (1680) (il. 9, 10), wypełniały one ogrody z „bukszpanem w floresy”<sup>40</sup>. Na planie z 1832 r. wzdłuż arkad i kościoła oznaczono drzewa. W porównaniu do dziedzińców gospodarczych po bokach kościoła w klasztorze na Bielanych krakowskich, wirydarze z krążgankami i zielenią ozdobną w Pożajściu stanowiły wydzieloną

plany, funkcje i obrazy: R. Witkowski, op. cit., s. 227, 230–234. Na Bielanych krakowskich zachował się podobny komplet, a w Bieniszewie w zakrystii na freskach w rokokowych ramach – widoki eremów polskich (ok. 1760); por. J. Żmudziński, *Sala z widokami klasztorów kamedulskich i portretami fundatorów w budynku tzw. foresterii (lub Domu Królewskiego, później zwanego Schindlerówką) w klasztorze Kamedulów na Bielanych w Krakowie (połowa XVIII w.)*, „Biuletyn Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa” 59 (2009/2010), s. 252–253.

<sup>37</sup> O celi i rezydencji fundatora w eremie: A. S. Czyż, *Treści ideowe*, op. cit., s. 313, przyp. 35.

<sup>38</sup> Brak informacji nt. pierwotnej funkcji oficyny północnej. R. Witkowski, op. cit., s. 228, 230.

<sup>39</sup> Opis podwórza gospodarczego ze starymi szopami zob. R. Witkowski, op. cit., s. 243–244. Problem placu budowy i pracowni niezbędnych na miejscu nie był dotąd poruszany. W Kolonii, przy katedrze, zachowały się parterowe pomieszczenia dla rzemieślników pracujących na budowie, a dziś (1993) przy konserwacji.

<sup>40</sup> Por. opis z *Wizytacji* w 1797 oraz pomiar założenia i klasztoru z 1832 r. Plan z fazami budowy eremu, które autorka poddała korekcie (il. 3), publikuje: S. Čerškutė, op. cit., il. 8; por.: S. Meškauskas, op. cit., il. 9.



Il. 9. Pożajście, ogród w wirydarzu północnym; widok na część klasztoru z refektarzem, fot. W. Wólkowski, 2010



Il. 10. Pożajście, ogród w wirydarzu północnym z bramą do eremitorium i fragmentem kościoła, fot. M. Rozbicka, 2016

od otoczenia przestrzeń zamkniętą o głębokiej symbolice, „stawały się niejako przedśmionkiem do niebiańskiego Raju”, przeznaczonym dla obcowania mnichów z przyrodą, skłaniającą do kontemplacji i modlitwy<sup>41</sup>.

Najważniejszy w zespole klasztoru kamedułów był umieszczony na osi za kościołem – „fruktowy” ogród eremitorium, miejsce ciszy, modlitwy, kontemplacji, studiów i pracy. Z wirydarzy przechodziło się kamienną ścieżką i bramami na dwóch bocznych osiach, przez łąkę z ziołami za kościołem, zamkniętą od południa murem klauzурowym z furką, do sadu, a po przeciwnej – zapewne późniejszym budynkiem pralni-lawaterza, dostępnym dla ojców i braci – i dodatkowo od strony podwórza. Przy budynku tym, bliżej kuchni, znajdowała się studnia o głębokości 8 sążni tj. 15, 5 m „drzewem ocembrowaną”, z kołem. Przy elewacji wschodniej kościoła w 1795 r. architekt Pietro Rossi dobudował, ze względów m. in. konstrukcyjnych (wzmacniając osłabione mury po pożarze w 1755 r.), piętrowe loggie skomunikowane z podwyższoną biblioteką i archiwum, z widokiem na eremitorium, wolnostojącą dzwonnice i daleki krajobraz<sup>42</sup>.

Właściwe eremitorium w Pożajściu zakomponowane zostało w dwóch grupach, a jednocześnie w myśl zasady obowiązującej od okresu renesansu: „dom i ogród należy traktować jako jedną całość, a zielona przestrzeń zakomponowana przez architekta, winna wtapiać się w krajobraz”<sup>43</sup>. Ścieżki na obu osiach bocznych założenia, przez dwie bramy w ogrodzeniu, prowadziły do dwóch identycznie zaprojektowanych zespołów po 12 domków pustelniczych z ogródkami w dwóch rzędach: od północy – przeznaczonych dla nowicjatu, a od południa dla ojców-pustelników, zgodnie z tekstem aktu fundacyjnego i testamentu Paca z 1665 r: „żeby dwanaście Zakonników zawsze tam było nie licząc cel nowicjatu”; domki z oratorium były frontem zwrócone na wschód, z wejściem z małego, ogrodzonego ogródka „bukspanem y kwiatami w floresy wysadzany” (1797). Oba zespoły nie były skomunikowane między sobą, ale każdy był dostępny ścieżką z bramy od zachodu, z alei obsadzonej drzewami owocowymi i krzewami<sup>44</sup>. Aleja na osi ogrodu eremitorium prowadziła do dzwonnicy zbudowanej z fundacji wojewody podlaskiego Michała Józefa Sapiehy w 1730 r.; w dzwonnicy na piętrze znajdowała się altana z galerią, skąd „jest prospekt na Niemen najprzedniejszy”, a jej bryła wskazywała położenie pustelni w krajobrazie od strony rzeki<sup>45</sup>. W 1832 r. w eremitorium stało jeszcze 13 domków pustelniczych (w tym jeden dla rekluza), a na terenie między celami pustelników i dzwonnice rosły w rzędach drzewa,

<sup>41</sup> J. Delumeau, op. cit., s. 115–116; J. Pelc, *Ogrody jako miejsca szczęśliwe*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 7 (1997), s. 17. Por. L. Frey, *Symbolika klasztornego wirydarza*, [w:] *Krajobraz semantyczny wsi i miast*, red. R. Marecki, L. Rotter, Kraków 2016, s. 195–213 ([https://www.be.upip2.edu.pl/content/3654/frey\\_art\\_krajobraz\\_semantyczny.pdf](https://www.be.upip2.edu.pl/content/3654/frey_art_krajobraz_semantyczny.pdf), dostęp: X 2022).

<sup>42</sup> S. Čerškutė, op. cit., s. 81, i inni; R. Witkowski, op. cit., s. 199.

<sup>43</sup> Cyt z: *De Re aedificatoria* (1452) Leona Battisty Albertiego za: J. Delumeau, op. cit., s. 119.

<sup>44</sup> R. Witkowski, op. cit., s. 241–243, przyp. 10.

<sup>45</sup> S. Čerškutė, op. cit., s. 81 i inni.





Il. 11. Pożajście, ogród eremitorium z domkami pustelniczymi i dzwonnica w głębi, widok współczesny od zachodu, fot. W. Wólkowski, 2010

zapewne jak wcześniej owocowe. Obecnie zachowały się trzy domki pustelnicze użytkowane przez siostry zgromadzenia św. Kazimierza (il. 11).

W eremitorium ogrodzony „ogród klasztorny ze swymi czterema usytuowanymi w kwadrat stronami [...] sugerował już pewien wzorzec kosmiczny [...] diagram Raju, do którego mnisi dochodzili przez kontemplację”<sup>46</sup>. Na terenie „oddzielonym murem klauzurowym od świata, [...] uprawiano użyteczne zioła i rośliny jadalne, sadzono drzewa owocowe dostarczające cienia [...] budowano studnie. Starano się, by nie tracąc walorów użyteczności, zadbać również o piękno ogrodów”, które stanowiły „miejsca szczęśliwe, miejsca doskonalenia duchowego i medytacji w zbliżeniu do świata przyrody”<sup>47</sup>. W ikonografii sceny z życia świętych pustelników przedstawiano zawsze w krajobrazie „ukazującym piękny, ziemski raj [...] obfitujący we wszelkie kwiaty, drzewa, owoce” (np. w Pożajściu na sztukaterii w chórze, na fresku św. Romualda), grotty i źródła w ogrodach i w lesie, przy zbudowanych z drewna szałasach-pustelniach pierwszych anachoretów<sup>48</sup>.

Poza eremitorium przy klasztorze były jeszcze „dwa ogrody poboczne, jeden z prawej strony [...] zasadzony drzewami fruktowymi – gruszki, jabłonie, śliwy, wiśnie (il. 12), drugi z lewej [...] warzywny dla wygody kuchennej”, z drzewami

<sup>46</sup> J. Delumeau, op. cit., s.116; M. Siewnik, A. Mitkowska, *Tezaurus sztuki ogrodowej*, Warszawa 1998, s.112–113, 162, 229–230, 311.

<sup>47</sup> J. Pelc, op. cit., s.17.

<sup>48</sup> C. Moisan-Jabłoński, *Przedstawienia pustelników ze stali kościoła kamedulów w Rytwianach w kontekście szerszego oddziaływania kompozycji Maartena de Vosa na wystrój eremickiej świątyni*, [w:] *Kameduli w Warszawie*, op. cit., s. 417–432.





Il. 12. Pożajście, widok sadu od południa, przed rewaloryzacją, fot. M. Rozbicka, 2016

owocowymi na obrzeżach kwater, obecnie w stanie szczątkowym (il. 13)<sup>49</sup>. Także i te ogrody w całości otoczono ogrodzeniem klauzurowym z drewnianych bali między murowanymi filarami; ogrody, a nawet las poza klauzurą, jako własność klasztoru, były nieodłączną częścią każdego eremu – stanowiły miejsce doskonalenia duchowego i pracy pustelników, a ponadto dostarczały niezbędnych do życia w klasztorze warzyw, ziół, owoców, opału i budulca.

W 2018 r. Mindaugas Paknys, w oparciu o źródła z XVIII i XIX w., opublikował badania nad ogrodami barokowymi w Pożajściu, które częściowo warto przedstawić. Co wynika także z badań autorki, potwierdził on, że ogrody rozplanowane zostały w Pożajściu w latach 1664–1667 i uprawiane od początku; do dziś nie zmieniła się ich lokalizacja. Na całym terenie pustelni zieleń była sadzona i pielęgnowana przez mnichów. Zwrócono uwagę, że zakonnicy w swoich ogródkach przy celach sami przygotowywali sadzonki i pielęgowali w sadzie, rozplanowanym na planie kwater, drzewa owocowe: głównie grusze, jabłonie, śliwy i wiśnie<sup>50</sup>. Sadzonki drzew musiały być wyjątkowe, skoro w 1747 r. Antoni Michał Pac wysłał do eremu „swojego ogrodnika, aby odebrał sadzonki winnej

<sup>49</sup> R. Witkowski, op. cit., s. 244; A. Michałowski, *Symbolika drzew i ich znaczenie duchowe. Biblijna symbolika drzew*, „Krajobrazy Dziedzictwa Narodowego” 3 (2000), s. 94–99.

<sup>50</sup> M. Paknys, op. cit., s. 69–76. Relacja eremity Giovanniego Avogadri o fundacji pustelni w Pożajściu z 1680 r., nieznaną autorce, może zawierać wiadomości o ogrodach w XVII w.



Il. 13. Pożajście, widok na zniszczony ogród warzywny północny, od strony podwórza, przed rewaloryzacją, fot. M. Rozbicka, 2016

latorośli, bukszpanu, owoców, piwonii i innych kwiatów”<sup>51</sup>. Zdarzało się, że problemy pielęgnacji drzew lub ogrodów były omawiane na kapitule klasztornej. „Zgodnie z konstytucją kamedułów przeor musiał zasięgnąć opinii ojców i uzyskać ich zgodę na wycinkę drzew; w 1737 r kapituła klasztoru w Pożajściu rozważyła i zezwoliła na wycięcie dziko rosnących drzew po jednej stronie ogrodu, gdyż miały one utrudniać wzrost i ekspozycję drzew owocowych”<sup>52</sup>.

W połowie XVIII w. uprawiano w Pożajściu więcej egzotycznych roślin: winogrona i orzechy, a z kwiatów – lilie i peonie. Autor przedstawił też zasady opieki nad ogrodami i zbiorami; ojcowie wyznaczali brata kamedułę (ogrodnika), który kierował pielęgnacją zieleni, organizował wspólną pracę mnichów w ogrodzie, w zależności od pory roku, jeśli to było potrzebne, oraz dbał o dostarczanie świeżych owoców do każdej celi. Nadwyżki zbiorów były sprzedawane. W drugiej połowie XVIII w. najmowano do pracy i nadzorowania ogrodów osoby z zewnątrz, które odpowiadały też za zabezpieczenie zbiorów przed złodziejami. Na początku XIX w. mnisi założyli ponadto, chwaloną przez podróżnych, plantację chmielu<sup>53</sup>.

Faktycznie, architektura pustelni zachowała się w dobrym stanie, mimo pożaru w 1755 r. i zniszczeń, głównie na terenie eremitorium, dokonanych po zamknięciu

<sup>51</sup> R. Witkowski, op. cit., s. 249.

<sup>52</sup> M. Paknys, op. cit., s. 72, przyp. 16

<sup>53</sup> Ibidem, s. 75–76.

przez władze rosyjskie eremu i opuszczeniu go przez kamedułów w 1832 r. Obecnie (od 1972 r. z przerwami) zabudowania klasztorne i kościół, a szczególnie jego wnętrze, poddawane są konserwacji<sup>54</sup>. Ogród eremitorium z trzema zachowanymi domkami pustelników, sad owocowy i ogród warzywny (poszerzony po 1832 r. w kierunku wschodnim), pozostawione na dawnym miejscu, wymagają rewaloryzacji. Natomiast krajobraz wokół pustelni uległ znacznej degradacji; rozebrano drewniany kościół i cmentarz, a teren – niegdyś stanowiący charakterystyczne dla lokalizacji pustelni wzniesienie w otoczeniu puszczy – od strony skarpy i rzeki Niemien został przekształcony w Zalew Kowieński<sup>55</sup>. Także dojazd do pustelni winien być objęty ochroną, gdzie od strony drogi z Kowna kamienne, granitowe pacholki wyznaczają początek osiowej alei do eremu, skąd widoczne są, i dziś, w otoczeniu lasu zabudowania klasztorne, z dominującą bryłą kościoła z kopułą i wieżami.

Na zakończenie warto przedstawić dotychczasowy stan rewaloryzacji ogrodów w eremie w Pożajściu oraz wskazać metody dalszego postępowania. Należy pamiętać, że zieleń w eremach była wzorowana na „ogrodach włoskich” – według zasad stosowanych w całej kongregacji pustelników kamedułów Monte Corona. Obecnie opiekę nad ogrodami w Pożajściu sprawują jego stałe mieszkanki – siostry zgromadzenia św. Kazimierza, a odtworzeniu ogrodów kamedulskich sprzyja wykorzystanie zabytku na cele kulturalne: wystawy, koncerty w kościele itp. Wykonano już pierwszy etap prac: opracowano materiały historyczne i inwentaryzację, które stanowiły podstawę do rekonstrukcji eremu w XVII–XVIII w.<sup>56</sup> Jednak nie wiadomo, czy przeprowadzono badania przyrodnicze, m. in. zachowanych drzew (rodzaj, wiek), badania archeologiczne oraz wartościowanie całości kompozycji – jako dzieła sztuki i poszczególnych ogrodów – co jest niezbędne do założeń projektowych i planu rewaloryzacji. Sądzić można, że od początku prace w terenie podzielono na etapy; w pierwszym, przeprowadzonym prawidłowo, dotąd w alei dojazdowej (zachowując bramy z XIX w. na owalnym placu bez drzew) i wokół dwóch studni na dziedzińcu posadzono młode drzewa, odtworzono chodniki i murawę na dziedzińcu kościelnym, oraz ścieżki i niską zieleń (trawa, krzewy) w obu wirydarzach. Pierwotnie zapewne tylko studnia w eremitorium i jedna, północna, na dziedzińcu kościelnym dostarczały wodę, co warto przywrócić, natomiast w drugiej „studni” jakoby hodowano raki!

Rozpoczęte w ogrodzie eremitorium prace wymagają szerszego komentarza. Warto przypomnieć, że ogrody w pustelni rozplanowali, pielęgnowali i użytkowali

<sup>54</sup> Przygotowanie planów historycznych do rewaloryzacji zespołu: S. Čerškutė, op. cit., s. 10, 13–15; S. Meškauskas, op. cit., s. 75–76.

<sup>55</sup> M. Czekał-Słowikowski, *Ochrona krajobrazu kulturowego założeń kamedulskich i pokamedulskich w Polsce. Przegląd zagadnień i zagrożeń*, [w:] *Kameduli w Warszawie*, op. cit., s. 453, przyp. 5.

<sup>56</sup> S. Čerškutė, op. cit., il. 14: w ogrodach eremu pozostawiono drzewa w rzędach według stanu z 1832 r.; część ogrodu z XIX w. – bez drzew; S. Meškauskas, op. cit., il. 9: autor różnicuje położenie drzew: na obszarach eremu – w rzędach wschód-zachód, na terenie z XIX w. – ukośnie; L. Šinkūnaitė, op. cit., s. 8: przedstawia drzewa zapewne według stanu zachowania.





Il. 14. Gussago, Lombardia, erem S. Bernardo, widok od północy dawnego ogrodu pokamedulskiego z trawiastą ścieżką (jak w baroku); w tle za ogrodzeniem, rząd iglaków przy kościele, wg: R. Faroni, 2003, repr. M. Mulitzer, w: G.M. Croce, *Monasticon Coronese I* [...], 2015, il. s.127

sami kameduli, co należy uwzględnić w ich rewaloryzacji, szczególnie w ogrodzie eremitorium. Za wzór struktury komunikacji oraz rodzaju i formy zieleni w Pożajściu może służyć podobny obiekt na krakowskich Bielanych, nieprzerwanie pielęgnowany i użytkowany przez kamedułów od XVII w. Inspiracją mogą też być ogrody w eremach we Włoszech, jak np. w Gussago, gdzie budowniczym i przeorem był o. Sylwan Boselli, mimo że nie zachowała się tam zieleń z okresu kamedulskiego, wielokrotnie wymieniana (il. 14)<sup>57</sup>.

Sądzić można, że obecnie wykonano w Pożajściu pierwszy etap prac, także w eremitorium: w sąsiedztwie trzech zachowanych domków pustelników prawidłowo odtworzono komunikację, a w miejscu dawnego ogrodzenia, od strony zachodniej, zasadzono rzędy bukszpanu. To daje możliwość prowadzenia dalszych prac drugiego etapu, mających na celu przywrócenie trzech alei i ewentualną odbudowę dalszych 10 domków pustelnicznych z ogrodzonymi ogródkami (których

<sup>57</sup> R. Faroni, *Nuove Stagioni a Camaldoli di Gussago. Le vicende dell'eremo dalla soppressione napoleonica ai giorni nostri*, Brescia 2003; G. M. Croce, op. cit., s. 108, przyp. 9, il. 129; wiele przykładów ogrodów w czynnych pustelniach włoskich, w ikonografii i na zdjęciach współczesnych, podaje: M. Mulitzer, *Die Architektur*, op. cit. M. Rozbickiej, M. Mulitzerowi, W. Wólkowskiemu, A. S. Czyż i K. Guttmejerowi winna jestem podziękowanie za ilustracje.

istnienie potwierdzone jest w 1832 r.). Z tego względu niezbędne są badania archeologiczne na terenie eremitorium; takie badania wykonane w pustelni w Rytwianach odkryły nie tylko fundamenty zrealizowanych pustelni, ale też ich posadzki, piwniczki, ogrodzenia, a nawet zbiorniki na wodę przy każdym ogródku<sup>58</sup>. Należy wziąć pod uwagę w rewaloryzacji zespołu, że każdy domek i ogródek tworzyły jedną całość, natomiast czy będzie możliwe odtworzenie dwóch stref eremitorium: dla nowicjatu i dla ojców, rozdzielonych ogrodzeniem, dziś nie wiadomo, jednak z pewnością należy przywrócić drewnianą studnię przy pralni. Teren między klasztorem a zachodnim ogrodzeniem eremitorium ze studnią zapewne wypełniała łąka z dziko rosnącymi ziołami, dostarczonymi do apteki. I ta hipoteza może zostać zweryfikowana wskutek badań archeologicznych. Z pewnością poza dalszą rewaloryzacją terenu eremitorium będą odtwarzane ogrody, od południa i północy. Na planie rekonstrukcji ogrodu południowego w 1972 r. zaznaczono drzewa owocowe w rzędach (według planu z 1832 r.), warto jednak powrócić do zasady z okresu XVII–XVIII w., kiedy teren sadu był podzielony na kwatery, a część zachodnia sadu, jak w Rytwianach, być może oddzielona ogrodzeniem od klauzury papieskiej dla ojców? Mogą to tylko wyjaśnić badania archeologiczne.

Ogród północny-warzywniak, pierwotnie również podzielony na kwatery obsadzone wokół drzewami owocowymi (1797), został powiększony po 1832 r., po rozebraniu ogrodzenia od wschodu. W ramach rewaloryzacji ogrodu należy zaznaczyć w terenie ślad po pierwotnym ogrodzeniu, uporządkować staw w zachodniej części oraz ustalić położenie studni, która powinna się znajdować na podwórzu, w sąsiedztwie stajni.

Metoda badań, wartościowanie i projekt rewaloryzacji ogrodów są stale udoskonalane i obejmują także problemy krajobrazu kulturowego i przyrodniczego poza ogrodzeniem klauzury, jak w przypadku Pożajścia: las w sąsiedztwie, drogę do klasztoru przed Wielkimi Wrotami, teren karczmy, dworu fundatora i drewnianych folwarków pokamedulskich oraz wsi, m. in. Italia Nuova<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> M. Łyczak, A. Książczyńska, *Raport z przebiegu badań wykopaliskowych na terenie Pustelni Złotego Lasu w Rytwianach*, „Studia Sandomierskie: Teologia, Filozofia, Historia” 22 (2015), s. 411–417; B. Dix, *Wykorzystanie archeologii w konserwacji parków i ogrodów*, „Ochrona Zabytków” 2016, nr 1, s. 93–103.

<sup>59</sup> Teren po tymczasowym kościele kamedułów św. Anny uległ zapewne zniszczeniu przez Zalew Kowieński. Wybór: K. Chrabelski, G. Ciołek, *Uwagi o potrzebie i metodzie odbudowy ogrodów*, „Ochrona Zabytków” 2 (1949), nr 1, s. 15–19, 69; J. Bogdanowski, *Trzy fazy: studium, wytyczne, projekt rekompozycji zabytkowego parku*, [w:] *Konserwacja zabytkowych parków i ogrodów*, Wrocław 1974, s. 45–54; J. Bogdanowski, *Ogród i park jako dzieło sztuki. Ochrona i konserwacja*, [w:] *Spotkania w willi Struwego 1998–2001[...]*, Warszawa 2001, s. 257–275; A. Mitkowska, *Rozważania o wartościowaniu ogrodów* [w:] *O wartościowaniu...* [...], red. B. Szmygin, Lublin 2012, s. 121–134; J. Królikowski, op. cit., s. 41–46; Z. Myczkowski, op. cit., s. 76–78.



# Kolekcja roślin cytrusowych króla Stanisława Augusta i wymiana jej części na obraz Rembrandta van Rijna *Jeździec polski*\*

Although the history of cultivation of citrus plants in Europe dates to ancient times, the first collections of these plants were recorded in the Renaissance period. At that time, they were also important symbolically, as citrus fruits had been associated with the mythical golden apples of the Hesperides Garden. In the Baroque period lemon, citron and orange trees in pots became an important element of garden décor. Due to the hardships of growing them in specially erected buildings - conservatories, they were valuable and expensive plants, grown mainly in the gardens of the European elites. As symbols of wealth and splendour, citrus plants were a common motif of the royal gardens.<sup>1</sup>

Citrus plants have been cultivated in Poland at least since the times of the Vasa dynasty. King John III possessed the first documented collection of various types and varieties of citrus. However, the true flourishing of citrus growing took place in the 18th century, during the Polish-Saxon Union.

Citrus plants were an important element in the gardens of the last Polish king – Stanisław II Augustus. They decorated the gardens of the Royal Castle in Warsaw as well as the newly established gardens of the Royal Baths (Łazienki Królewskie). Orange and lemon trees in pots decorated the terrace of the Palace on the Isle, the garden of the Hermitage and of the “White House”. Due to the lack of wintering rooms for the collection, the king built a great orangery. Several versions of the design were prepared by architects Simon Gottlieb Zug and Domenico Merlini.

Around 1791, the king exchanged some of the orange trees for a painting that was to decorate the Royal Palace. The transaction was concluded with the Grand Hetman of Lithuania, Michał Kazimierz Ogiński. The painting was *The Polish Rider* (ca. 1655) by Rembrandt van Rijn. The details of the transaction are known from an undated letter from Ogiński to the king. Unfortunately, the exact number of the trees given to Ogiński is unknown. However, it can be estimated that Hetman received from the king about 40 orange trees.

The painting which incorrectly had been called “Lisowczyk” has since been the subject of research for years. Over the years, both Rembrandt’s authorship and whether the image is a portrait of a real person, or just a representation has been questioned. Some scholars believed the figure in the painting was an East European soldier in type of a *Miles Christianus*, the Polish nobleman and Unitarian Jonas Szlichtyng or one of several biblical characters.

\* Część powyższego artykułu zaprezentowana została w ramach wykładu pt. „Zjadł ten koń przez bytność swoją u mnie...” – królewska kolekcja roślin cytrusowych i wymiana jej części na obraz „Jeździec polski” Rembrandta van Rijna, towarzyszącego wystawie Królewski Rembrandt. „Jeździec polski” ze zbiorów The Frick Collection w Nowym Jorku (6 maja – 7 sierpnia 2022 r., Łazienki Królewskie, Pałac na Wyspie).

An in-depth analysis of the clothes, weapons, horse, and its harness, as well as the mounting method itself, allowed to define him as undoubtedly a citizen of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Further research allowed us to deduce that the portrayed character is one of the members of the Ogiński family, who at that time studied in the Netherlands. The most probable person is Marcjian Ogiński (1632–1690), whose likeness attributed to Ferdinand Bol is very similar to the man portrayed by Rembrandt.

This unusual transaction of exchanging the painting for plants seems to be an unprecedented occurrence at that time.

Rzadkie i obce gatunki roślin od wieków stanowiły obiekt zainteresowania człowieka. Poszukiwano ich nie tylko z uwagi na ich użytkowy charakter (np. właściwości lecznicze), czy walory dekoracyjne, ale także ze względu na „efekt niezwykłości”, jaki wносиły do ogrodów. W krajach położonych na północ od Alp szczególnym zainteresowaniem cieszyły się rośliny pochodzące z europejskiego południa, a także z odległych zamorskich krajów, wiedza o których rozszerzała się wraz z nowymi odkryciami geograficznymi. Grupą roślin, która szczególnie zafascynowała Europejczyków, były cytrusy.

Rośliny cytrusowe to jedna z najstarszych uprawianych grup roślin. W Indiach, Chinach i Indonezji historia ich uprawy sięga 4 tys. lat. Na przestrzeni wieków zasięg występowania gatunków z rodzaju cytrus (*Citrus* L.) powiększył się o tereny Bliskiego Wschodu, skąd następnie rośliny te trafiły do Europy. Pierwszym gatunkiem, jaki zaczęto uprawiać na Starym Kontynencie, a dokładniej w Grecji, był pochodzący z Indii cytron, zwany też cedratem (*Citrus medica* L.). Sadzonki krzewów rodzących „złote owoce” z perskiej Medii przywieźć miał Aleksander Wielki<sup>2</sup>. Początkowo owoce cytronu ceniono przede wszystkim ze względu na ich medyczne zastosowanie (jego odtruwające i lecznicze właściwości opisał m.in. Wergiliusz<sup>3</sup>). Jednocześnie od wieków w mitologii funkcjonował motyw „złotych owoców”. Choć mity nie precyzowały, do jakiego gatunku należały owe owoce, powszechnie przyjęło się, że były to jabłka. Motyw złotych jabłek pojawiał się w różnych mitach – jako atrybut bogini Afrodyty, pod postacią „jabłka niezgody” rzuconego przez boginię Eris, bądź też jako przyczyna porażki Atalanty. Najpowszechniej jednak motyw ten kojarzony był z Ogrodem Hesperyd i dwunastoma pracami Herkulesa. Ogrodem opiekowały się Hesperyd – nimfy zachodzącego słońca, a zarazem siostry, o imionach: Ajgle, Eryteja i Hespere-tuza. Strażniczkom drzewa i jego cennych owoców towarzyszył smok Ladon<sup>4</sup>. Już w starożytnym Rzymie złote jabłka uznawano też za symbol władzy cesarzy. W średniowieczu złote jabłko królewskie symbolizujące kulę ziemską, wszechświat

<sup>2</sup> Stąd też wywodzi się łacińska nazwa gatunku – *Citrus medica* L., zob. K. Goller, *Cytrusy*, Warszawa 2007, s. 7, 36.

<sup>3</sup> Zob. Wergiliusz, *Georgiki* (II, 126–135).

<sup>4</sup> Autorzy starożytni nie są zgodni co do liczby Hesperyd oraz ich imion, zob. L. Burn, *Mity greckie*, Warszawa 1999, s. 27.

i sferę niebieską zaadoptowane zostało przez chrześcijańską Europę jako atrybut monarchów<sup>5</sup>.

Za sprawą Arabów w okresie średniowiecza do Europy trafiły dwa kolejne gatunki cytrusów: cytryna zwyczajna (*Citrus limon* (L.) Osbeck) i pomarańcz gorzka (*Citrus aurantium* L.). Pierwsze uprawy roślin cytrusowych w Europie powstały na Sycylii i w Hiszpanii<sup>6</sup>, w XI w. pomarańcz gorzka dotarła do Italii<sup>7</sup>. W średniowieczu, zapewne jeszcze w XIV w., rośliny te trafiły także do Polski (znane były za czasów Władysława Jagiełły)<sup>8</sup>.

W okresie renesansu owoce roślin cytrusowych powiązane zostały z mitycznymi „złotymi jabłkami”<sup>9</sup>, wtedy też narodziła się niezwykła popularność tych roślin. Na gruncie zainteresowania kulturą antyku program europejskich ogrodów wzbogaciły liczne motywy mitologiczne. Ogród Hesperyd, przywołujący antyczny obraz Złotego Wieku, Arkadii czy Wysp Szczęśliwych, znakomicie wpisywał się w wyobrażenia ogrodu jako alegorii ziemskiego raju. Ponadto cenne „złote owoce” stały się pożądanym trofeum, a ich zdobywcy ucieleśnieniami mitycznych herosów. Pierwsze kolekcje roślin cytrusowych powstały we Włoszech i przez kolejne stulecia kraj ten stał się ojczyzną wielu nowych odmian<sup>10</sup>. Cytrusy, które w okresie renesansu wyniesiono do rangi owoców królewskich, coraz częściej traktowano jako główny element wystroju ogrodów należących do przedstawicieli elit<sup>11</sup>.

Dopełnieniem narracyjnej symboliki cytrusów w ogrodach był czasem, specjalnie im dedykowany, program rzeźbiarski. Pomarańczowe partery ozdabiano posągami Herkulesa czy Flory, a w dekoracjach oranżerii pojawiały się postacie Hesperyd, które patronowały poszczególnym rodzajom cytrusowych drzewek<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2006, s. 1487.

<sup>6</sup> G. Maffei, *Cytryna. Właściwości i zastosowanie*, Raszyn 2005, s. 12; K. Goller, op.cit., s. 7, 15.

<sup>7</sup> A. Campitelli, A. Costamagna, *Villa Borghese. The Aviary, the Meridiana pavilion and the Secret Gardens*, Rome 2005, s. 107.

<sup>8</sup> K. Goller, op. cit., s. 8; I. Lylo, *Smaki śródziemnomorskie na stołach mieszczan Lwowa w XV–XVII wieku* (artykuł dostępny na stronie: [https://www.wilanow-palac.pl/smaki\\_srodziemnomorskie\\_na\\_stolach\\_mieszczan\\_lwowa\\_w\\_xv\\_xvii\\_wieku.html](https://www.wilanow-palac.pl/smaki_srodziemnomorskie_na_stolach_mieszczan_lwowa_w_xv_xvii_wieku.html) [dostęp: 10 I 2021]); *Kronika miasta Lwowa*, red. D. Zubrzycki, Lwów 1844, s. 84.

<sup>9</sup> W. Brzezowski, M. Jagiełło, *Ogrody na Śląsku*, t. 2: *Barok*, Wrocław 2017, s. 354.

<sup>10</sup> Należy w tym miejscu doprecyzować, iż nie chodzi tu o produkcję owoców, lecz materiału roślinnego (sadzonek) do europejskich ogrodów.

<sup>11</sup> Wspaniałą kolekcję cytrusów utrzymywali Medyceusze w ogrodach przy swych licznych toskańskich willach. Z roślin tych słynął zwłaszcza ogród przy willi w Castello. Wyróżniał się też ogród przy willi Borghese kardynała Scipione Borghese (1577–1633), zob. H. Attlee, *Italian Gardens: A Cultural History*, London 2012, s. 126–129. Więcej na ten temat w artykule: S. Malawski, *Od ogrodu Hesperyd do „cytrusomanii” w ogrodach europejskich władców w XVI–XVIII wieku – symbolika i historia uprawy roślin cytrusowych*, „Roczniki Humanistyczne” LXIII (2015), z. 4, s. 59–84.

<sup>12</sup> W pierwszym i najistotniejszym traktacie o uprawie roślin cytrusowych rzymskiego jezuita Giovanniego Battisty Ferrariego, pt. *Hesperides, sive de malorum avreorum cvltvra et vsv libri*

W okresie baroku kolekcje drzewek cytrusowych stały się już obowiązkowym elementem wystroju ogrodów rezydencjonalnych. Do uprawy roślin cytrusowych wznoszono kosztowne, ogrzewane zimą cieplarnie, zwane pomarańczarniami (czy też z francuskiego oranżeriami). Przetrzymanywane w nich drzewka latem zdobiły najbardziej reprezentacyjne części ogrodu, dekorowano nimi tarasy i balustrady, ustawiano wzdłuż głównych promenad spacerowych, akcentowano narożniki kwater ogrodowych lub też specjalnie w tym celu aranżowanych parterów ogrodowych, tzw. parterów pomarańczowych, zwanych też oranżeriovymi (fr. „parterre de l’orangerie”)<sup>13</sup>. Rośliny te sadzono zwykle w dekoracyjnych wazach: miedzianych, terakotowych lub ceramicznych, stylizowanych na chińskie i delfickie, lub też w dębowych donicach, często barwnie malowanych. Przykłady tego typu donic znane są z licznych ilustracji zamieszczanych m.in. w publikacjach o charakterze wzorników (il. 1).

Uprawa cytrusów upowszechniła się w Polsce w czasach Wazów<sup>14</sup>, chociaż pierwszą okazałą kolekcję tych roślin zgromadził dopiero król Jan III Sobieski (1629–1696). Szczyt zainteresowania uprawą roślin cytrusowych przypadł jednak na czasy saskie. Król August II (1670–1733) upodobał sobie zwłaszcza pomarańczę gorzką, której wysokopienne formy w donicach wykorzystywał do tworzenia pomarańczowych gajów. Okazałe kolekcje liczące po kilkaset egzemplarzy liczyły zbiory królewskie w Warszawie i Dreźnie<sup>15</sup>.

Drzewka cytrusowe stanowiły także istotny element wystroju rezydencji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732–1798) (il. 2). Sadzono je w dębowych kubłach lub w znacznie mniejszych donicach ceramicznych, białych i popielatych, wytwarzanych w farfurni belwederskiej. W okresie letnim zdobiły one warszawskie ogrody przy Zamku Królewskim i w Łazienkach<sup>16</sup>. Przy Zamku Królewskim pomarańczowymi drzewkami ozdobiono m.in. trójkątne rozszerzenie tarasu przy południowo-wschodnim skrzydle zamku. W czasach stanisławowskich, w miejscu dawnego ogrodu ozdobnego, urządzono menaż (ujeżdżalnię) i aleję spacerową. Drewniane schody zewnętrzne łączyły menaż bezpośrednio z apartamentem króla. Miejsce to uwiecznione zostało na obrazie Bernarda Bellotta (1721–1780)

*quatuor* (1646), każda z Hesperyd patronuje innemu rodzajowi cytrusów, i tak np. Ajgle łączono z cytronami, Aretuzę (u innych autorów imię to występuje jako synonim Hesperetuzy) z cytrynami, a Hesperetuzę z pomarańczami.

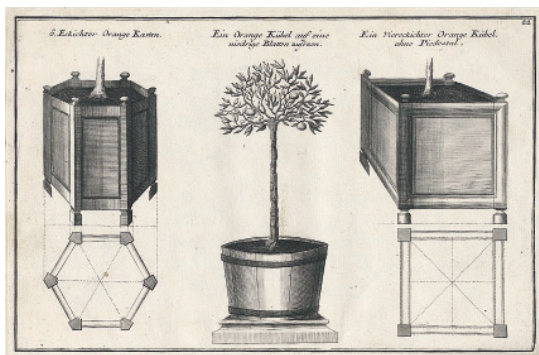
<sup>13</sup> L. Majdecki, *Historia ogrodów. Od starożytności po barok*, t. 1, Warszawa 2010, s. 241.

<sup>14</sup> A. Jarzębski, *Gościniec albo Krótkie Opisanie Warszawy z okolicznościami yei Dla Kompaniey Dworskiey Przez Andrzeja Jarzemskiego, Muzyka I.K.M., Budowniczego Viazdomskiego, WTDANT. Roku P. 1643, Adama Jarzębskiego Gościniec albo Opisanie Warszawy 1643 r.*, Warszawa 1909.

<sup>15</sup> R. Puppe, *Barokowe ogrody Saksonii i ich konserwacja*, [w:] *Parki i ogrody zabytkowe, ochrona i konserwacja. Ogród Branickich w Białymstoku historia rewaloryzacji*, red. A. Pieciul, J. Koller-Szumaska, S. Wicher, Białystok 2011, s. 258; R. Puppe, „*Ew. Königl. Mayst. ein Plaisir zu thun vermeinet, ...*” – *über die Orangerie und den Ober-Lustgärtner des Sächsischen Gartens in Warschau (1713–1739)*, [w:] *Hortus Vitae. Księga pamiątkowa dedykowana Andrzejowi Michalowskiemu*, Warszawa 2001, s. 185–190.

<sup>16</sup> M. Szafrąńska, *Ogród Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 1994, s. 34.

Il. 1. Przykłady popularnych typów donic i pojemników stosowanych w uprawie roślin oranżeryjnych według Johanna Davida Fülcka, *Neue Garten-Lust oder Völliges Ornament [...] welches besteht in allerhand Parterren von Broderies als Mosaique, Grottesque und Gazons vertiefft und erhoben [...]*, Augsburg, 1750, pl. 22 i 23, Biblioteka Zgromadzenia Księża Misjonarzy w Krakowie, ident. 18-III-B, fot. Federacja Bibliotek Kościelnych „Fides”



Il. 2. Samuel Gottlob Kütner (wg. Marcella Bacciarelliego), *Portret Stanisława Augusta*, 1784, miedzioryt, akwaforta, 45,5 × 38 cm, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/6274, fot. A. Ring





Il. 3. Bernardo Bellotto zwany Canaletto, *Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego*, 1773, olej na płótnie, 269 × 166 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 228 MNW, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

pt. *Widok Warszawy z tarasu Zamku Królewskiego* (1772). Artysta zilustrował pomarańczowe drzewka ustawione po wewnętrznej stronie ogrodzenia ujeżdżalni oraz wzdłuż elewacji zamku. Były one uprawiane w drewnianych donicach malowanych w barwne pasy, tj. biało-czerwono-zieloną „jodełkę” – herbowe kolory Stanisława Augusta<sup>17</sup>. Na obrazie doliczyć można się co najmniej 29 takich drzewek (il. 3).

Rośliny egzotyczne stanowiły także ozdobę Parku Łazienkowskiego<sup>18</sup>. W czasach stanisławowskich cytrusowe drzewka dekorowały m.in. otoczenie Łazienki i innych pawilonów ogrodowych, jak Ermitaż i Biały Domek. Z uwagi na brak oranżerii, egzotyczne rośliny zdobiące Park Łazienkowski w okresie zimowym przetrzymywano początkowo w oficynie Zamku Ujazdowskiego<sup>19</sup>. Latem eksponowano je w otoczeniu najbardziej reprezentacyjnych budowli i w innych formalnych częściach ogrodu.

<sup>17</sup> M. Szafrąska, *Ogród Zamku Królewskiego...*, op. cit., s. 36; eadem, *Ogrody Zamku Królewskiego w Warszawie*, Warszawa 2017, s. 112–114.

<sup>18</sup> Historia ich uprawy w tym miejscu, tj. w ogrodach Zamku Ujazdowskiego sięga czasów Władysława IV Wazy (panował w latach 1632–1648). Prawdopodobnie uprawiano je tu także wówczas, gdy właścicielem rezydencji był Stanisław Herakliusz Lubomirski (1642–1702), oraz w dobie saskiej. Niektórzy badacze właśnie z oranżerią wiązą budynek kuchni znajdującej się nieopodal, a wzniesionej ok. 1680 roku, Łażni, zob. M. Kwiatkowski, *Wielka księga Łazienek*, Warszawa 2000, s. 24–25.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 97.

Niewiele możemy powiedzieć na temat pierwszych lat po objęciu Ujazdowa przez Stanisława Augusta. Kolekcja cytrusów i innych roślin oranżeryjnych powstawała zapewne sukcesywnie. Zaczęły one odgrywać znaczącą rolę w wystroju budynku Łażni po jego przebudowie z 1777 r. Przebudowano wtedy także okalający Łazienkę taras, który uzyskał nowy wystrój. Jego wschodni i zachodni brzeg obłożono go kamiennymi ciosami, ustawiono zegar słoneczny, a starą drewnianą balustradę zastąpiono żelazną. Nowe kamienne cokoły balustrady zaczęły pełnić rolę postumentów, na których ustawiano drzewka cytryn i pomarańczy<sup>20</sup>. Większe okazy ustawiano regularnie na tarasie i wzdłuż południowej fasady Łażni, co dokumentują m.in. akwarele Fryderyka Lohrmanna czy Zygmunta Vogla (il. 4–5).

Pomarańczowe drzewka w donicach stanowiły także element wystroju otoczenia Ermitażu. Wzniesiony jeszcze za czasów Lubomirskiego budynek w latach 1775–1779 przebudowany został w stylu klasycystycznym. Na jego tyłach założono regularny ogród, którego atrakcję, oprócz posągu Wenus Medycejskiej dłuta Monaldiego<sup>21</sup>, stanowiły granatowce i drzewka pomarańczowe uprawiane w dębowych donicach.

Duże drzewka pomarańczowe w donicach malowanych w ukośne pasy stanowiły także podstawę wystroju otoczenia willi zwanej Białym Domkiem. Willa ta wzniesiona została według projektu Merliniego w latach 1773–1777<sup>22</sup>. Akwarele Vogla dokumentują tego typu drzewka ustawione wzdłuż elewacji Domku i krawędzi ziemnego tarasu, na którym był posadowiony (il. 6).

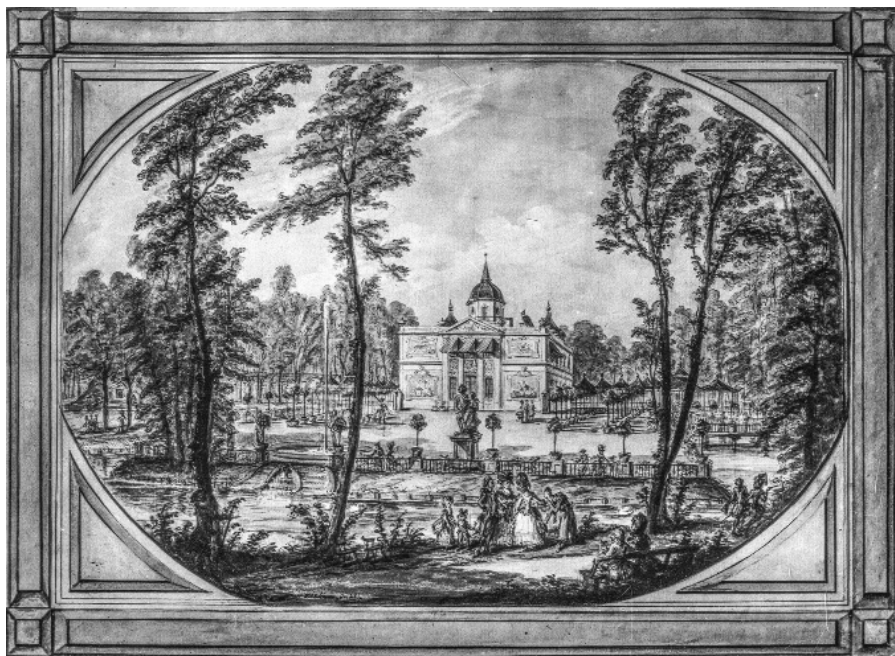
W skład bogatej kolekcji roślin cieplarnianych wchodziły nie tylko cytrusy. Z *Inwentarza Ogrodu Ujazdowskiego* dowiadujemy się, że w 1781 r. składała się na nią: 35 dużych drzew pomarańczowych (*Citrus aurantium* L.) w donicach „dębowych trzema żelaznymi obręczami okutych”, 9 drzew pomarańczowych mniejszych, 40 drzew cytrynowych dużych (*Citrus limon* Burm.), 2 sztuk „*Mertysu*”, tj. mirtu (*Myrtus communis* L.), 16 drzew lauowych (*Laurus nobilis* L.), 9 granatowców (*Punica grantaum* L.), 16 drzew pomarańczowych mniejszych „które są w ogródku Jmć P Lulie [sic!]”<sup>23</sup>, 4 mniejsze drzew granatowców „w takich że wazach y w tymże ogródku za pustelnią”, 50 granatowców małych „przysposobionych w donicach czerwonych ordynar[yinych]”, 100 „*Aurykułów*”, tj. pierwiosnków łyszczaków (*Primula auricula* L.) w donicach czerwonych, 20 „*Prymulawerys*”, tj. pierwiosnków lekarskich (*P. veris* L.) oraz 583 donice czerwone „ordynaryjne” z różnymi kwiatami. Ponadto ogród zdołały: 4 duże drzewka oliwne (*Olea europaea* L.), 3 małe drzewka oliwne, 30 oleandrów (*Nerium oleander* L.), 24 drzewa figowe (*Ficus carica* L.), 20 drzew pomarańczowych

<sup>20</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 42–43.

<sup>23</sup> Zapis nazwiska mieszkanki Ermitażu – Henrietty z Pugetów Lhullier, pojawia się w inwentarzach w różnych formach, błędna pisownia jest wynikiem spolszczenia nazwiska lub zapisu ze słuchu, zob. M. Kwiatkowski, op. cit., s. 57.



Il. 4. Friedrich Lohrmann, *Widok Łazienki z gankami chińskimi*, 1783, akwarela i gwasz, (niezachowany, dawniej w zbiorach BUW, nr 21), fot. Monika Moraczewska, przed 1939, negatyw w zbiorach IS PAN, nr 141805, (repr. pozytywu w zbiorach IS PAN nr 9740).



Il. 5. Zygmunt Vogel, *Łazienka, widok od strony południowej*, 1784, akwarela, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-3, fot. Arkadiusz Podstawka





Il. 6. Zygmunt Vogel, *Widok Białego Domku w Łazienkach*, akwarela, przed 1794, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, nr inw. VIII-158, fot. Arkadiusz Podstawka

„Paryskich”, 3 drzewa granatowców „Paryskich, kwiat nakra[piany]”, 2 drzewa morwowe „Paryskie” (*Broussonetia papyrifera* (L.) L’Hér. ex Vent.), 1 sztuka akacji „Paryskich w figarni” (?), 25 drzew „Akacji Paryskich żółtego kwiatu, wysokich na kwaterze” (?)<sup>24</sup>, 3 sztuki jaśminu „Paryskiego” (*Jasminum officinale* L.), 837 donic „czerwonych z różnymi kwiatami y drzewkami”, 119 donic białych z różnymi kwiatami „z fabryki belwederskiej”, 100 sztuk donic popielatych, „polewanych” z kwiatami, 6 donic dębowych, okutych z różnymi drzewkami, a także 15 drzewek cytrynowych i pomarańczowych okulizowanych „w skrzyniach z deszczków zbijanych”<sup>25</sup>.

Z zawartych w inwentarzu informacji wynika, że rośliny oranżeryjne uprawiano w donicach o konstrukcji bednarskiej, tj. z klepek dębowych, łączonych żelaznymi obręczami, oraz w drewnianych skrzyniach. Mniejsze rośliny uprawiano zwykle w donicach ceramicznych w kolorze białym, popielatym i czerwonym.

Ze względu na niedogodności transportu, ale zapewne także z uwagi na kwestie prestiżu, w drugiej połowie XVIII w. podjęto decyzję o wzniesieniu oranżerii w Łazienkach. Kilka wariantów murowanych oranżerii zaprezentował w 1776 r.

<sup>24</sup> Nazwy te mogą odnosić się do *Acacii binervia* (J.C.Wendl.) J.F.Macbr. znanej z późniejszego inwentarza z 1839 r., lub akacji srebrzystej, tzw. mimozy (*A. dealbata* Link).

<sup>25</sup> AGAD, Zb. Popielów, *Remanent des Jardins, Deu[x] Juillet 1781*, sygn. 231, k. 249–253.

Dominik Merlini (1730–1797). Według jednego z projektów miał być to niewielki budynek nakryty chińskim dachem (il. 7), inne warianty zakładały wzniesienie wydłużonego budynku z centralną salą, nakrytą kopułowym dachem (il. 8–9). Ostatnia z koncepcji (najbliższa formie zrealizowanej) przewidywała wzniesienie budynku mniejszych rozmiarów, ale z teatrem w skrzydle. Równoległe z Merlinim swoje koncepcje przedstawił architekt i projektant ogrodów Szymon Bogumił Zug (1733–1807) (il. 10–12). Oranżeria została ostatecznie wzniesiona w latach 1785–1788 według projektu Merliniego (il. 13). Posadowiono ją w zachodniej części ogrodu, u podnóża góry Kalwarii Ujazdowskiej. Do właściwej oranżerii na planie prostokąta dołączono od północy dwa skrzydła zwane pawilonami. Zachodni przeznaczony został na mieszkania, a wschodni na teatr. Wnętrze oranżerii oświetlało siedemnaście wielkich arkadowych okien. W czasach stanisławowskich jej dach pokryty był w większości dachówką i zdobiony po obwodzie drewnianą, białą malowaną balustradą<sup>26</sup>. Wnętrze oranżerii podzielone było przeszklonymi ściankami na trzy segmenty, w każdym z nich znajdował się piec z paleniskiem od strony północnego korytarza<sup>27</sup>. Wewnątrz podział oranżerii umożliwiał uzyskanie przestrzeni o zróżnicowanych warunkach termicznych, odpowiednich dla różnych grup roślin.

Wzdłuż południowej elewacji oranżerii wymurowano taras, a przed nim założono prostokątny ogród oranżeryjny służący do ekspozycji drzewek pomarańczowych. Ogród ten założono zgodnie z projektem Jana Griesmayera z 1787 r. Według jednej z koncepcji miał być on obwiedziony murem pokrytym kamienną okładziną z żelaznymi przesłami od strony południowej (il. 14). Jego zwieńczenie zdobić miały wazy z drzewkami cytrusowymi i figurkami (il. 15). Ostatecznie zdecydowano o realizacji skromniejszej wersji. Od strony południowej w murze znajdowała się tylko żelazna bramka zwieńczona dwoma figurami kamiennych sfinksów autorstwa Franciszka Pincka. Narożniki muru akcentowały dwa wielkie wazy naśladowujące antyczne wazy (il. 16). Ogród zajmował parter pomarańczowy, którego centrum stanowił okrągły basen w obramowaniu z piaskowca. Zdobiące parter drzewka pomarańczowe ustawiano po obwodzie gazonowych kwater<sup>28</sup>. Według projektu ogród oranżeryjny zdobić miały 124 drzewka cytrusowe (il. 17).

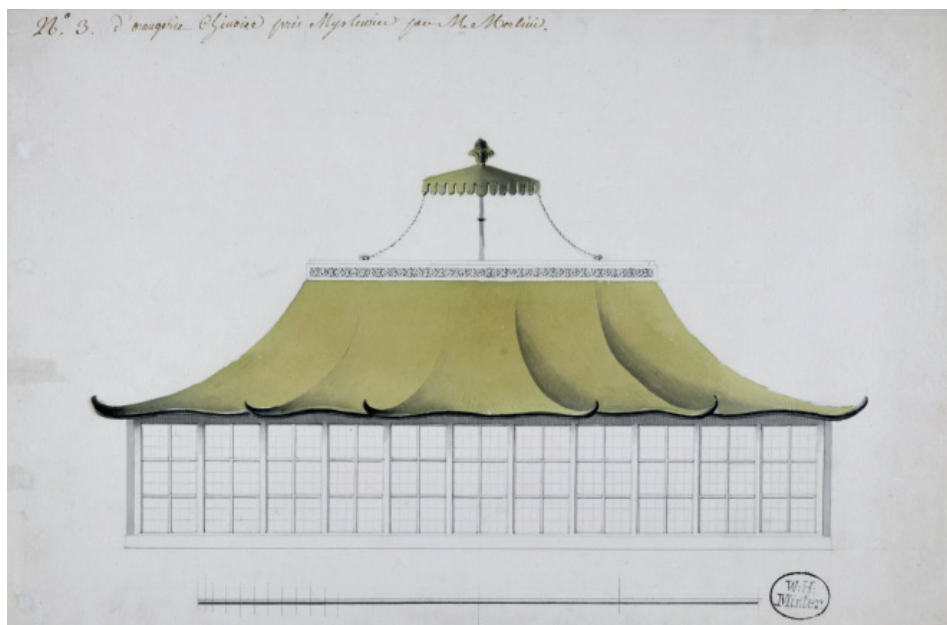
Według inwentarza z 1785 r., spisane go przez królewskiego ogrodnika Jana Michała Tietza, w łazienkowskiej oranżerii uprawiano wówczas: 40 dużych drzew cytrynowych „z Chrzanowa”, 30 dużych drzew pomarańczowych „z Ogrodu Saskiego”, 2 drzewa mirtowe „z Ogrodu Saskiego”, 8 drzew pomarańczowych średnich „z Falent, te które stoją w Ogrodzie JP Lulier [sic!] za Pustelnią”, 4 sztuki drzew oliwnych „kupionych z Saxanji”, 1 drzewo mirtowe także

<sup>26</sup> Tralkowa attyka usunięta została podczas remontu obiektu w latach 1833–1840, zob. W. Tatar-kiewicz, op. cit., s. 75.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 71–75, zob. M. Kwiatkowski, op. cit., s. 98.

<sup>28</sup> M. Kwiatkowski, op. cit., s. 102.





Il. 7. Dominik Merlini, niezrealizowany projekt pomarańczarni chińskiej, elewacja południowa, ok. 1776, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2181, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 8. Dominik Merlini, niezrealizowany projekt pomarańczarni z salą środkową nakrytą kopułą, 1776, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 158, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 9. Dominik Merlini, niezrealizowany projekt pomarańczarni z salą środkową krytą kopułą, wariant II, 1776, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 159, fot. Pracownia Reprograficzna BUW

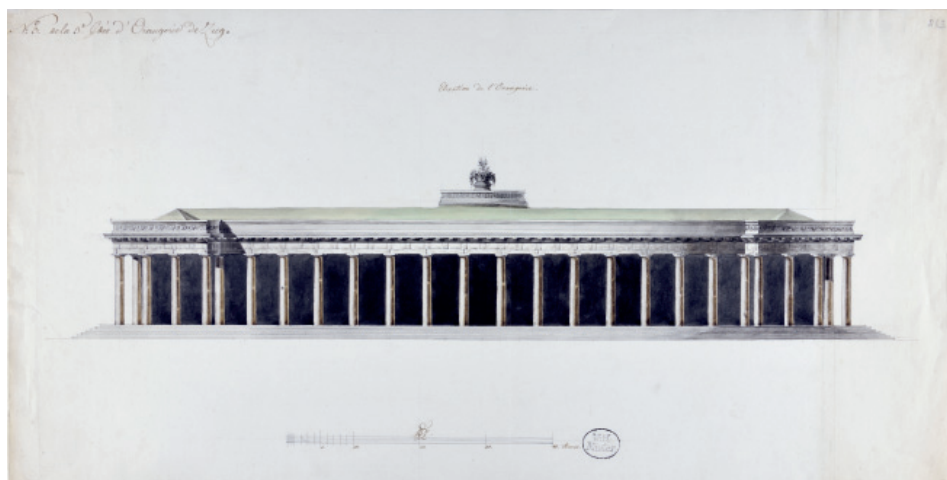


Il. 10. Szymon Bogumił Zug, niezrealizowany projekt oranżerii z dwiema kolumnowymi salami, owalną salą bankietową i okrągłym salonem, elewacja południowa, 1775–1780, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 122, fot. Pracownia Reprograficzna BUW

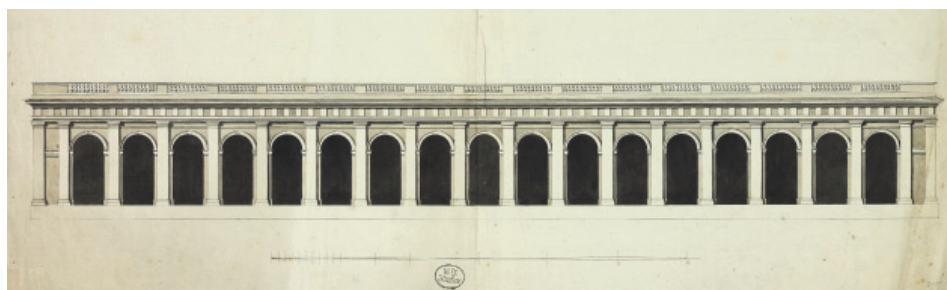


Il. 11. Szymon Bogumił Zug, niezrealizowany projekt oranżerii z ośmioboczną salą centralną z amfiteatrem oraz piecem z posągiem Flory, 1775–1780, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 127, fot. Pracownia Reprograficzna BUW

z Saksonii, 9 oleandrów „w donicach glinianych”, 10 sztuk dużych granatowców, 20 dużych drzew laurowych (bobkowych) „z Wilanowa, ale wszystkie spróchniały”, 5 drzewek laurowych małych „całe zepsuty”, 10 drzewek „*Lauryscerazys*”, tj. laurowiśni wschodniej (*Prunus laurocerasus* L.), 3 drzewa laurowe małe „w glinianych wazach”, 10 granatowców „w donicach glinianych, od Pi Sukeram (?)”, 40 sztuk granatowców małych „tu przysposobionych”, 26 figowców „jedne w wazach a drugie w donicach glinianych ordynaryjnych”, 30 sztuk drzewek „tak pomarańczowych iako tesz y Cytrynowych w małych w wazach które stały na postumentach przed Łazienkami”, 2 passiflory „w donicach glinianych” (*Passiflora* sp.), 2 krzewy jaśminu białego „w donicach glinianych”, 3 sztuki



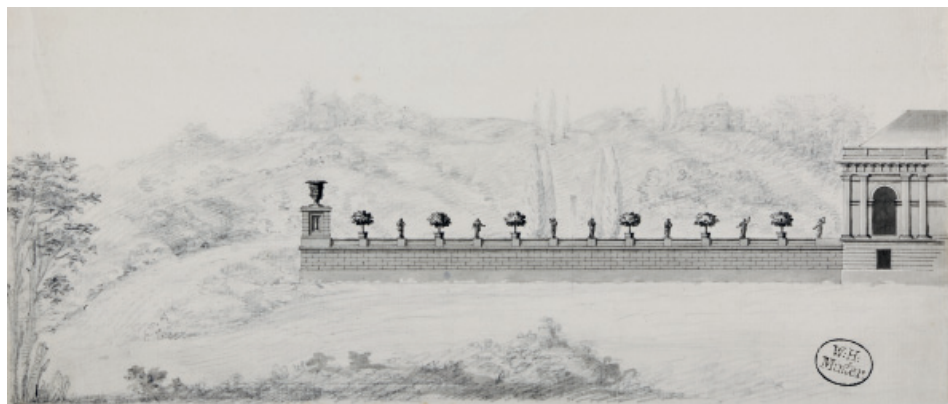
Il. 12. Szymon Bogumił Zug, niezrealizowany projekt oranżerii z wielką okrągłą salą na osi, 1775–1780, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 136, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



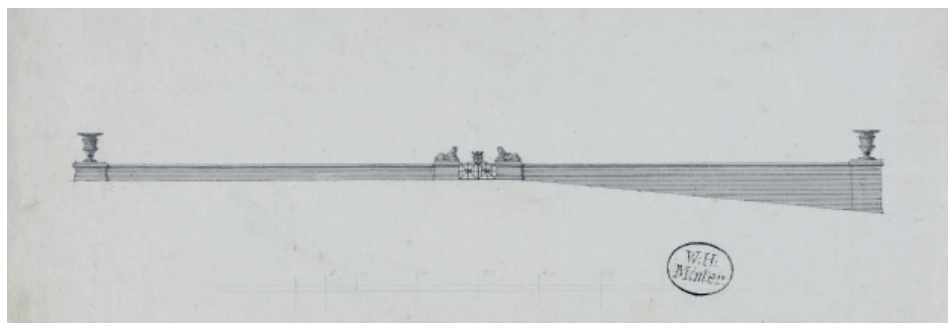
Il. 13. Dominik Merlini, projekt południowej elewacji oranżerii z teatrem 1784, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2174, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 14. Jan Griesmayer, widok elewacji frontowej oranżerii oraz niezrealizowany projekt ogrodzenia parteru pomarańczowego, ok. 1788, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2176, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 15. Jan Griesmayer, projekt ogrodzenia parteru pomarańczowego w formie boniowanego muru z posążkami i drzewkami na słupach, ok. 1788, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2178, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 16. Jan Griesmayer, projekt ogrodzenia parteru pomarańczowego przed oranżerią w formie boniowanego muru, ok. 1788, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2177, fot. Pracownia Reprograficzna BUW

drzewek „Fruktowych”, 150 drzewek „tak Cytrynowych, iako tesz Pomarańczowych z pestek”<sup>29</sup>.

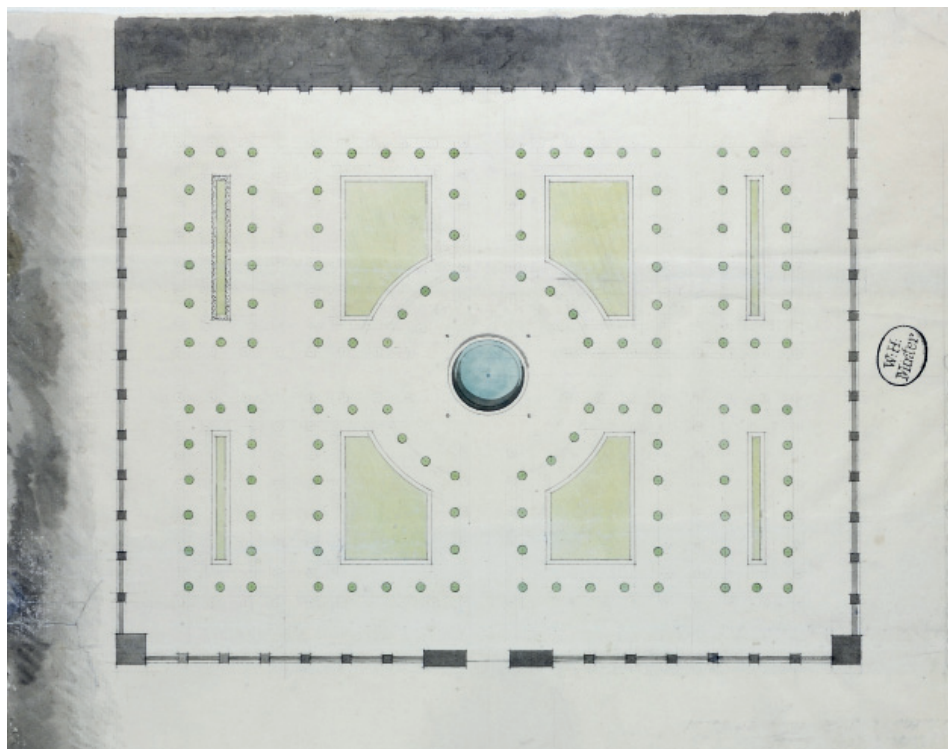
Około 1793 r. ogród ozdobiono przeniesionymi z okolic pałacu rzeźbami satyrów i bóstw antycznych<sup>30</sup>. Inwentarz z 1795 r. zawiera krótką wzmiankę o wyglądzie ogrodu: „Ten Ogródek ozdobiony szpalerami, różnemi gatunkami kwiatek y drzewek Oranżeryi, które tak iak figury kamienne w tym Ogródku będące w osobnych katalogach się znajdują”<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> AGAD, Zb. Popielów, *Nota Drzew JKMci w Nowey Ornażeryi umieszczonych y obrachowanych etc. Mensis Octobris 1785 A.*; sygn. 368, k. 59.

<sup>30</sup> M. Kwiatkowski, op. cit., s. 102.

<sup>31</sup> AGAD, Archiwum ks. J. Poniatowskiego, *Inwentarz Dóbr Jego Królewskiej Mości Dziedzicznych Łazienki zwany, na Gruncie 1795 Roku we Wrześniu spisany. Inwentarz Oranżeryi z Teatrem y Stancyów przy tychże*, sygn. 164, k. 180.





Il. 17. Jan Griesmayer, ogród przed fasadą oranżerii ze schematem rozmieszczenia drzewek cytrusowych, ok. 1788, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2175, fot. Pracownia Reprograficzna BUW

Król sprowadzał rośliny do oranżerii z różnych źródeł, kupował je zarówno w kraju, jak i za granicą. Z komentarzy zawartych w spisach inwentarzowych wnioskować można, że część roślin nabył on we Francji i Saksonii, skupował także pozostałości królewskich kolekcji z czasów Sobieskiego (rozwinętej później przez Czartoryskich) i Sasów. Pozyskiwał je także z ogrodów lokalnej arystokracji. Ponadto 150 drzewek wyhodowanych zostało z nasion. Zapewne posłużyć miały one jako podkładowki do przeszczepiania zrazów z owocujących egzemplarzy, co stanowiło powszechną metodę rozmnażania tych roślin<sup>32</sup>.

Pomimo iż rośliny oranżeryjne w donicach kojarzone były zwłaszcza z wystrojem ogrodów barokowych, u schyłku XVIII w. wciąż uchodziły za rarytas. Jak cennym były one towarem, świadczyć może umowa sprzedaży, a właściwie transakcja wymiany zawarta pomiędzy królem a hetmanem wielkim litewskim Michałem Kazimierzem Ogińskim (ok. 1730–1800)<sup>33</sup> (il. 18). W przypadku tej transakcji pomarańczowe drzewka konkurować musiały z inną pasją króla,

<sup>32</sup> O metodach szczepienia i okulizacji roślin cytrusowych pisało kilku z XVIII-wiecznych autorów rozpraw ogrodniczych w Polsce, m.in. Jan Krzysztof Kluk czy Wacław Sierakowski.

<sup>33</sup> T. Zielińska, *Poczet polskich rodów arystokratycznych*, Warszawa 1997, s. 191–193.





Il. 18. Rossina Mathieu Lisiewska, *Portret Michała Kazimierza Ogińskiego*, 1755, Muzeum Historyczne w Sanoku, nr inw. MHS/S/9882, fot. Dariusz Szuwalski

tj. zamiłowaniem do dzieł sztuki. Około 1791 r. część drzewek wymieniona została przez monarchę na obraz, który zawisnąć miał w królewskiej antykamerze Pałacu Łazienkowskiego. Dziełem tym był, nabyty w Amsterdamie, *Jeździec polski* Rembrandta van Rijna, z ok. 1655 r.<sup>34</sup> (il. 23). O szczegółach transakcji dowiadujemy się z niedatowanego listu Ogińskiego do króla, który monarcha odatował na połowę sierpnia 1791 r.

W korespondencji tej czytamy:

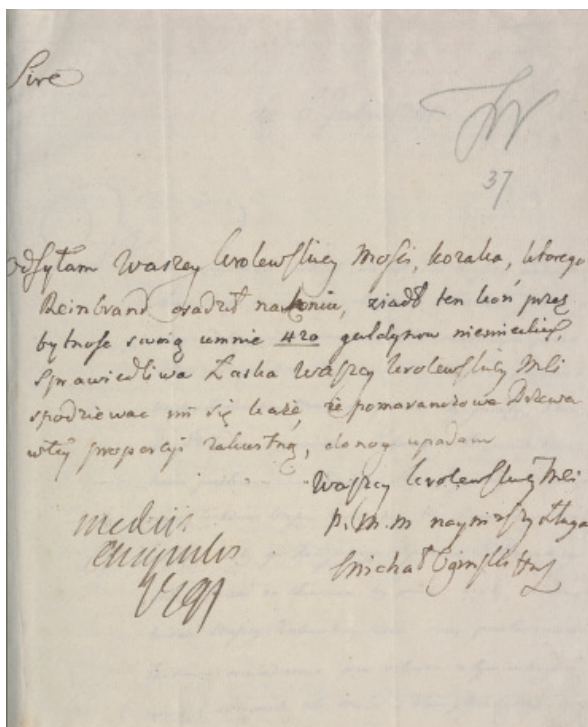
Odsyłam Waszey Królewskiej Mości, kozaka, którego Reinbrand osadził na koniu, ziadł ten koń przez bytność swoją umnie 420 guldenów niemieckich. Sprawiedliwa Łaska Waszey Królewskiej M-ci spodziewać mi się każe, że pomarańczowe drzewa w tej proporcji zakwitną (il. 19).

Na obecnym etapie badań nie można ustalić dokładnej liczby drzewek, jakie uzyskał od króla Ogiński. Spisany w języku niemieckim inwentarz z lat 1792–1793 r.<sup>35</sup> wspomina, iż „z rozkazu króla hrabiemu Ogińskiemu oddano” 8 dużych drzew cytrynowych, 3 drzewka laurowe oraz 1 krzew laurowiśni wschodniej.

<sup>34</sup> Szerzej na temat kulisów transakcji i losów samego obrazu pisze: J. A. Chrościcki, *Rembrandt's Polish Rider. Allegory or portrait?* [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki Sexagenario Dicta*, red. idem et al., Warszawa 1981, s. 441–448.

<sup>35</sup> AGAD, Arch. ks. Józefa Poniatowskiego..., *Verschiedene in der Orangerie sich befindliche Bäume und Gewächse, 1793*, sygn. 1/346/0-0254.

Il. 19. Oryginał listu Michała Ogińskiego kierowany do króla Stanisława Augusta w sprawie przekazania monarsze obrazu Rembrandta, Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czartoryskich, rękopisy z lat 1780–1792, sygn. 735 IV, s. 37, fot. Jarosław Cyganik



W tym czasie królewska kolekcja rozrosła się i liczyła: 21 dużych drzew pomarańczy słodkiej (*Citrus sinensis* (L.) Osbeck) oraz 29 dużych drzew pomarańczy gorzkiej (*C. aurantium*), w okrągłych donicach i skrzyniach, oraz 1 duże drzewo pomarańczowe (od Graffa Tomathisa), 56 drzew pomarańczowych średniej wielkości (z których 6 otrzymała hrabina Seweryna Potocka.), 200 małych drzewek pomarańczowych w donicach, 83 dużych drzew granatowca (*P. granatum*), 101 dużych drzew cytrynowych (z których 8 oddanych zostało Ogińskiemu), 36 średnich drzewek cytrynowych oraz 26 małych; 25 dużych drzew pomarańczy gorzkiej, 12 drzew średniej wielkości, oraz 12 zaokulizowanych, 14 drzew wawrzynu (*L. nobilis*) (z czego 3 oddano Ogińskiemu), 23 krzewy mirtu (*M. communis*), 13 sztuk jaśminu (*J. officinale*), 12 oleandrów (*N. oleander*), 9 oliwek (*O. europaea*), 6 aloesów (*Aloë* sp.), 24 drzewek gorzkich migdałów (*Amygdalus communis* var. *amara*), 4 morwy, tj. (*B. papyrifera*), 8 sztuk akacji (*Acacia* sp.), (które oddano Marszałkowej Koronnej Mniszchowej do Dębina)<sup>36</sup>, 4 szt. „*Americanisches Jedmina*”<sup>37</sup>, 50 sztuk *Chiraneum* (?), 2 krzewy *Genister spica*, tj. janowca hiszpańskiego (*Genista hispanica* L.), 6 sztuk *Cyrius ereptus* (?), 24 sztuki laurowiśni wschodniej (*P. laurocerasus*) (z których 1 oddano

<sup>36</sup> Obdarowaną była siostrzenica króla, małżonka Michała Jerzego Mniszcha – Urszula z Zamoyskich Mniszchowa.

<sup>37</sup> Prawdopodobnie milin amerykański (*Campsis radicans* L.).

Ogińskiemu), 3 sztuki kaliny wawrzynowatej (*Viburnum tinus* L.), 1 sztukę *Laurus minor*, tj. wawrzynka laurowego (*Daphne laureola* L.) oraz 160 „dzikich” cytryn i pomarańczy gorzkich.

Według Białostockiego rośliny oranżeryjne uświetnić miały ogród przy nowej rezydencji hetmana w podwarszawskim Helenowie, którą nabył w 1790 r.<sup>38</sup>. Jest to bardzo prawdopodobna hipoteza, biorąc pod uwagę fakt, że w 1774 r. hetman zmuszony był sprzedać Radziwiłłom pałac w Nieborowie, przy którym rozpoczął zakładanie okazałego barokowo-rokokowego ogrodu, a jego dobra na Litwie skonfiskowane zostały przez Rosjan po I rozbiorze<sup>39</sup>.

Choć budynek oranżerii w Helenowie nie zachował się do czasów obecnych, to z pewnością wchodził w skład założenia rezydencjonalnego. Wspomina o nim notatka z 22 kwietnia 1834 r., sporządzona z okazji sprzedaży Helenowa i Nadarzyna przez Tadeusza Ostrowskiego Wincentemu Arkuszcowskiemu<sup>40</sup>. Zawiera ona spis ruchomości wyłączonych ze sprzedaży, a pozostających w gestii Ostrowskiego. Wśród wartościowych przedmiotów znalazły się także wybrane donice z roślinami z oranżerii<sup>41</sup>. Helenowska oranżeria mogła być budowlą drewnianą i niedługo później musiała zostać rozebrana. Do pomysłu budowy nowej cieplarni powrócono w latach 1933–1935, kiedy majątek był już własnością skarbu państwa<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> J. Białostocki, *Il Cavaliere Polacco...*, op. cit., s. 204.

<sup>39</sup> W ogrodzie tym znajdował się m.in. dom ogrodnika połączony z oranżerią, zob. W. Piwkowski, *Nieborów. Mazowiecka rezydencja Radziwiłłów*, Warszawa 2005, s. 70–71; Z. Zielińska, *Korespondencja Stanisława Augusta z Katarzyną II i jej najbliższymi współpracownikami (1764–1796)*, przeł. Krystyna Zaleska, Warszawa 2022, s. 351.

<sup>40</sup> Kwestia spadkobierców pałacu i kolejnych jego właścicieli w pierwszych latach XIX w. pozostaje niedoprecyzowana. Z pewnością w 1807 r. dobra Helenów należały do podskarbiego nadwornego koronnego Tomasza Adama Ostrowskiego. W 1834 r. majątek przejął jego syn Tadeusz. Kolejnym właścicielem był Wincenty Arkuszcowski, od którego dobra te w 1855 r. nabył hrabia Stanisław Potocki. Dla niego w latach 1859–1860 pałac został przebudowany przez architekta Władysława Hirszla, według projektu Henryka Marconiego. W 1866 r. majątek zapisano nieletnim Jakubowi i Izabeli Potockim. Jakub rezydował w Helenowie do 1934 r. Na krótko przed śmiercią zapisał on majątek państwu z celem utworzenia w pałacu sanatorium. W 1936 r. nastąpiło formalne przeniesienie majątku na rzecz fundacji. Po wojnie majątek przekazany został Wojsku Polskiemu, zob. *Pałac w Helenowie, pow. Pruszków, woj. warszawskie. Dokumentacja naukowo-historyczna i budowlano konserwatorska wykonana przez PP Pracownię Konserwacji Zabytków na zlecenie Wojewódzkiego Stołecznego Zarządu Kwaterunkowo-budowlanego*, maszynopis, Warszawa 1975, s. 1–3.

<sup>41</sup> Wykaz nie podaje liczby ani rodzaju roślin, pozostawiając wybór w gestii Ostrowskiego, zob. AGAD, Archiwum Ostrowskich z Ujazdu, sygn. 1/344/0/-/1174, *Akta sprzedaży Helenowa i Nadarzyna przez Tadeusza Ostrowskiego Wincentemu Arkuszcowskiemu 1838–1851, Lista sprzętów mebli i wszystkich przedmiotów...*, 22 kwietnia 1834, k. 1a.

<sup>42</sup> Z tego okresu pochodziły oferty handlowe firmy Höhtsch i S-ka oraz przedsiębiorstwa A i R Hichel z Pruszkowa dotyczące projektu i wyceny kosztów wzniesienia nowej oranżerii w Helenowie. Zob. Archiwum Akt Nowych, *Plan oranżerii i umowa z firmą Höhtsch i S-ka*, sygn.2/87/0/3.2.3/198, *Bracia A i R Hichel. Przedsiębiorstwo robót budowlanych Pruszków. Oferta na budowę oranżerii dla Zarządu Dóbr i Interesów J. W. J. Hr. Potockiego w Helenowie* (b.p); *List Centralnego Zarządu dóbr i interesów masy spadkowej po ś.p. Jakubie Hr. Potockim w Warszawie z dnia 23 lipca 1935 r. do adwokata Michała Frania w sprawie rozmów z Firmą Höhtsch i S-ka* (b.p.).

Kwestia wymiany dokonanej pomiędzy królem a Ogińskim pozostawia w dalszym ciągu wiele niejasności. Można przypuszczać, że była to jednak transakcja o charakterze kurtuazyjnym. Ogiński był bowiem blisko spokrewniony z królem – był on mężem jego ciotecznej siostry, Aleksandry z Czartoryskich<sup>43</sup>. Ponadto pozostawał w bliskich relacjach z monarchą oraz był mu dalece zobowiązany po tym, jak Poniatowski kilkakrotnie wstawiał się w jego sprawie u carycy Katarzyny II i jej współpracowników<sup>44</sup>.

Z drugiej strony królowi zależało na obrazie, który stał się jednym z jego najcenniejszych nabytków, hetman z kolei dostrzegł szansę na uczynienie swojego nowego ogrodu kompletnym poprzez wyposażenie go w drzewa pomarańczowe. Oranżeria, jako obowiązkowy element wyposażania wielkopańskiego ogrodu, stanowiła bowiem o statusie właściciela<sup>45</sup>. Ponadto drzewa pochodzić miały z kolekcji królewskiej, która w okresie czterech lat zarejestrowanych w inwentarzach znacznie się rozrosła, od ok. 80 sztuk w 1781 r. do ok. 200 sztuk w 1785 r.

Trudno też jednoznacznie oszacować wartość zakupionych drzewek. Ich cena uzależniona była od ich wielkości i typu (rośliny z gołym korzeniem lub w donicach). Dla porównania ok. 1732 r. ogrodnik Ogrodu Saskiego w Warszawie Joachim Heinrich Schultz otrzymał zapłatę w wysokości 750 talarów (ok. 1125 guldenów<sup>46</sup>) za 192 drzewa pomarańczowe w donicach zakupione w Holandii i Anglii do udekorowania Kampamentu na Czerniakowie<sup>47</sup>. Zakładając, że w ciągu niemal 60 lat dzielących oba wydarzenia (tj. nabycia drzewek przez Augusta II i wymiany z Ogińskim) ich cena znacząco się nie zmieniła, oszacować można, że hetman otrzymał od króla ok. 40 drzew pomarańczowych<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Z. Zielińska, *Korespondencja Stanisława Augusta z Katarzyną II...*, op. cit., s. 198.

<sup>44</sup> Ogiński naraził się Katarzynie II, przystępując do konfederacji barskiej i zadając klęskę oddziałowi rosyjskiemu w bitwie pod Bezdzieżem (6 września 1771). Przejąwszy swoją część zaboru, rozwścieczona tym faktem imperatorowa skonfiskowała Ogińskiemu nie tylko obejmowane starostwa, ale i dobra dziedziczne na Litwie. Król bezskutecznie prosił o zwrot majątków Ogińskiego m.in. w liście kierowanym do carycy z dnia 30 lipca 1777 r. Zdjęcie sekwestru z dóbr Ogińskiego nastąpiło jednak dopiero po zrzeczeniu się przez króla korony na rzecz Rosji. Ibidem, s. 189 i 351.

<sup>45</sup> Przez wieki rośliny oranżeryjne uchodziły za rarytas i najważniejszy składnik ogrodu, ich nabycie i utrzymanie było też nadzwyczaj kosztowne, nie dziwi więc fakt, że jako nieliczne z utrzymywanych w ogrodach rośliny poddawane były skrupulatnej lustracji. To właśnie spisy zawartości oranżerii stanowiły główną część inwentarzy ogrodów.

<sup>46</sup> Przyjęto przelicznik, że wartość 1 talara wynosiła 1 i 1/2 guldena.

<sup>47</sup> R. Puppe, „*Ev. Königl. Mayst. ein Plaisir zu thun vermeinet, ...*“ – *über die Orangerie und den Ober-Lustgärtner des Sächsischen Gartens in Warschau (1713–1739)*, [w:] *Hortus vitae...*, op. cit., s. 190.

<sup>48</sup> Z. Żygułski sugeruje, że obraz przekazany został królowi za równowartość 400 drzewek pomarańczowych. Wydaje się to jednak niemożliwe, biorąc pod uwagę zarówno ich wartości, jak i dostępną liczbę. Nawet przy założeniu, że w ciągu 6 lat (tj. od 1785) ze wszystkich podkładek udało się wyhodować pełnowartościowe sadzonki, ilość ta przekroczyłaby dwukrotnie stan królewskiej oranżerii.

Utrata części drzewek nie wpłynęła zapewne na rozmiary powiększającej się kolekcji roślin egzotycznych, pod uprawę których rok wcześniej (tj. w 1790 r.) wzniesiono także cieplarnię zwaną Trebhauzem (z niem. *Treibhaus*) wraz z nowymi inspektami (il. 20–21). Budowlę posadowiono na niezadrzewionym terenie zajmowanym wcześniej przez wieś Ujazdów. Budynek powstał zgodnie z projektem będącym owocem współpracy Johanna Christiana Kamsetzera i Johanna Christiana Schucha. Jego wydłużony korpus różnicowały wysuwające się na przód człony. W części centralnej znajdował się dekoracyjny przedsionek z gabinetami po bokach. Elewację północną wymurowano w konwencji rustykalnej. Południowa ściana była w większości przeszklona. Surowa, ale zarazem dekoracyjna forma obiektu świadczy, iż stanowił on jeden z eksponowanych, reprezentacyjnych obiektów ogrodu (co jest interesującym zabiegiem, gdyż tego typu budowle zwykle ukrywano w gospodarczych czy stricte użytkowych częściach ogrodu). W budynku mieściło się także mieszkanie ogrodnika zajmowane przez samego Schucha. W 1791 r. w pobliżu założono nowy ogród kuchenny zaopatrujący królewski dwór. Budynek ten, podwyższony o piętro, przetrwał do dziś jako rzadki przykład użytkowej architektury ogrodowej tego okresu<sup>49</sup>. Już wcześniej jednak w ogrodzie łazienkowskim funkcjonować musiały inspekty i cieplarnie, w których królewscy ogrodnicy uprawiali figi i ananasy, o czym świadczą m.in. wzmianki z 1781 r.

Pomarańczowe drzewka w różnych rozmiarach stanowiły podstawę „roślinnego” wystroju otoczenia Łazienki w kolejnych fazach jej rozbudowy. W 1787 r. Stanisław August podjął decyzję o powiększeniu Łazienki do rozmiarów pałacu. Przy projekcie przebudowy pracowali architekci Dominik Merlini oraz Johann Christian Kamsetzer, przy mniejszym udziale konduktora budowy Jana Griesmayera. Projekt, zakładający znaczną rozbudowę budynku od strony północnej, wymagał także powiększenia tarasu. Według koncepcji Kamsetzera wzdłuż północnej fasady powstał dwupoziomowy taras wsparty na kamiennym podmurowaniu, z dwoma biegami schodów prowadzącymi na niższy, usytuowany nad wodą, taras. Schody te zdobiły rzeźby lwów, z paszczy których tryskała woda<sup>50</sup>. Budowa nowego, północnego tarasu stworzyła warunki do ekspozycji drzewek cytrusowych także po tej stronie Pałacu Łazienki. Krawędzie tarasu wygradzono żelazną balustradą z kamiennymi postumentami. Wieńczyły je wazy, w których w okresie letnim umieszczano donice z drzewami pomarańczowymi.

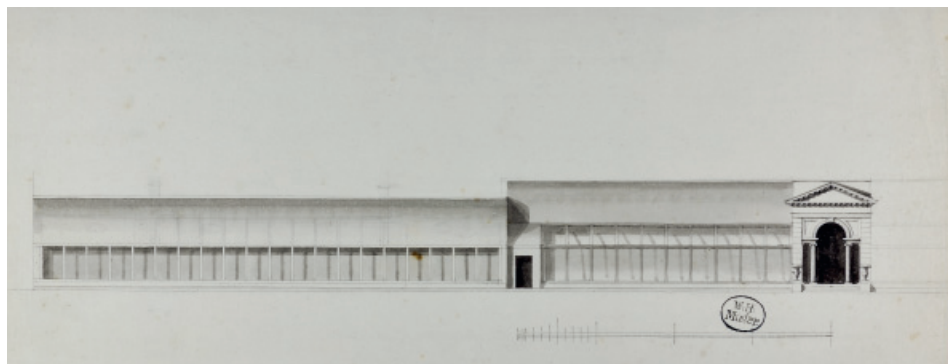
Kolekcja drzewek pomarańczowych utrzymywana była także po abdykacji króla i jego wyjeździe do Grodna, a następnie Petersburga. Pomimo iż w 1795 r. borykający się z problemami finansowymi król rozpoczął częściową wywózkę zasobów Łazienek, a teren parku wraz z pomarańczarnią wydzierżawił swemu dawnemu kamerdynerowi – staroście Franciszkowi Ryxowi<sup>51</sup>, to utrzymywana

<sup>49</sup> N. i Z. Batowscy, M. Kwiatkowski, *Jan Chrystian Kamsetzer, architekt Stanisława Augusta*, Warszawa 1978, s. 214–219; zob. M. Kwiatkowski, op. cit., s. 125–126.

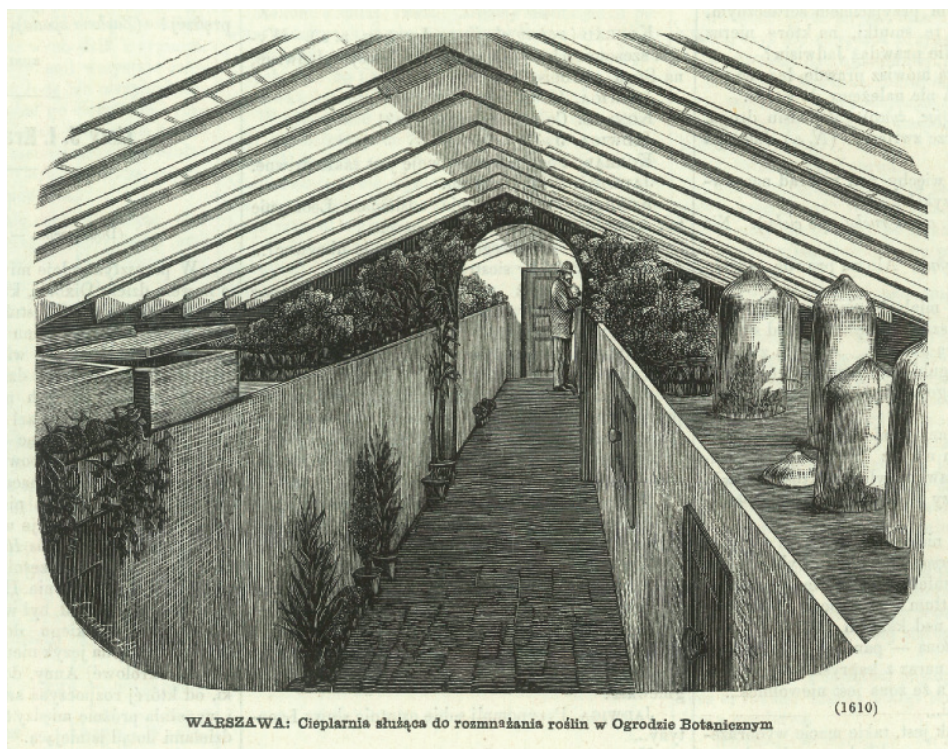
<sup>50</sup> M. Kwiatkowski, op. cit., s. 103–105.

<sup>51</sup> W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 122.





Il. 20. Jan Christian Kamsetzer, projekt cieplarni zwanej „Trebhauzem”, 1790, BUW Gabinet Rycin, nr inw. GR 2172, fot. Pracownia Reprograficzna BUW



Il. 21. Wnętrze cieplarni w Łazienkach, ilustracja z tygodnika „Kłosa”, 1870, t. 11, Nr 266, s. 72, Biblioteka Narodowa, sygn. P.630106 A, fot. Biblioteka Narodowa

tam kolekcja drzewek pomarańczowych nie uległa rozproszaniu. W liście z maja 1797 r. Fryderyk Bacciarelli, syn „pierwszego malarza” i „dyrektora generalnego budowli królewskich”<sup>52</sup>, zapewniał króla, że wszystko w Łazienkach jest w jak najlepszym porządku: „Wody są bardzo piękne, rośliny z pomarańczarni ustawione przed pałacem, tylko figury marmurowe są jeszcze przykryte”<sup>53</sup>.

Królowi zależało, by utrzymać wyposażenie rezydencji we względnie kompletnej postaci, gdyż od 1796 r. nosił się już z zamiarem sprzedaży całości. W tym też roku polecił oszacować wartość majątku. Rośliny z pomarańczarni wycenione zostały na kwotę 6309 dukatów. Była to kwota znacząca, biorąc pod uwagę, że całe wyposażenie Pałacu Łazienkowskiego (bez obrazów i rzeźb) wyceniono na 13061,14 dukatów. Pertraktowano sprzedaż Łazienek królowi pruskiemu Fryderykowi Wilhelmowi (1744–1797), transakcji nie udało się jednak zawrzeć<sup>54</sup>.

Choć nieobecny, król nadzorował i dopytywał o wszystkie szczegóły postępu prac w Łazienkach. Kres królewskiego mecenatu przyniosła dopiero śmierć monarchy w 1798 r. Następnie rezydencja przeszła w ręce spadkobierców króla, a w latach 1817–1915 stała się własnością carów Rosji<sup>55</sup>. Prace w parku łazienkowskim trwały jednak nadal, powiększała się także tamtejsza kolekcja roślin oranżeryjnych<sup>56</sup>.

Przez cały okres zaborów drzewka pomarańczowe i inne rośliny egzotyczne utrzymywane były w łazienkowskich cieplarniach<sup>57</sup>. Proweniencja i losy poszczególnych egzemplarzy są jednak bardzo zawile. Na podstawie zachowanych wzmianek archiwalnych wnioskować można, iż finalnie tworzyły ją drzewka pochodzące z kilku kolekcji królewskich: Jana III, obydwu Augustów oraz Stanisława Augusta. W okresie letnim zdobiły one tarasy Pałacu na Wyspie i inne reprezentacyjne części parku, tworząc oprawę wielu fet, balów i uroczystych przyjęć tam wydawanych. Ich obecność potwierdza wiele obrazów i rysunków Łazienek z tego okresu (il. 22).

Utrzymywana w Łazienkach kolekcja roślin oranżeryjnych była jedną z najwspanialszych w ówczesnej Europie. To wielkie dziedzictwo utracone zostało jednak w czasach I wojny światowej, kiedy nie zadbano o opał do ogrzewania tamtejszych oranżerii<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>53</sup> BN, Zb. Bacciarellego, List Fryderyka Bacciarellego z 25. V. 1797 r., rkps nr 4867, za: W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 121.

<sup>54</sup> W. Tatarkiewicz, op. cit., s. 124.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>56</sup> Świadczą o tym inwentarze carskiej kolekcji z lat 1800–1839.

<sup>57</sup> M. Kwiatkowski, op. cit., s. 144.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 169.



Il. 22. Widok północnej fasady Pałacu na Wodzie z ustawionymi na tarasie drzewkami pomarańczowymi i innymi roślinami oranżeryjnymi, Caroline West, *Palais de La Majeste L'Empereur de toutes les Russies : Dans les environs de Varsovie : Vue prise du cote septentional : Dedie a La Majeste L'Empereur et Roi Nicolas I : par Caroline West*, litografia, ok. 1830, kolekcja prywatna.

\* \* \*

*Jeździec polski* (The Polish Rider) Rembrandta Harmenszoon van Rijna (1606–1669) zwany też błędnie *Lisowczykiem*<sup>59</sup> (il. 23), od lat stanowi przedmiot zainteresowań badaczy. Historia obrazu znana jest jedynie fragmentarycznie, brak również źródeł pisanych dotyczących obrazu z okresu, w którym powstał. Na obrazie Rembrandt przedstawił postać tajemniczego wojownika na koniu, rozświetlonego jasnym światłem oddzielającym go od raczej ponurego i okrytego mrokiem krajobrazu. Widok zamyka strome wzgórze z zarysowującą się sylwetką

<sup>59</sup> Twórca kawalerii Aleksander Józef Lisowski zginął w 1616 r. pod Starodubem, a sama kawaleria przestała istnieć po 1636 r., zob. Z. Żygulski jr, *Lisowczyk Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia*, [w:] idem, *Światła Sztambułu*, Warszawa 1999, s. 96–100; J. Białostocki, *Il Cavaliere Polacco e alteri saggi di storia dell'arte e di iconologia*, a cura di A. Czajka, prefazione di L. Magnani, Milano 2015, s. 205.





Il. 23. Rembrandt van Rijn, *Jeździec polski*, ok. 1655, olej na płótnie, 116.8 × 134.9 cm, The Frick Collection, Nowy Jork, USA, nr inw. Acc. Nr 1910.1.98, fot. The Frick Collection

miasta lub fortecy, zdominowaną przez budowlę nakrytą wielką kopułą. U jej podnóża widoczna jest dolina rzeki, na brzegu której płoną ogniska, widoczne są także postacie ludzi<sup>60</sup>.

Kwestia zarówno personaliów, jak i narodowości jeźdźca, pozostaje od lat tematem sporu i ożywionej debaty wśród badaczy. Dla przykładu Julius Held (1944) widział w sportretowanym przez Rembrandta młodemu mężczyźnie wyidealizowanego wschodnioeuropejskiego wojaka w typie „miles christianus”, walczącego z pogańskimi Turkami i Tatarami. William Valentiner (1948) uważał go za Holendra – Gijsbrechta IV van Amstel’a (ok. 1235 – ok. 1303), w czasie jego ucieczki do Polski. Z kolei Jan Białostocki (1969) początkowo traktował

<sup>60</sup> J. Białostocki, *Il Cavaliere Polacco...*, op. cit., s. 203. Szczegółowa analiza zastosowanych technik malarskich oraz porównanie dotyczące treści ideowych opublikowane zostały w: *A Corpus of Rembrandt Painting V. Small-scale History Paintings*, red. E. van de Wetering, Dordrecht 2011, s. 535–550.

obraz jako portret polskiego szlachcica, pisarza i teologa Jonasza Szlichtynga (1592–1661). W jeszcze innym, tj. religijnym kontekście widział owego bohatera Colin Campbell, który w cyklu swoich publikacji z lat 1970, 1972 i 1973 określił obraz jako scenę z podróży Syna marnotrawnego<sup>61</sup>. Za biblijnego bohatera, Jonatana, syna Saula, zmierzającego na spotkanie z Dawidem, uznał z kolei młodziana z portretu John I. Durham (2004)<sup>62</sup>.

Bezsprzecznie Polaka – oficera lekkiej jazdy konnej, zobaczył w jeźdźcu Zdzisław Żygulski jr (1965)<sup>63</sup>. Swą opinię oparł on na drobiazgowej analizie zarówno jeźdźca, jak i konia. Żygulski stwierdził, że przedstawione na obrazie elementy wizerunku młodzieńca tworzą jednorodną całość zarówno pod względem formy, stylu, jak i funkcji, umiejscawiając go w roli przedstawiciela lekkiej jazdy polskiej XVII w. O ile potwierdzone licznymi artykułami<sup>64</sup> poglądy Żygulskiego o bezspornie polskich cechach jeźdźca, autentycznie polskim (choć z pewnymi elementami wschodnimi) stroju i uzbrojeniu, a także rządzie na końskim i charakterystycznym dosiadzie, przyjęte zostały przez większość badaczy, to wciąż dyskusyjne pozostawały kwestie domniemanego parteru. Dla części badaczy przedstawiony na obrazie wizerunek młodego mężczyzny nie był portretem konkretnej osoby, a przedstawieniem alegorycznym, choć badacze z Żygulskim na czele nie wykluczali, by za sportretowaną postacią wojownika kryły się także inne poziomy semantyczne.

Podczas gdy Held i inni badacze odrzucali hipotezę o portrecie, za słuszny pogląd ten uznał Ben Broos. W swoim artykule z 1947 r., jako jeden z dowodów na poparcie swej tezy podał wierność oddania przez artystę mnogości zawartych na obrazie, adekwatnych historycznie detali, sugerujących, że wizerunek tego typu powstać mógł jedynie z natury, a nie na podstawie modelu stworzonego w pracowni artysty<sup>65</sup>. Według koncepcji Boosa, jeśli obraz był portretem, to jego zleceniodawcy należało szukać właśnie wśród przodków Michała Kazimierza Ogińskiego, którzy w tym czasie studiowali w Holandii i mieli kontakty z Rembrandtem<sup>66</sup>. W połowie XVII w. (w okresie powstania obrazu) w Holandii przebywało bowiem czterech krewnych późniejszego nabywcy obrazu. Byli to m.in. studenci

<sup>61</sup> B. P. J. Broos, *Rembrandt's Portrait of a Pole and His Horse*, „Simiolus” 7 (1974), nr 4, s. 193.

<sup>62</sup> J. I. Durham, *The Biblical Rembrandt: Human Painter in a Landscape of Faith*, Macon (Georgia) 2004, s. 107–108, za: A. Jaśniewicz, *Lisowczyk Rembrandta. Ikonografia i treści ideowe*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka”, nr 45/46 (2016), s. 112.

<sup>63</sup> B. P. J. Broos, *Rembrandt's Portrait...*, op. cit., s. 193.

<sup>64</sup> Z. Żygulski, „*Lisowczyk*” *Rembrandta. Studium ubioru i uzbrojenia*, „Biuletyn Historii Sztuki, 26 (1964), nr 2, s. 83–111; Idem, *Rembrandt's Lisowczyk. A Study of Costume and Weapons*, „Bulletin de Musée Nationale de Varsovie” 5 (1965), nr 2–3, s. 33–67; Idem, *Further Battles for the „Lisowczyk” (Polish Rider) by Rembrandt*, „Artibus et Historiae” 21 (2000), nr 41, s. 197–205.

<sup>65</sup> B. P. J. Broos, op. cit., s. 200.

<sup>66</sup> Według A. Jaśniewicz zasugerował to już w 1910 r. Abraham Bredius, zob. idem, *Rembrandtiana*, „Oud Holland” XXVII (1910), s. 194; B. P. J. Broos, op. cit., s. 218.



uniwersytetu w Lejdzie. Wśród nich znajdował się Marcjjan Ogiński (1632–1690), który w spisie absolwentów uniwersytetu wymieniony został pod pozycją z dnia 14 lipca 1650 r., jako student nauk politycznych: „Martianus Oginski Polonus, 19, Pol[itices]”<sup>67</sup>.

W toku dalszych badań nad obrazem w wątpliwość poddawane było autorstwo Rembrandta, zmianie ulegało także datowanie dzieła. Polemikę wywoływała również klasyfikacja gatunku i jego treści ideowe. Najbardziej kontrowersyjną kwestią pozostawała jednak w dalszym ciągu odpowiedź na pytanie, czy obraz jest portretem, a jeśli tak, to kogo przedstawia<sup>68</sup>. Przełomowa w tej kwestii okazała się publikacja Juliusza A. Chrościckiego (1981), który przedstawił przekonującą interpretację wiążącą jeźdźca z Marcjanem Ogińskim, oficerem polskim służącym w wojsku litewskim. Badacz zestawił wizerunek z obrazu Rembrandta z zachowanym portretem Marcjana Ogińskiego z ok. 1650 r., którego autorstwo przypisuje się Ferdinandowi Bolowi (1616–1680)<sup>69</sup>. Badanie utrudniał fakt, iż portret ten stanowi obecnie własność prywatną i znany jest głównie z publikacji. Uwidoczniony on został m.in. w katalogu berlińskiego domu akcyjnego Rudolpha Lepke z 1933 r.<sup>70</sup> Dzieło Bola (?) opisane zostało jako *Popiersie młodego mężczyzny... (Brustbild eiens jungen Mannes...)*. W dolnym prawym rogu obrazu znajduje się monogram, który według opisu katalogowego odczytany został jako: „ $\frac{MO.}{F2}$ ”<sup>71</sup> (il. 24).

Według interpretacji Chrościckiego słabo czytelny monogram odczytany być może także jako „ $\frac{MO.}{S.T.R.}$ ”, co stanowi skróconą wersją zapisu „*Marcjan Ogiński Stolnik Trocki*”<sup>72</sup>. Pogląd ten ma pewne uzasadnienie historyczne, istotnie w 1647 r. Marcjjan Ogiński mianowany został stolnikiem trockim, a w 1670 r. uzyskał urząd wojewody trockiego oraz urząd senatorski. Od okresu młodzieńczego działania Marcjana podporządkowane były zabiegom o karierę polityczną. Rozpoczętą w kraju edukację kontynuował na prestiżowym uniwersytecie w Lejdzie, odbył

<sup>67</sup> Ibidem, s. 214; A. Rachuba, *Ogiński Marcjjan Aleksander h. własnego (1632–1690)*, PSB, t. XXIII, Wrocław-Kraków 1978, s. 618–620.

<sup>68</sup> Historia badań nad obrazem stała się przedmiotem opublikowanego w 2000 r. artykułu Z. Żygulskiego, (*Further Battles for the Lidowczyk*, „Attributes et Historiae” XXI (2000), nr 41, s. 197–205), a także Thomasa M. Prymaka (*Rembrandt's "Polish Rider" in its East European context*, „The Polish Review”, vol. LVI (2011), nr 3, s. 159–186), zob. J. A. Chrościcki, *Rembrandt's Polish Rider. Allegory Or Portrait*, [w:] *Ars Auro Prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, red. A. Gyzek-Gwiżdż, T. Hrankowska, E. Karwowska, Warszawa 1981, s. 441–443; A. Jaśniewicz, op. cit., s. 113–117.

<sup>69</sup> J. A. Chrościcki *Rembrandt's Polish Rider...*, op. cit., s. 446.

<sup>70</sup> *Gemälde alter Meister der Sammlung A. W. Sjöstrand, Stockholm, und aus verschiedenem Privatbesitz, Antiquitäten aus verschiedenen Sammlungen: Versteigerung: Dienstag, den 21. März 1933, Mittwoch, den 22. März 1933 (Katalog Nr. 2063)*, red. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1933, tabl. 2, doi:10.11588/diglit.5335.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>72</sup> J. A. Chrościcki, *Rembrandt's Polish Rider...*, op. cit., s. 446.

Il. 24. Ferdiand Bol (?), *Portret Marcjana Ogińskiego*, ok. 1650, kolekcja prywatna, repr. za: Rudolph Lepke, *Gemälde alter Meister der Sammlung A.W. Sjöstrand-Stockholm und aus verschiedenem Privatbesitz Antiquitäten aus verschiedenen Sammlungen*, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1933, tab. 2, Universitätsbibliothek Heidelberg, doi:10.11588/diglit.5335, fot. Universitätsbibliothek Heidelberg



także przeszło dziesięcioletnią służbę wojskową. Dla uzyskania urzędu senatorskiego gotów był zmienić wyznanie z prawosławnego na katolicyzm<sup>73</sup>.

Podobieństwo obu wizerunków jest w tym przypadku zadziwiające. Dość charakterystyczne, wyraziste rysy twarzy Ogińskiego (m.in. oczy, kształt łuku brwiowego, nosa, kości policzkowych, czy wydatna górna warga) oraz typowa dla polskiej jazdy konnej czapka, widoczne są wyraźnie na obu portretach<sup>74</sup>, co stanowi dość silny argument dla poparcia tezy wysuniętej przez Chrościckiego. Z kolei według teorii zaprezentowanej przez Aleksandrę Jaśniewicz (2016) na obrazie Rembrandta sportretowany został nie Marcjan, lecz pośmiertnie, jego brat Bogdan (ok. 1619–1649), chorąży nadworny litewski<sup>75</sup>.

Badania nad obrazem utrudniają dość skromne dane źródłowe. Pierwsze wzmianki pochodzą z okresu o niemal półtora wieku późniejszego niż czas jego powstania, tj. kiedy został on nabyty przez wielkiego hetmana litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego w połowie sierpnia 1791 r.<sup>76</sup>. Wiosną 1791 r. Ogiński przebywał w Holandii, gdzie prawdopodobnie zakupił obraz, choć mógł on także nabyć go w Berlinie, co według części badaczy sugerować może podana waluta – guldeny niemieckie. Ze wspomnianego listu Ogińskiego do króla (opisanego

<sup>73</sup> A. Rachuba, op. cit., s. 618–620; T. Zielińska, op. cit., s. 188.

<sup>74</sup> J. A. Chrościcki, *Rembrandt's Polish Rider...*, op. cit., s. 441–448. Z. Żygułski jr, *Lisowczyk Rembrandta...*, op. cit., 112–118.

<sup>75</sup> A. Jaśniewicz, op. cit., s. 122.

<sup>76</sup> B. P. J. Broos, op. cit., s. 195, 214.

po raz pierwszy w 1961 r. przez Andrzeja Ciechanowieckiego<sup>77</sup>) dowiadujemy się, iż odsyła on Jego Królewskiej Mości obraz z nadzieją na uzyskanie drzewek pomarańczowych o wartości, za jaką nabyty został obraz. Znamiennym jest fakt, że Ogiński nie sugeruje konkretnej liczby drzewek, zdając się na szczodrość monarchy. Ich faktyczna liczba pozostaje dotychczas nieustalona.

Niewyjaśniony pozostaje też fakt nieukończenia dzieła przez Rembrandta, być może zaproponowana przez mistrza konwencja przedstawienia odbiegała od oczekiwań Ogińskiego, który ostatecznie zdecydował się zamówić portret u Bola lub innego z uczniów Rembrandta.

Obraz zawisł w królewskiej antykamerze pałacu w Łazienkach. Po raz pierwszy wymieniony został w spisie inwentarzowym z 1793 r., opatrzony tytułem *Cosaque à Cheval*<sup>78</sup>. Po śmierci króla odziedziczony został przez jego spadkobierców, a w 1910 r. sprzedany przez hrabiego Jana Tarnowskiego potentatowi przemysłowemu Henry'emu Clay Frickowi, wszedł tym samym w skład jednej z najsłynniejszych amerykańskich kolekcji dzieł sztuki. Dziś obraz można oglądać w The Frick Collection w Nowym Jorku<sup>79</sup>.

Wymianę cennego obrazu na ekwiwalent jego wartości w postaci drzew oranżeryjnych z królewskiej kolekcji można uznać za wydarzenie bez precedensu w historii europejskiego rynku dzieł sztuki. Tego typu transakcje łączone być mogą raczej ze wcześniejszym okresem holenderskiej „gorączki tulipanowej” (jej kulminacja przypadła na lata 1636–1637<sup>80</sup>), kiedy to zastawiano fortuny, by kupić cebulki pięknych i rzadkich odmian tulipanów. Podobne działania w latach 90-tych XVIII w. wydają się jednak należeć do rzadkości i uchodzić mogły za kuriozum. Niewątpliwie znaczenie ma w tym przypadku specyfika reakcji króla i jego dyplomaty oraz nieznanego tła wydarzeń poprzedzających transakcję. Krótki list Ogińskiego kierowany do króla stanowił bez wątpienia finalizację wcześniejszych ustaleń, których dopełnieniem było odesłanie obrazu monarsze.

Interesującym zjawiskiem jest także niesłabnąca popularność roślin cytrusowych w końcu stulecia. Wydaje się ona szczególnie interesująca w obliczu nasilających

<sup>77</sup> A. Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Slonim: Beiträge zur Geschichte Osteuropas*, t. II, red. A. Ciechanowiecki, Köln-Graz 1961, s. 53–54.

<sup>78</sup> J. Zygulski jr, *Lisowczyk Rembrandta*, op. cit., s. 100.

<sup>79</sup> J. A. Chrościcki, *Rembrandt's Polish Rider...*, op. cit., s. 443; zob. C. Saltzman, *Old Masters, New World: America's Raid on Europe's Great Pictures*, New York 2008. Szczegóły proveniencji obrazu opublikowane zostały m.in. przez: C. H. Bailey, M. Iacano, E. Quodbach, L. Wood Ruby, J. Sheers, *Rembrandt and His School: Masterworks from the Frick and Lugt Collections*, New York 2011, s. 43.

<sup>80</sup> W 1623 r. jedna cebulka rzadkiej odmiany tulipana mogła osiągać cenę 1000 guldenów, w 1635 r. – 6000 guldenów, a w 1637 r. – 10000 guldenów, zob. R. Hull, *Comparative Plant Virology*, Amsterdam–Boston–Heidelberg–London 2009, s. 4–5; zob. również: M. Dash, *Tulipo-Mania. The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions It Aroused*, New York 1999, s. ix, 64–77.

się od lat 70-tych XVIII w. tendencji naturalistycznych w polskich ogrodach. Pomimo pojawienia się nowego nurtu w sztuce ogrodowej, nie tylko rozwijano już istniejące kolekcje cytrusów, lecz zakładano też nowe, również w ramach nowo tworzonych parków krajobrazowych. Bez wątpienia śródziemnomorskie konotacje i wydźwięk symboliczny tych roślin nie kłóciły się z oświeceniową koncepcją ogrodów arkadyjskich.

Kres świetności cytrusów jako głównego składnika wystroju ogrodu przynieść miał dopiero wiek XIX, wtedy też zwiększająca się konkurencja ze strony pojawiających się coraz obficie nowych gatunków roślin tropikalnych doprowadziła do stopniowej utraty ich znaczenia. Z drugiej strony formowane w donicach drzewka zaczęto odbierać jako element sztuczny i obcy stylowo w naturalistycznie kształtowanych ogrodach. Nie zmienia to faktu, że rośliny te nadal stanowiły zauważalny element wystroju ówczesnych ogrodów. Obecność roślin cytrusowych w ogrodach krajobrazowych dokumentują liczne materiały ikonograficzne i opisowe<sup>81</sup> i nawet jeśli niektórzy właściciele utrzymywali stare kolekcje wyłącznie z pobudek sentymentalnych, czy dla ich wartości historycznej, wciąż stanowiły one atrakcję ogrodu i wartościowy obiekt kolekcjonerski<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> Drzewka pomarańczowe i inne rośliny oranżeryjne w ogrodach dokumentują materiały archiwalne dotyczące m.in. Pałacu w Wilanowie, Nieborowie czy Puławach.

<sup>82</sup> Artykuł powstał z inspiracji oraz dzięki życzliwemu wsparciu prof. dr. hab. Juliusza A. Chrościckiego, za co Panu Profesorowi składam serdecznie podziękowania.

Maciej Pieczyński  
Warszawa

## *List pana Rösnera... – antyprotestancki pamflet związany ze sprawą tumultu toruńskiego*

Surowy wyrok sądu asesorskiego, jaki zapadł w związku z wydarzeniami toruńskimi roku 1724<sup>1</sup>, wywołał falę oburzenia i krytyki w krajach protestanckich, a także we Francji. 7 grudnia 1724 stracono dziewięciu uczestników antyjezuickiego tumultu oraz burmistrza Johanna Gottfrieda Rösnera, który wprawdzie nie brał udziału w rozruchach, lecz został ukarany za niepodjęcie energicznych działań przeciwko sprawcom. Toruńska egzekucja poruszyła lawinę piśmiennictwa publicystyczno-politycznego. Wyobrażenie o jej skali daje bibliografia Henryka Baranowskiego, która wymienia 111 pozycji sklasyfikowanych jako literatura polityczna związana z tumultem (oraz osobne zestawienia źródeł historycznych i literatury przedmiotu)<sup>2</sup>. Katalog znajdujących się w zbiorach biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika druków dotyczących wydarzeń toruńskich obejmuje z kolei 96 pozycji<sup>3</sup>. Pewną część owej literatury stanowią publikacje powstałe na polityczne zamówienie króla pruskiego<sup>4</sup>, który wówczas najostrzej wystąpił w obronie praw toruńskich dysydentów, niemniej jednak całości owej produkcji wydawniczej w żaden sposób nie da się sprowadzić do odgórnie inspirowanej kampanii propagandowej.

<sup>1</sup> Opis wypadków zob. m. in. J. Dygdała, *Tumulst toruński 1724 roku*, w: *Historia Torunia*, t. II, cz. 3: *Między barokiem i oświeceniem (1660–1793)*, oprac. J. Dygdała, S. Salmonowicz, J. Wojtowicz, Toruń 1996, s. 186–197; W. Gastpary, *Sprawa toruńska w roku 1724*, Warszawa 1969; F. Jacobi, *Das Thorner Blutgericht 1724*, Halle 1896; S. Kujot, *Sprawa toruńska z roku 1724*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” 20 (1894); S. Salmonowicz, *O toruńskim tumulcie z roku 1724*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 28 (1983), s. 171–180; idem, *Sprawa toruńska z 1724 roku. Geneza i przebieg*, [w:] idem, *Szkice toruńskie z XVII – XVIII wieku*, Toruń 1992, s. 77–115.

<sup>2</sup> Zob. H. Baranowski, *Bibliografia miasta Torunia*, t. 1: *Do roku 1971*, Toruń 1999, s. 60–74.

<sup>3</sup> Zob. J. Milewska-Kozłowska, *Druki dotyczące tumultu toruńskiego w zbiorach starych druków Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu*, „Rocznik Toruński” 34 (2007), s. 207–246.

<sup>4</sup> Por. M. Swobodziński, *Narodziny mitu ‘toruńskiej krwawej łaźni’ i ‘krwawego sądu’*, „Rocznik Toruński” 38 (2011), s. 199 nn.



Na tym tle reakcja strony polskiej przedstawia się wyjątkowo skromnie, co zapewne wynika z faktu, że znakomita większość poświęconej wydarzeniom toruńskim publicystyki protestanckiej, szczególnie niemieckojęzycznej, przeznaczona była dla własnego obozu wyznaniowego i jako taka do katolików zwyczajnie nie docierała. Z jakimkolwiek odzewem spotkał się właściwie tylko krótki, liczący 7 dystychów elegijnych wiersz *In mortem gloriosam sanctissimi martyris, praesidis Thoroniensis, ob Christi confessionem a Sarmatis iugulati*. Utwór ten był rozpowszechniany jako samodzielny, jednokartkowy druk ulotny<sup>5</sup> oraz w broszurach zawierających również inne wiersze<sup>6</sup>, spotkać go też można w rękopiśmiennych zbiorach materiałów odnoszących się do wydarzeń politycznych w Rzeczypospolitej<sup>7</sup>. Odpisy bywają przy tym zaopatrywane w adnotację, że został on „podrzucony z Berlina”<sup>8</sup>.

Jeśli wierzyć Charles’owi Étienne Jordanowi, autorowi wydanej w roku 1741 biografii, epitafium to wyszło spod pióra Mathurina Veysière de La Croze’a (1661–1739), filologa i wybitnego znawcy języków orientalnych, pełniącego przez wiele lat funkcję nadwornego bibliotekarza króla pruskiego Fryderyka Wilhelma I<sup>9</sup>. Jordan byłby o tyle wiarygodny, że pozostawał z La Croze’em w dość bliskich relacjach. Jednocześnie można by jednak wysunąć zastrzeżenie, że wiersz miał znajdować się w sporządzonym przez tego ostatniego rękopiśmiennym zbiorze różnych uwag, notatek i ekscerptów, mógł więc zostać przez niego jedynie przepisany.

W odpowiedzi na omawiany pamflet powstało kilka utworów polemicznych, wśród których należałoby wymienić: parodię o incipicie „Confectum senio probrum regionis et urbis”<sup>10</sup>, przy czym w niektórych przekazach słowo „probrum”, czyli „hańba”, zostało zastąpione mocniejszym „stercus”<sup>11</sup> („gnój”); blisko z ową parodią powiązany wiersz *Infamis mortis confessio sacrilegi praesidentis Thorunensis ob violata sacra in urbis curia decollati*<sup>12</sup>; *Apologia ad famosam propugnationem*

<sup>5</sup> Egzemplarz w zbiorach Koninklijke Bibliotheek w Hadze, sygn. KW 504 B 280, wersja elektroniczna: <http://books.google.com/books?vid=KBNL:KBNL03000108886>.

<sup>6</sup> *Auf das glorieusen Tod des Herrn Präsidenten in Thorn...*, [b. m.] 1725; *Histroische Nachricht von dem Olivischen Frieden...*, Hamburg [1725], s. XLVIII; oraz w niektórych wydaniach *Das klagende und Rach-schreyende Protestantenblut...*, [b. m. r.] (egz. Bayerische Staatsbibliothek sgn. 4 Polon. 60#Beibd. 3/4 i – odmienne wydanie – Bibl. Uniwersteckiej w Toruniu, sygn. Pol. 8. II 4742 adl. 7; egz. z adresem wydawniczym: Frankfurt und Marburg [b.r.], ze zbiorów Bibl. PAN w Gdańsku, sygn. Oc 4303 8° adl. 26 wspomnianego utworu nie zawiera).

<sup>7</sup> M. in. rękopisy Bibl. Kórnickiej 1074, s. 206; BN BOZ 1128, s. 250–251; BN III 6655, k. 47r., BN III 6674, k. 302r.; BUW 82, k.41 r.; Ossolineum 349, k. 16v.

<sup>8</sup> Rkp. BN BOZ 1128, s. 250. Podobne sformułowanie zob. rkp. Bibl. Kórnickiej 1074, s. 206 oraz w odpowiedziach polemicznych.

<sup>9</sup> Zob. C.-E. Jordan, *Histoire de la vie et des ouvrages de Mr. de la Croze*, Amsterdam (chez François Changuion) 1741, s. 312–313.

<sup>10</sup> M.in. rkp. BN BOZ 1128, s. 251–252, BN III 6674, k. 302r.

<sup>11</sup> Rkp. Bibl. Kórnickiej 1074, s. 206–207; BUW 82, k. 41r.; Ossolineum 349, k. 16v.

<sup>12</sup> Rkp. BN 6674, 302r./v.

Rösneri<sup>13</sup>; cykl czterdziestu epigramatów *Festivus Apollo*<sup>14</sup>; wiersz *Falleris ingenio fallax, Beroline, loquendo*<sup>15</sup>... oraz – co na tle piśmiennictwa związanego ze sprawą toruńską wydaje się pewnym ewenementem – jego przekład na język polski<sup>16</sup>, wreszcie pisany prozą list burmistrza Rösnera z piekła.

Ostatni z wymienionych tekstów stanowi realizację konwencji eschatologicznej, dość często wykorzystywanej w satyrycznej literaturze religijno-polemicznej, zarówno katolickiej, jak i protestanckiej. Ukazanie przeciwnika cierpiącego w piekle i poniewczasie żałującego za swoje błędy jest zresztą chwytem retorycznym znacznie starszym niż reformacja<sup>17</sup>, a przy tym wydaje się pomysłem dość naturalnym. Niekiedy też owe wypowiedzi potępieńców (bądź też diabłów, czego przykład stanowi *Epistola Luciferi*, napisana w roku 1351 lub 1352 przez cystersa Pierre'a Ceffons<sup>18</sup>) były opracowywane w formie listów. Najbardziej bodajże znanym tego rodzaju utworem w literaturze polskiej jest napisany przez Kaspra Miaskowskiego *List Marcina Lutra z piekła do swoich*. Stefan Nieznanowski przypuszczał, że wspomniany wiersz powstał w roku 1609<sup>19</sup>. Z kolei w roku 1621 ukazał się niewielkich rozmiarów, złożony z jednej składki 4<sup>o</sup>, druk ulotny *Palinodia, to jest żalosne narzekanie Marcina Lutra, że tak wielu ludzi za sobą do piekła pozawodził. Księdzu Rheinhard[owi] Ślep[owrońskiemu] Min[istrowi] Ferbi [!] Dei Rak[owskiemu] przez sen objawiona*<sup>20</sup>... Zawiera on przeróbkę *Listu* Miaskowskiego, uzupełnioną odniesieniami do niedawnej bitwy na Białej Górze i kłęski zadanej obozowi reformacji w Czechach.

Ze względu na fakt, że fikcyjny list prezydenta Rösnera stanowi polemiczną odpowiedź na wiersz *In mortem gloriosam*..., warto przytoczyć ostatni z wymienionych utworów w całości.

**In mortem gloriosam sanctissimi martyris, praesidis Thoruniensis  
ob Christi confessionem a Sarmatis iugulati**<sup>21</sup>

Confectum senio, columen regionis et urbis,  
me nec opinantem factio dira premit,  
scilicet Hispani lixae, fanaticus ordo,  
gens exosa pios, gens inimica Deo,

<sup>13</sup> Rkp. BN III 6674, k. 302v.; Bibl. PAN w Krakowie 1298, k. 50v.–51r.

<sup>14</sup> Rkp. BN III 6674, k. 303r.–304v. oraz Bibl. PAN w Krakowie 1298, k. 51v.–54r.

<sup>15</sup> Rkp. BN III 6674, k. 309r./v. oraz Bibl. Kórnickiej 1074, s. 207–208.

<sup>16</sup> Rkp. Bibl. Kórnickiej 1074, s. 208–209, inc.: *Mylisz się na rozumie swym, kłamco, Berlinie...*

<sup>17</sup> Por. J. Sokolski, *Wstęp do: Straszliwe widzenie Piotra Pęgowskiego*, oprac. tenże, Wrocław 1998, s. 5–6.

<sup>18</sup> Zob. Ch. Schabel, *Lucifer princeps tenebrarum ... The Epistola Luciferi and Other Correspondence of the Cistercian Pierre Ceffons (fl. 1348–1353)*, „Vivarium” 2018, nr 1–2, s. 126–175, <https://doi.org/10.1163/15685349-12341353>.

<sup>19</sup> Zob. S. Nieznanowski, *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin 1965, s. 186.

<sup>20</sup> Unikat w zb. Biblioteki XX. Czartoryskich, sygn. 37503/I.

<sup>21</sup> Tekst na podstawie: M. Jordan, *Histoire de la vie et des ouvrages de Mr. La Croze, avec des remarques de cet auteur sur divers sujets*, Amsterdam (chez François Changuion) 1741, s. 312–313.

quae numquam satiata opibus, nec caede bonorum,  
    assidua satanam fulcit et auget ope.  
His impulsa ferox et Christi nescia proles,  
    Sarmata, faex hominum, desipit atque furit.  
Sic me barbara gens, patris immanior ursis,  
    haud immatura misit ad astra nece.  
At te, carnificium princeps, Lubomirske, per aevum  
    opprobrium saeculi fama loquetur anus<sup>22</sup>,  
nec sic effugies ultricem Numinis iram,  
    quae turpi exitio teque tuosque dabit.

**Na chwalebłą śmierć świętobliwego męczennika, prezydenta toruńskiego  
zabitego za wiarę Chrystusową przez Sarmatów**

Na starość filar miasta-m strzaskany i kraju,  
    gnębi mnie niepojęcie ta złowroga zgraja,  
to jest hiszpańskie ciury, fanatyczny zakon,  
    plemię wrogie pobożnym, Bogu wrogie takóż,  
bogactw niesyte wciąż, ni ludzi zacnych zguby,  
    szatana stale wspiera, pomocą mu służy.  
Z ich poduszczenia naród bezbożny i dziki,  
    Sarmata, ludzkie łajno<sup>23</sup>, gniewnym szalem dyszy.  
Tak to lud dzikszyszy niżli rodzime niedźwiedzie  
    przez śmierć do gwiazd mnie posłał, nie młodzika przecie.  
Hańbę zaś, Lubomirski, twą, coś księciem katów,  
    staruszka Sława wiecznie głośić będzie światu,  
nie uciekniesz przed gniewem karzącego Boga,  
    i ciebie, i twych bliskich kres haniebny spotka.

Wydawca rozporządzał dwoma przekazami listu Rösnera, zawartymi w następujących rękopisach:

**A** – [*Miscellanea z lat 1704–1734, zawierające odpisy listów, mów, akt publicznych, pism publicystycznych, wierszy i innych materiałów odnoszących się przeważnie do spraw politycznych Polski okresu bezkrólewia 1733 roku*], rękopis Ossolineum 349 II (mikrofilm BN 7693, kopia cyfrowa: <https://www.dbc.wroc.pl/publication/5897>), k. 17r.–18r.

**B** – Jakub Kazimierz Rubinkowski, *Analecta praecipuorum in Regno Poloniae revolutionibus, decretis, epistolis, responsis, aliisque specialibus eventibus distincta, celsissimo principi Paulo Sanguszko... dedicata anno 1729*, rękopis BN III 6674 (mikrofilm BN 32448, kopia cyfrowa: <https://polona.pl/item/25533184>), k. 297r.-v.

<sup>22</sup> Zob. Catullus 78b, gdzie mowa o zemście poety na bezczelnym w jego odczuciu konkurencie do wdzięków wybranki.

<sup>23</sup> W oryginale: „szumowiny” bądź „motłoch”.

Jako podstawa wydania został wybrany przekaz A: zawiera on zdecydowanie mniej lekcji uznanych przez wydawcę za błędne czy zniekształcone. Przekaz B zawiera wreszcie liczne wtręty o charakterze dopowiedzeń, które należy uznać za uzupełnienia czy też doprecyzowania znaczenia pierwotnego tekstu.

Grafia tekstu została dostosowana do norm dzisiejszych, w szczególności usunięto jotę oraz ustandaryzowano zapisy w rodzaju „tanquam” → „tamquam”. Jednoznaczne i konwencjonalne skróty rozwinęto bez sygnalizowania tego nawiasami, np. „Replica”, „Dnum” → „Republica”, „Dominum”. W aparacie krytycznym nie rejestrowano wariantów słownych w rodzaju „eadem” | „eandem” czy takich osobliwości zapisu, jak „nubtiali” zamiast „nuptiali”. Nazwiska „Loiola” bądź „Lojola” transkrybowano jako „Loyola”; „Rejzner”, „Rezner” – jako „Rösner”.

### **Copia litterarum domini Rösner, praesidentis<sup>24</sup> Thorunensis, ex inferno datarum ad dominum cacopoetam<sup>25</sup>, cui pro elogio funebri sui gratias agit, praemium<sup>26</sup> laboris pollicetur<sup>27</sup>**

Tuis elogiis pares non possum Tibi<sup>28</sup> referre gratias, domine cacopoeta, tantum enim Pegasea me extulisti penna, quantum caelum empyreum a meo distat<sup>29</sup> inferno. Eximius fctor, non solum supra<sup>30</sup> dignitatem meam, at etiam supra fidem<sup>31</sup> hominum me laudasti in carmine. Amicissimus mihi entheus ita te a<ni>mavit<sup>32</sup>, ut propter honorem meum mentiri quoque non erubesceres. Effusissimus panegyrista, etiam scelera mea sanctissimis titulis decorasti, ne in moribus aliquid <non> laud<a>tum<sup>33</sup> reliquisses. Ex me prorsus immerito, qui Thorunensis tumultus author, latrocinantis turbae antesignanus et<sup>34</sup> sacrarum imaginum combustarum disseccatarumque tyrannus fueram, et qui ob grandes in Christum blasphemias perii, tu ob Christi confessionem martyrem gloriosum fecisti, et vere laudem posuisti a contrario.

Laus vero haec etiam in integram Lutheranorum<sup>35</sup> sectam sese diffudit, quae <qu>ot<sup>36</sup> fures in patibulis, latrones in rotis, improbissimos nebulones in uncis

<sup>24</sup> *praesidentis* – A; *praesidis* – B

<sup>25</sup> *cacopoetam* – A; *cacopoetam Berolinensem* – B

<sup>26</sup> *praemium* – A; *praemiaque* – B

<sup>27</sup> *pollicetur* – A; *pollicetur in inferno* – B

<sup>28</sup> *possum Tibi* – A; *possum* – B

<sup>29</sup> *a meo distat* – A; *distat a meo* – B

<sup>30</sup> *supra* – A; *nuper* – B (bł.)

<sup>31</sup> *at etiam supra fidem* – A; *atheticum* [?] *super sidera* – B (bł.; tekst zespsuty bądź źle odczytany)

<sup>32</sup> *a<ni>mavit* – popr. wyd. za B; *amavit* – A (bł.)

<sup>33</sup> *<non> laud<a>tum* – popr. wyd.; *non laudes tum* – A; *laudatum non* – B

<sup>34</sup> *antesignanus et* – A; *antesignarius* – B

<sup>35</sup> *Lutheranorum* – A; *Lutheranam* – B

<sup>36</sup> *<qu>ot* – popr. wyd. za B; *tot* – A (bł.)

numerat, tot mihi similium martyrum famosissima nomina consequenter iactare potest. Licet ego indignus tot calamitatum causa, tot personarum iactura urbisque Thorunensis manifesta ruina extiterim, tua prudentissima Musa in urbis eiusdem columen me transformavit. Aestimo proinde tuum erga me affectum, rogo nihilominus, ut me in aliquibus punctis cum iniuria summi patriarchae nostri et cum detrimento propriae tibi famae amplius non laudes: scripsisti me a Sarmatis haud immatura nece ad astra missum esse, quod Martino Luthero iniuriosum videtur. Siquidem nec ipsius virtus tanta fuerat, ut astris digna censeretur<sup>37</sup> iuxta illud: pulchrum caelum, sed non propter te, Martine.

Abstine proinde ab hoc elogio, scias<sup>38</sup> me non in caelestibus alte<sup>39</sup> versari, sed in imo erebi fundo torqueri aeternumque<sup>40</sup> martyrem, sed diabolicum. Non ego nuptiali veste amictus, caelestibus fruor deliciis, sed sordidissimis Lutheri caligis indutus, continuis daemonum verberibus tractor vosque relictos Lutheros<sup>41</sup>, gratissimos hospites<sup>42</sup> expecto. Cave etiam ne Ignatium Hispani<sup>43</sup> lixam appelles, hoc enim tuam inscitiam augere videtur<sup>44</sup>; teque stultissimum publica censura hac in parte existimat, quod ignores, quis nam fuerit Loyola, quem tot celeberrima omni fide dignissimorum historicorum testimonia, nobilitate generis, heroicis virtutibus et honoribus bellicis insignem fuisse virum approbant. Loyolae quoque ordinem contra orbis totius sensum fanaticum nominasti, qui nostrae totius<sup>45</sup> sectae insaniam in publicis disputationibus librisque<sup>46</sup> editis multoties demonstravit. Gentis pariter Deo inimicae titulum<sup>47</sup> non vacat<sup>48</sup> eidem ordini appingere, qui etiam pro umbra Dei in sacris imaginibus ex mandato meo laesa summo affectu strenuissime Thorunii<sup>49</sup> sese opposuit. Opum etiam non videtur esse<sup>50</sup> avida gens haec (ut<sup>51</sup> loqueris), ego<sup>52</sup> enim eadem nummis<sup>53</sup> corrumpere non potui, ut caput redimerem. In hoc quoque puncto stylus tuus impolitus crassusque nimium censuratur, quod Sarmaticam gentem<sup>54</sup> faecem hominum apellaveris,

<sup>37</sup> *censeretur* – A; *censetur* – B (bł.)

<sup>38</sup> *scias* – A; *sciasque* – B

<sup>39</sup> *caelestibus alte* – A; *caeslesti alto* – B

<sup>40</sup> *aeternumque* – A; *aeternumque esse* – B

<sup>41</sup> *Lutheros* – A; *Lutheranos* – B

<sup>42</sup> *hospites* – A; *hospites similiter excipiendos* – B

<sup>43</sup> *Hispani* – A; *Hispanum* – B

<sup>44</sup> *inscitiam augere videtur* – A; *insciam videtur arguere* – B

<sup>45</sup> *totius* – A; *potius* – B

<sup>46</sup> *libris* – A; *liberis* – B (bł.)

<sup>47</sup> *tit<u>lum* – popr. wyd. za B; *titulum* – A (bł.)

<sup>48</sup> *vacat* – A; *vagat* – B (bł.)

<sup>49</sup> *Thorunii* – A; *Thorunensi* – B (bł.)

<sup>50</sup> *videtur* – A; *videtur esse* – B

<sup>51</sup> *ut* – A; *ut Tu* – B

<sup>52</sup> *ego* – A; *est* – B (bł.)

<sup>53</sup> *nummis* – A; *numeris* – B (bł.)

<sup>54</sup> *Sarmaticam gentem* – A; *Sarmatam* – B



quod cautissime immo vix proferendum<sup>55</sup> esset, vel ideo, ne Lutheranam gentem potius<sup>56</sup> faecem hominum esse Poloni reponant, tamquam ex faedissimis<sup>57</sup> Lutheri caligis ab origine evolutam illarumque sorditie prophanatam.

Princeps Lubomirski iustissimus<sup>58</sup> iniuriae superis illatae vindex ac ultor est, non opprobriis afficiendus, sed terrestris caelestisque gloriae mitra<sup>59</sup> coronandus<sup>60</sup>; hunc tuo carmine non provoca, ne similem cladem, quam Thorunio eiusque capiti intulit, etiam Tuo<sup>61</sup> cum principe potentique familia ac tota Republica Polona<sup>62</sup> machinetur. Time ne ad caesuras tui<sup>63</sup> carminis gladio frameisque respondeant Sarmatae, mea tuaque temeritate exacerbat.

Haec in cautelam amicissimo<sup>64</sup> cacopoetae exprimo. In praemium vero labori poetico ac datis mihi elogiis debitum id ex meo<sup>65</sup> affectu polliceor, ut siquidem tuo iudicio sanctissimus sum, ad osculum<sup>66</sup> reliquiarum corporis mei, hoc est inferioris faciei<sup>67</sup> centrum (quia superiorem<sup>68</sup> faciem, utpote amputatam, non habeo<sup>69</sup>) te in primo parati<sup>70</sup> tibi inferni ingressu<sup>71</sup> admittam. <Sert>um<sup>72</sup> etiam igneum ardenti pice undique circumfusum Tibi, domine cacopoeta, apud dominum Luciperum pro laurea in vim aeternae gratitudinis impetrabo. Frontem interim praepara et vale.

Amicissimus Tibi  
Rösner, praesidens Thorunensis<sup>73</sup>

<sup>55</sup> *proferendum* – A; *perferendum* – B

<sup>56</sup> *gentem potius* – A; *potius gentem* – B

<sup>57</sup> *tamquam ex faedissimis* – A; *quantum est faedissimum* – B

<sup>58</sup> *iustissimus* – A; *ill[ustriss]imus* – B

<sup>59</sup> *mitra* – A; *ultor ac vindex est, mitra* – B (bł.)

<sup>60</sup> *coronandus* – A; *coronandus est* – B

<sup>61</sup> *Tuo* – A; *Tuo, Beroline* – B

<sup>62</sup> *Republica Polona* – A; *Polona Republica* – B

<sup>63</sup> *tui* – A; *sui* – B

<sup>64</sup> *amicissimo* – A; *amicissimo mihi* – B

<sup>65</sup> *meo* – A; *mutuo* – B

<sup>66</sup> *osculum* – A; *oculum* – B (bł.)

<sup>67</sup> *inferioris faciei* – A; *ipsum inferioris* – B

<sup>68</sup> *quia superiorem* – A; *superiorem enim* – B

<sup>69</sup> *habeo* – A; *habes* – B

<sup>70</sup> *parati* – A; *paro* – B (bł.)

<sup>71</sup> *ingressu inferni intime* – A; *inferni ingressu* – B

<sup>72</sup> <Sert>um – popr. wyd za B; *Poculum* – A (bł.)

<sup>73</sup> *Amicissimus Tibi Rösner, praesidens Thorunensis* – A; *Amicus Tibi Ioannes Godefredus Rösner, Praesidens Thorunensis, infami morte sublatus martyr diabolicus* – B

## **Kopia listu pana Rösnera, prezydenta toruńskiego, wyslanego z piekła do imię pana wierszopisa<sup>74</sup>, któremu dziękuje on za swój nagrobek i obiecuje nagrodę za poniesiony trud**

Nie mogę Ci się odwzajemnić za Twoje poezje równą życzliwością, Panie Wierszopisie, w swych pochwałach wyniosłeś mnie bowiem pegazowym piórem tak wysoko, jak niebo empirejskie jest odległe od mojego piekła. Znakomity autorze, pochwaliłeś mnie w wierszu nie tylko ponad moją godność, lecz nawet ponad ludzką wiarę. Najżyczliwsze dla mnie natchnienie pobudziło Cię do tego stopnia, że mając na względzie moją sławę, nie wstydyłbyś się nawet skłamać. Pozbawiony umiaru chwalco, nawet moje występki przyozdobiłeś najświętobliwszymi określeniami, aby w dziedzinie obyczajów nie zostawić niczego bez pochwały. Mnie, sprawcę tumultu toruńskiego, prowodyra zbójckiej tuszczy i okrutnego prześladowcę spalonych tudzież porąbanych świętych obrazów<sup>75</sup>, który też zginąłem z powodu ciężkich bluźnierstw przeciwko Chrystusowi, ty zupełnie niezasłużenie uczyniłeś pełnym chwały męczennikiem za wiarę Chrystusową i zaiste wyraziłeś pochwałę z przeciwieństwa<sup>76</sup>.

Pochwała ta zaś rozciąga się nawet na całą sektę luteran, która może się poszczycić tyloma okrytymi hańbą imionami podobnych do mnie męczenników, ilu odpowiednio liczy złodziei na szubienicach, zbójów [rozpiętych] na kołach, najniegodziwszych łotrów [powieszonych] na hakach. Chociaż, niegodny, stałem się przyczyną tylu nieszczęść, straty tylu ludzi i oczywistej klęski dla miasta Torunia, Twoja najroztropniejsza Muza przemieniła mnie w tegoż miasta podporę. Cenię przeto Twoją życzliwość dla mojej osoby, niemniej jednak proszę, abys mnie w pewnych rzeczach więcej nie chwalił z krzywdą dla naszego najwyższego patriarchy i ze szkodą dla Twojej własnej sławy. Napisałeś, że przez tą gwałtowną śmierć, która spotkała mnie w wieku bynajmniej nie młodzieńczym, zostałem przez Sarmatów posłany do gwiazd, co wydaje się niesprawiedliwe wobec Marcina Lutra. W myśl bowiem powiedzenia: „Piękne niebo, lecz nie dla ciebie, Marcinie”<sup>77</sup>, jego cnota nie była tak wielka, by uznać ją za godną gwiazd.

<sup>74</sup> „Cacopoeta” zasadniczo oznacza poetę lichego pod względem umiejętności. Przymiotnik „κακός” może jednak znaczyć też „złośliwy” bądź „oszczerczy”, co mogłoby sugerować również paszkwilanta.

<sup>75</sup> Podczas wydarzeń toruńskich w dniu 17 VII 1724 miało dojść do uszkodzenia ołtarza w kaplicy NMP w kolegium jezuitckim. Podpalono też stos zdewastowanych sprzętów wyrzuconych z budynku. Uczestników tumultu oskarżano później, że do ognia wrzucili również obraz Matki Boskiej.

<sup>76</sup> Jeden z toposów inwencyjnych, por. M. T. Cynceron, *Topiki* 18, 71, tłum. W. Kornatowski, [w:] *Pisma filozoficzne*, t. 4, red. K. Leśniak, Warszawa 1963, s. 156.

<sup>77</sup> Anegdotę, jakoby Luter, patrząc w rozgwieżdżone niebo miał z żalem westchnąć, że ono nie dla niego, czasem rozpisywaną na dialog pomiędzy Lutrem a jego żoną, Katarzyną von Bora, omawia: H. Grisar, *Luther*, authorised translation from the German by E.M. Lamond, ed. by L. Cappadelta, t. 5, London 1916, s. 372–373; przywoływany badacz nie podaje jednak źródła wcześniejszych niż koniec w. XVII. Zgodnie z jego opinią: „skoro Luter najwyraźniej głosił

Powstrzymaj się przeto od tego w wierszu i wiedz, że nie przebywam wysoko w niebiosach, lecz cierpię męki na dnie najgłębszego piekła, że jestem po wieki męczennikiem, lecz diabelskim. Nie zażywam rajskich rozkoszy, przyodziały w szatę godową<sup>78</sup>, lecz przyobuty w najnędzniejsze trepy Lutra<sup>79</sup>, doświadczam od demonów nieustannej chłosty i oczekuję was, pozostałych lutrów, najmilszych gości. Nie nazywaj też Ignacego hiszpańskim ciurą, to bowiem wydaje się uwydatniać twoją ignorancję; pod tym względem w powszechnej opinii wychodzisz na wielkiego głupca, skoro nie wiesz, kim rzeczywiście był Loyola – to, że był on mężem znamienitym szlachetnością rodu, heroizmem cnót i zaszczytnymi dokonaniem wojennymi<sup>80</sup>, potwierdzają liczne ogólnie znane świadectwa godnych najwyższego zaufania historyków. Wbrew też opinii całego świata nazwałś fanatycznym zakon Loyoli, [zakon] który po wielokroć udawał obłąd całej naszej sekty w publicznych dysputach i wydanych książkach. Podobnie też nie można przydawać miana ludzi nieprzyjaznych Bogu temu zgromadzeniu, które w Toruniu z największą gorliwością, najgwałtowniej wystąpiło nawet w obronie znieważonego z mojego rozkazu niedoskonałego wizerunku Boga, jaki ukazują święte obrazy. Ludzie ci nie wydają się również chciwi bogactw (jak mówisz), nie mogłem ich bowiem przekupić pieniędzmi, aby ocalić głowę<sup>81</sup>.

niekiedy swoje nocne kazania pod gołym niebem i skoro wystarczająco często przyznawał się do swoich wewnętrznych zmagania, te dwie rzeczy razem mogły zapoczątkować powstanie legendy” (s. 373).

<sup>78</sup> Szaty „wybielone we krwi Barankowej” stanowiły atrybut zbawionych – por. Ap 7, 14.

<sup>79</sup> W antyluterańskiej literaturze satyrycznej końca XVII w. pojawiają się niekiedy wzmianki o przechowywanych w Eisleben i traktowanych jak bezcenne relikwie butach Lutra, zanieczyszczonych notabene fekaliami, zob. np. epigramat I. F. Strigiliusa, *Lutheri caligae*, w: *Rosae Heliconiae, odore suaves, acumine graves...*, Pragae: typis Universitatis Carolo-Ferdinandae, 1690, s. 181: „Lutheri caliga gaudet Eislebia: nempe / queis semel imbuta est, balsama spirat adhuc” („Butem Lutra Eisleben się cieszy: zaiste / do dziś tchnie [on] wonnościami, jakimi raz został nasycony”). F. E. Brückmann, *Centuria secunda epistolarum itinerariarum...*, Wolfenbütel 1749, s. 987–988, odnosząc się do jednej z katolickich publikacji polemicznych, pisał: „Quod Islebiae Lutheri caligae foemini sterilibus ex parte anteriori ad osculum porrigerentur et, quando hoc remedium sit frustra adhibitum, viris ex parte posteriori instar pretiosarum reliquiarum aequae ad osculandum exhiberentur, calumniae certe sunt incondonabiles. [...] Reliquiae, nempe caligae, excrementis alvinis sordidae, [...] in ipsius [authoris] cerebro sunt natae” („Są to bez wątpienia niewybaczalne oszczerstwa, że w Eisleben daje się bezpłodnym kobietom buty Lutra do pocałowania od przodu, a jeśliby to lekarstwo okazało się daremne, w podobny sposób niczym bezcenne relikwie okazuje się [je] mężowi do pocałowania od strony tylnej. [...] Relikwie, mianowicie buty, zanieczyszczone odchodami brzucha, [...] zrodziły się w jego [autora] głowie”).

<sup>80</sup> Św. Ignacy był najmłodszym synem baskijskiego wielmoży, Beltrána Yáñez de Oñez y Loyola, podczas służby wojskowej w gwardii przybocznej wicekróla Nawarry uczestniczył w wielu bitwach, ciężko ranny kulą armatnią w obie nogi pod Pampeluną 20 V 1521. Podczas długiej rekonwalescencji doznał stopniowego nawrócenia.

<sup>81</sup> Według relacji J. K. Rubinkowskiego burmistrz Rösner był początkowo przekonany, że sprawę tumultu będzie można zakończyć pieniędzmi – por. S. Salmonowicz, *Sprawa toruńska*, op. cit., s. 98.

Twoje nieokrzesane i prostackie pióro podlega naganie również z tego względu, że naród sarmacki nazwałś ludzkim łajnem<sup>82</sup>, co ledwie można byłoby powiedzieć z największą ostrożnością, chociażby z tego nawet powodu, że Polacy mogliby uznać luteran za ludzkie łajno, które niby ze [swego] źródła odpadło od wstrętnych trepów Lutra, sprofanowane ich nieczystością.

Księżę Lubomirski<sup>83</sup> jest najsprawiedliwszym windykatorem i mścicielem krzywdy wyrządzonej mieszkańcom nieba, godzien jest nie hańby, lecz ukoronowania mitrą doczesnej i wiecznej chwały; nie prowokuj go swoją poezją, aby podobnej klęski, jaką zadał Toruniowi i jego głowie<sup>84</sup>, cała Rzeczpospolita Polska wraz z księciem i możnym rodem nie zgotowała również Twojej. Lękaj się, aby poirytowani moim i Twoim zuchwalstwem Sarmaci nie odpowiedzieli na cezury czy też cięcia<sup>85</sup> Twojego wiersza za pomocą mieczy i włóczni.

Mówię to najdroższemu wierszopisowi ku przestrodze. W nagrodę zaś za poetycki trud i należność za poświęcone mi wiersze obiecuję z czystej sympatii, że jeśli w Twojej opinii jestem świętobliwy, dopuszczę Ciebie do pocałowania relikwii mojego ciała, to jest środka dolnej twarzy<sup>86</sup> (jako że twarzy górnej, rzecz jasna odjętej, nie posiadam) podczas uroczystego wstąpienia do przygotowanego dla Ciebie piekła. Ponadto, w dowód wiekuiestej wdzięczności wyjednam dla Ciebie, Panie Wierszopisie, u pana naszego Lucycpera wieniec ognisty, obłany ze wszystkich stron płonąca smółą, zamiast laurowego<sup>87</sup>. Przygotuj tymczasem czoło i bądź zdrów.

Najżyczliwszy Tobie  
Rösner, prezydent toruński

(przeł. M. P.)

<sup>82</sup> Właściwie „szumowinami” lub „mołochem”, co jednk nie bardzo przystaje do obrazu brudnych butów Lutra.

<sup>83</sup> Jerzy Dominik Lubomirski (ok. 1665–1727), podkomorzy koronny, uczestniczył w pracach sądu asesorskiego oraz delegowanej do Torunia komisji śledczej, sprowadził też do Torunia swój regiment dragonów. Następnie przewodniczył (wraz z wojewodą chełmińskim Jakubem Zygmuntem Rybińskim) komisji mającej przeprowadzić wykonanie wyroku sądu asesorskiego, w tym egzekucję Rösnera. Atakowany był przez polemistów protestanckich w wielu tekstach związanych ze sprawą toruńską.

<sup>84</sup> Tzn. burmistrzowi (prezydentowi) – Rösnerowi.

<sup>85</sup> Gra słów: wyraz „caesura” oznacza zarówno cezurę wiersza, czyli średniówkę, jak i cięcie.

<sup>86</sup> Karnawałowa trawestacja zwyczają całowania relikwii, znanego w Kościele od czasów starożytnych (praktykom takim sprzeciwiał się na początku V w. Wigilancjusz).

<sup>87</sup> Przyznawany przez papieża bądź cesarza rzymskoniemieckiego wieniec laurowy stanowił nagrodę dla wybitnych poetów. Wieniec jako symbol wiecznej nagrody zbawionych – zob. 2 Tm 4, 8 oraz 1 Kor 9, 25.

## Biografia i twórczość Łukasza Orłowskiego w świetle źródeł archiwalnych\*

Łukasz Orłowski (ca 1715–1765) after completing his education with Szymon Słowikowski in 1734, he worked within the Krakow painters' guild until 1765, in time becoming one of the leading representatives of this milieu.

This article, based on the results of an archival search, is an attempt to outline Orłowski's biography with a particular focus on his family situation and the artist's participation in the functioning of the painters' guild in Krakow, including holding guild positions and training students. The presented works of the painter constitute an expanded collection of signed or archivally confirmed realizations, in relation to the state of knowledge to date, providing a broader picture of his artistic output.

W dotychczasowych badaniach nad działalnością krakowskiego cechu malarzy w wieku XVIII skupiano się na próbach reformy organizacji oraz jej związkach z uniwersytetem w drugiej połowie stulecia<sup>1</sup>. Brak jednak szczegółowych opracowań poświęconych funkcjonowaniu cechu w okresie wcześniejszym oraz dotyczących twórczości poszczególnych działających wówczas artystów, spośród których najwięcej uwagi poświęcono Andrzejowi Radwańskiemu<sup>2</sup>. Jednym

\* Niniejszy artykuł powstał na podstawie fragmentu pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Betleja, któremu dziękuję za okazaną pomoc. Słowa podziękowania za krytyczną lekturę tekstu oraz cenne wskazówki kieruję do dr. hab. Józefa Grabskiego.

<sup>1</sup> M. Chamcówna, *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2 (1954), s. 215–234; K. Lewicki, *O malarzach krakowskich w metrykach studentów U. J. w XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2 (1955), s. 264; D. Wysoczańska, *Notatki o kształceniu artystycznym w Krakowie w XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 46 (1975), s. 83–98.

<sup>2</sup> A. Bernatowicz, *Radwański Andrzej*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 8, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 181–184; tam wcześniejsza literatura. Ponadto m. in.: A. T. Piotrowski, *Dziennik malarski Andrzeja Radwańskiego malarza krakowskiego z XVIII wieku*, „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 16 (1989), s. 109–123; Z. Michalczyk, *Szkiecownik i notatnik Andrzeja Radwańskiego. Z badań nad kulturą*



z czołowych malarzy, tworzącym wspólnie z Radwańskim, był Łukasz Orłowski. Choć informacje o nim pojawiały się już w publikacjach ukazujących się w wieku XIX, działalność Orłowskiego nie stała się dotąd przedmiotem pogłębionego opracowania.

W kalendarzu Antoniego Gałęzowskiego na rok 1832 wspomniano, że spośród malarzy krakowskich Orłowski oraz Janowski byli uczniami Tadeusza Kuntzego<sup>3</sup>. Również Edward Rastawiecki w krótkim biogramie przedstawił malarza jako ucznia Tadeusza Kuntzego<sup>4</sup>. Wymienił także znajdujące się w Krakowie dwa obrazy z kościoła kapucynów i *Św. Kazimierza* z kościoła misjonarzy, a także *Św. Sebastiana* w kościele w Lanckoronie, oraz wspomniał, że prace artysty umieszczone są w kilku ołtarzach w krakowskim kościele Mariackim<sup>5</sup>. Uzupełniając wiadomości biograficzne, Rastawiecki podał, że w roku 1762 malarz poświadczył „dawność” wizerunku bł. Wincentego Kadłubka znajdującego się w klasztorze cystersów w Jędrzejowie, a z dziennika Andrzeja Radwańskiego zaczerpnął informacje o wyborze Orłowskiego na wiceseniora cechu w roku 1759 oraz jego seniora w roku 1762<sup>6</sup>. W uzupełnieniu biogramu artysty Rastawiecki zawarł informację, że w roku 1745, będąc magistrem cechu, Orłowski brał udział w reformie organizacji malarzy i podpisał list do rektora uniwersytetu w sprawie przejścia nad nią zwierzchnictwa<sup>7</sup>. Ponadto wymienił wykonany w roku 1747 portret Marianny z Ruszkowskich Sierakowskiej 2<sup>o</sup>voto Drozdowskiej przechowywany w zakrystii katedry we Lwowie, zaznaczając, że znajduje się tam więcej portretów autorstwa krakowskiego malarza<sup>8</sup>. Dokładne daty objęcia przez Orłowskiego stanowisk cechowych w latach 1747–1760 podał Wilhelm Gąsiorowski<sup>9</sup>, a opracowany przez niego biogram malarza zawiera informacje, że 10 maja 1734 roku Orłowski jako uczeń Szymona Słowikowskiego został wyzwolony na towarzysza sztuki malarskiej, data zaś mianowania go mistrzem nie jest znana<sup>10</sup>. Notę kończy informacja o śmierci malarza 10 czerwca 1765<sup>11</sup>.

*mieszkaństwa krakowskiego XVIII wieku, [w:] Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 359–371.

<sup>3</sup> A. Gałęzowskiego i komp. *Kalendarz domowy na rok przestępny 1832*, Warszawa, s. 26.

<sup>4</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 84.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 84–85.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 3, Warszawa 1857, s. 342–343.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 342.

<sup>9</sup> W. Gąsiorowski, *Cechy krakowskie. Ich dzieje, ordynacye, listy, swobody, zwyczaje i t.p. Jako materiał do historii sztuk, rzemiosł, przemysłu dawnej Polski, a mianowicie wzrostu, kwitnienia i upadku tychże w Krakowie*, Kraków 1860, s. 7–8.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 68–69.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 69.

Zygmunt Batowski w krótkim biogramie artysty jedynie wymienił krakowskie kościoły kapucynów, jezuitów i misjonarzy oraz świątynie w Lanckoronie, Sancygniowie i katedrę we Lwowie jako miejsca, w których znajdują się dzieła malarza<sup>12</sup>. Ponadto podał datę śmierci Orłowskiego i ustalił, że urodził się on około 1715 roku<sup>13</sup>. W roku 1971 Iwona Borysowicz napisała na Uniwersytecie Jagiellońskim, pod kierunkiem prof. dr. Jerzego Szablowskiego, pracę magisterską poświęconą twórczości Łukasza Orłowskiego. Autorka zebrała znane z literatury informacje o artyście, wymieniła wzmianki archiwalne z dziennika Radwańskiego, księgi zmarłych cechu krakowskich malarzy oraz wspomniała o zachowanej w archiwum kościoła na Skałce notatce potwierdzającej wypłacenie Orłowskiemu zadatku za obraz przedstawiający św. Jan Kantego [właśc. Jana Nepomucena]<sup>14</sup>. Z kolei Jan Samek w biogramie Łukasza Orłowskiego uzupełnił informacje biograficzne, w tym wiadomości o żonie artysty Franciszce oraz synu Wincentym, który także został malarzem. Badacz podał, że znanych jest około dwudziestu obrazów Orłowskiego i wymienił między innymi przedstawienia świętych: Apolonii, Agnieszki, Piotra i Karola Boromeusza z kościoła Mariackiego, oraz pochodzące z kolegiaty Wszystkich Świętych w Krakowie obrazy *Chrzest Chrystusa* i *Wszyscy Święci adorujący Tróję Świętą*. Samek krótko scharakteryzował styl malarza, podkreślając, że czerpał on w swojej twórczości z różnych dzieł<sup>15</sup>. Obszerną notę biograficzną Łukasza Orłowskiego, będącą uzupełnioną wersją biogramu z *Polskiego słownika biograficznego*, zamieszczono w *Słowniku artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Poza powtórzeniem znanych informacji biograficznych o malarzu obejmuje ona także znacznie rozszerzoną listę dzieł artysty, zawierającą zachowane obrazy religijne z Krakowa, Sancygniowa oraz Lanckorony, portrety członków rodzin Wielopolskich i Sierakowskich, a także portrety z krakowskich zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz z klasztoru bernardynek<sup>16</sup>.

Podjęta przeze mnie ponownie kwerenda archiwalna miała na celu weryfikację znanych z literatury przedmiotu informacji o życiu i twórczości Łukasza Orłowskiego oraz uzupełnienie stanu wiedzy o wiadomości zaczerpnięte z zachowanych dokumentów. Przeważająca w niniejszym artykule lista dzieł malarza obejmuje prace sygnowane, potwierdzone archiwalnie oraz te, których

<sup>12</sup> Z. Batowski, *Orłowski Łukasz*, w: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 26, Leipzig 1932, s. 54.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> I. Borysowicz, *Łukasz Orłowski osiemnastowieczny malarz krakowski*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. Jerzego Szablowskiego na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1971, [maszynopis], s. 1–7.

<sup>15</sup> J. Samek, *Orłowski Łukasz*, [hasło w:] *PSB*, t. 24/2, z. 101: *Orlikowski Stanisław-Ossoliński Józef*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 236–237.

<sup>16</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, *Orłowski Łukasz*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 6, red. K. Mikocka-Rachubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 316–318.

sygnatury podawane w literaturze przedmiotu wskazują na wykonanie ich przez Orłowskiego.

Data urodzenia Łukasza Orłowskiego nie jest znana. W literaturze przeważa informacja, że artysta urodził się około roku 1715<sup>17</sup>. Pierwszym potwierdzonym archiwalnie faktem z życia malarza jest wyzwolenie na towarzysza sztuki malarzkiej po nauce u Szymona Słowikowskiego, które odbyło się 10 maja 1734 roku<sup>18</sup>. Orłowski zobowiązał się wówczas jeszcze przez rok zostać u Słowikowskiego<sup>19</sup>. Następnie dwa lata, 1736–1737, miał zgodnie z zapisami cechu spędzić na nauce poza Krakowem<sup>20</sup>. Nie wiadomo jednak, czy zapisu tego przestrzegano.

#### Kalendarium życia Łukasza Orłowskiego

1715

Przypuszczalna data roczna urodzenia malarza.

1738

26 stycznia: ślub Łukasza Orłowskiego i Franciszki Bogackiej w bazylice Mariackiej w Krakowie; świadkowie: Antoni Zaleski i Szymon Słowikowski<sup>21</sup>.

27 września: malarz obecny przy zapisie Piotra Papucieńskiego na towarzysza dokonany przez Jędrzeja Canglera<sup>22</sup>.

24 listopada: chrzest Andrzeja Stanisława Kostki, syna Orłowskich, rodzice chrzestni: Józef Chwalibóg burgrabia krakowski oraz szlachcianka Katarzyna Biasteńska<sup>23</sup>. Ten oraz pozostałe chrzty dzieci uwzględnione w niniejszym artykule odbyły się w bazylice Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie.

1740

27 lipca: ślub Macieja Skowrońskiego i Agnieszki Szczurowskiej w bazylice Mariackiej w Krakowie, świadkowie: Łukasz Orłowski i Andrzej Czanglerski<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Z. Batowski, op. cit., s. 54; *Malarstwo polskie: manieryzm, barok*, Warszawa 1971, s. 399; J. Samek, op. cit., s. 236; M. Karpowicz, *Szuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 225; J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 316.

<sup>18</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie (dalej: MNK) VIII – rkps. 694, „Instrukcja dla ucznia zapisującego się do malarzkiej nauki”, „Nauka przy zapisywaniu ucznia...”, *Regestr Czynności Cechu Malarzy Krakowskich. Cech Malarzy Pokojowych*, k. 105r.; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 68–69; J. Samek, op. cit., s. 236.

<sup>19</sup> MNK VIII – rkps. 694, k. 105r.

<sup>20</sup> Ibidem, k. 108r.

<sup>21</sup> Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), mikrofilm sygn. 5–216, *Matrica Copulatum In Ecclesia Parochiali Beatæ Mariæ Virginis in Circulo Cracoviensi Existente Archipresbytero ejusdem Ecclesie Perillustri & R[evere]ndissimo D[omi]no Dominico Lochman I. Utriitsq. Doctore Canonico Crac; Deca: no Sandomiriensi, Judice Surrogato INCHOATA Anno Domini 1722 Mense Januario*, s. 200.

<sup>22</sup> MNK VIII – rkps. 694, k. 105v.

<sup>23</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, *Matrica baptizatorum In Ecclesia Parochiali B.M.V. in Circulo Crac: protunc existente Archipresbytero ejusdem Ecclesie Perillustri & Adm R[evere]ndo D[omi]no Hyacintho Łopacki S. Th. & M. D. Can. Cracovie[n]si Decano Sandomiriensi Inhoata A<sup>o</sup>. 1738. Mense Januario*, s. 29.

<sup>24</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–216, s. 223.

10 września: chrzest Mikołaja Wincentego, syna Łukasza i Franciszki Orłowskich, rodzice chrzestni: Jan Albrychowicz i Katarzyna Nardary<sup>25</sup>.

1742

28 maja: chrzest Jana Filipa Nareusza, syna Orłowskich, rodzice chrzestni: Michał Dębski i Teresa Sor[?]jowa<sup>26</sup>.

Orłowski mieszka w Krakowie w kamienicy przy ulicy św. Jana 11<sup>27</sup>.

1743

27 maja: chrzest Augustyna Jana Łukasza, syna Orłowskich, rodzice chrzestni: doktor filozofii z Kolegium Większego i kanonik kolegiaty św. Anny Wawrzyniec Satszewic (?) oraz Teresa Petrzyncowa<sup>28</sup>.

1744

27 czerwca: chrzest Elżbiety Marianny, córki Łukasza i Franciszki Orłowskich, rodzice chrzestni: Walenty Karasiński oraz Teresa Kamińska<sup>29</sup>.

1745

Co najmniej od roku 1745 malarz był „magistrem cechu malarskiego Krakowskiego”<sup>30</sup>. W tym roku Orłowski podpisał petycję malarzy skierowaną do rektora Akademii Krakowskiej Kazimierza Pałaszowskiego o przyjęcie artystów pod opiekę<sup>31</sup> oraz złożył podpis pod spisem regul obowiązujących w cechu malarzy dopisując przy swoim nazwisku „Polonus”<sup>32</sup>.

1747

Orłowski został wpisany do „Album Studiosorum” Akademii Krakowskiej<sup>33</sup>.

19 marca: starszy cechu Dominik Mangini wybiera Orłowskiego na swojego pierwszego konsyliarza<sup>34</sup>. W aktach cechu odnotowano przy nazwisku Orłowskiego „de Stopa nobili”<sup>35</sup>.

9 lipca: Orłowski uczestniczy w sesji cechu<sup>36</sup>.

15 lipca: obecność malarza na sesji kongregacji<sup>37</sup>.

<sup>25</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 66.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>27</sup> A. Chmiel, *Domy krakowskie ulica św. Jana*, cz. 1, Kraków 1924, s. 61.

<sup>28</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 126.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>30</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów ...*, t. 3, op. cit., s. 342.

<sup>31</sup> Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (dalej: AUJ) dok. 14055; M. Chamcówna, op. cit., s. 215; J. Samek, op. cit., s. 236

<sup>32</sup> AUJ, dok. 14056.

<sup>33</sup> AUJ, rękopis 367, *Metryka Uniwersytetu Jagiellońskiego 1720–1780*, strona nienumerowana; K. Lewicki, op. cit., s. 264; J. Samek, op. cit., s. 236.

<sup>34</sup> MNK VIII – rkps. 1131, *Aktorat kongregacji Malarskiej Zamykający w sobie Wszystkie obrządki iako to Elekcyje Seniorskie, Wpisy y wypisy, Dekreta rozne, y inne uchwalenia agitujące się na Sesyach teyże kongregacji, czyli to publicznych czyli prywatnych który Aktorat porządkiem należytem pisany zaczyna się w Roku Tysiącnym Siedemsetnym Czerdziestym Siódmym Dnia Dziewiętnastego Marca*, s. 1; MNK VIII – rkps. 1129, *Książka zawierająca: protokoły sesji, spisy oszacowanych na żądanie sukcesorów obrazów, spisy ruchomości kongregacji*, s. 1; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 7.

<sup>35</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 1; MNK VIII – rkps. 1129, s. 1.

<sup>36</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 1; MNK VIII – rkps. 1129, s. 1.

<sup>37</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 2–3; MNK VIII – rkps. 1129, s. 2.

24 lipca: chrzest Jakuba Nowakowskiego, syna Kazimierza i Zofii, rodzice chrzestni: Łukasz Orłowski i Magdalena Lerczyńska<sup>38</sup>.

4 listopada: ślub Mikołaja Janowskiego i Agnieszki Geczychowskiej w bazylice Mariackiej w Krakowie, świadkowie: Łukasz Orłowski, Andrzej Cangier i Józef Janowski<sup>39</sup>.

1748

10 marca: udział Orłowskiego w sesji kongregacji<sup>40</sup>.

24 marca: wybór Orłowskiego na wiceseniora cechu<sup>41</sup>.

29 marca: chrzest Katarzyny Agnieszki, córki Łukasza i Franciszki, rodzice chrzestni: penitencjariusz krakowskiej bazyliki Mariackiej Stanisław Budziński oraz Regina Wigurzyna<sup>42</sup>.

1749

14 kwietnia: ponowny wybór Orłowskiego na wiceseniora cechu<sup>43</sup>.

23 listopada: ślub Antoniego Jackowskiego i Anny Sterdzinskiej w bazylice Mariackiej w Krakowie, świadkowie: Łukasz Orłowski, Łukasz Rozworski i Stanisław Stachowicz<sup>44</sup>.

W tym roku Orłowski wykonał nieokreślone prace do krakowskiego kościoła Misjonarzy<sup>45</sup>.

1750

6 kwietnia: ponowny wybór Orłowskiego na wiceseniora cechu<sup>46</sup>.

19 maja: Orłowski obecny na sesji i płaci 1 zł składki na mszę w suche dni<sup>47</sup>.

21 września: sesja cechu, na której Orłowski płaci 1 zł składki na mszę suchedniową<sup>48</sup>.

17 grudnia: na sesji suchedniowej cechu Orłowski płaci 1 zł składki<sup>49</sup>.

1751

28 lutego: nieobecność Orłowskiego na sesji suchedniowej kongregacji; odnotowano, że wpłacił składkę w wysokości 1 złotego<sup>50</sup>.

8 sierpnia: chrzest Kajetana Wawrzyńca, syna Łukasza i Franciszki Orłowskich, rodzice chrzestni: Piotr Bojarski i Zofia Raczeńska<sup>51</sup>.

1752

6 lutego: „w rezydencji (...) szlachetnie urodzonego Łukasza Orłowskiego” uznano jego ucznia Karola Wochowskiego za towarzysza, zastrzegając, że jeszcze przez rok ma pracować jak czeladnik u swojego nauczyciela<sup>52</sup>.

<sup>38</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 206.

<sup>39</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–216, s. 285.

<sup>40</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 6; MNK VIII – rkps. 1129, s. 6.

<sup>41</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 7; MNK VIII – rkps. 1129, s. 8; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 7.

<sup>42</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 221.

<sup>43</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 12; MNK VIII – rkps. 1129, s. 17; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>44</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–216, s. 305.

<sup>45</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317.

<sup>46</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 15; MNK VIII – rkps. 1129, s. 19; ANK, Zbiór Ambrożego Grabowskiego, 29/679/0/2/8, s. 1592; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>47</sup> MNK VIII – rkps. 1129, s. 21.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 25.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 26.

<sup>51</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 291.

<sup>52</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 27; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 93 podał, że Wochowski został wyzwolony na towarzysza 31 marca 1752 r.



31 marca: wypis Wochowskiego wpisany do księgi zawierającej informacje o decyzjach podejmowanych przez członków cechu<sup>53</sup>.

1753

1 kwietnia: Orłowski uczestniczy w sesji kongregacji<sup>54</sup>.

18 października: sesja generalna „w rezydencji P. Łukasza Orłowskiego”<sup>55</sup>.

1754

19 marca: malarz świadkiem zapisu Jana Remiszowskiego na towarzysza kongregacji<sup>56</sup>.

3 czerwca: sesja cechu, na której zapada decyzja, że malarz ma „zmalować P. Jezusa ukrzyżowanego lub co się mu zdawać będzie” do stancji cechu w Akademii Krakowskiej, obraz ma mieć wymiary 2 łokcie wysokości na 1,5 łokcia szerokości<sup>57</sup>. Prawdopodobnie ten fakt był w literaturze określony jako konkurs na przedstawienie Chrystusa Ukrzyżowanego do „stancji cechowej w Akademii”, którego wynik jest nieznan<sup>58</sup>.

17 czerwca: przed sądem kongregacji złożono na Franciszkę Orłowską skargę, którą wycofano 22 czerwca<sup>59</sup>.

1755

3 kwietnia: wybór Orłowskiego na seniora cechu; na wiceseniora malarz wybrał sobie Mikołaja Janowskiego<sup>60</sup>.

13 lutego: pierwsza sesja po wyborze Orłowskiego na seniora cechu, poprzedni senior, Mikołaj Janowski, przekazuje mu „rekwizyta” kongregacji: przywilej od króla Augusta III, akta spisane od 19 marca 1755, konstytucje i statuty kongregacji zaakceptowane przez rektora Akademii Krakowskiej, przywilej od króla Stefana Batorego wraz z tłumaczeniem na język polski, pieczęć, skrzynkę na przywileje, skrzynkę na świece oraz świece<sup>61</sup>.

4 maja: chrzest Floriana Michała Giedroycia, syna artysty i Franciszki, rodzice chrzestni: Jadwiga Florkowska i Stanisław Budziński będący także ojcem chrzestnym córki malarza Katarzyny<sup>62</sup>.

11 maja: Orłowski był obecny na sesji cechu<sup>63</sup>.

30 lipca: sesja kongregacji odbyła się w stancji seniora, którym był wówczas Łukasz Orłowski<sup>64</sup>.

1756

13 marca: malarz obecny na sesji cechu<sup>65</sup>.

15 marca: artysta uczestniczy w sesji kongregacji<sup>66</sup>.

<sup>53</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 22–23.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 27.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 29.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>58</sup> J. Samek, op. cit., s. 236

<sup>59</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 47–48.

<sup>60</sup> Ibidem, s. 62; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>61</sup> Sprzeczność daty wyboru Orłowskiego oraz daty pierwszej sesji cechu wynika z błędnego zapisu w archiwaliach oraz braku możliwości weryfikacji tej informacji w innych źródłach. MNK VIII – rkps. 1131, s. 63.

<sup>62</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 383.

<sup>63</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 64.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 66–67.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 67.

27 kwietnia: Orłowski wybrany na wiceseniora przez Andrzeja Radwańskiego, który został nowym seniorem kongregacji<sup>67</sup>.

8 czerwca: sesja cechu, w której uczestniczy Łukasz Orłowski<sup>68</sup>.

7 listopada: ślub Zofii Radwańskiej i Franciszka Placidiego, świadkowie: Łukasz Orłowski, Andrzej Radwański i Józef Komoniecki<sup>69</sup>.

1757

18 kwietnia: senior Andrzej Radwański ponownie wybiera Orłowskiego na wiceseniora cechu<sup>70</sup>.

14 czerwca: chrzest Justyny Marty, córki Łukasza i Franciszki Orłowskich, rodzice chrzestni: Franciszek Placidi oraz Zofia Radwańska<sup>71</sup>.

1758

17 kwietnia: wybór Orłowskiego na wiceseniora cechu przez seniora Józefa Kopaczyńskiego<sup>72</sup>.

18 kwietnia: udział malarza w sesji cechu<sup>73</sup>.

16 maja: artysta obecny na sesji kongregacji<sup>74</sup>.

2 sierpnia: chrzest Dominika Kajetana Wincentego, syna Karola i Elżbiety Wochowskich, rodzice chrzestni: Anna Laskiewiczowa i Łukasz Orłowski<sup>75</sup>.

4 października: chrzest Franciszka Kajetana Masłowskiego syna Sebastiana i Teresy, rodzice chrzestni: Anna Schultzowa i Łukasz Orłowski<sup>76</sup>.

1759

6 maja: nowy senior kongregacji Mikołaj Janowski wybiera Orłowskiego na wiceseniora<sup>77</sup>.

10 czerwca: malarz obecny przy wypisie Wojciecha Gajeckiego na towarzysza po zakończeniu nauki u Józefa Komunieckiego<sup>78</sup>.

28 czerwca: artysta obecny na sesji cechu<sup>79</sup>.

15 lipca: sesja kongregacji z udziałem Orłowskiego<sup>80</sup>.

9 września: na sesji kongregacji Orłowski przyjmuje na ucznia Kazimierza Włodarskiego<sup>81</sup>.

14 października: Orłowski obecny na sesji kongregacji<sup>82</sup>.

18 października: artysta uczestniczy w sesji cechu<sup>83</sup>.

16 grudnia: obecność malarza na sesji kongregacji<sup>84</sup>.

<sup>67</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 72; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>68</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 73.

<sup>69</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–358, *Liber copulatorum Ecclesiae Collegiatae OO SS. Crac.*, s. 289; J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi (ok. 1710–1782)*, „Rocznik Krakowski” 37 (1965), s. 77.

<sup>70</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 80; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>71</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 432.

<sup>72</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 81; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>73</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 81–83.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 83–84.

<sup>75</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 454.

<sup>76</sup> Ibidem, s. 457.

<sup>77</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 90; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>78</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 92.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>80</sup> Ibidem, s. 93–95.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 98–99.

<sup>82</sup> Ibidem, s. 99–101.

<sup>83</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 101–103.

Od roku 1759 Łukasz Orłowski wpisany wraz z innymi krakowskimi malarzami do prowadzonej przez cech książki „Panów Maystrów Kongregacy Malarskiej krakowskiej”<sup>85</sup>.

1760

22 stycznia: sesja cechu z udziałem Łukasza Orłowskiego<sup>86</sup>.

13 kwietnia: Orłowski uczestniczy w sesji cechu<sup>87</sup>.

14 kwietnia: wybór artysty na wiceseniora cechu przez seniora Mikołaja Janowskiego<sup>88</sup>.

29 czerwca: malarz uczestniczy w sesji kongregacji<sup>89</sup>.

14 września: na sesji cechu odnotowano nieobecność malarza, co w przypadku braku usprawiedliwienia skutkowało nałożeniem na niego kary finansowej<sup>90</sup>.

30 listopada: Orłowski obecny przy wypisie Stanisława Mogiłańskiego na towarzysza po skończonej nauce u Andrzeja Radwańskiego<sup>91</sup>.

14 grudnia: usprawiedliwiona nieobecność malarza na sesji cechu<sup>92</sup>.

1761

31 marca: start Orłowskiego w wyborach na seniora cechu; przegrywa z Andrzejem Radwańskim, uzyskując 3 głosy, zostaje natomiast wybrany konsyliarzem uzyskując 7 głosów<sup>93</sup>.

12 maja: sesja cechu z udziałem malarza<sup>94</sup>.

24 maja: nieobecność malarza na sesji cechu<sup>95</sup>.

31 maja: artysta obecny na sesji kongregacji<sup>96</sup>.

9 lipca: sesja cechu z udziałem Orłowskiego, po której dostaje od wyjeżdżającego Mikołaja Janowskiego „dyspozycję zupełną”<sup>97</sup>.

13 września: Orłowski nieobecny na sesji cechu, w protokole sesji zapisano przy jego nazwisku „w drodze”<sup>98</sup>.

11 października: nieobecność malarza na sesji cechu<sup>99</sup>.

1762

31 stycznia: malarz uczestniczy w sesji cechu<sup>100</sup>.

28 lutego: udział Orłowskiego w sesji kongregacji<sup>101</sup>.

4 marca: obecność artysty na sesji cechu<sup>102</sup>.

<sup>85</sup> ANK, sygn. 29/155/0/-/1, *Imiona y Przewziska P Panow Maystrom Kongregacy Malarskiej krakowskiej od Roku Panskiego 1759. Spisane*, s. 3.

<sup>86</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 104.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 108; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8.

<sup>89</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 110.

<sup>90</sup> Ibidem, s. 111.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 115.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 120–121.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>102</sup> Ibidem.

19 kwietnia: wybory starszego cechu, w których Orłowski uzyskuje 2 głosy, a seniorem wybrany ponownie Andrzej Radwański. Orłowskiego ośmioma głosami wybrano wówczas konsyliarzem<sup>103</sup>.

31 maja: sesja cechu z udziałem malarza<sup>104</sup>.

11 września: obecność Orłowskiego na sesji kongregacji<sup>105</sup>.

19 września: udział artysty w sesji cechu<sup>106</sup>.

17 października: Orłowski obecny na sesji kongregacji, członkowie cechu decydują, żeby Orłowski przejął tytuł „Pater Senior” po zmarłym Józefie Komunieckim<sup>107</sup>.

18 października: w obecności Łukasza Orłowskiego przyjęcie jego syna Wincentego „za Maystra” kongregacji malarzy, ze względu na swój młody wiek ma pracować u swojego ojca<sup>108</sup>.

31 października: obecność Orłowskiego na sesji cechu, przy jego nazwisku odnotowano „Senior Pater”<sup>109</sup>.

15 listopada: udział malarza w sesji cechu<sup>110</sup>.

29 listopada: artysta uczestniczy w sesji kongregacji, przy jego nazwisku ponownie zapisano „Senior Pater”<sup>111</sup>.

1 grudnia: Orłowski obecny na sesji cechu<sup>112</sup>.

W tym roku malarz wykonał „poświadczenie dawności” znajdującego się w Jędrzejowie wizerunku bł. Wincentego Kadłubka<sup>113</sup>.

1763

9 stycznia: Łukasz Orłowski przyjmuje na naukę Stanisława Długajskiego<sup>114</sup>.

27 lutego: malarz uczestniczy w sesji cechu<sup>115</sup>.

4 marca: artysta obecny na sesji kongregacji<sup>116</sup>.

6 marca: obecność Orłowskiego na sesji cechu<sup>117</sup>.

11 kwietnia: wybór Orłowskiego na konsyliarza kongregacji<sup>118</sup>.

23 maja: usprawiedliwiona chorobą nieobecność malarza na sesji<sup>119</sup>.

18 września: Orłowski nie uczestniczy w sesji kongregacji, przy jego nazwisku odnotowano, że był ekskuzowany<sup>120</sup>.

18 października: sesja z udziałem Orłowskiego<sup>121</sup>.

<sup>103</sup> Ibidem, s. 127.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 128.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>106</sup> Ibidem, s. 133.

<sup>107</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>108</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 135–136.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 138–141.

<sup>113</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów ... t. 2*, op. cit., s. 85.

<sup>114</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 142.

<sup>115</sup> Ibidem, s. 143–144.

<sup>116</sup> Ibidem, s. 144.

<sup>117</sup> Ibidem, s. 144–145.

<sup>118</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem, s. 149.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 150–151.

11 grudnia: nieobecny na sesji malarz był usprawiedliwiony<sup>122</sup>.

12 grudnia: malarz uczestniczy w sesji cechu<sup>123</sup>.

1764

11 stycznia: chrzest Pawła Sebastiana Witkowskiego syna Marcina i Agnieszki, rodzice chrzestni: Łukasz i Franciszka Orłowski<sup>124</sup>.

23 stycznia: Orłowski uczestniczy w sesji cechu<sup>125</sup>.

11 marca: usprawiedliwiona nieobecność malarza na sesji cechu<sup>126</sup>.

18 marca: malarz obecny na sesji kongregacji<sup>127</sup>.

8 kwietnia: obecność artysty na sesji cechu<sup>128</sup>.

2 maja: wybór Orłowskiego na konsyliarza kongregacji<sup>129</sup>.

11 czerwca: podczas sesji cechu artystę wymieniono wśród malarzy, którzy zobowiązali się wykonać obrazy do stancji cechu<sup>130</sup>.

16 września: malarz uczestniczy w sesji cechu<sup>131</sup>.

19 października: na sesji kongregacji wybrano Orłowskiego do słuchania świadków w procesie między Mikołajem Janowskim a Józefem Kopacińskim o złamanie statutów i nieuczciwe odebranie zlecenia od karmelitów<sup>132</sup>.

1765

17 lutego: wyzwolenie Kazimierza Włodarskiego, ucznia Orłowskiego, na towarzysza, z zastrzeżeniem, że Włodarski jeszcze przez rok ma pozostać u swojego nauczyciela<sup>133</sup>.

22 kwietnia: wybór malarza na konsyliarza kongregacji<sup>134</sup>.

10 czerwca: śmierć Łukasza Orłowskiego<sup>135</sup>. Następnego dnia jego syn płaci w krakowskiej bazylice Mariackiej 100 zł za pogrzeb<sup>136</sup>. Odnotowano także wydatek 12 talarów na świece<sup>137</sup>.

1766

4 stycznia: taksa obrazów po Orłowskim obejmująca 68 pozycji<sup>138</sup>.

Najstarszym znanym obrazem Łukasza Orłowskiego jest znajdujące się w jednym z ołtarzy bocznych w kościele p.w. Bożego Ciała w Krakowie przedstawienie św. Augustyna, na którym umieszczona była sygnatura autora oraz

<sup>122</sup> Ibidem, s. 151.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 151–152.

<sup>124</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–179, *Metrica baptisatorum* [1759–1772], s. 125.

<sup>125</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 152.

<sup>126</sup> Ibidem, s. 153.

<sup>127</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>128</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>129</sup> Ibidem, s. 158.

<sup>130</sup> Ibidem, s. 159–161.

<sup>131</sup> Ibidem, s. 162.

<sup>132</sup> Ibidem, s. 164, 166.

<sup>133</sup> Ibidem, s. 170.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 173.

<sup>135</sup> ANK, sygn. 29/155/0/-/1, karta nienumerowana.

<sup>136</sup> Archiwum Bazyliki Mariackiej w Krakowie (dalej: ABM), sygn. 590, *Rejestr opłat pogrzebowych*, brak paginacji.

<sup>137</sup> ABM, sygn. 192, *Percepta kościoła Archipresbyt[erialnego]*, s. 87.

<sup>138</sup> MNK VIII – rkps. 1129, s. 11–13.



data 1744<sup>139</sup>. Kolejne znane sygnowane dzieła Orłowski wykonał w roku 1746. Są to: datowany 17 marca portret Jana Józefa Wielopolskiego<sup>140</sup> oraz przedstawienie *Św. Michała Anioła walczącego ze smokiem* w jednym z ołtarzy kościoła misjonarzy w Krakowie, na którym widnieje data 18 czerwca 1746<sup>141</sup>. W roku następnym powstały portrety: biskupa Stanisława Kostki Załuskiego<sup>142</sup>, Józefa Sierakowskiego<sup>143</sup> i Romana z Bogusławic Sierakowskiego<sup>144</sup>, oraz dwa przedstawienia Marianny z Ruszkowskich Sierakowskiej 2<sup>o</sup>voto Drozdowskiej<sup>145</sup>. Kolejnym potwierdzonym dziełem malarza jest portret Urszuli z Potockich Wielopolskiej, na którego odwrocie widnieje data 22 września 1750<sup>146</sup>. 11 marca 1751 Orłowski zawarł z przeorem klasztoru paulinów na Skałce w Krakowie kontrakt (il. 1) na wykonanie do kościoła obrazu przedstawiającego św. Jana Nepomucena, który ukończył 27 czerwca tego roku (il. 2)<sup>147</sup>. W zawartym kontrakcie zaznaczono, że malarz ma wykonać dzieło „według Imaginacyi sobie danej” za cenę 15 czerwonych złotych<sup>148</sup>. Drugim obrazem wykonanym w tym roku jest wizerunek św. Judy Tadeusza przechowywany w klasztorze dominikanów w Krakowie opatrzony datą 4 listopada<sup>149</sup>.

<sup>139</sup> F. Stolit, *Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku*, „Rocznik Krakowski” (44) 1973, s. 74; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4 *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory 1*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 58.

<sup>140</sup> Data znajduje się na odwrocie obrazu. Informacja ta znajduje się także w karcie katalogowej Muzeum Narodowego w Warszawie sygn. MP 3674.

<sup>141</sup> Data oraz sygnatura artysty w lewym dolnym rogu obrazu. Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (dalej: APAN), Zbiór Zygmunta Batowskiego, sygn. 37, *Malarstwo polskie w XVIII w., Czechowicz, Konicz (Kuntze), uczniowie Czechowicza i Kuntzego*, k. 223 r; Archiwum Polskiej Prowincji Księży Misjonarzy, sygn. V. 11: *Opis kościoła – ołtarzy, ok. 1817 r.?*, s. 12.

<sup>142</sup> Data oraz sygnatura malarza znajdują się na odwrocie obrazu przechowywanego w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie.

<sup>143</sup> Informacja o dacie oraz sygnaturze malarza, które znajdowały się na odwrocie obrazu, uzyskana od Pani Beaty Ganczarewicz z Działu Sztuki Europejskiej 1800–1945 Muzeum Narodowego w Szczecinie.

<sup>144</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317.

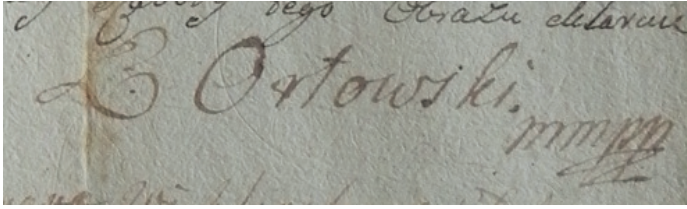
<sup>145</sup> D. Szelest, *Lwowska Galeria Obrazów malarstwo polskie*, Warszawa 1990, s. 24; M. Gębarowicz, *Portret w XVI–XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 10, 106. Jeden z obrazów wymieniono w: L. Bieliński, *Lwowianin czyli zbiór potrzebnych i użytecznych wiadomości*, t. 2, Lwów 1837, s. 69.

<sup>146</sup> Obraz przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach jest sygnowany i datowany na odwrocie.

<sup>147</sup> Archiwum Klasztoru Paulinów w Krakowie na Skałce (dalej: AKPKS), 271, *Akta i rachunki o restauracji dachów, ołtarzy i posadzek a następnie budowy kościoła*, k. 303r; J. Lepiarczyk, *Wiadomości źródłowe do dziejów budowy i urzędzenia barokowego kościoła Na Skałce w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 35 (1961), s. 50.

<sup>148</sup> AKPKS, 271, k. 303r. Potwierdzenia wypłat AKPKS, 272, *Regestra skałeczne percepty [i ekspensy] na fabrykę kościoła Świętego Stanisława biskupa krakowskiego męczennika i patrona Korony Polskiej*, k. 458v., 462r.; AKPKS, 273, *Percepta [et expensa] Fabricae S. Stanisłai Episcopi et Martyris*, k. 174r., 180v.

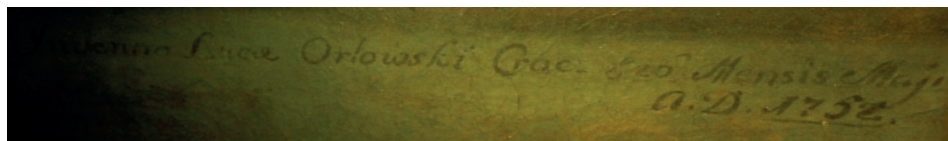
<sup>149</sup> Data oraz sygnatura znajdują się na odwrocie obrazu.



Il. 1 Podpis Łukasza Orłowskiego znajdujący się na kontrakcie na wykonanie obrazu *Św. Jan Nepomucen* do kościoła pod wezwaniem św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa w Krakowie, fot. Katarzyna Chrzanowska



Il. 2 Łukasz Orłowski, *Św. Jan Nepomucen*, 1751, klasztor oo. Paulinów w Krakowie, fot. Katarzyna Chrzanowska



Il. 3 Sygnatura Łukasza Orłowskiego oraz data znajdujące się na obrazie *Św. Anna* przechowywanym w klasztorze kapucynów w Krakowie, fot. Katarzyna Chrzanowska

Kolejnym sygnowanym dziełem Orłowskiego jest przedstawienie św. Anny powstałe dla krakowskich kapucynów, opatrzone datą 26 maja 1752<sup>150</sup>. Kornel Gadacz podał, zawierającą datę 1763, rzekomą sygnaturę malarza znajdującą się na obrazie przedstawiającym św. Annę<sup>151</sup>, a datowanie za Gadaczem powtórzono w biogramach Orłowskiego<sup>152</sup>. Pełna treść znajdującego się na obrazie napisu, będącego sygnaturą malarza brzmi „Invenio Lucae Orłowski Crac. d. 26 Mensis Maji / A. D. 1752.” (il. 3). Po weryfikacji treści sygnatury, w której zawarta jest dokładna data 26 maja 1752, należy uznać, że przechowywany obecnie w klasztorze kapucynów obraz *Św. Anna* powstał jedenaście lat wcześniej w stosunku do datowania podawanego dotychczas w literaturze.

W kolejnym, 1753 roku artysta wykonał obraz *Św. Stanisław z Piotrowinem przed królem*<sup>153</sup> oraz, na zlecenie Katarzyny Czernej, wizerunek Chrystusa Bolesnego obecnie przechowywany w krakowskim klasztorze prezentek<sup>154</sup>. Latem 1756 roku kapituła kolegiaty w Sandomierzu zleciła Orłowskiemu wykonanie do ołtarza głównego obrazu z przedstawieniem *Narodzin Najświętszej Marii Panny*<sup>155</sup>, a rozliczenie za wykonane dzieło, obejmujące kwotę 600 złotych polskich, zostało podpisane przez malarza 23 września tego roku<sup>156</sup>. W maju Jacek Augu-

<sup>150</sup> Data oraz sygnatura znajdują się na obrazie. Autorstwo Orłowskiego odnotowane zostało w inwentarzach: ANK, WM 552 In 6, *Inwentarz Kościoła i Klasztoru Zakonu S<sup>o</sup>. O<sup>a</sup>. Franciszka XX Kapucynów w Krakowie w Wolnym Mieście na przedmieściu Piasek w Gminie IX sytuowanego, pod N<sup>o</sup> 140. przez Komisją Cywilno Duchowną / na mocy rozporządzenia Wysokiego Senatu Rządzącego uchwalonego z dnia 16 Stycznia roku 820 do N<sup>o</sup> 332. / sporządzony dnia 3<sup>o</sup> Czerwca Roku 1821*, s. 21; Archiwum Krakowskiej Prowincji Kapucynów (dalej: AKPK), sygn. AKK 39, *Inwentarz kościoła i klasztoru OO. Kapucynów w Krakowie. Od roku 1798–1936*, k. 24v.

<sup>151</sup> K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki prowincji krakowskiej zakonu oo. Kapucynów*, „Archiwa, biblioteki i muzea kościelne” 11 (1965), s. 140.

<sup>152</sup> J. Samek, op. cit., s. 236; idem, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317.

<sup>153</sup> Data oraz sygnatura artysty znajdują się na odwrociu obrazu w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inwentarzowy MNK I – 239. Za informację o obrazie dziękuję Natalii Koziarce.

<sup>154</sup> Napis na odwrociu obrazu: R. P. 1753 D. [nieczytelne] / [słowo nieczytelne] odmalowa[litera nieczytelna] R. [litery nieczytelne] / m[ala]rzeni Orłowskiemu / PRZEZ / [litery nieczytelne]ym P. Ka[t]jaszy[nę?] / CZ[E?]RNA. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 4 *Miasto Kraków*, cz. 2 *Kościół i klasztor Śródmieścia 1*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 148.

<sup>155</sup> Informacja o sygnaturze znajdującej się na obrazie: U. Stępień, *Obraz Łukasza Orłowskiego w katedrze sandomierskiej*, „Zeszyty sandomierskie. Biuletyn Towarzystwa Naukowego Sandomierskiego” 31 (2011), s. 62–63.

<sup>156</sup> A. Dworzak, *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016, s. 80–81. Fotografie rozliczenia opublikowała U. Stępień, op. cit., s. 63.

styn Łopacki wypłacił malarzowi 2 czerwone złote i 5 tynfów na sprowadzenie płótna z Wiednia<sup>157</sup>. W następnym roku powstało kolejne przedstawienie św. Michała Archanioła<sup>158</sup>.

W roku 1758 Orłowski wykonał obraz ukazujący świętych Benedykta z Nursji, Wincentego Ferreriusza i Jacka<sup>159</sup>. W zbiorach Muzeum Książąt Lubomirskich w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu przechowywany jest sygnowany przez Orłowskiego rysunek *Św. Benedykt z Nursji, św. Wincenty Ferreriusz i św. Jacek*<sup>160</sup>. Oba dzieła przedstawiają niemal identyczną kompozycję. Na pierwszym planie przy lewym dolnym rogu ukazano z profilu trzymającego w ręce kielich siedzącego św. Benedykta, obok którego leży otwarta księga. Za nim siedzi rozkładający szeroko ręce św. Wincenty Ferreriusz, nad którego głową unosi się płomień. Nieco w głębi, przy prawej krawędzi zarówno rysunku, jak i obrazu ukazano niemal z profilu klęczącego św. Jacka trzymającego w rękach monstrancję oraz figurkę Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Dzieła odróżnia umieszczenie na rysunku między obłokami trąby, w miejscu, gdzie na obrazie ponad głowami zakonników znajduje się anioł w czerwonej szacie. Znaczne podobieństwo kompozycji widocznej na rysunku oraz wykonanym w roku 1758 obrazie pozwala powiązać oba dzieła, gdy uznamy że rysunek powstał jako jeden z etapów prac poprzedzających wykonanie obrazu. Tym samym można określić datowanie rysunku na rok 1758 z zastrzeżeniem, że mógł zostać wykonany wcześniej.

W roku 1760 powstał portret siostry Franciszki Wiszowatej, znajdujący się w klasztorze sióstr bernardynek w Krakowie<sup>161</sup>, a w roku następnym portret profesora Kazimierza Jarmundowicza, przechowywany w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie<sup>162</sup>, oraz obraz do ufundowanego przez księżkę Mariannę Jordanównę ołtarza Zwiastowania Najświętszej Marii Pannie w chórze kościoła klasztorowego w Staniątkach, za które autor odebrał wypłatę

<sup>157</sup> A. Dworzak, op. cit., s. 80–81.

<sup>158</sup> Sygnatura malarza oraz data znajdują się na odwrociu obrazu. Informacja o dacie zamieszczona została także w karcie katalogowej Muzeum Narodowego w Warszawie sygn. MP 3410.

<sup>159</sup> Informacja, że płótno było sygnowane i datowane 1758: *Katalog 44 Aukcja część II Dzieła sztuki i antyki. 9 września 1998 r. o godzinie 19:00 w salonie Domu Aukcyjnego Rempex w Warszawie*, s. 28. Za informację o obrazie dziękuję Natalii Koziarze.

<sup>160</sup> T. Solski, M. Zębatówna, *Ambrożego Grabowskiego „Rękorysy Polaków. Prace malarskie ziomków naszych”*. Katalog, Wrocław 1953, s. 154; J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317. Ambroży Grabowski otrzymał ten rysunek autorstwa Łukasza Orłowskiego 31 lipca 1851 od Jana Wojnarowskiego jako wyraz jego wdzięczności za zgodę Grabowskiego na przesunięcie terminu zwrotu należności (ANK, Zbiór Ambrożego Grabowskiego, 29/679/101, Fascykuł 2-gi notat o sztukach pięknych, s. 809–811, 819).

<sup>161</sup> Napis na obrazie „Franciszka Wiszowata ZOSF 1760”. Informacje o sygnaturze J. Samek, op. cit., s. 236; J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317.

<sup>162</sup> Data oraz sygnatura malarza znajdują się na odwrociu obrazu. Informacje o dacie postania dzieła w: A. Jasińska, B. Skalmierska, *Portret Kazimierza Jarmundowicza (1698–1765)*, [w:] *Nowożytny portret profesora Akademii Krakowskiej w zbiorach Collegium Maius*, red. A. Jasińska, Kraków 2010, s. 366.



5 marca<sup>163</sup>. W roku 1762 malarz wykonał, opatrzone datą 21 stycznia, przedstawienie św. Sebastiana do kościoła parafialnego w Lanckoronie<sup>164</sup> oraz *Adorację Chrystusa Ukrzyżowanego przez świętych polskich* do kościoła Mariackiego w Krakowie<sup>165</sup>. W następnym roku Orłowski namalował dla krakowskich kapucynów przedstawienia św. Erazma<sup>166</sup> oraz św. Kajetana z Thieny, na którym widoczna jest sygnatura oraz data „[...] 1763 / d. 6. Julij”<sup>167</sup>, *Ukrzyżowanie* oraz *Św. Józefa* do kościoła w Sancygniowie<sup>168</sup>, a także obraz do ołtarza głównego kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie<sup>169</sup>. W roku 1764 powstały: niezachowany *Chrzest Chrystusa* do kościoła Wszystkich Świętych w Krakowie<sup>170</sup> oraz dwa przedstawienia św. Barbary, z których jedno przeznaczone było do kościoła parafialnego w Sancygniowie<sup>171</sup>, a drugie do kościoła parafialnego w Odporyszowie<sup>172</sup>. W tym samym roku artysta namalował także fragmenty dekoracji na chorągwi z przedstawieniem Matki Boskiej Piaskowej przechowywanej w kaplicy Arcybactwa Szkaplerza Świętego przy kościele karmelitów w Krakowie, za które otrzymał 26 złotych<sup>173</sup>. Ostatnim znanym dziełem Łukasza Orłowskiego jest powstały w roku 1765 *Św. Jan Nepomucen*, pierwotnie znajdujący się w kościele parafialnym w Sancygniowie<sup>174</sup>. Ponadto w sporządzonym 2 czerwca 1772 r. inwentarzu majątku krakowskiego cechu malarzy odnotowano *Narodzenie Najświętszej Panny Maryi*, podając Orłowskiego jako autora obrazu<sup>175</sup>.

<sup>163</sup> J. Skrabski, *Modernizacja kościoła w Staniątkach w XVIII wieku*, [w:] *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktyn w Staniątkach*, t. 1, red. K. Kuczman, J. Skrabski, A. Włodarek, Kraków 2018, s. 38.

<sup>164</sup> Data znajduje się na obrazie. Pełna sygnatura wraz z datowaniem: APAN, Zbiór Zygmunta Batowskiego sygn. 37, k. 225v. oraz *Malarstwo polskie*, op. cit., s. 399.

<sup>165</sup> J. Samek, A. Bernatowicz, op. cit., s. 317.

<sup>166</sup> O św. Erazmie: ANK, WM 552 In 6, s. 21–22; AKPK, sygn. AKK 39, k. 24v.; AKPK, sygn. AKK 40, 12.IV.1875 „*Inwentarz klasztoru OO. Kapucynów w Krakowie, sporządzony wskutek rozporządzenia Wysokiego C.K. Namiestnictwa we Lwowie z dnia 6.II.1870. L. 2070, za staraniem ówczesnego Gwardiana Ks. Wiktora Klimek, definitywa I Zakonu OO. Kapucynów Prowincji Galicyjskiej*”, s. 26; K. Gadacz, op. cit., s. 139; J. Marecki, *Kościół i klasztor Kapucynów w Krakowie. Przewodnik*, Kraków 1995, s. 44.

<sup>167</sup> Data oraz sygnatura znajdują się na obrazie przedstawiającym św. Kajetana. Ponadto o św. Kajetanie: K. Gadacz, op. cit., s. 138–139; J. Marecki, op. cit., s. 44.

<sup>168</sup> Archiwum Diecezjalne w Kielcach (dalej: ADK), PS – 1/1, *akta konsystorskie parafii Sancygniów rozpoczęto dn. 3 stycznia r. 1818, zakończono dn. 6 lutego r. 1938*, k. 307r. i v.

<sup>169</sup> Sygnowany i datowany przez artystę w lewym dolnym rogu obraz obecnie znajduje się w kościele pw. Św. Apostołów Piotra i Pawła w Krakowie.

<sup>170</sup> T. Żebrawski, *O pieczęciach dawnej Polski i Litwy*, Kraków 1865, *Rozmaitości*, s. 18. Tam treść sygnatury.

<sup>171</sup> ADK, PS – 1/1, k. 307r.

<sup>172</sup> U. Bęczkowska, *Odporyszów; Kościół par. św. Małgorzaty i Oczyszczenia NMP.*, [w:] *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016, s. 996.

<sup>173</sup> Archiwum klasztoru OO. Karmelitów w Krakowie „na Piasku”, AKKr 816/221, s. 8; W. Włodarczyk, *Kościół Karmelitów na Piasku*, „*Rocznik Krakowski*”, 36 (1963), z. 2–3, s. 144–145.

<sup>174</sup> ADK, PS – 1/1, k. 307r. Data oraz sygnatura znajdują się na obrazie.

<sup>175</sup> MNK VIII – rkps. 1129, s. 126.





Il. 4. Łukasz Orłowski, *Zaślubiny Marii*, 1753 (?), pierwotnie zasuwa w ołtarzu Matki Boskiej Loretańskiej w bazylice Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie obecnie przechowywana w skarbcu bazyliki, fot. Katarzyna Chrzanowska

Powyższą listę uzupełnia wykonany przez Łukasza Orłowskiego obraz *Zaślubiny Marii* przeznaczony do kaplicy Matki Boskiej Loretańskiej w krakowskim kościele Mariackim (il. 4), opatrzony sygnaturą „Invenit Lucas Orłowski / Cracovie Die 20 X<sup>bris</sup> 1775”<sup>176</sup>. Biorąc pod uwagę fakt, że obraz został w XIX w. przemalowany<sup>177</sup>, oraz datę śmierci autora dzieła, prawdopodobnie wydaje się, że widoczny obecnie rok nie jest elementem pierwotnej sygnatury. Obraz stanowił zasuwę w ołtarzu Matki Boskiej Loretańskiej projektu Franciszka

<sup>176</sup> Sygnatura i data znajdują się na obrazie. Za informację o obrazie dziękuję panu Krzysztofowi J. Czyżewskiemu.

<sup>177</sup> ABM, sygn. ABM R48, *Dokumentacja konserwatorska, Kościół Mariacki w Krakowie, Konserwacja elementów wystroju Kaplicy Matki Boskiej Loretańskiej*, t. I: *Dokumentacja opisowa*, s. 24, 79.

Placidiego<sup>178</sup>, który wykonano w roku 1753<sup>179</sup> lub w latach 1753–1755<sup>180</sup>. Biorąc pod uwagę powyższe informacje, rok wykonania dzieła można łączyć z datą powstania ołtarza i mimo widocznej obecnej daty określić czas jego powstania prawdopodobnie na rok 1753, ponieważ wówczas zapewne był już znany projekt ołtarza, a tym samym również wymiary przeznaczonego do niego obrazu.

Przeprowadzona kwerenda potwierdziła edukację Łukasza Orłowskiego u Szymona Słowikowskiego<sup>181</sup>. Pozwoliła także na ustalenie, że do swojego warsztatu Orłowski przyjął trzech uczniów. Pierwszym z nich był wyzwolony w roku 1752 Karol Wochowski<sup>182</sup>, drugim uczący się w latach 1759–1765 Kazimierz Włodarski<sup>183</sup>, a ostatnim przyjęty w roku 1763 Stanisław Długajski<sup>184</sup>. Relacje między malarzami należącymi do krakowskiego cechu nie ograniczały się jednak wyłącznie do kontaktów zawodowych. Świadczy o tym zarówno fakt, że świadkiem na odbywającym się cztery lata po zakończeniu nauki ślubie Orłowskiego był Słowikowski<sup>185</sup>, jak i wybór Orłowskiego na ojca chrzestnego syna Karola Wochowskiego sześć lat po ukończeniu edukacji przez tego ostatniego<sup>186</sup>. Choć informacje o przyjaźni Łukasza Orłowskiego z Andrzejem Radwańskim są znane, dotychczas pomijana była znajomość Orłowskiego z Franciszkiem Placidim. Świadczą o niej wybór malarza na jednego ze świadków ślubu architekta i Zofii Radwańskiej<sup>187</sup> oraz powierzenie Placidemu i zapewne jego małżonce roli rodziców chrzestnych jednej z córek Orłowskich<sup>188</sup>.

Potwierdzenia nie znalazła znana z literatury przedmiotu informacja o wykształceniu krakowskiego malarza u Tadeusza Kuntzego<sup>189</sup>. Kuntze po zakończeniu edukacji w Rzymie przyjechał do Krakowa i w latach 1757–1759 realizował zlecenia biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego<sup>190</sup>. Orłowski był już wówczas od ponad dwudziestu lat samodzielnym artystą, pracującym między

<sup>178</sup> J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi...*, s. 114; J. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna ks. Jacka Augustyna Łopackiego (1690–1761)*, „Nasza Przeszość: Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce” 40 (1973), s. 213.

<sup>179</sup> J. Kuś, op. cit., s. 213.

<sup>180</sup> J. Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archidiecezji Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franceskiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 74 (2008), s. 99.

<sup>181</sup> MNK VIII – rkps. 694, k. 105r.

<sup>182</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 27; W. Gąsiorowski, op. cit., s. 93.

<sup>183</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 98–99, 170.

<sup>184</sup> MNK VIII – rkps. 1131, s. 142.

<sup>185</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–216, s. 200.

<sup>186</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 454.

<sup>187</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–358, s. 289; J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi*, op. cit., s. 77.

<sup>188</sup> ANK, mikrofilm sygn. 5–178, s. 432.

<sup>189</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów...* t. 2, s. 84; D. Wysoczańska, op. cit., s. 86.

<sup>190</sup> Z. Prószyńska, *Kuntze Tadeusz*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, red. J. Maurin Białostocka, J. Derwojed, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986, s. 368; M. Banacka, *Biskup Andrzej Stanisław Kostka Załuski i jego inicjatywy artystyczne*, Warszawa 2001, s. 38–41.

innymi dla Wielopolskich i biskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego<sup>191</sup>, oraz piastującym czołowe stanowiska w cechu. Mało prawdopodobne zatem, by artysta z ukształtowanym stylem i o pozycji Orłowskiego został uczniem Kuntzego.

Przedstawione informacje uzupełniają biografię Łukasza Orłowskiego, pozwalając dokładniej poznać jego zaangażowanie w działalność krakowskiego cechu malarzy, którego historię syntetycznie przedstawił Zbigniew Michalczyk<sup>192</sup>, oraz zarysować inne, niż związane z realizacją zamówień, powiązania łączące go z artystami działającymi w Krakowie. Rozszerzone o nowe dzieła zestawienie pewnych prac malarza może stać się podstawą do dalszych analiz jego twórczości oraz wskazywać punkty odniesienia przy dokonywaniu nowych atrybucji.

## ANEKS

MNK VIII – rkps. 694, „Instrukcja dla ucznia zapisującego się do malarskiej nauki”, „Nauka przy zapisywaniu ucznia...”, *Regestr Czynności Cechu Malarzy Krakowskich. Cech Malarzy Pokojowych*, k. 105 r.

[Akt wyzwolenia Łukasza Orłowskiego na towarzysza sztuki malarskiej]

Actum in Contubernio[?] Pi:  
ctorum Cracovien[sium] Feria Se:  
cunda incrastino D[omi]nica  
Misericordia D[ie]. 10 Maii  
An[n]o D[omi]ni 1734.

Uprosiwszy prezencyi Ich MM[óś]C[iów] Panow Artis / Pictorea Magistrow Ja Szymon Słowikowski / Senior kongregacyi I[egomości] P?[anów] Malarzow Krakow – / skich zapisuję I.[ego] M[ości] P[ana] Lucam Orłowski oraz / iako iuz swoje lata u mnie wyterminował / onego wyzwalam wypisuję y Czeladnikiem / alias Towarzyszem czynię, z tą iednak Con – / dycyą aby ieszcze na zawdzieczenie lepsze / Rok ieden przy mnie zostawał, y przy nale / zycie konsztu swego doglądał a po Roku / wolno mu będzie gdzie się podoba zo: / stawac. Iakoż tenze P.[an] Łukasz Orłowski / iako się tego doklarował dotrzymać y do / Roku przy In[egomości] P[anie] Szymonie Słowikowskim / tey Congregacy Starszym zostawac na / to się reka własną przy Nas przytomnych / to iest Jedrzeju Canglerze<sup>193</sup> Ma k: Mathe / uszu Zaleskim<sup>194</sup> Tomaszu Dabkiewicz<sup>195</sup> Re / yencie k. do tego aktu uproszonych podpisał

<sup>191</sup> J. Samek, op. cit., s. 236.

<sup>192</sup> Z. Michalczyk, *Krakau (Kraków)*, [w:] *Statuta pictorum: kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, t. III: *Krakau bis Nürnberg*, Hrsg. A. Tacke, Petersberg 2018, s. 17–141.

<sup>193</sup> Andrzej Cangler – malarz krakowski zmarły w r. 1754; zob. K. Dżułyńska, B. Fischinger, *Cangler Andrzej*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. *Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, red. J. Maurin-Białostocka, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 290–291; oraz W. Gąsiorowski, op. cit., s. 8, 21.

<sup>194</sup> Mateusz Zaleski – malarz krakowski, notowany w aktach cechu od 1727 do 1735 roku; zob.: MNK VIII – rkps. 694, k. 103r.–106r.

<sup>195</sup> Tomasz Dabkiewicz (Dąbkiewicz, Dobkiewicz) – rejent krakowski, notowany w aktach cechu od 1732 do 1735 roku; zob. MNK VIII – rkps. 694, k. 104v.–106r.

Łukasz Orłowski [odręczny podpis]

MNK VIII – rkps. 1129, *Książka zawierająca: protokoły sesji, spisy oszacowanych na żądanie sukcesorów obrazów, spisy ruchomości kongregacji*, s. 11–13.

s. 11

Taxa Obrazow po smierci s.p. J[egomości] P.[ana] Łukasza Orłowskiego/ na rekwizycyę Sukcesorow. 1766. 4. Januاری.

Obraz. Narodzenia Panskiego. . . . .	Zło. 36.
O. Nay. S. Panny w puł malowany . . . . .	8.
O. NayS. Panny z S. Jozefem. . . . .	8.
O. NayS. Panny z P. Jezusem z pionami . . . . .	6.
O. 4. Doktorow S. Kosciola . . . . .	32.
O. S. Jozefa z P. Jezusem y NayS. Panną . . . . .	6.
Lanczawt bez figur . . . . .	4.
O. krucyfiks z. S. Magdaleną . . . . .	6.
O. 2. Salwatorow okraglych. . . . .	4.
O. 2. parzystych kantora y baby starey . . . . .	16.

s. 12

O. Dziada iedzacego. . . . .	Zło. 4.
Lanczawt ptaki malowane . . . . .	4.
O. Salwatoreow wiekszych w ramach . . . . .	4.
O. S. Anny z S. Joachymem. . . . .	7.
O. na którym 3. figur malowanych swieckich . . . . .	4.
O. S. Dawida podwodny. . . . .	2.
Lanczawt fruktow . . . . .	1– 15.
obrazek S. Elzbiety na blaszce miedzianej . . . . .	2.
O. Niepokalanego Poczenia w puł malowany . . . . .	8.
O. P. Jezusa z S.S. Piotrem y Jedrzeiem . . . . .	36.
O. Wniebowzencia okragly . . . . .	24.
O. S. Łukasza kongregacy darowany . . . . .	3.
O. S. Onufrego . . . . .	3.
O. S. Stanisława . . . . .	3.
O. NajS. Panny z P. Jezusa mały . . . . .	8.
Chłopek wynne grona tłoczący . . . . .	4.
Chłopek nagi . . . . .	4.
O. S. Bartłomieja . . . . .	3.
O. S. Piotra w puł . . . . .	4.
O. P. Jezusa krzyżow. z Nay. P. y S. Janem . . . . .	6.
O. S. Agneszki . . . . .	6.
O. 2. Historyi Rzymyskich S. Eustakiego . . . . .	36.
O. Wszystkich S. . . . .	6.
O. P. Jezusa piekoszow <sup>196</sup> . . . . .	4.

<sup>196</sup> Przedstawienie Chrystusa Bolesnego w r. 1705 umieszczono w ołtarzu głównym w nieistniejącym dziś kościele pw. Św. Jakuba Apostoła w Piekoszowie nad obrazem ukazującym Matkę Boską z Dzieciątkiem. Oba obrazy uznawane były wówczas za cudowne. Dzieła rozdzielono w r. 1730, gdy w nowym ołtarzu głównym umieszczono obraz ukazujący Marię oraz inne przedstawienie Chrystusa Bolesnego. Obecnie obraz znajduje się w jednym z ołtarzy bocznych we wzniesionym w wieku

O. na blasze cynowej kanie Galilejskie.....	4.
O. S. Jana Nepomucena .....	2.
O. mały nays Pan.....	1.15
O. S.S.S. Trojcy .....	12.
O. Mały historii Rzymskiej.....	4.
O. S. Orsuli .....	3.
O. Ecce Homo na blaszce.....	4.
O. S. Floryana.....	4.
O. Zwiastowanie P. Maryi .....	18.
O. krucyfix. Kobylanski <sup>197</sup> .....	2.
O. NayS. P. z P. Jezusem .....	2.
O. Transfiguracji .....	6.
O. S. Heleny y z Magdaleną.....	2.
Lancawt w ramie .....	8.
L. beZ. Ramy .....	2.
L. 4. wyrażające 4. Dnia części .....	8.

s. 13

2. Lanczawtow koz. ....	Zło. 8.
3. L. iednego autora .....	9.
3. L. kwiatki rozowe.....	6.
2. L. podłużnie .....	6.
1. L. Na desce malowany.....	2.
1. L. Zboycow.....	2.
1. L. Woyny .....	8.
1 L. Szaro malowany .....	1– 8.
1 L. Stary .....	1. 15.

XIX kościele pw. Narodzenia Najświętszej Marii Panny, który zastąpił starszą świątynię. Powyższe informacje za: A. Fridrich, *Historie cudownych obrazów Najświętszej Maryi Panny w Polsce*, t. 3, Kraków 1908, s. 355 oraz R. Parandyk, *Cuda obrazu Matki Boskiej Piekoszowskiej w XVIII wieku*, Pińczów-Piekoszów 2005, s. 23–26.

<sup>197</sup> Wykonany na początku w. XVII wizerunek Jezusa Ukrzyżowanego został подарowany Janowi Wielopolskiemu przez papieża Innocentego XI podczas audiencji, która odbyła się w czasie poselstwa Polaka do Rzymu w latach 1680–1681. Wielopolski umieścił obraz w kaplicy pałacowej w należącej do niego Kobylance, skąd w r. 1682 wizerunek przeniesiono do kościoła parafialnego. W r. 1728 biskup krakowski Konstanty Szaniawski na podstawie prac specjalnie powołanej komisji ogłosił, że obraz Jezusa Ukrzyżowanego z kościoła w Kobylance jest łaskami słynący, co wpłynęło na rozpowszechnienie jego kultu. Powyższe informacje za: *Kobylanka: miejsce spotkania z Ukrzyżowanym*, Kraków 2007. Przedstawienie Jezusa Ukrzyżowanego było rozpowszechniane za pomocą rycin, czego przykładem są między innymi znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, wykonana około połowy w. XVIII odbitka o numerze identyfikacyjnym MNK III-ryc.–39990 (źródło: <http://www.kultura.malopolska.pl/record/-/record/aggregated113057;jsessionid=CE20B3BCD2C130C1C4EDF6AB36493544>, dostęp: 22 XII 2019), czy pochodzący z warsztatu Klauberów miedzioryt, wykonany po r.1750, a obecnie przechowywany w Bibliotece Narodowej w Warszawie i oznaczony sygnaturą G.22733/I (źródło: <https://polona.pl/item/ukrzyzowanie-z-kościoła-w-kobylance.NzgwMDA0NTY/0/#info:metadata>, dostęp 22 XII 2019). Obecnie obraz znajduje się w ołtarzu głównym w kościele pw. św. Jana Chrzyciela w Kobylance.



*Filip Chmielewski*  
Kraków

## „Geniusz baroku”? Wokół wystawy Szymona Czechowicza w krakowskim Muzeum Narodowym (październik 2020 – marzec 2021)

Jedna z niedawno zakończonych wystaw monograficznych w Muzeum Narodowym w Krakowie, zupełnie wyjątkowo, poświęcona została artyście żyjącemu i działającemu w Rzymie, a następnie na terytorium Rzeczypospolitej w osiemnastym stuleciu. Dodajmy, artyście polskiego pochodzenia, wywodzącemu się z Krakowa Szymonowi Czechowiczowi (1689–1775), od dawna uważanemu za jednego z najlepszych rodzimych malarzy doby baroku, w dodatku – wykształconemu za granicą, w Wiecznym Mieście, dzięki czemu mógł on zapoznać się z wiodącymi tendencjami panującymi w ówczesnej sztuce. Czechowicz jest artystą, którego liczny i nie zawsze równy dorobek można określić jako stosunkowo dobrze rozpoznany badawczo. Twórca ten posiada swą monografię, co prawda opartą na jeszcze przedwojennych badaniach jej autorki, Józefy Orańskiej, ponadto jego artystyczna działalność stała się przedmiotem różnych mniejszych publikacji, artykułów, studiów i przyczynków<sup>1</sup>. Nigdy jednak nie pokuszono się o zorganizowanie większej wystawy grupującej malarskie dokonania Czechowicza. Jednocześnie, trzeba też przyznać, że pomysły odnośnie realizacji takiej prezentacji pojawiały się już sto lat temu, w roku 1918, lecz dopiero w naszych czasach udało się doprowadzić ten podjęty na nowo zamysł do pełnego urzeczywistnienia. Przeglądając się krakowskiej wystawie (otwartej 21 października 2020 roku, pierwotnie mającej potrwać do 21 lutego roku następnego, a ostatecznie przedłużonej do 28 marca tegoż roku), której kuratorem był dr Tomasz Zaucha, kustosz Muzeum Narodowego zajmujący się twórczością polsko-rzymskiego mistrza, można dokonać pewnych podsumowań w odniesieniu do tego przedsięwzięcia, ale też wysunąć różne, często inspirujące uwagi i spostrzeżenia.

<sup>1</sup> J. Orańska, *Szymon Czechowicz 1689–1775*, Poznań 1948; M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manieryzm, barok*, Warszawa 1971, s. 411–416; M. Karłowicz, *Sztuka polska XVIII w.*, Warszawa 1985, s. 233–238; idem, *Krakowskie obrazy Szymona Czechowicza*, „Rocznik Krakowski” 56 (1990), s. 125–147; Ponadto zob. obszerny biogram artysty w: Z. Prószyńska, *Czechowicz Szymon*, [hasło w:] *Słownik artystów polskich*, t. 1, zespół red. J. Maurin-Białostocka [et al.], Warszawa 1971, s. 400–405.

Bez wątpienia podjęto się zamierzenia ambitnego i pionierskiego, gdyż jedynie bardzo nieliczni nowożytni artyści reprezentujący sztukę dawnej Rzeczypospolitej (czy też tworzący na naszym gruncie) doczekali się swych wystaw monograficznych; obok Czechowicza można jeszcze wymienić Tommasa Dolabellę – zaprezentowanego na ubiegłorocznej wystawie w stołecznym Zamku Królewskim, oraz dawny przegląd twórczości gdańszczanina Andreasa Stecha. Organizatorzy takich prezentacji muszą pokonywać spore trudności, gdyż przykłady twórczości owych reprezentantów sztuki dawnej z reguły znajdują się w miejscach swego przeznaczenia, obiektach sakralnych („in situ”), zbiorach klasztornych, muzealnych gabinetach grafiki i rysunku, czy – znacznie rzadziej – kolekcjach prywatnych, zazwyczaj niedostępnych. W konsekwencji takiego stanu rzeczy nie jest łatwo pozyskać wybrane dzieła malarstwa, rysunku czy rzeźby. Wymaga to wieloletnich starań, negocjacji, niekiedy też zmian koncepcji całej wystawy. W przypadku wielce rozproszonego dorobku twórczego Szymona Czechowicza sprawa staje się jeszcze trudniejsza, gdyż jego rysunki i obrazy z czasów nauki malarstwa i początków działalności, znajdują się głównie w Rzymie, natomiast gros dzieł z dojrzałego okresu twórczości (z około połowy XVIII stulecia) odnaleźć można w różnych zbiorach muzealnych, także sakralnych, na terenie dzisiejszej Ukrainy oraz Litwy. Z kolei na obszarze obecnej Polski jedynie bardzo nieliczne obrazy Czechowicza przechowywane są w zbiorach muzeów; pozostałe zachowane płótna nadal zdobią wnętrza kościelne czy klasztorne. Znacznie potęguje to skalę trudności organizacyjnych, w tym logistycznych.

Niemniej istotne są kwestie konserwatorskie dotyczące stanu zachowania różnych prac malarza, gdyż nie wszystkie obrazy olejne albo rysunki można swobodnie eksponować. Stąd też same przygotowania, począwszy od pierwszych koncepcji aż do zbudowania całej wystawy, potrwały do dziesięciu lat. Przyznać trzeba, że na potrzeby omawianego przedsięwzięcia udało się pokonać wszelkie trudności, co zaowocowało całkiem sporym przeglądem dokonań twórczych „mistrza Szymona”, prezentacją dzieł wypożyczonych między innymi ze Lwowa, Wilna, ale też instytucji włoskich (nie tylko muzealnych), mającą miejsce w Gmachu Głównym krakowskiego Muzeum Narodowego. Spora liczba proponowanych na wystawę, a następnie wybranych i zaprezentowanych obiektów (ostatecznie ponad dwieście), w tym obrazów wielkoformatowych, była czynnikiem decydującym także o wyborze miejsca tego niecodziennego pokazu. Warto bliżej przyjrzeć się temu przedsięwzięciu, począwszy od rozpatrzenia samego tytułu monograficznej wystawy.

Przypomnijmy, brzmi on nieco na wyrost, „Geniusz baroku. Szymon Czechowicz”. Dla zwyczajnego nieprzygotowanego widza, nie będącego fachowcem, w dodatku nie mającego sporej orientacji w kwestii dziejów europejskiego barokowego malarstwa i jego przedstawicieli, powyższy tytuł może być wielce mylący. Sugeruje bowiem, iż mamy do czynienia z twórczością artysty wyjątkowego, wybitnego i znaczącego, który może być uważany nawet za postać przełomową w dziejach sztuki. Co więcej, tytuł wskazywałby na autora dzieł dobrze

rozpoznawalnych a wręcz sławnych, noszących piętno niezwyklej osobowości ich twórcy. W związku z tak zastanawiającym tytułem wystawy rodzi się zasadnicze pytanie: czy organizatorzy (a właściwie kurator) odnosili tutaj pojęcie geniuszu do osoby artysty, czyli jej głównego bohatera, czy też mieli oni na myśli samą ideę, geniusz (dawniej także „ingenium”) w odniesieniu do całej epoki, w której tworzył Czechowicz. Wówczas można by rozumieć to pojęcie jako pewnego „ducha czasów”, również jako ideę twórczości, naznaczoną niemal powszechnym piętnem wyjątkowości, może też w sensie twórczej atmosfery, panującej na przykład w Wiecznym Mieście, torującej drogę do powstania wielu wybitnych dzieł. Czy istotnie taki był zamysł twórców czechowiczowskiej wystawy? Jeśli prawidłowo go odczytujemy, to można tutaj stwierdzić, że intencje te raczej nie należały do zbyt czytelnych czy narzucających się odbiorcy.

Zapoznając się z wystawą, możemy zorientować się, iż otrzymujemy pewien przegląd twórczości zwyczajnej, niezbyt wyróżniającej się na tle epoki, co więcej – wręcz naśladowczej i epigońskiej w swym charakterze, tak więc trudno w naszym artyście widzieć kogoś więcej, niż sprawnego malarza, dobrze radzącego sobie z różnymi modnymi konwencjami artystycznymi, ale też przejmowanymi rozwiązaniami malarskimi wywodzącymi się z niezbyt odległej przeszłości, stulecia XVII. W takim razie dokonano zwięzłej prezentacji wybranych dzieł artysty, którego można nazywać „eklektykiem” albo wprawnym kompilatorem, według określeń niekoniecznie i nie zawsze dzisiaj przyjmowanych czy lubianych przez różnych badaczy – historyków sztuki zajmujących się czasami nowożytnymi. W tym miejscu jednak może być ono jak najbardziej adekwatne.

Krakowska wystawa oparta jest na schemacie chronologicznego przeglądu twórczości artysty, z zaakcentowaniem, już na samym początku, ważkich wpływów rzymskich artystów, których sztuka szczególnie oddziaływała na przybyszów zagranicznych, nie tylko kształconych w Accademia di San Luca, jak Czechowicz. Na końcu prezentacji wyszczególniona została rola samego Czechowicza w odniesieniu do rodzimego malarstwa uprawianego w Rzeczypospolitej aż do początków XIX wieku. Jednak omówienie całości rozpoczniemy od pierwszej części, „rzymskiej”, w której można się zapoznać z, na co dzień raczej niedostępnymi, wczesnymi dziełami malarza, już okazałymi i zdradzającymi sporą sprawność warsztatową, wykonanymi dla kościoła polskiego pod wezwaniem św. Stanisława w Rzymie oraz konwentu San Bonaventura na Palatynie, choć nie sprowadzono na ową wystawę, ciekawszego kompozycyjnie i kolorystycznie od zaprezentowanych, *Wskrzeszenia Piotrowina* (1715), właśnie ze świątyni polskiej, San Stanislao dei Polacchi. Wspomniane wcześniej spore kompozycje młodego artysty akurat tutaj korespondują ze specjalnie wypożyczonymi dziełami Carla Maratty, Placido Constaniego i innych „wzorcowych” mistrzów tamtych czasów, istotnych nie tylko dla „szkoły rzymskiej”. Pokaz ten potwierdza, jak niewiele w istocie włoskich prac Czechowicza znamy, zaledwie nieliczne z nich zidentyfikowano.

Oprócz większych scen religijnych, na ekspozycji pojawiło się jeszcze małe, wykonane przez Polaka, „modello”, „odkrycie” z amerykańskich zbiorów prywatnych.

Niestety, na wystawie nie można było zobaczyć zachowanego, dość monumentalnego płótna z dawnej kolegiaty kieleckiej, znanego jako *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, sygnowanego zresztą i datowanego przez jego twórcę (opartego na schemacie kompozycyjnym wypracowanym przez Guido Reniego). Obraz ten o żywym, nawet mocnym kolorystyce, być może jedno z ostatnich rzymskich dzieł Czechowicza, z roku 1730 (przypomnijmy, pobyt w Wiecznym Mieście potrwał od około 1711 do około 1731), znakomicie uzupełniałby tę część wystawy, pozwalając bliżej przyjrzeć się warsztatowi młodego malarza, zdobywającego umiejętności, budującego własną formułę stylową. Nie sprowadzono także innego obrazu ołtarzowego, a mianowicie *Przemienienia Pańskiego* z kościoła parafialnego w Tenczynku (Rudnie), od dawna uchodzącego za rzymską realizację malarza, inspirowaną kompozycją Maria Balassiego z 1630 roku. Z drugiej strony owa scena została nieco przemalowana w XIX stuleciu, i może z tej przyczyny z niej zrezygnowano; jednak w zamian nie pojawiła się autorska wersja lubelska z kościoła pomisjonarskiego, bardziej autentycznie zachowana. Co interesujące, nie zaprezentowano też niewielkiej kompozycji zatytułowanej *Cud św. Ulryka*, datowanej w przybliżeniu na około 1640 rok, a znajdującej się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Jak dotąd, obraz warszawski wiązano właśnie z „mistrzem Szymonem”, niewykluczone, że zupełnie niesłusznie. Ze względu na rzadką tematykę, jak też sposób rozwiązania sceny ze świętym biskupem i aniołami, występowanie wyraźnie wyeksponowanych motywów architektonicznych, a poza tym zastosowany światłocień, można by podejrzewać o autorstwo twórcę pochodzenia południowoniemieckiego lub też wykształconego w którymś z tamtejszych ośrodków. Takim kandydatem mógłby być uczeń Czechowicza, Jan Bogumił Plersch, przebywający przez pewien czas w Augsburgu (nota bene Ulryk był augsburskim biskupem, zaś jego ikonografia pochodzi głównie z niemieckiego obszaru językowego). W świetle dzisiejszych badań raczej trudno byłoby posądzać naszego malarza o autorstwo wspomnianego obrazu, co prowadzi do wniosku iż sugerowano się pewną ostrożnością w doborze eksponatów (il. 1).

W dalszej części wystawy, prowadzonej chronologicznie, możemy zapoznać się z pierwszymi poważnymi realizacjami malarskimi polskiego artysty, działającego już w Warszawie i Krakowie, wykonanymi dla różnych zleceniodawców, przeważnie zakonnych, ale też dla kościołów, nie zawsze związanych z danym zgromadzeniem. Wyeksponowano głównie wielkoformatowe kompozycje religijne Czechowicza sprzed połowy XVIII stulecia, powstałe między innymi dla kapucynów w Lubartowie (do jednej z tych kompozycji warto jeszcze powrócić przy okazji omawiania katalogu wystawy), kościoła Św. Trójcy w Tykocinie czy krakowskiego kościoła akademickiego pod wezwaniem św. Anny, skąd wypożyczono *Wizję św. Kazimierza* (której inną wersję niedawno odnaleziono u reformatorów w Wieliczce), tym razem zupełnie wyjątkowo, gdyż malowidła znajdujące się w świątyniach Krakowa postanowiono pozostawić na swoim miejscu, co też wiązało się z pewnym zamysłem organizatorów. Polski widz miał za to możliwość obejrzenia w Krakowie także wileńskich czy innych kresowych realizacji „mistrza

Szymona”. Tym samym zaakcentowano skromniejszą, nieco odrębną stronę działalności naszego mistrza, mianowicie jego twórczość portretową, mającą analogię z uprawianym wówczas w Rzeczypospolitej tak zwanym portretem sarmackim. Jeśli porównamy nieliczne istniejące, zaprezentowane na wystawie, „konterfekty” wykonane przez Czechowicza, zapewne dojdziemy do wniosku iż polsko-rzymski twórca nie wypada nazbyt oryginalnie, wyraźnie wolał on tematykę religijną, niemniej konwencjonalnie pojmowaną. Z tego samego czasu, co wspomniane, obrazy, pochodzić może interesujący, niepozyskany dla tej wystawy, *Pokłon Trzech Króli*, zachowany we Lwowskiej Galerii Obrazów. To scena frapująca ze względu na możliwość obserwacji zapożyczeń niekoniecznie wziętych od Carla Maratty, jak to się ostatnio



Il. 1. Szymon Czechowicz (?), *Cud świętego Ulryka*, ok. 1740, fot. Muzeum Narodowe w Warszawie (MNW MP 2442)

uważa, kwestia inspiracji jest tutaj bardziej złożona, zaś oprócz zaginionych obecnie dzieł Rzymianina, należy brać pod uwagę jeszcze jedno dzieło o tej tematyce – autorstwa innego Włocha – które Czechowicz jak najbardziej poznał z autopsji<sup>2</sup>. Ponieważ polski malarz najczęściej korzystał ze wzorów znanych mu osobiście lub też, za pośrednictwem rycin, konkretnych realizacji innych znacznie wybitniejszych twórców, sam zaś nie stworzył wielu dzieł samodzielnych, niezwykle istotne wydaje się czytelne, przekonujące zestawienie niektórych „wzorcowych” przykładów twórczości głównie włoskich mistrzów z ich przetworzeniami w czechowiczowskim wydaniu. Tymczasem, dostępne i sprowadzone do Krakowa pokrewne mu dzieła, autorstwa Marka Benefiala, Placida Constanziego, Sebastiana Conciego czy Giovanniego Antonia Grecoliniego (między innymi z niezbyt znanej kolekcji Palazzo Chigi w Aricci), zdają się być znacznie oddalone od płócien Czechowicza, bynajmniej nie prowadząc wyrazistego dialogu z pracami bohatera wystawy; dodajmy, z kompozycjami nierzadko znacznie większymi formatowo od owych wzorców. Jednak, dla czytelności przekazu, dosyć ważne jest, aby wystawiane obiekty, czyli wytwory pędzla polskiego artysty, sąsiadowały bliżej z tymi obrazami, które wykazują z nimi najwięcej podobieństw. W innym

<sup>2</sup> Odnośnie wspomnianej kompozycji ze Lwowa, oraz możliwych źródeł ikonograficznych dla obrazu Czechowicza, zob. Z. Michalczyk, *Uwagi na temat pierwowzorów dzieł Szymona Czechowicza i jego kręgu*, „Biuletyn Historii Sztuki” LXXV (2013), nr 4, s. 697–773 (zwl. s. 739).



przypadku odnosimy wrażenie, iż bohater tej wystawy pozostawał twórcą niemal całkowicie samodzielnym, nie podlegającym wpływowi malarstwa rzymskiego (zarówno XVIII-, jak i XVII-wiecznego, gdyż wykorzystywał on również rozwiązania rafałowskie, ponadto emiliańskie, w wydaniu twórców z pierwszej połowy XVII stulecia). Wszystkie te oddziaływania stają się bardziej zrozumiałe dopiero w kolejnej, aneksowej części ekspozycji, prezentującej edukację, przyjęte metody twórcze oraz warsztat barokowego artysty, w postaci zaprezentowanych prac na papierze, rysunków i rycin.

Przyglądając się zgromadzonym pracom małoformatowym, niewielkim rysunkom, studiom rysunkowym, często anatomicznym, oraz wstępnym szkicom koncepcyjnym do obrazów olejnych, możemy prześledzić, jak w warsztacie typowego „akademickiego” malarza rozwijane były pomysły, od pierwszego zamysłu, pozostawionego na papierze (nawet w przypadku fragmentów większych realizacji malarskich), poprzez dokładniej rozplanowane czy zaprojektowane kompozycje. Przywołana już tu „środkowa” część wystawy może wydawać się nieco nużąca, głównie przez nagromadzenie większej liczby różnych prac, poczynając od rysunków własnych Czechowicza, szczęśliwie zachowanych w zbiorach muzealnych Warszawy i Krakowa (nie tylko „gabinetów rycin i rysunków”, ale też zbiorów uniwersyteckich w Collegium Maius), wielkich bibliotek (jak krakowska „Jagiellonka”), wrocławskiego Ossolineum, poza tym pochodzących z instytucji zagranicznych, z Wilna i Kowna, wreszcie kończąc na rysunkowych pracach konkursowych Czechowicza, wykonywanych w ramach specjalnie urządzanego konkursu klementyńskiego (rysowanych na zadany temat, obowiązujący wszystkich uczestników). Do odrębnej grupy należy następnie spory zespół studiów własnych do poszczególnych obrazów (które można niekiedy odnaleźć na ekspozycji), rysunków anatomicznych, przygotowywanych zgodnie z panującą wówczas praktyką akademicką, przerysów całych kompozycji lub fragmentów obrazów innych artystów na przykład według wciąż popularnego Guido Reniego, a przede wszystkim „principe” Akademii, czyli Carla Maratty. Rysunkom towarzyszą odpowiednio dobrane ryciny, z epoki lub późniejsze, mające skierować uwagę widza na popularne wzorce kompozycyjne, chętnie wykorzystywane w pracowniach mniej kreatywnych czy utalentowanych twórców. Do tego artystycznego kanonu należały kompozycje Rafaela Santiiego, wspomnianego już tu Guida Reniego i Maratty, ale i Federico Barociego czy Petera Paula Rubensa, którego rozwiązania były chętnie adaptowane i przetwarzane na różne sposoby przez całą rzeszę malarzy, pośledniejszych lub nieco bardziej uzdolnionych (przypomnieć należy, iż ta stała praktyka korzystania choćby z Rubensowskich wzorców dotyczyła również artystów wybitnych, jak Michael Willmann).

Natomiast kulminacją, najważniejszym punktem całej wystawy, oczywiście jeśli dobrze odczytujemy intencje kuratora, zdaje się być specjalnie zaaranżowane, czy raczej powtórzone w mniejszej skali, pomieszczenie w rezydencji hetmana Rzewuskiego w Podhorcach, dla którego to zleceniodawcy Czechowicz zrealizował większy cykl malarski, obrazujący Drogę Krzyżową, ponadto inne bardzo

liczne kompozycje, nie tylko o tematyce religijnej, czy alegorycznej, w tym także kopie dzieł sławnych mistrzów malarstwa. Wspomniana rekonstrukcja, dokonana w znacznie mniejszej skali, oparta została na świetnie zachowanym materiale fotograficznym, swoistej inwentaryzacji podhoreckiego zamku, publikowanym niegdyś w monografii magnackiej siedziby<sup>3</sup>. Jednocześnie przedstawiono tutaj bodaj najpłodniejszy, a zarazem dojrzały już okres twórczości Czechowicza, przypadający na czasy około połowy oraz tuż po połowce stulecia XVIII, kiedy to „mistrz Szymon” działał głównie na Kresach dawnej Rzeczypospolitej. W tym czasie realizował on wraz ze swym warsztatem wiele zleceń, w efekcie nie zawsze najwyższej klasy. We wspomnianym okresie wyraźnie dochodzi do głosu pewien spadek jakości malarskiej, na rzecz schematyczności, powtarzalności rozwiązań i coraz większej roli pracowni (czy wytwórni) prowadzonej przez bohatera wystawy, odbierającego sporą liczbę zleceń i zamówień płynących z różnych stron naszego niegdyś tak rozległego państwa.

Jeśli ponownie trafnie odczytamy zamierzenia organizatorów przedsięwzięcia, to klamrą spajającą wszystkie kolejne odsłony ekspozycji jest część prezentująca wyjątkowo okazałe, stosunkowo późne prace malarskie Czechowicza, wykonane głównie dla wileńskich świątyń. Odsłona ta stanowić może potwierdzenie powyższych uwag odnośnie niezbyt twórczego charakteru dorobku XVIII-wiecznego malarza. Gdy przyglądamy się zaprezentowanym obrazom, uderzają pewne stale występujące schematy kompozycyjne, sztywność całości, poza tym niewyszukany, nierzadko mdławy koloryt. Przywołane późniejsze realizacje Czechowicza skonfrontowane zostały z dwoma (naprawdę wysokiej klasy) obrazami innego wyróżniającego się malarza związanego z Rzeczpospolitą, a następnie osiadłego w Rzymie – Tadeusza Kuntze-Konicza („Taddeo Polacco”), twórcy faktycznie poszukującego własnego języka artystycznego.

Na zakończenie otrzymujemy krótki przegląd dokonań twórczych kilku uczniów i naśladowców mistrza Szymona, wśród nich Jana Bogumiła Plerscha, Łukasza Smuglewicza, adaptujących rozwiązania swego nauczyciela, a następnie modyfikujących je na swoją modłę.

Poza już wyszczególnionymi spostrzeżeniami odnoszącymi się do sposobu prezentacji dorobku Szymona Czechowicza należy zwrócić uwagę na kilka innych aspektów, które dotyczą zarówno samej wystawy, dzieł na niej eksponowanych, jak i katalogu towarzyszącemu temu muzealnemu wydarzeniu. Przyznać należy, że obszerny katalog jest publikacją na wysokim poziomie edytorskim i merytorycznym<sup>4</sup>. Dodajmy, publikacją, która ze względu na zgromadzony materiał może być wstępem do opracowania nowej monografii artysty, wraz z niemal pełnym katalogiem jego obrazów, zachowanych i zaginionych, oraz poszczególnych

<sup>3</sup> Por. J. K. Ostrowski, J. T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001.

<sup>4</sup> *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz, 1689–1775*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie (21 X 2020–28 III 2021), pod red. A. Betleja, T. Zauchy, Kraków 2020.

studiów i rysunków. Kontekst, niezwykle istotny dla podjętej tematyki, a niezbyt znanej szerokiemu kręgowi odbiorców (raczej środowisku fachowców), budują trzy obszernie eseje: wstępny, autorstwa Francesco Petrucciego, dotyczący późno-barokowego i rokokowego rzymskiego malarstwa czasów Czechowicza, ponadto, dwa następne, pióra prof. Zbigniewa Michalczyka (ISPAN w Warszawie), autora prac poświęconych w szczególności malarstwu Rzeczypospolitej w XVIII-tym stuleciu<sup>5</sup>. Zawarto w nich, kolejno, syntetyczne omówienie tegoż malarstwa, uprawianego przez innych twórców współczesnych Czechowiczowi, w drugim zaś tekście zarys życiorysu oraz twórczości samego Czechowicza. W niniejszym katalogu nie występują natomiast żadne teksty kuratora wystawy, poza przygotowanym wstępem oraz niektórymi notami.

Po zapoznaniu się z dziełami zgromadzonymi na wystawie, głównie reprezentującymi twórczość polsko-rzymskiego artysty, informacjami zawartymi na ich temat, tak na ekspozycji, jak i w katalogu, można wysunąć pewne spostrzeżenia badawcze, a nawet zastrzeżenia. Szczególnie jedna uwaga może być istotna z punktu widzenia badawczego, ale również rzetelności naukowej. Mianowicie, we wspomnianej publikacji katalogowej, bardzo dokładnie i pracowicie przygotowanej, uwzględniającej wiele danych odnośnie wystawionych obiektów, niekiedy brakuje ujawnionego źródła inspiracji lub może raczej – malarskiego pierwowzoru pewnych czechowiczowskich dzieł. Mimo wszystko, ich odnalezienie nie nastęrcza zbyt wielu trudności. Dla przykładu, *Zwiastowanie z 1740 roku*, pochodzące z kapucyńskiego klasztoru w Lubartowie, można traktować jako swoiste, choć uboższe przetworzenie innej wybitnej kompozycji o tej samej tematyce, tyle że autorstwa Giambattisty Pittoniego z Wenecji<sup>6</sup>. Czechowicz znał świetnie z autopsji zespół pittoniowskich obrazów wykonanych dla krakowskiej bazyliki Mariackiej, a zamówionych – jak się uważa – właśnie u samego Pittoniego przez księdza Jacka Łopackiego (malowane były, co nie bez znaczenia, około 1730 roku, jak niegdyś wykazała Laura Coggiola-Pittoni). W okresie, kiedy nasz malarz realizował swe zamówienie, zapewne sięgał po jak najbardziej dostępne mu wzorce, których nie musiał specjalnie daleko poszukiwać, niekoniecznie też posiłkował się rycinami. Dlatego mocno wątpliwe, nawet przypadkowe, wydaje się przywoływanie przez autora noty (J. Skrabskiego) mało popularnych prac Domenico Pioliego (rysunku) oraz Francesco Trevisaniego (obrazu), jako kompozycji, do których mógł nawiązywać Polak, pomimo ich rzymskiego rodowodu.

Trudno też do końca zgodzić się z innymi stwierdzeniami, dotyczącymi takich kompozycji, jak *Wąż miedziany*, która to scena, o dość jaskrawej kolorystyce (zapewne wtórnie ulokowana w rezydencji w Podhorcach), faktycznie mogła powstać jeszcze w rzymskim okresie działalności naszego twórcy, ale już niekoniecznie została zainspirowana sztuką Pietra da Cortony lub jego kręgu, jak stwierdzono w publikacji katalogowej. W odniesieniu do Czechowicza wciąż

<sup>5</sup> Zob. np. Z. Michalczyk, *Szymon Czechowicz (1689–1775)*, Warszawa 2007.

<sup>6</sup> Por. *Geniusz baroku*, op. cit., s. 272–273.

nie dostrzegana jest rola innych, nie zawsze rzymskich czy ogólniej mówiąc, włoskich twórców. Jeśli uważniej przyjrzymy się tej kompozycji, dosyć rzadkiej w dorobku „mistrza Szymona”, to dostrzeżemy, iż źródła malarskie dla niej mogą być różnorodne; w tym przypadku kwestia ta przedstawia się w sposób zdecydowanie bardziej złożony. Bowiem znacznie więcej wspólnego mają z tym obrazem sceny z Mojżeszem i wężem miedzianym namalowane przez kilku francuskich, jeszcze XVII-wiecznych, mistrzów, także czynnych (przez pewien czas) w Rzymie, o wybitnie barokowo-klasycyzującej formacji artystycznej, takich jak Charles LeBrun (kompozycja z 1647 roku, obecnie w Art Gallery w Bristolu) czy Sebastien Bourdon (kolejny wariant owej sceny, z madryckiego Museo del Prado). Dodać trzeba, iż z tym samym tematem, potraktowanym jako pretekst dla rozbudowanej „storii”, zmierzył się też inny Francuz, Pierre Subleyras, na stałe przebywający w rzymskim środowisku (kompozycja z 1727 roku, rozpowszechniona dzięki rycinom, znana różnym artystom, wśród nich nawet młodemu Goyi, który ją po prostu skopiował).

Podobnych, nazwijmy to ponownie, może niezbyt zręcznie, „eklektycznych” kompozycji znajdziemy u Czechowicza znacznie więcej. Często były to specyficzne kontaminacje, melanz różnych poznanych dzieł malarskich lub graficznych; niewykluczone, że za pośrednictwem rycin albo rysunków powstały – jako przetworzenie lub interpretacja własna – niezwykle dla Czechowicza, dwie niewielkie Alegorie – Lata oraz Zimy (z Podhorzec). Wzorce dla tych przedstawień nie zostały jak dotąd odnalezione i wskazane, lecz cechy tych alegorycznych scenek wskazują na rzymskiego zapewne inspiratora, artystę bliższego tak zwanym „arkadyjskim” czy bukolicznym twórcom, może z przełomu XVII i XVIII stulecia. Należałoby raczej wykluczyć malarzy bliższych Pietrowi da Cortonie czy Giovanniemu Francesco Romanellemu, ale poszukiwać ich wokół mistrzów, takich jak Carlo Maratta lub Sebastiano Conca.

Jeśli chodzi o drobniejsze kwestie, to zarówno na ekspozycji oraz w katalogu jej towarzyszącym należało zadbać o jaśniejsze (nie wprowadzające pewnego zamieszania i niejasności), bardziej lapidarne podpisy, a także ważniejsze dane do niektórych obiektów, zwłaszcza wystawionych obrazów (odnośnie relacji wzór-pierwowzór a kopia, bądź powtórzenie / przetworzenie czyjejs kompozycji). Oglądając niemalą, efektowną scenę z miłosiernym Samarytaninem, z występującym obok nazwiskiem polskiego malarza, można odnieść mylące wrażenie, iż mamy do czynienia z przetworzeniem jakiegoś XVII-wiecznego dzieła, w tym przypadku autorstwa znanego Flamanda, Jacoba Jordanesa, dokonany przez Czechowicza, a może nawet ze swobodną wariacją pędzla Polaka. Tymczasem jest to dokładna kopia jednego z cenniejszych obrazów europejskich w kolekcji zgromadzonej w Podhorcach, zachowanej do dzisiaj sceny namalowanej przez Jacoba Jordaensa z Antwerpii. Informacja ta została zawarta jedynie w krótkiej notce katalogowej do obrazu, lecz nie w tytule, przy nazwisku twórcy lub kopisty.

Podobnie przedstawia się kwestia z wyobrażeniem Immaculaty, w którym postać Marii zaczerpnięta została przeciwieństwo z obrazu Sassoferrata (podarowanego



Il. 2. Guido Reni, *Męczeństwo świętej Apolonii*, ok. 1614 (d. Sotheby's, Nowy Jork, 24.01.2014), fot. pinterest.com

pierwowzorem, czyli oryginalną kompozycją Guida Reniego<sup>7</sup>. Czechowicz, dwukrotnie malując tę scenę, wykorzystał dzieło Reniego ze słynnej Gallerii Drezdeńskiej, datowane na lata 1632–33. Sam Reni dwukrotnie podjął się namalowania sceny z męczennicą i katem. Po raz pierwszy uczynił to około 1600–1603 roku, malując wersję z dwoma oprawcami, na neutralnym tle (Museo del Prado, Madryt), ponownie zaś uczynił to w późnych latach swej twórczości; replika ta, mniejsza pod względem formatu, znalazła się na nowojorskim rynku sztuki przed siedmioma laty (il. 2).

Na krakowskiej wystawie, zapewne z konieczności, znalazła się scena z Apollonią w wydaniu z podlwowskich Podhorec, czyli stanowiąca powtórzenie obrazu Czechowicza, namalowanego wcześniej dla krakowskiej Bazyliki Mariackiej. Bez wątplenia jest to powtórzenie o wiele słabsze od udanej kompozycji krakowskiej, malowanej około roku 1745 lub nieco wcześniej. Wystawiona wersja, zubożona o pierwszoplanowe postacie, oraz putta krążące ponad Apollonią i katem, uboga

warszawskim wizytkom przez Cecylię Renatę i Władysława IV), dzieła zachowanego w zbiorach klasztornych i prezentowanego w krakowskim „Europeum” w 2018 roku, choć wciąż bardzo mało znanego; natomiast wcześniejsza kompozycja, w wydaniu Sassoferrata przejęta została z pierwowzoru malarskiego autorstwa da Cortony (być może za pośrednictwem ryciny), o czym trudno jest się przekonać, gdyż nie zestawiono tych kolejnych wizerunków choćby pogładowo, w celu porównawczym. Widz może ulec złudzeniu iż ma do czynienia z samodzielnie opracowaną kompozycją Polaka, wykazującą się twórczą inwencją.

Z zupełnie niezrozumiałych przyczyn dotychczas nie dostrzeżono wręcz narzucającego się pokrewieństwa sceny męczeństwa świętej Apollonii z jej

<sup>7</sup> *Geniusz baroku*, op. cit., s. 546. Powtórzenie autorskie z aukcji nowojorskiej, o bogatej i udokumentowanej historii, stanowi dokładną, lecz pomniejszoną replikę sceny z Drezna; pochodzi ona ze zbiorów kardynała Ludovico Ludovisiego, następnie znalazła się w księżycy kolekcjach francuskich (Sotheby's, Nowy Jork; 24 I 2014 (*Painting Passion: The Baroque in Italy*)). Na temat obu wersji zob. w ważniejszych i nowszych opracowaniach: E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano 1971; D. S. Pepper, *Guido Reni*, Oxford 1984; idem, *Guido Reni: L'opera completa*, Novara 1988, s. 330; R. E. Spear, *The „Divine” Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven-London 1997.



także pod względem kolorystycznym, stanowi jedynie odbłask krakowskiego obrazu ołtarzowego. Chociaż wspomniana scena była niejednokrotnie omawiana, żaden z rodzimych badaczy nie wskazał pierwowzoru dla postaci męczennicy i jej oprawcy, albo na niego w toku poszukiwań nie natrafił (obrazami bazylikowymi zajmowali się pośród historyków sztuki głównie Mariusz Karpowicz i Zbigniew Michalczyk; por. przyp. 1 i 2). W porównaniu z obrazem Reniego (wręcz skromnym tak pod względem ikonograficznym, jak i kompozycyjnym), wersja czechowiczowska wzbogacona została o dodane postacie świadków na pierwszym planie, kobiety z dzieckiem oraz grupkę puttów otaczających męczennicę, poza tym o sztafaż figuralny w tle. Jedynie sama postać świętej przywiązanej do kolumny, wraz z oprawcą stojącym tuż obok, zostały przejęte i powtórzone przez Czechowicza od sławnego włoskiego mistrza (za pośrednictwem rycin bądź na podstawie znajomości oryginału, który w późniejszym czasie trafił do zbiorów dreźnieńskich). Powyższe uwagi bynajmniej nie wyczerpują wszystkich nasuwających się kwestii badawczych, naprowadzając jedynie na kolejne pojawiające się tropy lub wątki.

Przygotowując a następnie publikując poważny naukowy katalog, zwłaszcza będący opracowaniem twórczości danego artysty, a już nowożytnego w szczególności, pamiętać należy o jakże istotnej kwestii: w miarę pełnym rozpoznaniu wszelkich wzorów, pierwowzorów czy źródeł inspiracji zarówno malarskich, rysunkowych, jak i graficznych, ważkich dla dorobku postaci, którą się zajmujemy. Równie istotne w celach wystawienniczych jest dogłębne rozeznanie zbiorów nie tylko muzealnych, lecz także prywatnych, a wreszcie wszystkich kolekcji danego muzeum, w którym organizowane jest podobne przedsięwzięcie. Nieprzypadkowo wspominam o tych sprawach, gdyż nawet w zbiorze malarstwa zachodnioeuropejskiego może okazać się, że posiadamy dzieła „polskie”, autorstwa twórców rodzimych, niegdyś mylnie zakwalifikowane jako „obce”. Uważny przegląd własnego zbioru europejskiego malarstwa i rzeźby w krakowskim Muzeum Narodowym (XII-A, w odróżnieniu od kolekcji Księżąt Czartoryskich) wyraźnie to potwierdza. Przykładowo, można w nim odnaleźć niemal miniaturowy wizerunek świętego Jana Ewangelisty przy pracy, do dzisiaj uznawany za pracę jakiegoś włoskiego malarza<sup>8</sup>. W rzeczywistości, to skromne przedstawienie może być wytworem pędzla samego Czechowicza, albo twórcy z jego warsztatu (samodzielnym lub opartym na nieznanym wzorcu graficznym). Zastanawiające są bowiem pokrewieństwa formalne maleńkiej, swobodnie malowanej kompozycji z również owalnymi scenami w stallach krakowskiego akademickiego kościoła świętej Anny, w których architektoniczne tło jedynie zasugerowano, jak na polskiego twórcę przystało. Ponadto obrazek ten pochodzi z dawnego zbioru krakowianina,

<sup>8</sup> H. d' Abancourt de Franqueville, *Katalog zabytków XVIII wieku Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1906, s. 13, nr 37 (jako malarz nieznan, z daru ś. p. Przemysława Kotarskiego); *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1911, s. 76, poz.1334 (jako malarz nieznan, Święty Jan Ewangelista).



Il. 3. Szymon Czechowicz lub warsztat, *Święty Jan Ewangelista*, ok. poł. XVIII w., fot. Muzeum Narodowe w Krakowie (XII-A-47)

Przemysława Kotarskiego, od którego pochodziły też inne prace Czechowicza, podarowane następnie Muzeum Narodowemu (w roku 1902; utracone podczas ostatniej wojny (il. 3)).

Ta swego rodzaju ciekawostka malarska mogłaby stanowić intrygujące dopełnienie wystawionych muzealiów, choć należy traktować te uzupełnienia jako drobiazgi, kwestie przyczynkowe. Podobna sytuacja zachodzić może z inną małą kompozycją, wyobrażającą Boże Narodzenie, w tymże muzeum nadal błędnie uchodzącą za dziełko samego... Carla Maratty<sup>9</sup>. Jest to atrybucja wręcz fantastyczna, sprzed ponad stu lat, jeśli nie wcześniejsza, i z niewiadomych powodów wciąż utrzymywana. Najprawdopodobniej ta już rokokowa, świetlista, szkicowo potraktowana scenka powstała w Rzymie około połowy XVIII-tego stulecia, pod urokiem sztuki Sebastiana Conciego, może też Corrada Giaquinta, zaś jej autorem mógłby być (zaryzykujemy to przypuszczenie) Tadeusz Kuntze-Koniecz, natomiast nie wykazuje ona żadnych związków z Marattą. W każdym razie wspomniane przedstawienie Świętej Rodziny, jak najbardziej nadawałoby się na omawianą wystawę (il. 4).

Nawet dzieł mistrzów włoskich, współczesnych Czechowiczowi, nie musimy szukać w zagranicznych, rzymskich czy neapolitańskich kolekcjach, bowiem w rodzimych zbiorach muzealnych dobrych nazwisk także nie brakuje. Ciekawym przykładem, mogącym reprezentować praktyki warsztatowe czy pracowniane ówczesnych rzymskich mistrzów, jest ponownie pochodzące ze zbiorów Muzeum Narodowego niewielkie, niestety obecnie poźółkłe i przebarwione, olejne „bozzetto” wysokiej klasy, niegdyś o bogatej chromatyce, wykazujące analogie ze znaną, mistrzowską kompozycją Corrado Giaquinto (XII-A-547) z przedstawieniem Mojżesza pod skałą i spragnionymi Izraelitami. Na obecnym etapie badań nie sposób jednoznacznie potwierdzić, czy szkic ów należy do własnoręcznych realizacji Giaquinta, ale nie należy całkiem wykluczać takiej ewentualności; Wiele wskazuje na to, iż w Krakowie przechowywany jest malarski, światłocieniowy, swobodnie wykonany autorski „projekt” do sceny z Mojżeszem wydobywającym wodę ze skały, znanej z rzymskiej bazyliki Santa Croce in Gerusalemme.

<sup>9</sup> *Przewodnik po Muzeum im. hr. Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1908, s. 65, nr 178 („w rodzaju Maratty”); obraz niewystawiany i niepublikowany, podobnie jak poprzedni wym.

Do fresku zrealizowanego w bazylice powstało też spore „modello”, obecnie znajdujące się w londyńskiej National Gallery (z lat 1743–44), mniejsze ze zmianami autorskimi, bez wątpienia wcześniejsze przechowuje od niedawna madryckie Museo del Prado, kolejne wypłynęło na zagranicznym rynku sztuki. Zarówno wariant z Madrytu, jak i ze zbiorów prywatnych, co do autorstwa których nie ma większych wątpiwości, bliskie są wymiarami, sposobem malarskiego ujęcia oraz zastosowaną ciepłą, ugrową kolorystyką wspomnianemu studium (il. 5). Z kolei w innym Muzeum Narodowym, tyle że gdańskim, odnaleźć można następane dobrze namalowane „bozzetto”, dające się związać z nazwiskiem Giaquinta, analogiczne ze sceną męczeństwa świętej Marty pędzla tegoż wybitnego artysty, wykonanej dla rzymskiego kościoła San Giovanni Calibita (w latach 1740–42; znanej z dwóch wersji autorskich, m. in. w Musèe Fesch w Ajaccio).

Na zakończenie ujawnijmy jeszcze jeden interesujący przykład olejnego obrazu, malarskiego „progetto” do być może większej realizacji, projektu, który również nie znalazł się na rozpatrywanej wystawie. Chodzi tutaj o nieduży obraz, tradycyjnie już przypisywany Szymonowi Czechowiczowi, zresztą nie bez słuszności. „Model” ten pojawił się na polskim rynku antykwarycznym przed ponad dwudziestu laty, z powyższą atrybucją<sup>10</sup>; scena *Adoracji Najświętszej Marii Panny* znakomicie korespondowałaby z pozyskanym na wystawie szkicem autorstwa Rzymianina, Agostina Masucciego (ze świętą Anną nauczającą Marię, z Palazzo



Il. 4. Tadeusz Kuntze-Konicz (?), *Boże Narodzenie*, ok. poł. XVIII w., fot. Muzeum Narodowe w Krakowie (XII-A-268)



Il. 5. Corrado Giaquinto (?), *Mojżesz uderzający w skalę* (bozzetto), po 1740, fot. Muzeum Narodowe w Krakowie (XII-A-547)

<sup>10</sup> Por. kat. 72 aukcji malarstwa i rzemiosła artystycznego, Domu Aukcyjnego „Unicum” w Warszawie (26.05.1996 roku), nr 29 (olej na płótnie dubl., 63 x 36,5 cm).





Il. 6. Szymon Czechowicz (?), *Adoracja Najświętszej Marii Panny*, ndat. (za: kat. DA „Unicum”, Warszawa, 26.05.1996), fot. Agata Wolska

Chigi w Aricci). Szkic atrybuowany Czechowiczowi zbytnio nie ustępuje olejnym „modellom” samego Masucciego (którego wpływ na Polaka został zasygnalizowany w katalogu wystawy), toteż powinien być wzbudzić zainteresowanie badaczy, chociażby z tego względu, iż praktycznie nie dysponujemy olejnymi „projektami” do obrazów ołtarzowych, i innych, autorstwa polskich barokowych artystów (il. 6).

Do powyżej przedstawionych uwag dodajmy parę zupełnych drobiazgów, wiążących się ze stroną edukacyjno-dydaktyczną zaplanowanego przedsięwzięcia, jak i wieńczącym ten zamysł katalogiem. Gwoli uzupełnienia, w części katalogowej obszernej publikacji dotyczącej wystawy mogły znaleźć się reprodukcje negatywów niezachowanych (zaginionych lub skradzionych, czy zniszczonych) dzieł malarza, obrazów, z którymi dzisiaj nie możemy zapoznać się z autopsji. Tym bardziej że w zbiorach Muzeów Narodowych w Krakowie (zasoby negatywów w Dziale Głównego Inwentaryzatora) oraz Warszawie

przechowywane są negatywy szklane z czasów przedwojennych, dokumentujące kilka wczesnych rzymskich dokonań czy raczej prób malarskich Czechowicza (jak scena ze świętymi Pawłem i Janem uzdrawiającymi kalekę, według kartonu Rafaela Santiego, czy scena z Chrystusem uzdrawiającym niewidomego, nie tyle według nieznannej kompozycji włoskiej (?), co raczej ponownie wykorzystująca Rafaelowskie rozwiązania, układy kompozycyjne, gesty postaci). Fotografie tych uczniowskich, jeszcze „studenckich”, obrazów są, wbrew niektórym stwierdzeniom (zawartym choćby w publikowanym katalogu strat wojennych z lat 1939–1945), jak najbardziej dostępne.

Natomiast niezłym pomysłem organizatorów (w zasadzie edukatorów muzealnych), związanym ze ścieżką edukacyjną wystawy, był „krakowski szlak Szymona Czechowicza”, dzięki któremu zainteresowani twórczością naszego artysty mogli odnaleźć pozostałe jego niewypożyczone dzieła właśnie w krakowskich świątyniach, zachowane „in situ”.

Powiedzieć trzeba, że rozpatrywane tutaj przedsięwzięcie muzealnicze, jakkolwiek pionierskie i rzadkie, adresowane jest raczej do fachowców. Wystawa dotyczy bowiem twórczości artysty utalentowanego, lecz na tle ówczesnego europejskiego malarstwa niezbyt wybitnego, szczególnie wobec osiągnięć artystycznych mistrzów działających w Italii czy we Francji, ponadto autorzy prezentacji nie wyjaśnili na czym polegałby tak akcentowany „geniusz” malarza o zdecydowanie lokalnym znaczeniu. Malarza, którego dorobek interesuje głównie badaczy, w tym wąskich specjalistów zajmujących się rodzimą sztuką doby baroku. Ktoś zajmujący się zawodowo historią sztuki może odnieść wrażenie, jakby postać Czechowicza próbowano ukazać w świetle wyjątkowości, a wręcz wydobyć jego doniosłą rolę, równą niemal jego rzymskim nauczycielom czy inspiratorom.

Dodajmy, że na swą monograficzną wystawę pod Wawelem oczekuje znacznie lepszy mistrz malarstwa doby baroku (na miarę europejską nawet), czynny głównie za granicą, aczkolwiek wciąż niezbyt popularny w naszym kraju, czyli Tadeusz Kuntze (Konicz), zwany w Rzymie „Taddeo Polacco”. Twórca zdecydowanie bliższy sztuce ówczesnej Europy, nie tylko włoskiej, która zresztą – z oczywistych przyczyn – najbardziej ukształtowała jego nader chłonną osobowość artystyczną.



## Wielojęzyczna propaganda ku czci polskich Wazów. O cieniach i blaskach literackiego mecenatu królewskiego – preliminaria

Tom stanowi efekt współpracy Muzeum Zamku Królewskiego w Warszawie z Zakładem Literatury i Kultury Epok Dawnych Uniwersytetu Warszawskiego (Wydział Polonistyki). Powstał z okazji obchodzonej w 2019 roku czterechsetnej rocznicy powstania Zamku Królewskiego w Warszawie. Należy do cyklu imprez współtworzących przedsięwzięcie naukowo-edukacyjne Rok Wazowski, którego celem było przybliżenie licznych zjawisk towarzyszących panowaniu Wazów w Rzeczypospolitej od Zygmunta III Wazy, poprzez Władysława IV po Jana II Kazimierza. Jedną z inicjatyw składających się na program obchodów była konferencja naukowa *Wazowie i literaci. W kręgu mecenatu, polityki i życia prywatnego*, która odbyła się na Zamku Królewskim we wrześniu 2019 roku. Omawiany tom stanowi w zasadzie pokłosie tej konferencji. Zgromadzone prace ukazują fragmentarycznie i z różnych perspektyw wybrane obszary piśmiennictwa z okresu panowania Wazów, a więc z lat 1587–1668. Oś tematyczną tomu stanowi problematyka literatury okolicznościowej (ale też częściowo historiograficznej), jaka powstała za panowania Wazów, w Rzeczypospolitej i poza jej granicami. W zbiorze zgromadzono dziewięć prac autorstwa uczonych z Warszawy, Gdańska, Torunia, Katowic, Szczecina i Wrocławia.

Walorem tomu jest dostrzeżenie, iż literatura okolicznościowa dla Wazów tworzona była w różnych środowiskach (dworskim, miejskim, szkolnym, naukowym i kościelnym), bardzo często w języku łacińskim, rzadziej po polsku i po niemiecku (w kręgach mieszczaństwa Elbląga, Torunia i Gdańska). Badacze zgodnie zauważają, iż piśmiennictwo w języku łacińskim było Wazom, ze względów zwłaszcza propagandowych, znacznie bliższe niż dzieła pisane po polsku. Z tego powodu cieszy, iż w tomie pojawiły się prace, które dotyczą piśmiennictwa okolicznościowego powstałego w tym języku. Znajdujemy jednak również kilka studiów, w których kreśli się panoramę wybranych gatunków, poprzestając na tekstach w języku polskim. Tymczasem z wymowy całego tomu wynika, iż punkt ciężkości spoczywa, w przypadku literatury pisanej dla Wazów, na twórczości w języku łacińskim. Dotyczy to zarówno utworów powstających w miastach,

tworzonych przez uczniów i nauczycieli czy też wykładowców akademickich, jak i autorstwa literatów zagranicznych. W tym względzie faktycznie ujawnia się zasygnalizowana we wprowadzeniu fragmentaryczność badań przedstawionych w tomie. Godne osobnego rozwinięcia są tematy podane w końcowej części wprowadzenia odnoszące się do szerszej jeszcze nakreślonego tła międzynarodowego (Wazowie w literaturze krajów rządzonych przez Habsburgów) czy z obszaru osobistych upodobań literackich polskich, ale też szwedzkich Wazów (s. 16).

Docenić należy wprowadzenie do obiegu badawczego materiału dotąd praktycznie nieznanego, penetrowanie różnych środowisk (dworskiego, mieszczańskiego, szkolnego, akademickiego), włączenie w orbitę zainteresowania zjawiska nie tylko patronatu, ale też komunikacji literackiej oraz propagandy dworskiej, widocznej zwłaszcza w sposobie portretowania władców, postrzeganych jako wojowników wykazujących się męstwem i dowódczymi talentami, co funkcjonowało ponadśrodowiskowo na zasadzie toposu. Wartościowe jest także spojrzenie na literacką twórczość okolicznościową w perspektywie interdyscyplinarnej. Ukazanie jej jako jednego z elementów kultury artystycznej służącej oddawaniu czci Wazom, swego rodzaju „theatrum” władzy i władcy, wyrażającego się w ceremoniale, do którego należą, obok wypowiedzi poetyckich czy wystąpień oratorskich i druków ulotnych, oraz form dramatycznych, także aranżacja przestrzeni w postaci form architektonicznych i realizacji malarskich, jak również muzycznych. Autorzy studiów starają się wydobyć funkcjonujące w dawnej przestrzeni komunikacyjnej toposy i symbole związane z panowaniem Wazów – ufundowane często na znakach heraldycznych przekazniki idei.

Na przemyślaną konstrukcję tomu składa się studium Romana Krzywego, kreślące – w formie panoramy – zagadnienia domniemanego i rzeczywistego mecenatu polskich Wazów. Kolejna praca Marii Barłowskiej i Małgorzaty Ciszewskiej omawia oratorstwo ceremonialne towarzyszące Wazowskim elekcjom i koronacjom. Dwa następujące po niej studia charakteryzują należące do poezji okolicznościowej epitalamia i twórczość funeralną (Radosław Grześkowiak i Aleksandra Oszczęda). Symboliki heraldycznej dotyczy praca Bartłomieja Czarskiego. Obrazowi Wazów w literaturze francuskiej XVII w. poświęcił uwagę Michał Bajer. Piotr Kociumbas i Bartosz Awianowicz zajęli się odpowiednio literaturą niemieckojęzyczną i łacińskojęzyczną z obszaru Prus i okolic. Krzywy w wieńczącym tom studium omówił wątki wazowskie w twórczości Samuela Twardowskiego.

Cechą wspólną znacznej części studiów jest ich budowa. Składają się bowiem z serii mikroanaliz wypowiedzi literackich należących do badanej grupy tekstów. Konsekwencją tego jest odwoływanie się w poszczególnych artykułach do twórczości wielu autorów reprezentujących dane zjawisko bądź formę literacką.

Zagadnieniem zasad funkcjonowania mecenatu polskich Wazów zajął się Roman Krzywy w studium inicjującym tom (*Mecenat, którego nie było*). Badacz dąży do ustalenia warunków i granic patronatu. Stara się pozostawić w jego ramach dzieła pisane na zamówienie, przez osoby opłacane przez władców, natomiast wyłączyć z tego kręgu autorów nagradzanych „post factum” czy też inicjatywy

uczczenia króla podejmowane przez szkoły, akademie i miasta oraz instytucje kościelne. Krzywy ma też na uwadze zjawiska swoiste dla rozwoju literatury za panowania Wazów: zwiększenie się liczby osób piszących, rozwój drukarstwa, jak również określenie granic tego, co uważa się za literaturę (wymienia on zwłaszcza oratorstwo, historiografię i kaznodziejstwo), bierze pod uwagę też obecność wielotworzywowego dramatu. Osobno badacz rozpatruje (sygnalizując jedynie problem) zasady funkcjonowania kaznodziejów królewskich – zwłaszcza na przykładzie Piotra Skargi. W obszarze poszukiwań uczony pozostawia poetów, którzy „aspirowali do miana królewskich, jak i autorów przygodnie wyróżnianych monarszą atencją” (s. 23). Badacz szuka odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim zakresie Wazowie angażowali się w artystyczny mecenat. Przyjął chronologiczny model prezentacji dziejów wazowskiego mecenatu. Dotyczy to zarówno wydarzeń i nasilenia twórczości towarzyszącej okolicznościom, jak i zaangażowania literatów. W polu widzenia znalazła się twórczość nie tylko w języku polskim, lecz także w łacińskim i innych językach. Wiodące wydarzenia to m. in. inauguracja panowania, bitwy i wojny (pod Byczyną, chocimską, o Smoleńsk). Ważniejsi literaci, których dokonania omawia Krzywy, to Stanisław Grochowski, Andrzej Zbylitowski, Maciej Kazimierz Sarbiewski, Samuel Twardowski, Martin Opitz, Jan Andrzej Morsztyn, czy praktycznie nieznaną historii literatury dwórka Zofia Bernhardi-Bernitzowa. Krzywy obserwuje brak zainteresowania Wazów twórczością poetów okolicznościowych piszących w języku polskim. Zauważa, że w związku z tym maleje, w miarę upływu czasu, liczba utworów poświęconych władcom, literaci zniechęceni brakiem wsparcia finansowego porzucają dwór królewski. W pracy Krzywego pojawił się wątek wykraczający poza przyjęty obszar badań, jednak konieczny w zrozumieniu istoty mecenatu Wazów. Chodzi o ich zainteresowanie dziełami historiograficznymi, inicjowanymi i opłacanymi z myślą o realizacji zadań propagandowych na arenie europejskiej, pisanymi przez autorów obcych w języku łacińskim, jak Reinhold Heidenstein, Everhard Wassenberg, Joachim Possel i Joachim Pastorius. Krzywy postrzega patronat Wazowski szeroko, mając na uwadze ich zainteresowania operą czy ogólnie teatrem w jego różnych formach, jak też działania dworu o zasięgu międzynarodowym, podejmowane przez królowe pochodzące z Austrii i Francji. Zgodnie z tytułem studium wniosek uczonego jest negatywny – Wazowie nie byli zainteresowani prowadzeniem mecenatu wobec poetów.

Zagadnieniem rozwoju i funkcjonowania oratorstwa w epoce Wazów zajęły się Maria Barłowska i Małgorzata Ciszewska (*Oratorstwo ceremonialne za Wazów*). Badaczki pracują na materiałach rękopiśmiennych wydobytych z archiwów krajowych i zagranicznych. Struktura ich wyводу ustanowiona została według etapów ceremoniału koronacyjnego: „po śmierci króla”, „na polu elekcyjnym”, „nominacja króla”, „zaprzysiężenie dekretu elekcji”, „przed koronacją”, „początek panowania”, „powitania marszałkowskie”. Badaczki w punkcie wyjścia postrzegają analizowane zjawisko i tworzące je wypowiedzi / teksty jako dające sposobność ukierunkowania i wzmocnienia profilu ustrojowego szlacheckiego państwa, są

nośnikiem stanowej i państwowej ideologii. Studium nie przynosi szczegółowych analiz konkretnych oracji, lecz kreśli panoramę polityczną, społeczną i kulturową obowiązującego ceremoniału. Dla Barłowskiej i Ciszewskiej istotna jest sytuacja komunikacyjna, jak też funkcjonowanie audytorium, ponadto miejsce wygłoszenia oracji. Oprócz rozproszonych w bibliotekach manuskryptów gromadzących oracje, uwzględniono także zbiory mów, m. in. *Swadę polską i łacińską* Jana Ostrowskiego-Danejkwicza. Badaczki wnikając w tematykę mów, sporadycznie je cytują. Pojawiają się nazwiska mówców, m. in. Filipa Kazimierza Obuchowicza, Mikołaja Ostroroga, Franciszka Dubrawskiego, Jerzego Ossolińskiego i wielu innych. Zwraca się też uwagę na zasięg i intensywność obecności mów w obiegu rękopiśmiennym, co przekonuje o uprzywilejowanym miejscu oratorstwa w sferze publicznej Rzeczypospolitej. W bardzo syntetycznych mikroanalizach ujawnia się tematyka mów, niejednokrotnie dotycząca zagadnień ustrojowych, a zwłaszcza wolności, powraca obecna już w rozważaniach Krzywego sprawa dynastycznych związków Wazów z Jagiellonami, jako topicznego argumentu legitymizującego panowanie szwedzkiej dynastii w Rzeczypospolitej. Studium dopełnia kilkunastostronicowy wykaz mów.

Interesującą pod względem analitycznym próbę nakreślenia panoramy twórczości epitalamijnej poświęconej polskim Wazom przedstawił Radosław Grześkowiak. Pośrednie potwierdzenie w punkcie wyjścia surowych ocen ferowanych pół wieku temu przez Juliusza Nowaka-Dłużewskiego wobec twórczości okolicznościowej wydaje się być anachronizmem. Wytaczanie granicy między tym, co wartościowe, ponieważ przynależy do literatury pięknej, a tym, co pozbawione jest wartości, gdyż zalicza się do twórczości okazjonalnej, nie wydaje się proste i oczywiste. W końcu również poeci „pierwszoliczowi” trudnili się twórczością okazjonalną, poszukiwali mecenasów, chcieli żyć z pracy literackiej, a jednak ich dokonania zalicza się do tzw. arcydzieł. Wartościowanie dzieła literackiego, w tym przyjmowanie „a priori” pewnych założeń, nie wydaje się prowadzić ku bezstronności i poszukiwaniu w miarę możliwości obiektywnej prawdy na temat szeroko pojętego materiału badawczego, jakiego dostarczyli nam twórcy literatury dawnej. Grześkowiak bierze jednak na swój fachowy warsztat dokonania tych literatów, wydobywając ich swoiste cechy. Zakres przywołanej literatury przedmiotu dowodzi, iż twórczość ta znajduje uwagę licznych badaczy i edytorów.

Badacz odnotował, iż pięć ślubów Wazów upamiętniło 60 druków łacińskich oraz siedem tekstów w języku polskim. Nie wspomniał, czy i ile utworów napisano w innych językach. Grześkowiak dowodzi, iż samych Wazów bardziej interesowała twórczość łacińska, ponieważ była zrozumiała w Europie. Zajmuje się jednak tymi kilkoma tekstami napisanymi po polsku, a więc w istocie pozostającym na marginesie mniej znaczącym skrawkiem. Potwierdza też ustalenia sformułowane przez Krzywego o nikłym mecenasowskim zainteresowaniu Wazów twórcami sławiącymi ich w języku polskim. W konsekwencji skutkuje to najpierw ograniczeniem, a potem zanikiem twórczości epitalamijnej dla Wazów. Początkowo utwory pisali literaci bardziej znaczący (Andrzej Zbylitowski i Joachim Bielski),

potem nieco mniej ważni (Jan Jurkowski, Jan Daniecki) z czasem coraz niższej rangi (Mikołaj Szubski). Badacz wyróżnia utwory Jerzego Władysława Judyckiego. W analizie zwraca uwagę na zjawiska najbardziej istotne i charakterystyczne dla dokonań poszczególnych literatów. W przypadku pierwszych dwóch autorów zwracają na przykład uwagę motywy pokładzinowe, z czasem zanikające; zagadnienie imitacji omawia, powołując się na utwór Danieckiego. Badacz poświęca baczna uwagę formie wypowiedzi, dostrzega cykliczność utworów, bogactwo wersyfikacyjne, alegoryczność wywodu, topikę i nawiązania do tradycji literackiej, także antycznej, sygnalizuje, głównie poprzez ilustracje, ale też częściowo w warstwie analitycznej, walory sztuki drukarskiej, wreszcie zwraca fragmentarycznie uwagę na związek utworów z architekturą okazjonalną oraz inscenizacjami teatralnymi towarzyszącymi zaślubinom. Uwzględnia więc zróżnicowany i szeroki kontekst tych utworów oraz tło teatralne i z obszaru historii sztuki. Ważnym dla Grześkowiaka jest mecenasowskie zainteresowanie tymi płodami pióra ich bohaterów.

Dopowiedzieć należy, iż budzący duże zainteresowanie badacza fragment utworu Judyckiego, zaczynający się od słów: „Nie straż około Medei Kolchidów...”, pochodzi z utworu Samuela Twardowskiego *Pod elekcyją szczęśliwą na Królestwo Polskie najasniejszego Władysława IV królewica polskiego i szwedzkiego*, konkretnie z wiersza trzeciego (w. 53 i nast.):

Nie straż około Medei Kolchidów,  
Nie tarcze srebrne i Argiraspidów,  
Nie halabarty Tullowe,  
Nie potężne Faro Neronowe,  
Lecz serca nasze będą murem tęgiem,  
Gdzie je nie ciasnym uciśniesz popręgiem,  
Nie niewolniczą srogością,  
Ale ujmiesz ojcowską miłością<sup>1</sup>.

Przedmiotem studium Aleksandry Oszczydy (*Funeralia wazowskie. Zygmunt III i królowa Konstancja w polskich wierszach żałobnych z lat 1631–1633*) stały się cykle napisane w języku polskim. Studium podzielone zostało na dwie części. W pierwszej omówiono utwory związane z osobą króla, w drugiej ku czci zmarłej królowej. Mikroanalizy poprzedza opis ostatnich chwil żegnanej pary królewskiej, okoliczności śmierci oraz ogólna charakterystyka uroczystości pogrzebowych, w tym towarzyszącej im twórczości. W przypadku wypowiedzi upamiętniających Zygmunta III omówiono prace studentów Akademii Krakowskiej: Jana Aleksandra Koreywy, (*Trenodyja abo Łzy żalu na śmierć Królestwa Ich M[o]ści*) i Zygmunta Adama Kraińskiego (*Naenia abo wiekopomne treny...*). Badaczka wzięła też pod uwagę wątki funeralne obecne w gratulatoriach elekcyjnych i koronacyjnych przypisanych Władysławowi IV: *Wiersz wtóry* z cyklu *Pod elekcyją szczęśliwą...*

<sup>1</sup> Cyt. za: S. Twardowski, *Miscellanea selecta*, Kalisz 1681, s. 107.



Samuela Twardowskiego oraz *Io tryumfalne na szczęśliwą koronacją* Koreywy. Oszczyda w tej części jedynie wzmiankuje kazanie wileńskiego pastora Andrzeja Schönflissiusa z 1633 r. Na temat okoliczności pogrzebu pary królewskiej badaczka wypowiada się dopiero w części drugiej studium, którą inicjuje informacja o wystąpieniach kaznodziejów oddających cześć obojgu zmarłym: Fabiana Birkowskiego, Jakuba Olszewskiego i Jakuba Ostrowskiego, oraz ponownie Schönflissiusa. Jako wypowiedzi niepoetyckich badaczka nie analizuje tych kazań, zauważa jednak, że także utwory wierszowane poświęcano nie indywidualnie królowej, lecz zmarłej parze. Oszczyda omawia fragment wspomnianego już wiersza Samuela Twardowskiego, doszukując się tonów wykraczających poza konwencję pochwały królowej. Z kolei Koreywa opłakiwać miał królową w sielance należącej do *Trenodyi abo Łez żalu...*, parafrazując eklogę Jacopa Sannazara. Kilka stron poświęciła uczona analizie wiersza *Najświętszej Konstancyjej, królowej polskiej...* Kaspra Twardowskiego. Za wartościowe uważa przywołanie symboli narodowych, czyli Kraka, Wandy i Wisły, jak też dzwonu Zygmunta, uczestniczących w opłakiwaniu królowej. Niewielką liczbę utworów w języku polskim tłumaczy badaczka brakiem zainteresowania dworu dla rodzimej poezji okolicznościowej oraz śmiercią lub zamknięciem poetów, którzy uprawiali ją za życia króla. Szkoda, że zabrakło chociaż symbolicznej informacji, jak kształtowała się poetycka twórczość w języku łacińskim poświęcona śmierci i pochówkowi pary królewskiej. Analizując wiersze, Oszczyda przybliży topikę laudacyjną. Wyławia istotne motywy, jak choćby symbolikę herbowego Snopka Wazów, odniesienia do literatury antycznej, do Biblii, bogatego świata znaków i symboli przywoływanego przez literatów – określa te obrazy mianem panegirycznych klisz.

Nieco inną perspektywę przyjmuje Bartłomiej Czarski (*Snopek jako symbol pokoju i dobrobytu – stemmaty na cześć Wazów*), nie wiążąc wypowiedzi z wybranym momentem w życiu monarchów. W centrum uwagi umieszcza stemmat. Ukazuje jego przeobrażenia jako kompozycji słowno-wizualnej, obecnej początkowo w strukturze ramy wydawniczej, z czasem funkcjonującej jako budulec wypełniający imitacje książki emblematycznej i wreszcie jako składnik form należących do poezji kunsztownej (akrostychów, telestichów i centonów). Badacz zwraca uwagę zarówno na elitarny charakter stemmatów, jak i na ich popularność za panowania ostatnich Jagiellonów i Stefana Batorego (wprowadzenie nowego godła Zęby). Według Czarskiego stemmaty na cześć Zygmunta III Wazy, mimo wcześniejszej popularności gatunku, nie pojawiły się w przestrzeni publicznej od razu. Pierwszy uczcił młodego króla stemmatem Błażej Bazyli Goliński w 1588 r., zabrakło jednak komponentu graficznego. Pełną kompozycję słowno-wizualną przynoszą dopiero opublikowane w Wilnie wiersze powitalne na cześć nowego króla autorstwa nauczycieli i uczniów Akademii Wileńskiej, Abrahama Krzewskiego i Aleksandra Rajeckiego. W jednym z wierszy pojawił się nowy motyw oddziaływania króla na serca poddanych. Wedle badacza, pierwsze stemmaty ku czci Wazy kładą nacisk na ideę pokoju i dobrobytu. Rzecz jasna dla interpretacji herbu Wazów Snopek istotna była symbolika zboża, którą łączono

z symboliką orła, na skutek czego powstała nowa forma alegoryczna: orzeł trzymający w szponach, zamiast piorunów, snopek, co zauważył badacz m. in. w *Persistromata regum* Andrzeja Maksymiliana Fredry. Czarski uwzględnił także kontekst zachodnioeuropejski, przywołując symbolikę zboża obecną w dziele *Hieroglyphica* Pieria Valeriana z 1556 r. Następnie omówił zastosowanie tego samego obrazu w kontekście symboliki Snopka i władcy jako żywiciela ludu w nawiązaniu do motta *Panem non fulmina* w utworze Andrzeja Olszowskiego (w związku z planowaną abdykacją Jana Kazimierza), jak też w architekturze okazjonalnej z czasów Jana III Sobieskiego i Augusta III Sasa. Zdaniem badacza Snopek jako symbol pokoju i dobrobytu powiązany został też z topiką biblijną, czemu dał wyraz Józef Wereszczyński w *Pobudce na Jego Cesarską Miłość wszystkiego chrześcijaństwa... przeciw Turkom i Tatarom*, wywodząc z nawiązania do opowieści o proroczym śnie Józefa egipskiego z przesłaniem o przyszłych sukcesach politycznych polskich Wazów. Dowodząc związku powodzenia Rzeczypospolitej z panowaniem dynastii Wazów, Jakub Witeliusz sięgnął po lemmat „Te florente virebo”. Motyw związku bluszczu oplecionego na obelisku znany był z *Symbolica heroica* Claude’a Paradina (1557). Wedle Czarskiego w ciągu 80 lat panowania Wazów stemmatami upamiętniano wesela, pogrzeby, koronacje, narodziny i wojny toczone przez Wazów. Popularność tej formy nie idzie w parze z jakością tekstów. W końcowej części wywodu badacz wspomina jeszcze kompozycję, która miała na celu wzmiankowanie jak największej liczby figur heraldycznych (łącznie 5), choć omówiony w niej został tylko symbol Wazów. Sens tej struktury polega na nagromadzeniu znaków i ich animacji. Czarski dowodzi, iż mająca antyczny rodowód figura orła z piorunem w szponach po zmianie atrybutu na snopek weszła do zespołu znaków emblematycznych, oznaczając dobrobyt i pokój, przestała być li tylko symbolem rodowym.

Obok prac poświęconych rozwojowi rodzimych gatunków i form, poprzez które oddawano hołd Wazom w kraju, w tomie znalazły się studia będące pokłosiem zainteresowania Wazami i promocji rodu zagranicą (Francja, Brandenburgia). Badacze analizują też twórczość, którą publikowano na obszarach Rzeczypospolitej i w krajach bezpośrednio z nią powiązanych, z dominującym językiem niemieckim i popularną łaciną, czyli w Prusach Królewskich i Prusach Książęcych. W tomie przedstawiono jej rozwój jedynie w wybranych aspektach i przeglądowo.

Rozdział autorstwa Michała Bajera (*Wazowie w literaturze francuskiej – wybrane problemy*) podzielony został na dwie części. Pierwsza dotyczy prozy, zaś druga poezji, dzięki czemu autor zachował równowagę między tymi dwiema formami podawczymi. Badacz dostrzega problemy, jakie utrudniają prowadzenie efektywnych prac nad obrazem Wazów w literaturze francuskiej. Należą do nich: „rozproszenie materiałów źródłowych”, trudność z dotarciem do francuskich tekstów o Wazach z powodu ich niewidoczności w przestrzeni literackiej, trudność z ich wyizolowaniem z tła oraz stosunkowo mała liczba wątków wazowskich i ich niska ranga. Pozytywny aspekt poszukiwań badawczych stanowiło dla Bajera

istnienie kilkunastu wartościowych opracowań, które pomogły mu zidentyfikować interesujący go korpus utworów. Badacz sygnalizuje, iż teksty, które omawia, nie są jednorodne z uwagi na czas powstania i zróżnicowane grono ich odbiorców. Badacz zajmuje się pismami politycznymi ukazującymi Wazów jako ideał monarchów chrześcijańskich oraz w perspektywie „reprezentacji majestatu królewskiego” (s. 169). Interesują go też strategie przybliżania francuskiemu odbiorcy statusu władcy elekcyjnego, jak też kanały rozpowszechniania tekstów. Do pierwszej połowy XVII w. należy *Response à la lettre dénonciatoire du grand Turc, par Sigismond...* broniący krzyża i głoszący odparcie tureckiego ataku, na skutek czego ma nastąpić chrystianizacja państwa osmańskiego. Badacz przekonuje, że pismo to było elementem szerzej zakrojonej kampanii frakcji katolickiej, ukazało się jednocześnie w co najmniej dwu oficynach. Również jako obrońcę katolickiej odmiany chrześcijaństwa postrzega Zygmunta III Wazę Hilarion de Coste, autor *Histoire catholique* oraz *Les éloges et vives des reines...* z 1647 r., przynoszące pochwały dwóch małżonek Wazów. Zasadniczo polscy Wazowie i ich żony postrzegani są w literaturze francuskiej jako obrońcy katolicyzmu, co wyróżnia ich na tle pozostałej, protestanckiej części tego rodu. Zwraca się też uwagę na koligacje Wazów z Jagiellonami, co służy wzmocnieniu ich prestiżu. Wedle ustaleń Bajera Ludwika Maria staje się też bohaterką „mazarinades” (pamflety poświęcone kardynałowi Julesowi Mazarinowi), w których ukazana została jako przeciwniczka kardynała, żona króla elekcyjnego i jako Francuzka związana z katolicką dynastią. Badacz zajmuje się poszczególnymi tekstami na temat polskich Wazów, uwzględniając oficynę, w której wyszły. Osadza je na tle głównego zrębu produkcji wydawniczej, profilu ideowego danego nakładcy. Bajer bierze też pod uwagę „Gazette” Théophraste’a Renaudota – pierwszy francuski periodyk, wychodzący w początku lat 30. XVII w. Tu także Wazów postrzega się jako władców chrześcijańskich i obrońców wiary. Wedle badacza obserwuje się na łamach periodyku stopniowe ocieplanie wizerunku Rzeczypospolitej od czasu kryzysu wywołanego ucieczką Henryka Walezego. Wypowiedzi na temat Wazów mają przede wszystkim charakter pochwalny. W analizie liryki Bajer poświęcił uwagę twórczości Marca-Antonine’a Girarda de Saint-Amanta i przekładów z literatury francuskiej w środowisku polskiego dworu. Badacz omawia dokładniej odę *La Vistule sollicitée*. Zwraca uwagę na komponent autotematyczny i na męskie cnoty królewien z rodu Wazów. Omawia też *Stances pour la grossesse de la riene de Pologne et de Suède*, gdzie Saint-Amant pozytywnie wypowiada się na temat wolnej elekcji, precyzyjnie też odtwarza kontekst polityczny. Badacz kilka uwag poświęcił utworowi *La Génereuse*, przynoszącemu poetycką biografię Ludwika Marii. W kilku utworach pojawia się temat zmarłych królewiąt. Bajer interesuje się też stosowanymi przez poetę środkami komunikacji. Wzmiankuje właściwie tylko przekłady i parafrazy utworów Jeana-Baptiste’a Racine’a Jana Andrzeja Morsztyna oraz charakteryzuje cechy łączące twórczość obu poetów. Mowa też o przekładzie *Cyda* Cornaille’a. Dokonując charakterystyki wybranych problemów w ich doborze, badacz zasadniczo podąża za kierunkami wyznaczonymi przez

literaturę przedmiotu. Dostrzega, w podsumowaniu, nietrwałość i powierzchowność kontaktów literackich Rzeczypospolitej z Francją.

Studium Piotra Kociumbasa (*Garbe, czyli Wase. Z dziejów wczesnonowożytnej literatury niemieckojęzycznej dotyczącej polskiej gałęzi rodu Wazów*) przybliży teksty w języku niemieckim powstałe na terenie Prus Królewskich i Prus Książęcych. Ponownie więc ramy badawcze wyznacza w tomie język badanych materiałów, w tym przypadku powiązany ze specyficznym terytorium, na którym chętniej się nim posługiwano. Źródłem wiedzy o utworach jest niemiecka baza XVII-wiecznych druków okolicznościowych oraz bibliografia Klausa Garbera. Celem Kociumbasa stało się rozpoznanie wizerunku władcy oraz prezentacja kompozycji literacko-muzycznych. Badacz w ramach wskazanego stulecia przyjmuje perspektywę chronologiczną, inicjując cykl mikroanaliz od utworów na ślub Zygmunta III Wazy, poprzez koronację Władysława IV, powitanie monarchy, śmierć, wojnę ze Szwedami, lwowskie śluby Jana Kazimierza, wreszcie po jego abdykację. Omawiane utwory drukowano m. in. w Augsburgu, Straubing w Bawarii oraz w Gdańsku. W polu zainteresowania Kociumbasa znajduje się m. in. twórczość Georga Gerflingera, Martina Opitza, Michaela Albinusa, Ludwiga Knausta i Seweryna Karwata. Badacz bierze pod uwagę swoistość sytuacyjną, genologiczną, symbolikę i metaforykę nawiązującą do „theatrum” władzy (m. in. solarną i herbową – Snopek, związek z Jagiellonami). Uznaje, że wśród utworów dominują relacje, występują też mowy, kazania, ody, pieśni i epitafia, lamenty, epinicjony, gratulatoria, epitalamia i prosphonetikony. Publiczna prezentacja utworów uznana została za zjawisko godne odnotowania.

Obrazowi członków rodu królewskiego i jego specyfice terytorialno-społecznej w literaturze łacińskiej poświęcone jest studium Bartosza Awianowicza *Wazowie w literaturze łacińskojęzycznej Prus Królewskich, Prus Książęcych i Brandenburgii*. W tym przypadku także kryterium doboru materiału badawczego stał się jego język. Rozwój twórczości wiąże badacz ściśle z mecenatem literackim, jednak w przypadku wziętego pod uwagę obszaru nie jest to patronat królewski. Studium podzielone zostało na kilka części: *Personae facientes*, *Locus i tempus circa quo*, *Causa propter quam* oraz *Modus quo pactio*. W polu zainteresowania znalazła się twórczość m. in. Johanna Mochingera, Johanna Petera Titza, Valentina Thilo, Vincentiusa Schmidta, Conrada Thamnitza, Friedricha Zamela, Pawła Orlicza, Vincentiusa Fabriciusa. Awianowicza interesują dokonania panegirystów działających czasowo głównie w Gdańsku, Królewcu, Elblągu i Toruniu. Studium przybliży dorobek profesorów akademickich szkół miejskich. Nie bez znaczenia pozostają też oficyny, które drukowały utwory ku czci członków rodziny panującej, jak i okoliczności wygłaszania mów (miejsce, mówca, audytorium) oraz ich kwalifikacja gatunkowa (epicedia, gratulatoria, genetliakony). Utwory honorowały więc królewskie narodziny, śluby, urodziny, koronacje, wizyty, jak też śmierć i pogrzeb władców, ich krewnych oraz żon. Pisane były najczęściej przez uczniów i nauczycieli szkół miejskich, np. królewieckiej Albertiny czy gdańskiego gimnazjum humanistycznego. Jedną z najważniejszych okoliczności powstania

utworów, zwłaszcza mów, były wizyty królów z rodu Wazów we wspomnianych miastach. Omawiane przez Awianowicza utwory łączyć ma także posługiwanie się przez autorów tym samym zestawem „loci communes”. Jednym z najważniejszych było pochodzenie z dynastii Jagiellonów. Pojawia się ono w utworach m. in. Christopha Neandra, Alberta Theodora Fröbnera, Valentina Thilo oraz Conrada Thamnitza. Uwypuklenie związku Wazów z Jagiellonami pozwoliło, zdaniem badacza, „wydłużyć” panującym genealogię do XIII w., w niektórych przypadkach nawiązać do ich rycerskiej sławy oraz zestawiać porównawczo władców z obu dynastii, np. Jana Kazimierza z Kazimierzem Jagiellończykiem. Motyw ten obecny był także w ilustracjach towarzyszących panegirynom. Awianowicz dostrzega też bogatą metaforykę wprowadzoną do panegiryków ku czci Wazów, czego dowodzi ich zanurzenie w mitologii, filozofii i historii antycznej (Titius, Thilon). Badacz zwraca uwagę, iż w pruskich utworach pochwalnych zabrakło ilustracji alegorycznych i struktur emblematycznych. Mimo że omawiane przez Awianowicza panegiryki powstawały jako dowód wierności dynastii i Koronie, jednak ich autorzy nie zabiegali o królewski mecenat, ponieważ byli silnie związani finansowo z instytucjami edukacyjnymi i urzędniczymi swoich miast. To one finansowały twórczość literacką ku czci Wazów.

Tom wieńczy studium Romana Krzywego (*Królewski majestat oraz powinności Wazów w świetle twórczości okolicznościowej i epickiej Samuela Twardowskiego*), w którym tylko częściowo powraca się do zagadnienia domniemanego mecenatu literackiego Wazów. Koncentrując się na wybranych przykładach twórczości okolicznościowej i epickiej Samuela Twardowskiego, badacz rekonstruuje obraz „theatrum” władzy monarszej w kontekście demokracji szlacheckiej i, szerzej, mechanizmów funkcjonowania Rzeczypospolitej rządzonej przez idealnego władcę. To jedyne studium przypadku w omawianym zbiorze. Z uwagi na okres działalności poety w polu widzenia znalazły się utwory z lat 1631–1660. Nie dotyczą one więc wyłącznie Władysława IV Wazy, lecz także jego braci: zmarłego młodo Aleksandra Karola i Jana Kazimierza. Badacz poszczególne partie analizy poświęca syncharistikonowi inaugurującemu panowanie Władysława IV, *Pod elekcyją szczęśliwą na Królestwo Polskie...*, eposowi biograficznemu *Władysław IV, król polski i szwedzki*, epinicionowi *Szczęśliwa moskiewska ekspedycja...*, epicedium *Pamięć śmierci Najaśniejszego Aleksandra Karola*, oraz obszernej próbie epicko-historycznej *Wojna domowa z Kozaki i Tatary* i prognostikonowi *Omen królowi szwedzkiemu*. Krzywego interesują czas i okoliczności powstania utworów, jak też związek z tradycją literacką, w tym zwłaszcza antyczną i rodzimą (twórczością Homera, Wergiliusza, Horacego, Cyserona, Seneki Młodszeo, Jana Kochanowskiego i innych). Na pierwszy plan wysuwa się symbolika (np. opozycja „lux” – „tenebrae”, modrzewia, słońca), ideały stanowe (np. „durus Sarmata”) i metaforyka (solarno-światlna). Badacz wydobywa z dokonań poety model doskonałego władcy, który respektuje „pacta conventa”, dba o porządek prawny, troszczy się o dobro poddanych, by zasłużyć na tytuł „pater patriae”, ucieleśnia ideał „fortitudo et sapientia”. Krzywy wzmiankuje o procesie wychowania



doskonałego władcy, który jest zarazem odważnym żołnierzem i roztroptym wodzem. Uznaje, iż według Twardowskiego, powinnością Wazów było pokonanie państwa osmańskiego, choć zarazem dostrzega, że istotne zadanie panujących stanowiła troska o zachowanie pokoju, umożliwienie rozwoju rolnictwa, jednym słowem, powrót do złotego wieku, z czasów Oktawiana Augusta oraz Zygmunta Augusta. Badacz zauważa, iż poeta w kolejnych dziełach idealizuje obraz Władysława IV. Podobną tendencję dostrzegł uczony w obrazie Jana Kazimierza z *Wojny kozackiej późniejszej*, jednak w kolejnych partiach *Wojny domowej*, do której włączona została ona jako część wtóra, król zostaje usunięty z pola widzenia. Krzywy dowodzi, iż Twardowski idealizuje Wazów, każdy z nich to dla niego „rex armatus”, obrońca ojczyzny i dawca pokoju” (s. 278), wzorcowy monarcha i rycerz, którego władza opiera się na miłości poddanych.

Zagadnieniem obecnym w wielu pracach jest legitymizacja władzy Wazów w oparciu o związki dynastyczne z Jagiellonami. Literaci wielokrotnie podnoszą, iż szwedzka dynastia dzięki więzom krwi dziedziczy ich genealogię i sławę rycerską.

Tom stanowi powrót do idei badania literatury okolicznościowej zainicjowany przez Juliusza Nowaka-Dłużewskiego. Nie ogranicza się w swej konwencji do wizji tego badacza. Autorzy studiów postrzegają omawiane tematy znacznie szerzej, wprowadzając zagadnienie mecenatu artystycznego, życia literackiego na dworze i w jego otoczeniu, związków dworu z artystami reprezentującymi inne obszary sztuki. Literatura w ujęciu badaczy ukazana została jako jeden z komponentów wieloelementowego obrazu życia kulturalnego i artystycznego w kręgu Wazów, niejednokrotnie przez nich inspirowanego.

Godne uznania jest wprowadzenie do publikacji licznych reprodukcji unaoczniających oprócz kart tytułowych utworów także dzieła malarskie z epoki (portrety nie tylko Wazów), stemmaty i frontispisy. Łącznie 42 czarno-białe ilustracje bardzo dobrej jakości. Tom opatrzony jest bibliografią i indeksem osób, poszczególne studia wieńczą streszczenia w języku angielskim. Całość zamknięta została w estetycznej okładce. Na jej pierwszej stronie widnieje kolorowa reprodukcja obrazu Flaminia Torriego *Sybilla*, zaś wyklejkę wypełnia fragment *Rolki sztokholmskiej*.

Znakiem szczególnym tomu stało się badanie tekstów wedle kryterium języka (polski, łacina, niemiecki, francuski), środowiska i stanu (dwory, miasta; szlachta, mieszczenie), terytorium, jak też gatunku. Do obiegu naukowego wprowadzono licznych, słabo rozpoznanych literatów lokalnych i uprawiających twórczość okolicznościową. W mniejszym stopniu refleksje dotyczą autorów dobrze rozpoznawalnych.

Tom inicjuje dopiero badania nad literaturą okolicznościową epoki Wazów. Koniecznie należy zająć się bliżej utworami ku czci tego rodu, jak i powstającymi z ich inicjatywy, pisanymi w języku łacińskim. W pole zainteresowania włączyć należy również teatralia i podróże. To akurat obszary już w jakimś stopniu przebadane, ale jednak pozwalające uzyskać obraz całości. Rozwinięcia i pogłębienia (usystematyzowania) domaga się też kwestia postrzegania w literaturze i sztuce Wazów jako kontynuatorów i spadkobierców dynastii Jagiellonów.

Stoickie nauki ojca Macieja Kazimierza.  
Wokół edycji: Maciej Kazimierz Sarbiewski,  
*Signa siderum* \* *Gwiezdne znaki*  
(wstęp i przekład Wojciech Ryczek)

Zainteresowanie Maciejem Kazimierzem Sarbiewskim jest rzeczą w tradycji utrwaloną; z grona polskich poetów wieku siedemnastego trudno byłoby chyba wskazać drugiego pisarza, który wzbudzałby konsekwentnie takie zainteresowanie jak sarmacki Horacy. Twórczość poetycka autora *Lyricorum libri...* wydawana była wielokrotnie w jego epoce, wznawiana w wiekach XVIII, XIX, XX i XXI, tłumaczona na języki obce, do dziś jest żywa jako przedmiot badań i prac translatorskich, opracowań w wyborach wierszy i wydaniach krytycznych. Kolejnym, a z pewnością nie ostatnim, przykładem zainteresowania poezją polskiego jezuitę jest prezentowany tu tomik liryków *Signa siderum* \* *Gwiezdne znaki* podany do druku wiosną 2020 r. i w tymże roku opublikowany w Wydawnictwie Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>1</sup>.

Przygotowaniem zbioru zajął się Wojciech Ryczek, uczony związany obecnie z Katedrą Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ, historyk filozofii i filolog, od lat zajmujący się problemami retoryki, śledzeniem tropów i figur retorycznych, zagadnieniami dawnej literatury nowołacińskiej. Powracającym bohaterem jego badań jest gdański uczony Bartłomiej Keckermann, któremu Ryczek poświęcił monografię *Antystrofa dialektyki. Teoria retoryczna Bartłomieja Keckermanna* (2016) oraz szereg rozpraw i artykułów. Wojciecha Ryczka intryguje również poezja, zwłaszcza twórczość Jana Kochanowskiego i Grzegorza z Sambora, w polu jego zainteresowań od kilku lat pojawia się też liryka Sarbiewskiego, czego ostatnim dowodem jest tom *Signa siderum* \* *Gwiezdne znaki*.

Pozostając jeszcze na chwilę przy uwagach wstępnych, dodajmy z satysfakcją, że w ostatnim dwudziestoleciu wydawanie dzieł staropolskich jest coraz częściej praktykowane. Na rynku edytorskim pojawiają się zwykle pierwsze wydania krytyczne tekstów dawnych, wydobywane z mozołem z rękopisów i starych druków. Wydania te łączą się często w serie, znane nam jako *Biblioteka Pisarzy*

<sup>1</sup> M. K. Sarbiewski, *Signa siderum* \* *Gwiezdne znaki*, wstęp i przekład W. Ryczek, Kraków 2020, ss. 196.

*Staropolskich* (red. Adam Karpiński), *Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia* (red. Tomasz Chachulski), *Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej* (red. Roman Krzywy), *Bibliotheca Curiosa* (red. Jacek Sokolski), *Staropolski Dramat i Dialog Religijny* (red. Justyna Dąbkowska-Kujko) i in. Edycje te posiadają określone cechy wspólne: oprócz swego trzonu, czyli transkrypcji tekstu, wyposażone są w mniej lub bardziej rozbudowane komentarze zawierające objaśnienia, aparat krytyczny, opis źródeł, słowniki, indeksy.

Tom *Signa siderum* \* *Gwiazdne znaki* zyskał inną oprawę wydawniczą. Edycja liryków nie jest ani pierwszym, ani krytycznym wydaniem poezji Sarbiewskiego, nie włącza się też w żadną serię wydawniczą. Wynika to z pewnych osobistych założeń autora antologii, jego pragnienia ukazania twórczości Sarbiewskiego możliwej do czytania przez każdego, kto zachce rozkoszować się poezją chrześcijańskiego Horacego. W skład tomu wchodzi przedmowa (s. 7–27), króciutka nota edytorska (s. 28), miedziorytowa rycina Petera Paula Rubensa (s. 29) oraz wybór ponad 50 liryków (s. 30–189) wydanych w zbiorze w języku łacińskim oraz w nowym polskim przekładzie Wojciecha Ryczka. Warto w tym miejscu wspomnieć, że z przekładem tej poezji autor tomu próbował już się wcześniej mierzyć, czego dowodem jest artykuł *Parodie Horacjańskie. Przekład siedmiu pieśni Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*<sup>2</sup>.

Zacznijmy od noty edytorskiej. Informuje nas ona, że autor, przygotowując zbiór, sięgnął po ostatnią wydaną za życia Sarbiewskiego edycję liryków, epod i epigramatów: *Mathias Casimirus Sarbievius, Lyricorum libri quattuor, epod liber unus alterque epigrammatum*, opublikowaną w Antwerpii w 1634 r. Z kolei wspomniany wyżej frontysepis zaprojektowany przez Petera Paula Rubensa (opisany i objaśniony dokładnie przez Wojciecha Ryczka we wstępie na s. 13) wzięty został z wcześniejszej edycji, tj. z *Lyricorum libri quattuor, epod liber unus alterque epigrammatum*, wydanej również w Antwerpii w 1632 r.

Bardzo ciekawą rzeczą w zbiorze liryków jest poprzedzający je wstęp, zatytułowany przez badacza *Astrofilia*. Pełni on rolę objaśnień, podano tu również kryterium wyboru wierszy. *Astrofilia* zawiera też liryczny opis poezji Sarbiewskiego i ukazuje możliwości wykorzystania symbolu gwiazd w interpretacji twórczości oraz biografii barokowego twórcy. Wyrażony we wstępie zachwyt dla talentu ojca Macieja Kazimierza stanowi również rodzaj emocjonalnej zachęty do sięgnięcia po „gwiazdne” liryki wydanego tomu.

*Astrofilia* – umiłowanie gwiazd, tudzież wszystkiego, co one ze sobą do literatury wnoszą, staje się nadrzędną kategorią wyboru i interpretacji utworów. Ze znakami gwiazd wiąże się bowiem już postać Sarbiewskiego, który był poetą zwracającym swe oczy ku niebu i na różne sposoby wykorzystującym niebieskie metafory. Metafora gwieździstego nieba staje się również miarą świetności poezji Sarbiewskiego, błyszczącej najjaśniej „na literackim niebie wczesnonowożytnej

<sup>2</sup> Wydany w: „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*” XXIX/2 (2019), s. 85–103.

Europy” (s. 12). Symbolika gwiazd służy ukazaniu wielkości poetyckiej dumy mistrza Macieja Kazimierza. Chcąc to uwypuklić, Wojciech Ryczek powołuje się na korespondencyjny dialog między polskim poetą a biskupem Stanisławem Łubieńskim, widzącym w Sarbiewskim twórcę o sławie nieśmiertelnej i talencie równającym go z Horacym, wznoszącym na skrzydłach poezji lirycznej swą głowę do gwiazd (s. 17). Symbolika świetlistych przestworzy, wiążąca się z grecką poezją, pojawia się również za pośrednictwem Pisma św. W wierszach Sarbiewskiego:

Wszystkie gwiazdy największych poetów (także Horacego i Wergiliusza) bledną z konieczności i gasną w blasku zapalonych piórem natchnionych autorów. Rozpraszając nieprzeniknione ciemności nocy, świecą one jaśniej, wyraźniej, głosząc nieustannie chwałę Stwórcy (s. 22).

Metafora gwiazd ostatecznie wpłynęła również na tytuł antologii, którego znaczenie wydawca objaśnia następująco:

Gwiazdne znaki: ozdoby szafirowych niebios, figury całonocnego czuwania, źródła prywatnych iluminacji, uniwersalne formuły poetyckich zaklęć, archetypy nieśmiertelności. [...] Przywracają retoryczny blask dawno wygasłym metaforom. Obejmując czujnym spojrzeniem bezkresne przestrzenie tekstu, rozpalają uśpione nie tylko w języku pragnienia i tęsknoty (s. 27).

Powyższy fragment przywołany został nie tylko po to, by słowami autora antologii objaśnić decyzję o tytule zbioru, lecz również, by przy tej okazji zwrócić uwagę na niezwykłość tego zapisu. Wojciech Ryczek jest naprawdę świetnym stylistą; język jego tekstu przyciąga uwagę, imponuje doborem słów, wdziękiem i subtelnością oraz wiernością najważniejszej kategorii, którą jest logika wywodu.

W skład antologii wchodziły wybrane ody z *Lyricorum libri quattuor*, poczynając od pieśni I 2 *Ad Aurelium Lycum* (*Do Aureliusza Lika*), kończąc zaś pieśnią IV 37 *Ad Ioannem Palmium* (*Do Jana Palmiusza*). Wiersze te układają się w określone kręgi tematyczne: wśród nich znajduje się grupa utworów maryjnych, są tu też zachwycające parafrazy księgi *Pieśni nad pieśniami*. W zbiorze zdecydowanie najwięcej jednak wierszy opartych na motywach zaczerpniętych z antycznych szkół filozoficznych. Podstawowym ich źródłem są przede wszystkim stoickie, ale również epikurejskie sentencje zachowane w lirykach Horacego, przetworzone już w zbiorze *Pieśni* Jan Kochanowskiego. Utkana z nich poezja przekazuje czytelnikowi określoną wizję świata, ożywiając intensywnym światłem powracające wiecznie kwestie. Przed przystąpieniem do opisu zbioru, warto odwołać się znowu do komentarza wydawcy:

Antologię otwieram i zamykam pieśniami (I 2, IV 37) ukazującymi królestwo słynącej z przewrotności Fortuny, bogini odpowiadającej za nieustanną zmianę. Poeta demaskuje jej zwodnicze działanie, odsłania paradoksalną logikę >>stałości w niestałości<<, zachęca do pogodzenia się z regułami gry narzuconymi człowiekowi przez Los (s. 26–27).

Przeglądając wiersze z *Signa siderum*... rozpięte między pieśnią I 2 a IV 37, możemy od razu spróbować odpowiedzieć na pytanie, co w wybranych utworach zainteresuje współczesnych czytelników, dla których wszak zbiór jest przeznaczony. W antologii przyciąga wpisana w liryki, a wspierana neostoicyzmem filozofia nadziei, radości i piękna. W odach wprawdzie słyhać nieustanny, złowrogi turkot przetaczającego się koła Fortuny, którego obraz wzmacniają znane z dialogów Seneki i poezji Lukrecjusza motywy krótkości życia, ulotności czasu, nieprzystępności szydzącego, przewrotnego tłumy. Jest w nich smutek, złuda, czy troska napiętnująca tych, co cenią „drogiego złota wielki ciężar” (IV 14, s. 131, w. 6). Jednak znacznie większa niż zło Losu – z wielką siłą pokazują to wybrane pieśni – staje się szansa przeciwstawienia się cierpieniu, kruchości i wszelkim boleściom naszego żywota. Uznaje wprawdzie Sarbiewski twarde prawa determinizmu, wierzy jednak, że panuje nad nimi przede wszystkim moc Boga pozwalająca zachęcać:

Porzuc, Palmiuszu, niepotrzebne troski,  
kto ma być królem. Już w księdze z diamentu  
sama Opatrzność zapisała wcześniej  
komuś koronę królestwa Sarmatów  
(IV 37, s. 189, w. 1–4).

Po stronie filozofii nadziei stoi tak często w poezji XVII wieku przyzywana na pomoc niezmienna „virtus”, „Dostojna Cnota”, która

strąca wszelką zdobycz  
okrutnej śmierci w wielką otchłań ziemi  
(III 26, s. 111, w. 41–42).

Osiągnięcie niezmiennego dobra nie jest łatwe, ale zawsze możliwe – wybrzmiewa to w antologii bardzo wyraźnie, budując rzeczywistość trudnego optymizmu. Poeta, jak wielu innych staropolskich twórców, poczynawszy od Mikołaja Reja a skończywszy na Wacławie Potockim, podkreśla, że do cnoty mieszkającej na wysokiej skale idzie się wąską, wydeptaną przez stoików ścieżką. Ten trud jednak w ostatecznym rozrachunku się opłaca, dotarcie do mieszkania cnoty oznacza bowiem bardzo wiele: zdobycie równoważnej z nią mądrości i spoglądanie z góry na wszelkie niepokoje symbolizowane obrazami tłumy podążającego „niegodną ścieżką życia” (IV 10, w. 2). Pochwała cnót i pochwała ich podmiotu – wielkiego umysłu – jest powtarzającym się motywem w zbiorze. Najlepiej wybrzmiewa to chyba w pieśni adresowanej *Do Janusza Skumina Tyszkiewicza, wojewody trockiego (Gdy oddawał ostatnią posługę Barbarze z Naruszewiczów, najdroższej żonie)*, w której miłujących *virtus* wyróżnia:

...stałość ducha niezachwiana  
smutną klęską, pobożność,  
wstydlivość, czulość z serca czystego płynąca,  
skromność, królowa cnoty,



gorliwość czy na przyszłe rzeczy zważająca  
przenikliwość umysłu  
(IV 30, s. 173, w. 5–10).

Wertując antologię stworzoną przez Wojciecha Ryczka, można by się pokusić o sporządzenie katalogu cnót szczególnie ważnych dla polskiego jezuitę. W ujęciu Sarbiewskiego mędrca nie skusi blask złota; wolny od pożądania bogactwa, cieszy się pogodnym sercem, które

...złocistym zawsze  
jaśniej niebem, które znacznie lepiej  
święte oblicze Boga i natury  
odbija, cieni nie znając ludzających  
(IV 31, s. 177, w. 9–12).

O postaci człowieka mądrego Sarbiewski pisze słowami pełnymi otuchy, wierząc, że umysł jest „jak głęboko uciszony strumień” jaśniejący „obrazem świata niezmaconym, / gdy słońce, księżyc odbija i cienie/ odmalowane na pogodnym niebie” (IV 31, s. 177, w. 1–4). Poeta uznaje, że warto „Pięknie spokojną myślą za skrzydlatą / ciągle podążać prawdą” (IV 31, s. 177, w. 13–14), a także „niewzruszoną myślą wyraziste / barwy odtwarzać świata” (ibidem, w. 17–18). Mędrzec może zyskać tak kuszącą dziś autonomię, zamknąć się w twierdzy własnego umysłu, gdzie zło nie ma dostępu, gdzie Fortuna „dóbr nie wyrwie”, bo „spoczywają / w oddalonym, ukrytym miejscu” (III 6, s. 88, w. 7–8). Żyjąc w ukryciu – w tym miejscu pojawia się motyw epikurejski – osiąga wielkość (IV 11, s. 127, w. 15–16). Ze wszystkich sił osusza on łyż, jest zdolny porzucić niepotrzebne troski, nie poddając się cierpieniu, rozumiejąc prawidła ziemskiego losu, wierząc że:

...dobrze połączyć  
postanowił ze sobą rzeczy  
Władca natury, czern skrywając w bieli,  
smutek – w radości. Kto wybierze dobro  
[...] ten mądrość  
osiągnie zgodną z Bożą radą  
(III 12, s. 101, w. 13–16).

Tak brzmi w przekładzie Wojciecha Ryczka oda *Do Aureliusza Fuska* rozprawiająca się z zamieszczonym w motcie do tego wiersza Koheletowym przekonaniem, że „Wszystkie ludzkie rzeczy są marne i niepewne”.

Stoicka nadzieja łączy się z wiarą. W lirykach religijnych wydanego zbioru filozoficzna mądrość odchodzi nieco w cień, a zamiast pojęcia umysłu pojawia się czysta, niewinna i przejrzysta ludzka dusza, najdoskonalej realizująca się w osobie Maryi. Wspominaliśmy już, że duża grupa wierszy zebranych w antologii poświęcona jest świętej Dziewicy. Czytelnika uwieść musi pojawiająca się w tych wierszach nieprawdopodobna słodycz i piękno w opisie kobiety, matka Boga jest:

...piękniejsza niż ogień gwiazdziste,  
przejrzystsza niż szkło, jaśniejsza niż złoto,  
od purpury wdzięczniejsza,  
niż biała róża czystsza  
(IV 25, s. 163, w. 1–4).

Nigdzie blask gwiazd i drogich kamieni nie jest tak wyrazisty, nigdzie kolory nie są tak głęboko nasycone, nigdzie nie czuć tak wyraźnie woni kwiatów, nigdzie nie urzeka nas bardziej delikatność fiołków, róż, hiacyntów jak w lirykach maryjnych z *Signa siderum*.... Tam też szczególnie odżywa nadzieja w skuteczność litanijnych zaklęć Maryi, Chrystusa, świętych:

Daj nam od grzechu wolne, dobre życie,  
daj nam szczęśliwą śmierć, wolną od zguby,  
Chryste, i prowadź, Maryjo, w gwiazdziste  
siedziby świętych.

[...] Gwiazdzistych niebios mieszkańcy błagajcie  
gwiazdzistych niebios Króla i otwórzcie  
niebo mieszkańcom ziemi, uczestnikom  
wspólnej przyszłości  
(IV 24, s. 157, 161; w. 13–16. 53–56).

Obok liryków maryjnych i wierszy neostoickich w zbiorze pojawiają się również parafrazy księgi Pieśni nad pieśniami, w których wypowiada się przyroda przemawiająca łagodnym powiewem wiatru, kołysaniem strumieni, szemraniem rzek, ulotnym urokiem chmur. Są też w antologii utwory adresowane do papieża Urbana VIII, władcy „spokojnego świata” (I 21, s. 49, w. 2) i jego bratanka Franciszka Barberiniego (III 3). Są wiersze wyrażające tęsknotę za wolną od trosk wiecznością, są teksty o przyjaźni połączone z wiarą, że „W uszach przyjaciół ból traci swe siły (III 5, s. 85, w. 21). Jeśli przejrzymy wszystkie utwory, to wyłoni się z nich obraz świata opisany językiem bliskim naszej wrażliwości, do którego przekonuje i zachęca Sarbiewski; wyłoni się również postać wybierającego je podmiotu – autora edycji – który, składając swą antologię, kierował się światłem gwiazd, ale za niczym tak nie tęsknił, jak za spokojem, ciszą i ukojeniem. Nadzieja na uzyskanie tego stanu była, wydaje się, drugim kryterium wyboru liryków Sarbiewskiego i ułożenia ich w tom *Signa siderum* \* *Gwiazdne znaki*. Tym wnioskiem zakończyć by można powyższy wywód, ale pokażemy się jeszcze o kilka słów zamykających niniejsze rozważania.

Podkreślmy więc na koniec, że wraz z antologią Wojciecha Ryczka otrzymujemy liryki Macieja Kazimierza Sarbiewskiego wpisane w nowy kontekst i ubrane w nową szatę językową. W tej postaci dawne teksty przekazują niezachwianą wiarę w to, że zło, choć istnieje, niczym nam nie zagraża; zwycięża zaś moc umysłu zdolnego pokonać troski i zyskać szczęśliwość. Poezja Sarbiewskiego przekonuje, że wspomagani jesteśmy boską siłą, objawiającą się w obrazach Maryi, czystej Oblubienicy, którą wielbić możemy pochwałą, błagać modlitwą, ufać jej

opiece. Wiersze z *Signa siderum*... ożywiają w nas też tęsknotę za nieśmiertelnością umieszczaną w chrześcijańskich niebiosach, wśród odległych gwiazd, ale również w pieśni poetów (IV 30). Siła liryków zebranych w antologii polega na wydobyciu z nich niezwykłego blasku nieba, kruszców, drogich kamieni, orzeźwiającej świeżości natury oraz niezachwianej wiary w moc człowieka. W ten sposób barokowe wiersze zrzucają z siebie kurz stuleci i zaczynają jaśnieć nowym światłem.

Janusz S. Gruchata  
Kraków

## Ogród paniński Wespazjana Kochowskiego świeżo podlany i na nowo otwarty

### 1

Biblioteka Pisarzy Staropolskich, założona i przez kilkanaście pierwszych lat redagowana przez Adama Karpińskiego, z animuszem wkroczyła w drugie ćwierćwiecze (pierwszy tom ukazał się w 1995 roku). Seria zbliża się do pięćdziesiątego tomu; to nie jest złe tempo, jeśli zważyć, że od początku standardy były wyznaczone na wysokim poziomie, co wymagało i wymaga od edytorów niemałego wysiłku. Przyniosło to badaniom nad literaturą staropolską korzyści nie do przecenienia, wykraczające poza zwykły przyrost liczby tekstów dostępnych w nowoczesnym opracowaniu. To, rzecz jasna, jest ważne; badacz, student, a może też „zwykły czytelnik” ma możliwość odkrywania dla siebie utworów, do których wcześniej właściwie nie miał dostępu; tylko nieliczni mogli przecież czytać rękopisy lub dawne druki. Digitalizacja zbiorów bibliotecznych zmieniła wprawdzie tę sytuację, ale przecież także dziś obcowanie z dawnymi przekazami nie jest łatwe dla większości odbiorców. Jestem przekonany, że dzięki „serii Karpińskiego” zmieniła się też ogólna panorama polskiego piśmiennictwa dawnych wieków: dziś już nie wystarczy przy opracowywaniu syntez historycznoliterackich odwoływać się do dość wąskiego kręgu autorów powszechnie znanych dzięki dawniejszym edycjom. Obraz literatury staropolskiej zyskał wiele barwnych szczegółów, zatrzymujących uwagę badaczy.

Jak to zwykle bywa, w serii publikuje się utwory bardzo różne, propozycje zależą przecież od zainteresowań edytorów. To nie zarzut, oczywiście; każdy tom udostępniony w dobrym opracowaniu jest cenny, nawet jeśli zawiera dzieło nie pierwszej rangi. Trudno sobie wyobrazić taką sytuację, że redaktor zamawia naukowe wydania tekstów, które uznaje za najbardziej przydatne w badaniach historyków literatury. Nawet gdyby ktoś śnił o czymś takim, to zbudzi się zły potem, gdy pomyśli na przykład o wyznaczeniu grona „mędrców”, którzy by sporządzili ów wykaz najpilniejszych potrzeb<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Choć nie jest to tak zupełnie niemożliwe: gdy projektowano bibliotekę/archiwum/muzeum Europeana (dziś umożliwiającą dostęp cyfrowy do znacznej części europejskiego dziedzictwa),

W dotychczas wydanych tomach „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” dość dobrze „obsłużona” została literatura wczesnego baroku: Sebastian Grabowiecki, Kasper Miaskowski, Kasper Twardowski, Stanisław Grochowski, Hieronim Morsztyn, wreszcie Mikołaj Sęp Szarzyński<sup>4</sup> – to autorzy niewątpliwie najważniejsi dla tego okresu. Nie tak obficie wydawano wybitnych pisarzy drugiej połowy XVII wieku: najczęściej Samuela Twardowskiego i Jana Gawińskiego, po jednym utworze Jana Andrzeja Morsztyna i Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, a z dorobku Wacława Potockiego jeden tom zawierający dwa utwory okolicznościowe<sup>5</sup>. Wespazjan Kochowski nie miał dotychczas swojego tomu w „Bibliotece Pisarzy Staropolskich”.

Jest to autor, którego dzieła poetyckie nie cieszyły się powodzeniem u edytorów; owszem, wydano kilkakrotnie *Psalmodię polską* oraz wybory pieśni i fraszek, w rocznicę odsieczy wiedeńskiej wyszło *Dzieło Boskie*, ale trudno którąkolwiek z tych edycji nazwać krytyczną. Wstyd powiedzieć; najważniejszy zbiór wierszy Wespazjana Kochowskiego, *Niepróżnujące próżnowanie*, nie miał pełnego wydania od 1859 roku, a przecież o wypuszczonej wtedy edycji Józefa Kazimierza Turowskiego nie można powiedzieć niczego pozytywnego poza tym, że zawiera wszystkie utwory z tomu wydrukowanego w 1674 roku.

Jest nadzieja, że idą dla autora *Psalmidii* lepsze czasy, a ich zapowiedzią może być *Ogród Paniński*, opracowany dla „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” przez Romana Mazurkiewicza i Wiesława Pawlaka<sup>6</sup>.

powołano niezbyt liczne ciało nazwane bezpretensjonalnie Comité des Sages, które w 2011 przedstawiło Komisji Europejskiej raport pod nieco pompatycznym tytułem „New Renaissance”. Nie sądzę jednak, by naśladowanie takich praktyk było pożądane.

<sup>4</sup> S. Grabowiecki, *Rymy duchowne* (1996), wyd. K. Mrowcewicz; K. Miaskowski, *Zbiór rytmów* (1995), wyd. A. Nowicka-Jeżowa; K. Twardowski, *Lekcje Kupidynowe* (1997) i *Łódź młodzi* (1998), wyd. R. Grześkowiak, *Pochodnia Miłości Bożej* (1995), wyd. K. Mrowcewicz; S. Grochowski, *Wirydarz* (1997), wyd. J. Dąbkowska; H. Morsztyn, *Światowa Rozkosz* (1995), wyd. A. Karpiński, *Filomachija* (2000) i *Historija ucieszna o królownie Banialuce* (2007), wyd. R. Grześkowiak; M. Sęp Szarzyński, *Poezje zebrane* (2001), wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński, współpr. K. Mrowcewicz.

<sup>5</sup> S. Twardowski, *Przeważna legacja...* (2000), *Pałac Leszczyński* (2002), *Władysław IV* (2012), wyd. R. Krzywy; J. Gawiński, *Dworzanki* (2005), wyd. J. Głazewski, *Sielanki z Gajem zielonym* (2007), wyd. E. Rot; J. A. Morsztyn, *Cyd* (1999), wyd. A. Karpiński i A. Stepnowski; S. H. Lubomirski, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* (2006), wyd. J. Dąbkowska-Kujko; W. Potocki, *Muza polska* (1996), wyd. A. Karpiński. A w zapowiedziach już od pewnego czasu widnieją edycje innych dzieł Potockiego: *Syloreta*, *Wojny chocimskiej* i *Pieśni*.

<sup>6</sup> W. Kochowski, *Ogród Paniński*, wydali R. Mazurkiewicz i W. Pawlak, Warszawa 2019 („Biblioteka Pisarzy Staropolskich” 47).



Wydanie wielkiego zbioru epigramatów Wespazjana Kochowskiego było przedsięwzięciem wymagającym odwagi zarówno od wydawnictwa, jak i od opracowujących ten trudny tekst. Czytelnicy i edytorzy utworów barokowych przywykli do pewnego rodzaju trudności związanych z dykcją barokową, polegających głównie na ukształtowaniu składni, a także na stosowaniu szczególnego zasobu figur retorycznych. Bawi ich, przynosi też przyjemność i satysfakcję pokonywanie przeszkód, które autor przed nimi postawił. W wypadku *Ogrodu Panińskiego* trudność polega na czymś innym; nie jest on pod względem językowym szczególnie wyrafinowany ani niezrozumiały w porównaniu z innymi zbiorami drugiej połowy XVII wieku; można rzec: mieści się w normie przyjętej w „sarmackim” nurcie barokowej poezji. Epigramatyczna zwięzłość nie pozwalała autorowi na budowanie skomplikowanych konstrukcji językowych, choć oczywiście nie brakuje inwersji czy wyrażen eliptycznych.

Odwagi wymagało od edytorów zmierzenie się z samym zamiarem autorskim, z gigantyczną kolekcją epigramatów maryjnych, które zawierają w sobie sumę tytułów nadawanych Matce Boskiej. Tu konieczne było zagłębienie się w bogatą katolicką tradycję nie tyle poetycką, co teologiczną, ponieważ owe określenia znajdowano w Piśmie Świętym, ale także w pismach Ojców Kościoła (greckich i łacińskich), późniejszych teologów średniowiecza i wczesnej nowożytności, wreszcie – i to może najtrudniejsze do zbadania – w tekstach modlitewnych i kaznodziejskich.

Zadania podjęli się dwaj badacze dawnej literatury o doskonale się uzupełniających kompetencjach: Roman Mazurkiewicz, najwybitniejszy mariolog wśród polonistów (również najwybitniejszy polonista wśród mariologów), doświadczony wydawca poezji i kazań maryjnych<sup>7</sup>, oraz Wiesław Pawlak, od dłuższego czasu eksplorujący naukowo teksty dawne o charakterze erudycyjnym, wykorzystujące wiedzę humanistyczną w jej późnorenesansowym i barokowym kształcie; szczególnie interesują go kazania i literatura teologiczno-filozoficzna<sup>8</sup>. Trudno wskazać lepszy zespół do opracowania *Ogrodu Panińskiego* Wespazjana Kochowskiego niż ta właśnie dwójka badaczy.

Pytanie, które zapewne stawiali sobie Mazurkiewicz i Pawlak, a które musi paść i tutaj, dotyczy sensu podejmowania tak wielkiego trudu, by opracować edycję dzieła dziwnego dziwnością osobliwą, przeznaczonego właściwie dla

<sup>7</sup> Zob. między innymi: *Teksty o Matce Bożej. Polskie średniowiecze*, Niepokalanów 2000; *Jaśniejsza tysiąc nad słońce... Pieśni i modlitwy maryjne z Kancjonatu kórnickiego*, Kraków 2000; *Przedziwna Matka Stworzyciela swego. Antologia dawnej polskiej poezji maryjnej*, Warszawa 2008; *Kazania maryjne* (wspólnie z K. Panusiem), Kraków 2014. Zob. też opracowania: *Z dawnej literatury maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków 2011; *Deesis. Idea wstawiennictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 1994, 2002 i 2012.

<sup>8</sup> Zob. głównie: *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005; *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.

samego autora i wąskiego grona czytelników; dziś to grono zapewne jest jeszcze mniejsze niż w czasach Kochowskiego. Przecież *Ogród Panieński* to 1600 wierszy, ułożonych schludnie w 16 „kwaterach” po sto epigramatów w każdej; do tego dodać trzeba kilkanaście utworów budujących „ramę” zbioru. I raczej nie jest to „ogród nieplewiony, bróg, ale co snop to inszego zboża, kram rozlicznego gatunku” jak u Wacława Potockiego: ten jest „pod sznur Pisma Świętego, doktorów kościelnych, kaznodziejów prawowiernych wymierzony”, a wszystkie kwiatki w nim to „tytuły Matki Boskiej”. Atrakcyjność tego wirydarza jest szczególna: mamy do czynienia z tekstem – by się tak wyrazić – wybitnie specjalistycznym, a wybór formy gatunkowej, czyli krótkiego epigramatu, jeszcze utrudnił zadanie autorowi i utrudnia czytelnikowi. Nie sposób sobie wyobrazić lektury *Ogrodu* przypominającej obcowanie z innymi, nawet równie obszernymi zbiorami. Sami edytorzy zdają sobie z tego sprawę i piszą we *Wprowadzeniu do lektury* (s. 60) o czytaniu selektywnym – jedynym możliwym, bo przecież lektura linearna nie wchodzi w grę.

Na pytanie o sens pracy wykonanej przez obu wydawców *Ogrodu* odpowiadam: chwala im, że się tego podjęli, pokazując, że można wykonać dzieło poważne, nieefektywne na pierwszy rzut oka, ale przecież świadczące o potencjale edytorstwa tekstów staropolskich. Tom wyróżnia się w serii, w której się ukazał, nie tylko z powodu swej objętości. A ta jest porażająca: prawie 950 stron niemałego formatu, w czym udział samego tekstu to zaledwie 180 stron. Nie ma więc raczej szans na to, że zobaczymy kiedyś w tramwaju studentkę polonistyki oddającą się lekturze *Ogrodu Panieńskiego*; one, owszem, czytują w środkach komunikacji publicznej grube tomy, ale to są jakieś Tolkieny lub Dukaje...

Mówiąc poważniej, edytorstwo naukowe nie stawia sobie za cel dostarczania tekstów do łatwego przyswojenia przez zwykłych czytelników, nie pozwalają na to choćby wymagania stawiane takim edycjom; tylko wyjątkowo niektóre z nich mogą wzbudzać żywsze zainteresowanie. W ocenie wydań naukowych istotne wydają się opanowanie rzemiosła edytorskiego i solidność wykonania pracy przez badaczy, bardziej niż szukanie oryginalności czy – tym bardziej – polowanie na „efekty”. Edycja *Ogrodu Panieńskiego* jest dobrym przykładem takiego dzieła, które broni się samo i może być wzorem dla adeptów edytorstwa, którzy zdobędą się na uważną analizę tej nieefektywnej, rzemieślniczej roboty.

### 3

Ze względu na szczególny charakter tekstu Kochowskiego wydawcy *Ogrodu*, zasadniczo stosując się do dotychczasowych praktyk „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”, musieli tu i ówdzie zastosować własne rozwiązania. Widać to już we *Wprowadzeniu do lektury*, które jest znacznie obszerniejsze niż w innych tomach serii, ma charakter bardziej monografii niż wprowadzenia, opatrzone jest obfitymi i obszernymi przypisami i rozbudowanym aparatem bibliograficznym.

Zawiera ono nie tylko charakterystykę *Ogrodu Panieńskiego*, ale także wywody na temat mariologii jako subdyscypliny teologicznej, tematów rozważanych przez teologów w związku z Maryją: Boskiego macierzyństwa, wieczystego dziewictwa Maryi, Jej niepokalanego poczęcia, wniebowzięcia, pośrednictwa i duchowego macierzyństwa. To jest kontekst, który najbardziej interesuje autorów, i pod tym względem opracowanie jest bogate, choć oczywiście nie wyczerpujące tematu do końca. Jeżeli miałbym się z czymś nie zgodzić, to tylko z marginalną uwagą na temat późniejszych dzieł Kochowskiego, *Psalmidii polskiej* i łacińskiego poematu *Rubus incombustus*, które, według Mazurkiewicza i Pawlaka „nie wzbogacają jego [=Kochowskiego] mariologii o jakieś istotnie nowe rysy” (s. 17). Wydaje mi się, że elogium łacińskie (*Rubus*) można jednak uznać za godne uwagi zamierzenie autorskie zarówno pod względem motywów wykorzystanych przez autora, osadzenia go w kontekście Jasnej Góry, jak i z punktu widzenia kompozycji pod pewnym względem podobnej do *Ogrodu* (zamiast „kwater” są pełniące podobną funkcję „conclavia”)<sup>9</sup>.

Narzucają się tu pytania ogólniejszej natury: czy wykład teologii maryjnej we wstępie (s. 41 i nast.) na pewno kieruje uwagę czytelnika w najważniejszą stronę? Czy mianowicie Wespazjan Kochowski myślał kategoriami precyzyjnego wykładu treści teologicznych? Przecież zdarzają mu się (ale czy jemu, czy jego źródłom?) poglądy ryzykowne teologicznie; wygląda na to, że „najliższy tej Matki i Panny niewolnik” – jak się podpisał na stronie tytułowej i pod przedmową skierowaną do Maryi – z miłości do Niej gotów był kroczyć po granicach ortodoksji, a może nawet je przekraczać.

Trudno się też doszukać teologicznego ładu w kompozycji tego wielkiego zbioru. Próby znalezienia jakiejś zasady, np. układu tematycznego, uznają autorzy za chybione i stwierdzają, że „kwestia pozostaje otwarta i niewykluczone, że dalsze badania przyniosą nowe ustalenia” (s. 36). Wydanie tu omawiane z pewnością stanowi doskonały punkt wyjścia dla dalszych prób, na razie jednak pozostaje nam – mechaniczna przecież i niezbyt głęboko sięgająca – koncepcja „numerologiczna” zastosowana do organizacji grządek i kwater *Ogrodu*. Może więc trzeba przyjąć, że Kochowski podchodził do sprawy bardziej „more poetico”, a teologią zajmował się po amatorsku.

Zdaje się, że konteksty literackie, pozateologiczne i właściwie pozareligijne, mniej interesowały autorów *Wprowadzenia do lektury*; chyba jednak trzeba by się upomnieć o umieszczenie dzieła Kochowskiego nie tylko na tle „antologii” maryjnych, ale także skonfrontowanie go z innymi tego rodzaju zbiorami, w których da się ujrzeć „erudycję antologijną”. Autorzy wspominają o tym (s. 28–29),

<sup>9</sup> Pisałem o tym w: J. Gruchała, „*Rubus incombustus*” *Wespazjana Kochowskiego – z dziejów wyobraźni religijnej*, [w:] idem, „*Psalmy, hymny, pieśni pełne ducha*”. *Studia o staropolskich tekstach religijnych*, Kraków 2013, s. 191–206 (wcześniej w języku angielskim w: *Pietas Humanistica. Neo-Latin Religious Poetry in Poland in European Context*, ed. by P. Urbański, Frankfurt/Main 2006, s. 213–223).

przywołując nawet studium Agnieszki Czechowicz o Wacławie Potockim, który przecież w *Moraliach* również parafrazował zbiór erudycyjny, czyli *Adagia* Erazma z Rotterdamu. Oczywiście, analogia nie jest może bardzo bliska, ale mogłaby poszerzyć pole obserwacji o regiony lepiej znane miłośnikom literatury barokowej; pozwoliłaby też uwolnić *Ogród Panieński* od skojarzeń wyłącznie religijnych.

Zbiór epigramatów maryjnych mieści się w późnej fazie twórczości Kochowskiego, odmiennej od tego, co ujawniło się w *Niepróżnującym próżnowaniu*, wydanym w 1674 roku. We *Wprowadzeniu do lektury* wspomniano o poglądach historyków literatury na ten etap rozwoju poety (s. 9–10), podkreślając znaczenie opinii wyrażonej w początku lat siedemdziesiątych przez Czesława Hernasa, który widział w utworach religijnych dowód obniżenia się poziomu tej poezji. Nawet jeśli ów sąd został zrównoważony później przez badaczy piszących o Kochowskim w nieco innym tonie, to pozostaje przecież w mocy przekonanie, któremu dają też wyraz Mazurkiewicz i Pawlak (s. 12–13): *Chrystus cierpiący* i *Ogród Panieński* „pozostają jakąś zagadką i wyzwaniem dla współczesnego odbiorcy, nawet uzbrojonego w narzędzia nowoczesnej filologii i oswojonego z literaturą dawnych wieków”.

Rozwiązaniu tej zagadki nie służy dobrze stwierdzenie, że „erudycja, teologia i symbolika *Ogrodu* przy bliższym wejrzeniu okazują się wcale nie tak odległe od tych znanych z innych płodów «słowiańskiej Muzy» Kochowskiego” (s. 14, z przywołaniem opinii Jerzego Starnawskiego). Teza ta jest co najmniej dyskusyjna; te późne utwory to jednak inna jakość, poeta odchodzi od liryki fundowanej na wzorcach renesansowych, a przez nie na Horacym, znajduje inspirację w modlitwie, poezji religijnej, Biblii. Odwołuje się też do nieco innego repertuaru gatunkowego; porzuca horacjańską pieśń, sięga po mesjadę (w bardzo oryginalnej jej odmianie), a także po nowatorskie formy w rodzaju elogium; także epigramat, nawet jeśli uznać, że jest gatunkiem tradycyjnym, to przecież zawsze był bardzo podatny na kunsztowne gry różnego rodzaju. Biorąc to wszystko pod uwagę, wyraźnie zaczynamy dostrzegać „drugie oblicze” poety, zapewne lepiej ujawniające się w twórczości w języku łacińskim, ale przemawiające też po polsku. Dodajmy, że pozostaje to w ścisłym związku ze zwróceniem się Kochowskiego ku tematyce religijnej: zwłaszcza uprawianie elogium każe myśleć o inspiracji jezuickiej, skoro ów gatunek uznawano za szczególny wyznacznik twórczości poetów należących do Towarzystwa Jezusowego<sup>10</sup>.

W porównaniu z obszernym omówieniem teologii maryjnej, we *Wprowadzeniu do lektury* znacznie mniej miejsca poświęcono poetyce i językowi zbioru. Stosunkowo najlepiej potraktowano metaforykę, element istotnie zwracający uwagę w *Ogrodzie Panieńskim*. Interesująca, ale i kontrowersyjna jest opinia (s. 57)

<sup>10</sup> Zob. J. Gruchała, *Poezja jezuitów czy poezja jezuicka? Od parodii horacjańskiej do elogium*, [w:] „*Psalmy, hymny...*”, op. cit., s. 145–148. Zob. też: B. Otwinowska, *Elogium – „flos floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, seria I, red. M. Głowiński, Wrocław 1967, s. 148–184.

na temat licznie występujących w zbiorze oryginalnych metafor, polegających na budowaniu odległych analogii: oto intencją Kochowskiego nie miało być popisywanie się własnym „ingenium” i kunsztem poetyckim, lecz wyłącznie sławienie Maryi. Wydaje się, że autorzy bardziej uwierzyli tu deklaracjom poety niż faktom literackim.

Przy omawianiu metafor mówi się o koncepcie, że rozumieć go trzeba jako paralogizm lub sofizmat (s. 56). Może warto oprócz tego odwołać się do pojęcia paradoksu, skoro teologia maryjna w wielu miejscach na nim się opiera (dziewicza matka, matka swego stwórcy, wniebowzięcie z ciałem i duszą itp.), a żywioł paradoksalności rządzi wieloma epigramatami *Ogrodu Panieńskiego*.

Mówiąc o języku zbioru, wspomina się o jego sensualizacji i o stylu niskim, w przypisie przytaczają autorzy opinię Mirosławy Hanusiewicz o „trywialnych polach stylistycznych”, ale to wszystko jest bardzo skrótowe, zajmuje nieco ponad stronę (57–58). Miejmy nadzieję, że edycja Mazurkiewiczza-Pawlaka skłoni badaczy do zbadania także tego aspektu, niezwykle interesującego, bo dotyczącego sposobów wyrażania odczuć religijnych w subkodie szczególnym, pełnym emocjonalności i odwołującym się do życia rodzinnego i społecznego znacznie intensywniej niż w zwrotach do Osób Boskich.

#### 4

Poświęciłem powyższe uwagi wstępowi do edycji, ponieważ jest on interesujący i inspirujący, także do uwag krytycznych. Sama edycja nie rodzi wielu wątpliwości, choć – jak zawsze – może skłaniać do pytań.

Podstawą tekstową w wydaniu Mazurkiewiczza-Pawlaka jest, oczywiście, krakowski druk z 1681 roku, a autograf (rkps BN 12572 III) służy jako źródło pomocnicze, natomiast epigramy obecne w rękopisie a opuszczone w druku umieszczono w aneksie; pod tym względem postępowanie edytorów wydaje się logiczne i nie powinno budzić zastrzeżeń. Transkrypcja wykonana została starannie, zgodnie z przyjętymi zasadami ustalonymi dla serii, co oznacza, że pisownia jest zmodernizowana w znacznym stopniu. Tekst ma być zrozumiały dla czytelnika średnio kompetentnego, jeśli idzie o dawny język, a dość liczne u Kochowskiego archaizmy objaśnia się w komentarzu i słowniku. Transkrypcja nie rodzi większych wątpliwości; tu wspomnę o szczegółach, które z pewnością nie są przeoczeniem, lecz wynikają z przekonania edytorów, a wydają mi się wątpliwe.

Pierwsza uwaga dotyczy rzeczowników obcego pochodzenia w dopełniaczu rodzaju żeńskiego: w zasadach transkrypcji wydawcy *Ogrodu* wprowadzili regułę kładącą w niektórych miejscach unikać hipermetrii przez modyfikację pisowni takich wyrazów i sprowadzanie ich do postaci: „deliciej” (II 14, 2; X 55, 2; XVI 20, 1), „raciej” (I 83, 1), „liniej” (III 63, 1); otóż we wszystkich wskazanych miejscach słowa te występują w dopełniaczu liczby mnogiej i powinny być transkrybowane: „delicyj”, „racyj” i „linij”, w najzupełniejszej zgodzie z metrum.



Edytorzy, słusznie, bronią się przed pokusą koniektur przy transkrybowaniu tekstu. Niekiedy, naprawdę rzadko, chciałoby się ich do tego jednak zachęcać, bo przecież trzeba dopuścić możliwość, że zecer popełniał błędy i nie warto tworzyć nieistniejących form w imię wierności literze. Dobrym przykładem jest zachowana przez wydawców forma dopełniacza „Pannej” (XV 83, 2): ponieważ wyraz ten występuje w dopełniaczu ponad 60 razy i zawsze, poza tym jednym wypadkiem, ma formę „Panny”, warto go również tutaj tak właśnie przetranskrybować; analogia do dopełniacza „Paniej”, którą chyba kierowali się wydawcy (*Zasady transkrypcji*, s. 292), jest bowiem fałszywa.

Jak zwykle, wątpliwości rodzą się przy okazji interpunkcji. W wydaniu Mazurkiewicza-Pawlaka jest ona na ogół poprawna, niemal „przezroczysta” dla czytelnika. Wyjątek stanowią zdania podrzędne z inwersją spójnika lub zaimka pytajnego. Wydawać by się mogło, że nie ma tu wielkiej trudności, a jednak w *Ogrodzie* co rusz zdarzają się przecinki postawione w złym miejscu. Przeszkadzają one w zrozumieniu zdania, mogą doprowadzać do błędnych odczytań. Tu konieczne są przykłady:

Przeklęta damasceńska osty rodzi niwa,  
tej, że Bóg błogosławi, ma obfite żniwa  
(*Ager cui benedixit Dominus*, XIV 34),

Koncho perłę rodząca! Ta perła, gdy w niebie,  
wzięła z duszą i z ciałem swą konchę do siebie  
(*Concha parturiens*, IV 41).

## 5

Najwięcej pracy wymagał oczywiście komentarz, w „Bibliotece Pisarzy Staropolskich” od początku noszący tytuł *Objaśnienia*. Efekt wysiłków dwóch edytorów to imponujące dzieło, także pod względem objętości: zajmuje ponad 500 stron. Wbrew tytułowi nie jest tylko objaśnieniem; można nawet powiedzieć, że to zadanie wypełnia w sposób nie najbardziej sprawny, o czym niżej. Komentarz Mazurkiewicza-Pawlaka to raczej encyklopedia maryjności siedemnastowiecznej, w której znajdują się fragmenty dzieł teologów i kaznodziejów, także teksty modlitwne. Materiały te nie ograniczają się do wczesnej nowożytności; pochodzą z wieków średnich, patrystyki greckiej i rzymskiej, wczesnego chrześcijaństwa, a nawet Starego Testamentu, zgodnie z interpretacją typologiczną, która pozwala w Biblii żydowskiej doszukiwać się analogii do postaci i wydarzeń nowotestamentowych. Już samo wskazanie tekstów, z których wzięte są „tytuły” Matki Boskiej, było przedsięwzięciem wymagającym od wydawców *Ogrodu* wielkiego wysiłku. Źródła erudycji Kochowskiego, wskazywane przezeń (niekiedy bałamutnie) na marginesie, zostały sprawdzone, często zacytowane w oryginale (przy czym teksty greckie słusznie w tłumaczeniu łacińskim, bo w takiej formie

mógł je znać autor *Ogrodu*), ze wskazaniem lokalizacji w konkretnych edycjach. Znalazło się tu jednak także bogactwo znacznie większe: liczne cytaty, łacińskie i polskie, składające się na bogaty „kobierzec” mariologiczny. Ich lektura wciąga czytelnika, który zechce jej poświęcić odrobinę wysiłku, w czarowny krąg dzieł stojących w istocie na pograniczu teologii i poezji, daje satysfakcję szczególnego rodzaju nie tylko (a może nawet: nie tyle) „zawodowym” teologom, lecz również miłośnikom literatury religijnej. Trudno powiedzieć, jak wielu takich czytelników przyciągnie komentarz do *Ogrodu Panińskiego*, ale z pewnością, dzięki trudowi wydawców, stoi on na półce jako obietnica intelektualnej przygody. Nieuprzedzona lektura materiału zebranego w komentarzu do *Ogrodu* może przekonać nawet niewierzących w maryjne katolickie dogmaty, że mają oto przed sobą interesujący wynik refleksji religijnej, część dorobku chrześcijaństwa godną uznania. Wiele tu tekstów mało znanych, jak choćby fragmenty kazań barokowych, obfitujące w niezwykle porównania, obrazy czy koncepty. Warto czytać urywki kazań Jacka Liberiusza, Franciszka Rychłowskiego, Antoniego Węgrzynowicza, Benedykta Zawadzkiego i licznych innych autorów, bo w nich zawarty jest świat, który godzien jest bliższego poznania.

Rzecz jasna, ów bogaty komentarz może również służyć jako pomoc przy pracach naukowych, zawiera „surowiec” dla niejednego doktoratu czy habilitacji. Ciekawe, jak ocenią go teologowie zajmujący się mariologią, czy uznają za wart refleksji, mimo że sporządzony został przez filologów, więc niespecjalistów. Wydaje się, że Wespazjan Kochowski, który pod koniec XVII wieku – podobnie jak wielu innych w jego czasach – uległ „szaleństwu katalogowania”<sup>11</sup> tytułów maryjnych, zasłużył na uwagę historyków kultu Matki Boskiej, a może też mariologów odwołujących się w swych badaniach do – bogatej wszak – tradycji.

Imponujący, ale też deprymujący rozmiar komentarza w edycji *Ogrodu Panińskiego* wynika z przyjętych przez wydawców zasad: trzeba było ustanowić jakiś schemat, by poradzić sobie z tak obszernym dziełem. Dobrze jest zdać sobie sprawę z tego, że sam spis łacińskich tytułów i ich zwykłych polskich tłumaczeń (czyli w zasadzie spis treści), gdyby przydzielić każdemu epigramatowi dwie linijki, zajmuje około sto znormalizowanych stron wydruku. A przecież na tytułach się nie kończy: do poszczególnych epigramatów dodano wykaz źródeł danego motywu, wyrażony najczęściej skrótowo, w formie listy autorów lub tytułów. Trudność, ale i urok przedsięwzięcia polega jednak na tym, że wylicza się tu źródła, „z których autor korzystał, mógł korzystać lub które jedynie potwierdzają obecność danego tytułu w tradycji literackiej” (s. 286). Zasady kwalifikowania owych źródeł muszą pozostać sekretem edytorów, a czytelnik powinien się zdać na ich profesjonalizm. Tak zresztą na ogół bywa w wydaniach naukowych. Tu i ówdzie jednak, w miejscach, w których zacytowano fragmenty źródeł, rodzi się wrażenie, że są one dość odległe od tematu danego epigramu i reprezentują

<sup>11</sup> Oczywiście, odwołanie do: U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.

raczej trzecią z wymienionych kategorii. Pozostaje jedynie uznać, że podobnie jak w szaleństwie katalogowania przez Kochowskiego metaforyki maryjnej, tak i w pasji komentowania przez Mazurkiewicza i Pawlaka jest metoda. Zresztą, gdyby nawet ktoś twierdził, że wydawcy nie przestrzegali jej dość rygorystycznie, to czy nie jest to „felix culpa”?

Są miejsca w komentarzu, w których Mazurkiewicz i Pawlak wykazują taką gorliwość w nadawaniu różnym motywom charakteru maryjnego, że można ich porównywać z najbardziej gorliwymi wyznawcami, którym wszystko kojarzyło się z Matką Boską. Tylko jeden przykład, mianowicie z utworu *Do Ogroda Panieńskiego weście*, w którym ważną rolę odgrywa topos „hortus conclusus”. Wers 8 brzmi: „...że sam Wszechmocny zamknął drzwi tego Ogrodu”. W komentarzu (s. 329) zacytowany został wiersz z Proroctwa Ezechiela 44, 2, odnoszący się do zamkniętej wschodniej bramy Przybytku w Jerozolimie. Nawet jeśli jest to – jak czytamy – „werset w literaturze mariologicznej odnoszony do Maryi”, to jednak przytaczanie go w tym miejscu nosi znamiona nadgorliwości komentatorskiej. Podobnych miejsc jest, niestety, więcej.

W *Objaśnieniach* uwidacznia się chyba jeszcze jeden zamiar edytorów, mianowicie chęć zbudowania – nazwijmy to tak – siatki ścisłych związków między epigramatami *Ogrodu* i komentarzami do nich. Nad chaotycznym układem tomu Kochowskiego na pewno chciałoby się jakoś zapanować, dlatego w komentarzu znalazły się liczne odsyłacze, które kierują do miejsc zawierających te same lub podobne treści. Edytorzy na pewno zdawali sobie sprawę, jak karkołomny to plan, dlatego obiecywali (s. 286) umieszczają odsyłacze z umiarem: „przy epigramie, w którym dany motyw (lub fraza) pojawia się po raz pierwszy – do wszystkich następnych, przy kolejnych zaś – tylko do pierwszego”. To się chyba nie udało, często bowiem przy powtórnym wystąpieniu motywu znajdujemy odniesienia do wielu epigramatów, także tych wcześniejszych. Najwidoczniej chaosu nie da się uporządkować. Być może jednak ów system odsyłaczy będzie służył badaczom, którzy zechcą zwiedzać *Ogród* z przewodnikiem.

## 6

Komentarz jest obszerny i taki z pewnością powinien być, ale pewne rzeczy wydają się w nim nadmiernie rozbudowane. Chodzi głównie o objaśnienia językowe; odnieść można wrażenie, że są one przeznaczone dla czytelnika, który z polszczyzną siedemnastowieczną nie miał do czynienia, nie potrafi dokonać rozbioru zdania lub nie zna większości archaizmów składniowych i frazeologicznych. Rzecz w tym, że taki czytelnik z pewnością nie weźmie do ręki edycji *Ogrodu*, a wiele komentarzy językowych może być obrazą dla tych, którzy to uczynią i mają jakieś doświadczenie w lekturze tekstów dawnych. Takich banalnych objaśnień znaleźć można wiele; można się z nich dowiedzieć na przykład, że zwrot „jako się godzi” (W 33) ma sens ‘jak jest rzeczą zwyczajną / dozwoloną’, że „z rana lub pod zorzą”

(W 91) znaczy ‘o poranku lub o wschodzie słońca’, natomiast „w boleściach opływa” (XIV 70, 2) – ‘jest pełna boleści’. Objaśniono nawet (XIII 99), kim był Abel (‘syn Adama i Ewy, pasterz zabity przez swego brata Kaina’) i co znaczy (XV 49, 1) „Judasza zbrodnia” (‘zdrada Jezusa przez Judasza’).

Szczególnie niebezpieczne są dla komentatorów miejsca, w których próbują oni wyjaśnić alegorie i obrazowe wyrażenia, których wiele jest w *Ogrodzie*. Kiedy na przykład w epigramacie XVI 81, 2 czytamy: „zaraz niebo pogodne zbywa mgły ponurej”, komentarz brzmi: „sens przenośny: łaskawy Bóg przestaje okazywać gniew”; w innym wierszu z tejże „kwatery” (XVI 67,1) apel „Rzuć ... ścieżki błędne” nie ustrzegł się komentarza: „sens przenośny: porzuć drogę grzechu”. Bardzo często też edytorzy w objaśnieniach uściślają ów „sens przenośny” obrazów i alegorii używając terminów teologicznych. Przykłady można by mnożyć, musi wystarczyć jeden. W epigramacie XIV 59 *Arx augusta mysteriorum* Kochowski pisze, że Bóg w owym zamku, którym jest Maryja, „miejsce obrał tajemnicom skrytym”; komentarz brzmi: „zapewne w odniesieniu do tajemnic wiary związanych z Maryją (niepokalane poczęcie, Boskie macierzyństwo, wieczyste dziewictwo)”. Naprawdę, nie trzeba aż tak bardzo dbać o to, by czytelnik został w komentarzu poinformowany o teologicznych szczegółach, zwłaszcza jeśli zaznajomił się z *Wprowadzeniem do lektury* i przeczytał wystarczająco wnikliwy wykład mariologii. Przecież inteligentny odbiorca odnajdzie owe treści również wtedy, gdy Kochowski wyraża je niezbyt klarownie, ukrywa w paradoksach i peryfrazach, gubi sens w skomplikowanej budowie zdania.

Nie jest tak, że komentarz językowy i rzeczowy do *Ogrodu Panińskiego* jest nieudany, jak by mogły sugerować podane wyżej przykłady; na szczęście, większość uwag edytorów istotnie objaśnia tekst. Nie wytrzymuje on jednak porównania ze znakomitą robotą filologiczno-dokumentacyjną, którą wykonali wydawcy Kochowskiego.

\*\*\*

Powyższe uwagi mogą wyglądać na Zoilowe przytyki lub złośliwości. Wolałbym jednak, by potraktowano je jako reakcję życzliwego czytelnika, który jest naprawdę zainteresowany tekstem, zwłaszcza że próbował kiedyś nieudolnie się z nim zmagać. Powtórzę więc: edycja *Ogrodu Panińskiego* Wespazjana Kochowskiego w opracowaniu Romana Mazurkiewicza i Wiesława Pawlaka to dzieło wybitne, z którego wydawcy serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskich” mogą być dumni. Dobrze, że znaleźli się kompetentni znawcy dawnej kultury religijnej, którzy poświęcili część swego życia na zmaganie z tym trudnym tekstem.

*Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych  
na większą chwałę Boską afektów  
z rąk ojca Gaudentego rekuperowane.  
Na marginesie krytycznej edycji dzieła  
Hieronima Fałęckiego i nie tylko<sup>1</sup>*

Jeszcze stosunkowo niedawno krytyczna edycja wydanego po raz pierwszy w 1740 (choć z datą 1739) r. w poczajowskiej drukarni bazylianów *Wojska serdecznych nowo rekrutowanych na większą chwałę Boską afektów* karmelity bosego Hieronima Fałęckiego (ur. ok. 1677–1679, zm. 1756) w ramach zainicjowanej przed laty przez śp. prof. Adama Karpińskiego serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskich” mogłaby nieco zaskakiwać. Chodzi przecież, z jednej strony, o serię znaną z bardzo wysokiego poziomu naukowego, nobilitującą niejako wydawane w jej ramach teksty, z drugiej zaś – o dzieło, by tak rzec, o wątpliwej reputacji, cieszące się dość dwuznaczną sławą dzięki satyrycznej wzmiance w *Monachomachii i Antymonachomachii* Ignacego Krasickiego i przez długi czas wymieniane jednym tchem razem z nazwiskiem ks. Józefa Baki jako rażący przykład upadku i zdziczenia literatury czasów saskich. Jednak o ile poezja Baki doczekała się rehabilitacji, którą zapoczątkował Wacław Borowy w fenomenalnych szkicach *O poezji polskiej w wieku XVIII*<sup>2</sup>, a kontynuowali Czesław Hernas, Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki (by wymienić tylko autorów najważniejszych prac)<sup>3</sup>, a świadectwem

<sup>1</sup> H. Fałęcki, *Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych na większą chwałę Boską afektów*, wyd. M. Pieczyński, Warszawa 2019, ss. 575 („Biblioteka Pisarzy Staropolskich” 48); w lokalizacji cytatów z tej edycji i przypisach do dalszej części artykułu stosować będziemy zapis skrócony: *Wojsko*, oznaczając poszczególne części dzieła w sposób zaproponowany przez Wydawcę oraz podając numer strony.

<sup>2</sup> W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948, s. 67–75.

<sup>3</sup> C. Hernas, *Barok*, Warszawa 1998, s. 563–566; A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 89–100; A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Warszawa 1991. Za przejaw i rezultat tej rehabilitacji można też uznać kolejne edycje wierszy jezuickiego misjonarza: J. Baka, *Poezje*, oprac. i wstęp A. Czyż, A. Nawarecki, Warszawa 1986; idem, *Uwagi*, oprac., komentarz i posł. A. Czyż, A. Nawarecki, gwasze J. Lebenstein, Lublin 2000; idem, *Poezje*, [oprac. M. Hanczakowski], Kraków 2002.



jej popularności są nawiązania do niej w twórczości pisarzy współczesnych (Miron Białoszewski, Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Czesław Miłosz, Jarosław Marek Rymkiewicz, ks. Jan Twardowski) oraz ustanowiona w 1995 r. przez czasopismo „Frona” nagroda poetycka im. ks. Józefa Baki, o tyle postać i dzieło Hieronima Fałęckiego aż do lat osiemdziesiątych minionego stulecia pozostawały praktycznie nieznanymi, wiodąc efemeryczny żywot niemal wyłącznie w przypisach i komentarzach do heroikomicznych poematów Ignacego Krasickiego.

To właśnie jedna z nieśmiertelnych strof *Monachomachii*, w której ojciec Gaudenty, „jak lew rozjuszony”, wyczerpawszy w walce amunicję w postaci talerzy, szklanek i kufli,

Porwał natychmiast księgę z za firanki:  
*Wojsko afektów zarekrutowanych.*  
Nią się zakłada, pędzi poza szranki  
Rycerzów długą bitwą zmordowanych.  
Tak niegdyś sławny mocarz Palestyny  
Ośłą paszczką gromił Filistyny  
(V, w. 35–40)<sup>4</sup>,

uchodzi za tekst, który skutecznie, bo niemal na dwieście lat, ośmieszył dzieło Fałęckiego i zainicjował jego czarną legendę jako odstrasżającego przykładu późnobarokowej poetyki oraz intelektualnego upadku czasów saskich, choć jednocześnie – co za ironia i paradoks historii – zapewnił mu równie długie trwanie w pamięci potomnych. Z uwagi na sukces i niezwykłą popularność *Monachomachii* nie sposób podważyć jej roli w powstaniu i utrwaleniu tej legendy, gwoździ ścisłości odnotować jednak należy fakt chyba przeoczony przez ostatnich badaczy twórczości Fałęckiego, a mianowicie, że cytowana strofa *Wojny mnichów* prawdopodobnie nie była pierwszą aluzją jej autora do dzieła karmelity bosego.

Już bowiem w 1766 r., w dwudziestym czwartym numerze „Monitora” z dnia 22 marca, jego czytelnicy w artykule, w późniejszych edycjach sygnowanym tytułem *O kunszcie poetyckim*, mogli przeczytać następujący ustęp:

I na tych rozkosznych pisarzów uskarżyć się muszę, co poważne materyje w swawolnej malują pstrociźnie i tam gdzie przekonania umysłu trzeba, rzecz igrającego słowa łatają ucinkiem. Woła kaznodzieja na dewotki, że „od wodki chwałę Bożą zaczynają”, daje przyczynę lekarz, że nie byłby głowy ból, „gdyby go nie uprzedzał bul bul bul”. Takowe fraszki, dla samych uszu stworzone, w lekkich materyjach cierpiane być mogą, w głębokich okryślaniach plamią powagę i rujną osnowę użytecznego dzieła<sup>5</sup>.

Przytoczone przez autorów artykułu (identyfikowanych z Kaspresem Rogalińskim i Ignacym Krasickim właśnie) słowa, ilustrujące brak respektu dla klasycznej

<sup>4</sup> Cyt. za: I. Krasicki, *Monachomachia i Antymonachomachia*, wstęp i oprac. Z. Goliński, Wrocław 1976, s. 50.

<sup>5</sup> Cyt. za: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska, red. M. R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1958, s. 269.

zasady stosowności (bo do tego można sprowadzić zarzut malowania „poważnych materii w swawolnej pstrociźnie”), to nic innego jak niedokładne cytaty z piątej części *Wojska serdecznych nowo rekrutowanych na większą chwałę Boską afektów* Hieronima Fałęckiego:

Nie podobają się takie Panu Bogu dewotki,  
co to od wodki Boską chwałę zaczynają,  
u których to  
jeszcze się poduszkowe piórka na głowie trzęsą,  
już do pieszczonej gąbki pieczone gołąbki lecą.  
(*Wojsko* V 1.3, s. 237)

Skarży się zmyślona pacjentka:  
„Bol! Bol! Bol!”.  
Aż doktor, wiedząc,  
że *digiti eius apprehenderunt saepe fusum*,  
że z fuzyi śklanej często strzelała do garłowej mety gorzałką:  
„Bol, Mościa Pani, bol!  
Niech nie będzie bul, bul, <bul>,  
nie będzie bol, bol, bol”.  
(*Wojsko* V 6.2, s. 291)

Cytaty te, a właściwie kryptocytaty, zdają się potwierdzać opinię wydawcy *Wojska*, że musiało ono być znane Krasickiemu<sup>6</sup> i to, dodajmy, nie tylko z tytułu. Jest to o tyle istotne, że dowodzi mimo wszystko niejakiej popularności dzieła również wśród oświeceniowych krytyków. Należał do nich także Antoni Tadeusz Michniowski (ur. 1743, zm. ok. 1777), który w liście do „Monitora” z dn. 24 i 27 marca 1773 r. (nry 24–25), wychwalając skuteczność podejmowanych na jego łamach prób oczyszczenia polskiej literatury z wszelkiego rodzaju chwastów, pisał m. in.:

Nie lubimy już i owych aluzyi, które to dawniej bywały najspeycjalniejszą okrasą wymowy, że dewotki od wodki zaczynają modły, u damy z wierzchu lamy, a na sercu plamy, już nam te rekrutowane afekta nie do smaku, boś WMPan dowiódł, że to wymowa niekraśna<sup>7</sup>,

czyniąc tym samym czytelną aluzję do dwóch fragmentów piątej części *Wojska*, z których jeden (V 1.3) zacytowano wyżej, a drugi (również gwoli zasmakowania w stylu tego dzieła przez czytelników jeszcze z nim nieobeznanych) przytaczamy niżej:

Do chwały wiecznej nie wypompuje nas pompa:  
na ciele lamy, na duszy plamy –  
strój nie do nieba.  
W oczach *nullus pudor* – nie masz wstydu,  
na głowie puder.  
(*Wojsko* V 6.1, s. 286)

<sup>6</sup> M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, w: *Wojsko*, op. cit., s. 10.

<sup>7</sup> Cyt. za: *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, op. cit., s. 341.

Trudno stwierdzić, czy utwór Fałęckiego czytał również Franciszek Onufry Bieliński (1742–1809), w każdym razie i on wymienił wśród przykładów zepsutego stylu, trzy lata przed ukazaniem się *Monachomachii*, w wydanym anonimowo *Sposobie edukacyi w XV listach opisanym* (Warszawa 1775):

Widzieliśmy niezbyt dawnymi czasy, iż młodź nasza, czego z usilnym staraniem uczyła się przez długi lat przeciąg w szkołach, wyszedłszy na świat, musiała z większą pracą zapominać; owe *de verbo videor* sławne eksplikacje, owe *ex stilo florido* oratorskie kwiaty, owe *de lana caprina* perypatetyckie kontrowersyje i inne tym podobne nauki, którym młodości lata poświęcone, bezpożyteczne w dalszych czasach stawały się; stąd początek wzięły owe *Wojsko noworekrutowanych afektów* i inne temu podobne książki, w których rozumne pisano głupstwa; stąd owe wysmażone kaznodziejów prace: Kwiatkiewicza, Bielickiego, Kowalickiego i niezliczona liczba innych; stąd owe pełnością słów nadziane publiczne mowy, o których śmiało rzec można było: *Vox, vox, praeterque nihil*<sup>8</sup>.

Warto, być może, zwrócić baczniejszą uwagę na tę wypowiedź, wskazuje ona bowiem trafnie, jak sądzę, najbliższy dziełu Fałęckiego kontekst estetyczny i literacki: to późnobarokowa teoria „niepospolitej wymowy”, w Polsce znana najbardziej z wydanego w 1672 r. (i wznawianego kilkakrotnie) podręcznika jezuita Jana Kwiatkiewicza *Phoenix rhetorum*<sup>9</sup>, oraz jej praktyczne zastosowanie w oratorstwie religijnym (do wymienionych przez Bielińskiego kaznodziejów dodać można Ludwika Atanazego Kierśnickiego i Cypriana Sapeckiego) i świeckim (obfitego materiału porównawczego dostarczyłyby zapewne rękopiśmiennie i drukowane zbiory oratorskie z 1. poł. XVIII w. – np. Wojciecha Bystrzonowskiego i Jana Ostrowskiego-Danejkwicza)<sup>10</sup>. Nieprzypadkowo kaznodzieją i to wziętym był sam Fałęcki<sup>11</sup>, a choć z jego dorobku oratorskiego znane dziś jest tylko jedno kazanie pogrzebowe<sup>12</sup>, to nietrudno w nim doszukać się motywów i elementów poetyki obecnych w wydanym dziesięć lat później *Wojsku*. Również stosunkowo nieliczne ślady recepcji i uznania dla tego dzieła pochodzą niemal wyłącznie z drukowanych kazań – Marcina od Najświętszej Panny Maryi Różańca Świętego, Samuela

<sup>8</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 474.

<sup>9</sup> Stosunkowo niedawno został on udostępniony w rzetelnym opracowaniu i tłumaczeniu Iwony Słomak, *„Phoenix rhetorum” Jana Kwiatkiewicza. Wprowadzenie – Przekład – Opracowanie*, Warszawa 2016.

<sup>10</sup> Zob. M. Barłowska, *Swada i milczenie. Zbiory oratorskie XVII–XVIII wieku – prolegomena filologiczne*, Katowice 2010. Znaczenie kazań jako jednego ze źródeł dykcji poetyckiej Józefa Baki podkreślał A. Nawarecki, *op. cit.*, s. 30–31.

<sup>11</sup> Według *Liber post mortem vivorum in Domino* z klasztoru karmelitów w Wiśniowcu, „post emissam professionem applicatus ad studia consummatisque illis fuit variorum conventuum concionator famosissimus” („Po złożeniu ślubów zakonnych rozpoczął studia, po ukończeniu których był w wielu konwentach sławnym kaznodzieją”). Cyt. za: I. Słomak, *Retoryka miłosnej batalii. „Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych afektów” Hieronima Fałęckiego*, Warszawa 2017, s. 19; zob. też: M. Pieczyński, *op. cit.*, s. 15.

<sup>12</sup> *Pańskie życie, pańska śmierć, pańska w niebie korona Jaśnie Oświeconej księżny Maryjanny z Lubomirskich Sanguszkowej [...] przy śmiertelnego prochu depozycie [...] reprezentowana*, Lublin [1729].

Wysockiego i Pafnucego Michała Brzezińskiego<sup>13</sup>. „Można by zatem przyjąć – jak zauważa wydawca dzieła – jako pewnego rodzaju oczywistość, że Fałęcki, za specyficzną dykcję odsądzany przez następne pokolenia czytelników od dobrego smaku i zdrowego rozsądku, był przede wszystkim przedstawicielem swojej epoki, w pewnym przynajmniej stopniu funkcjonującym w jej obiegu literackim”<sup>14</sup>.

Słuszność tej obserwacji zdają się potwierdzać nie tylko trzy symultaniczne edycje *Wojska* z 1740 r. oraz poznańska reedycja z 1746 r., ale także odnotowany przez Antoniego Sozańskiego epizod z dziejów księgarstwa krakowskiego w XVIII wieku:

1757. Łukasz Rozworski, księgarz i introl[igator] krakowski, pozwał do urzędu wójtowskiego małżonków Jagielskich o zapłatę za wzięte od niego księgi: «iż ja trzy księgi targiem, tj. *Historia o Julii* panu Jagielskiemu młodemu za flor. 6, drugą *Wojsko nowo rekrutowanych afektów* za flor. 8, trzecią *O sekretach różnych* za flor. 10, samej pani Jagielskiej do rąk dałem, i za te książki sprawiedliwie i rzetelnie mi flor. 24 do zapłacenia należy»<sup>15</sup>.

W przeciwieństwie do XIX-wiecznego antykwariusza, Daniela Edwarda Friedleina, pani Jagielska zapewne nie była zainteresowana dziełem Fałęckiego jako bibliofilskim „curiosum”, choć przyobiecane przez nią 8 florenów wydaje się ceną równie wysoką, jak 15 złotych reńskich oczekiwane w 1879 r. przez Friedleina za egzemplarz któregoś z poczajowskich wydań *Wojska*<sup>16</sup>. Dodajmy, że w tym samym 1757 r., w którym doszło do wspomnianego sporu sądowego między Łukaszem Rozworskim a małżonkami Jagielskimi, sporządzony został inwentarz ksiązek po zmarłej rok wcześniej Konstancji z Radziwiłłów Sapieżynie. Również w nim nie zabrakło *Wojska* Fałęckiego, obok innych utworów o równie wdzięcznych tytułach (by wspomnieć tylko *Wóz do nieba o czterech kołach na przejazdkę duchowną* Benedykta Pawła Boyma) i zbliżonej, to znaczy religijnej lub wręcz dewocyjnej, tematyce<sup>17</sup>. Być może miał zatem rację Andrzej Litwornia sugerując, „że ksiądz Fałęcki mierzył wysoko i że jego *Wojsko* oblegać miało [...] przede wszystkim zamki, pałace i dwory, czasem kamienice i domy zamożniejszych mieszczan. Jest to dzieło przeznaczone na rekolekcyjną misję wśród żyjących ponad stan”<sup>18</sup>.

Przywołane dotychczas świadectwa, choć nieliczne i rozproszone, dowodzą jednak przynajmniej ograniczonej znajomości dzieła Fałęckiego i jego recepcji

<sup>13</sup> M. Pieczyński, op. cit., s. 16–19.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>15</sup> A. Sozański, *Ciekawe szczegóły z literatury i bibliografii tudzież z innych umiejętności [...]*, Kraków 1884, s. 118.

<sup>16</sup> M. Pieczyński, op. cit., s. 13.

<sup>17</sup> Korzystam z wersji elektronicznej katalogu: <https://www.estreicher.uj.edu.pl/inne/sapiezyna/> [dostęp: 15.01.2022]. Na temat tego księgozbioru zob. H. Wolska, *Księgozbiór Konstancji Sapieżyny w świetle inwentarza z 1757 roku*, [w:] *Z badań nad polskimi księgozbiórami historycznymi*. z. 2, red. B. Bieńkowska, Warszawa 1976, s. 133–154.

<sup>18</sup> Cyt. za: A. Litwornia, *Samsonowy oręż ojca Gaudentego*, [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 459.

w okresie poprzedzającym wydanie *Monachomachii* (1778). Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że późniejsze wzmianki na jego temat, niemal wyłącznie sprowadzające się do przywołania tytułu i opatrzenia go mniej lub bardziej pejoratywnym kwalifikatorem, świadczą bardziej o znajomości poematu Krasickiego niż rozslawionego (a raczej osławionego) przezeń utworu o. Hilariona od Najświętszego Sakramentu.

Poczet tego rodzaju wzmianek otwiera fragment *Ody* do ks. Adama Czartoryskiego, poprzedzającej komedię *Zabobonnik* Franciszka Zabłockiego:

Wstyd wspomnieć płody owych czasów oplakanych,  
Bujne arcybystrego iskry geniusza:  
*Wojsko afektów nowo zarekrutowanych,*  
*Sejm dyjabłów, Banielukę, Czyściec Patrycyjusza,*  
Zresztą panegiryki, tak ciemne, jak wieki,  
Zajęły głowy puste i biblijoteki

(w. 43–48)<sup>19</sup>.

Zabłocki znał oczywiście *Monachomachię*, którą – wedle świadectwa Juliana Ursyna Niemcewicza – chciał nawet wydać w Królewcu<sup>20</sup>. Jak wiadomo, poemat ostatecznie ukazał się w Lipsku i nie można wykluczyć, że także tę edycję przygotował młody Zabłocki, co więcej, może to właśnie on opatrzył ją przypisami<sup>21</sup>, również tym odnoszącym się do *Wojska*:

W strofie LXXXIV wzmianka o książce *Wojsko afektów zarekrutowanych* [...]. Jest w rzeczy samej książka pod tym tytułem, napisana od jakiegoś karmelity, częścią w prozie, częścią w wierszu. Ta książka nabożna, pełna świątobliwych głupstw, a po części i zgorszenia, osobliwie dla młodzieży, warta by była zakazania<sup>22</sup>.

Jeżeli rzeczywiście Zabłocki był autorem tego komentarza, to dowodzi on mimo wszystko niejakiego obeznania z dziełem Fałęckiego, o czym świadczy wzmianka o charakterystycznym dla niego łączeniu prozy i wiersza. Nie można tego samego powiedzieć o innych autorach, których znajomość *Wojska* ograniczała się zapewne tylko do tytułu i jego „czarnej legendy” upowszechnionej przez *Monachomachię*. Wspomnieć można tu Michała Dymitra Krajewskiego, który *Wojsko nowo rekrutowanych afektów* co prawda umieścił w bibliotece należącej do ojca tytułowej *Podolanki wychowanej w stanie natury* (Lwów 1784), ale pośród innych, jak je określono, „andronów”, do których zaliczono głównie utwory

<sup>19</sup> F. Zabłocki, *Zabobonnik. Komedia w trzech aktach*, Warszawa 1781, [k. 3r].

<sup>20</sup> H. Barycz, T. Mikulski, *Zagadka wydania „Monachomachii”*, „Pamiętnik Literacki” 46 (1955), z. 3, s. 189; Z. Goliński, *Prolegomena filologiczne do „Monachomachii”*, „Pamiętnik Literacki” 54 (1963), z. 2, s. 322.

<sup>21</sup> Według Z. Golińskiego (*Nieautoryzowane wydania pism Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 50 (1959), z. 3–4, s. 251) „przypisy nie wyszły w żadnym razie spod pióra Krasickiego”. Hipotezę wskazującą na Zabłockiego jako ich autora sformułował A. Litwornia, op. cit. s. 439, przyp. 11.

<sup>22</sup> I. Krasicki, op. cit., s. 70–71.



o tematyce religijnej, takich jak *Wóz do wieczności o czterech kołach z przydatkiem dyszla dobrej intencji* (zapewne identyczny ze wspomnianym wyżej dziełem Pawła Benedykta Boyma) lub (autentyczne lub wydumane) *Mydło na obmycie zmały grzechowej*<sup>23</sup>. Wyrazisty to przykład oświeceniowej tradycji wyśmiewania późnobarokowej literatury dewocyjnej i, jak słusznie zauważył Andrzej Litwornia, „najczęściej wymyślonych, a więc świadomie parodystycznie karykaturalnych tytułów domniemanych dzieł sarmackiej religijności”<sup>24</sup>. W nurcie tej tradycji sytuuje się i krytyczna wzmianka Euzebiusza Słowackiego na temat *Wojska*<sup>25</sup>, i satyryczna charakterystyka „panny respektowej” w *Pamiętnikach księdza Jordana* (Wilno 1852) Kazimierza Bujnickiego: „Była też to dewotka w całym znaczeniu słowa. Język jej by kamień młyński obracał się bez przerwy [...]; oprócz bowiem mnóstwa koronek, różańców, godzin, litanij, aktów strzelistych i pieśni nabożnych umiała na pamięć całe *Wojsko afektów zarekrutowanych, Pistolet na zabicie grzechu śmiertelnego* i *Heroinę najwyborniejszemi modlitwami do nieba szturmującą*”<sup>26</sup>.

W porównaniu z Bujnickim o wiele łaskawszy dla Fałęckiego okazał się Henryk Rzewuski, który w powieści *Listopad* pomieścił *Wojsko zarekrutowanych afektów* w szczupłej (ok. 20 tytułów), jak zaznacza narrator, ale na opisywane czasy (ok. poł. XVIII w.) obszernej bibliotece zamożnego szlachcica starej daty, generała Kunickiego, „gdzie jednak bez wątpienia znaleźć można było więcej zdrowych myśli i prawdziwej nauki, niżeli w wielu terażniejszych, które śmieciami umysłowemi zapełniają p[anowie] księgarze drukujący na wagę”<sup>27</sup>. Nie mogło w tej bibliotece zabraknąć sztandarowych, by tak rzec, tytułów epoki saskiej z *Koroną polską* Kaspra Niesieckiego i *Nowymi Atenami* Benedykta Chmielowskiego na czele, co mogłoby sugerować satyryczny wydźwięk opisu tego wymagowanego księgozbioru, ale oprócz nich znalazły się w nim dzieła o niekwestionowanym autorytecie i poważaniu, takie jak *Biblia* Jakuba Wujka, *Żywoty świętych* Piotra Skargi i *Psalterz* Jana Kochanowskiego, nobilitujące niejako pozostałe pozycje, wśród nich także „opus vitae” Hieronima Fałęckiego. Co więcej, Rzewuski, świadom dobrze utrwalonej już negatywnej opinii na jego temat, wzmiankę o nim opatrzył znamionym przypisem:

*Wojsko zarekrutowanych afektów* często śmiech litości pobudza na naszych półmędrkach, którzy się nie domyślają, że pod swoją formą dziwną to dzieło więcej myśli zawiera, niż to wszystko, co pewne towarzystwo ludzi uczonych przez całe swoje istnienie wymyśliło<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, op. cit., s. 43.

<sup>24</sup> Cyt. za: A. Litwornia, op. cit., s. 440.

<sup>25</sup> „Nie masz potrzeby czynienia uwag nad tą książką, dziwną mieszaniną rzeczy świętych i świeckich. Napisy [tj. tytuły – W. P.] same okazują, w jakim smaku jest napisane to dzieło”. Cyt. za: M. Pieczyński, op. cit., s. 10.

<sup>26</sup> Cyt. za: ibidem, s. 12.

<sup>27</sup> Cyt. za: H. Rzewuski, *Listopad. Romans historyczny z drugiej połowy XVIII wieku*, t. 1, Petersburg 1845, s. 206.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 207. Więcej na temat tej wymagowanej biblioteki zob. J. Tazbir, *Trzy wzorce ziemiańskiej biblioteki*, [w:] idem, *Od Haura do Isaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989, s. 42–58.

Jedyny to chyba w całym XIX wieku dowód tak zdecydowanego uznania dla dzieła Fałęckiego i jego treści. Śladów uznania, choć z pewnością nie tak jednoznacznego, można jeszcze na siłę doszukać się w adnotacji Adama Jochera do opisu bibliograficznego *Wojska*<sup>29</sup>, po której na blisko sto lat wokół dzieła tego zapada cisza, przerywana z rzadka jedynie przywołaniem tytułu w jednoznacznie negatywnym kontekście, jak np. w *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera, *Historii literatury polskiej* Piotra Chmielowskiego i *Wieku oświecenia* Konstantego Wojciechowskiego<sup>30</sup>. Milczą o nim późniejsze syntezы historycznoliterackie Ignacego Chrzanowskiego, Romana Pilata, Stanisława Dobrzyckiego i Juliana Krzyżanowskiego<sup>31</sup> oraz zbiorowe *Dzieje literatury pięknej w Polsce* (cz. I–II, Kraków 1935–1936). Wacław Borowy we wspomnianych szkicach o poezji polskiej w XVIII wieku ograniczył się do przywołania dzieła Fałęckiego jako przykładu „stylu religijno-militarnego”<sup>32</sup> i w tym samym charakterze trafiło ono do podręcznika *Oświecenie* Mieczysława Klimowicza<sup>33</sup>, ale wzmianki o nim zabrakło już w analogicznej syntezie literatury baroku Czesława Hernasa (1972), podobnie jak w obszernej *Panoramie poezji polskiej okresu baroku* Claude’a Backvisa (2003). Jeszcze w wydanej w 1976 r. (i wznowionej w r. 1983) antologii poezji osiemnastowiecznej *Wojsko* o. Hilariona znalazło się na prawach ilustracji „upadku literatury religijnej”, „zwyrodnienia smaku” i „nieudolnego

<sup>29</sup> A. Jocher, *Obraz bibliograficzno-historyczny literatury i nauk w Polsce, od wprowadzenia do niej druku po rok 1830 włącznie* [...], t. 3, Wilno 1857, s. 112: „Książka ta, już dziś rzadką, tak oryginalnie jest napisaną, że w podobnym sposobie drugiej trudno napotkać. W wolnych chwilach kto by się chciał zabawić a razem zadziwić najdziwacznieszemu stylowi i doborowi tych kwiatków, z których niektóre dowcipnie ułożone w wianki, niech to czyta, osobliwie też w części czwartej *Melancholie*”.

<sup>30</sup> *Bibliografia polska*, t. 16, Kraków 1898, s. 163–164: „Liczne tu wiersze po polsku i po łacinie, szczyt niedorzeczności” (o części III *Wojska*); P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2, Warszawa 1899, s. 117: „Smak literacki zeszedł na szczybel najniższy. Najwięcej poszukiwano takich książek, które miały tytuł np. następný: *Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych* [...] *afektów* [...]”; K. Wojciechowski, *Wiek oświecenia. Historia literatury wieku oświecenia w Polsce*, wyd. J. Zaleski, słowo wstępne I. Chrzanowski, Lwów–Warszawa–Kraków 1926, s. 8: „To poezja pobożna. Dział jej obfity, a choć, broń Boże, nie wszystko, co w niej jest, sprawia wrażenie humorystyczne, wszystko bez wyjątku niemal ma znamię rzemiosła i złego smaku. Czy to będzie *Wieża Dawidowa* ks. Rzeżawskiego, czy *Kawalerie i infanterie niebieskie* Łoskiego, czy *Wojsko serdecznych nowo rekrutowanych afektów* ks. karmelity Fałęckiego, [...] – wszędzie znajdziemy objawy uczuć religijnych, czasem potracających o ascezę, ale wyrażonych przy pomocy pomysłów dziwaczných, w formie, nad którą chciałoby się załamać ręce”.

<sup>31</sup> I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej. Książka dla młodzieży (z wypisami). Część pierwsza: Literatura niepodległej Polski*, Warszawa 1906, s. 443 (tu tylko przypis do fragmentu *Monachomachii*: „tytuł książki nabożnej”, w późniejszych wydaniach, np. Warszawa 1930, s. 487, poszerzony o nazwisko autora: „napisanej przez Hilariona Fałęckiego”); R. Pilat, *Historia literatury polskiej. Wykłady uniwersyteckie*, oprac. L. Bernacki [et alii], red. W. Bruchnalski, t. 3: *Historia poezji polskiej od r. 1632–1740*, Lwów–Warszawa [1911]; S. Dobrzycki, *Historia literatury polskiej*, t. 1: *Literatura polski niepodległej*, Poznań 1927; J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1, Warszawa 1939.

<sup>32</sup> W. Borowy, op. cit., s. 80.

<sup>33</sup> M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 114–115.

wiersza”<sup>34</sup>, choć samo uwzględnienie fragmentów utworu można z perspektywy czasu uznać za zapowiedź narastającego od lat osiemdziesiątych zainteresowania nim. Świadczą o tym coraz liczniejsze wzmianki w pracach Marka Prejsa, który zaliczył o. Hilariona do grona „poetów eksperymentujących” (obok Piotra Franciszka Alojzego Łoskiego i Karola Mikołaja Juniewicza)<sup>35</sup>, Aliny Nowickiej-Jeżowej<sup>36</sup> oraz Antoniego Czyży, który jako pierwszy podjął się nieco bardziej pogłębionej analizy *Wojska*<sup>37</sup>.

Za przełomowy z punktu widzenia badań nad Fałęckim uznać jednak należy cytowany już artykuł Andrzeja Litworni *Samsonowy oręż ojca Gaudentego*, w całości poświęcony karmelicie i jego *Wojsku*, otwarcie polemiczny wobec oświeceniowej tradycji krytyki tego dzieła i zarazem apologetyczny wobec niego i jego autora:

Trzeba tu już obiektywnie, wstępnie stwierdzić – pisał uczoney – że *Wojsko afektów zarekrutowanych* Fałęckiego, wyrządziwszy z weny i woli księcia biskupa warmińskiego urazy i krzywdy tylko fikcyjne, a więc względne, samo najbardziej zostało skrzywdzone, natomiast autor tego modlitewnika też nie całkiem zasłużenie trafił raz na zawsze w narodowy rejestr ciemnych mężów<sup>38</sup>.

Oczywiście, badacz nie poprzestał na tego rodzaju deklaracjach, przybliżył bowiem mało znaną sylwetkę twórcy *Wojska*, historycznoliteracki kontekst narodzin czarnej legendy dzieła, wreszcie niektóre elementy jego poetyki oraz kwestie związane z przeznaczeniem i potencjalnym adresem czytelniczym.

Ustalenia Andrzeja Litworni nie tylko nie zostały zakwestionowane, ale zostały podjęte i rozwinięte przez badaczy młodszego pokolenia, Iwonę Słomak i Macieja Pieczyńskiego. Pierwsza z nich, w szeregu artykułów<sup>39</sup>, przede wszystkim zaś

<sup>34</sup> Z. Libera, *Poezja polska XVIII wieku*, Warszawa 1976, s. 8, 94–96; por. I. Słomak, *Retoryka miłosnej batalii*, op. cit., s. 9.

<sup>35</sup> M. Prejs, *Tradycje gotyckie w poezji późnego Baroku*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, cz. II: *Motywy. Inspiracje. Recepcja*, red. Z. J. Nowak, Katowice 1980, s. 136: „Tak więc, bez względu na to, co sądzimy o poziomie intelektualnym utworów Baki, Juniewicza, Dominika Rudnickiego, i innych mniej znanych, takich jak Hilarion Fałęcki czy Piotr Kwiatkowski, to nie sposób zaprzeczyć, że w wielu przypadkach byli to artyści całkowicie sprawni, dobrze radzący sobie z wszelkimi innowacjami formalnymi i z tego też względu trudno ich poezję uznać po prostu za prymityw”; idem, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, s. 50–54, 114, 128, 129, 209, 260. Według autora, poeci eksperymentujący „w swoich poszukiwaniach twórczych wypracowali między innymi nowy model poezji, zasadzający się na przyjęciu swoistej skrajności w programowaniu relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą utworu. Ich poezję charakteryzuje niespotykana wcześniej «nachalność», wręcz «agresywność» w stosunku do czytelnika. Za pomocą mechanizmów poetyckiej iluzji pragnęli niepodzielnie władać i dowolnie manipulować światem jego wyobraźni” (cyt. za: ibidem, s. 50).

<sup>36</sup> A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 126, 154, 167–168, 196–197, 200–201, 213; eadem, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 354, 407, 412.

<sup>37</sup> A. Czyż, op. cit., s. 65–70.

<sup>38</sup> Cyt. za: A. Litworna, op. cit., s. 440.

<sup>39</sup> M. in. *Ciało a (nie tylko) ignacjańskie* ćwiczenia duchowne. *Św. Jan od Krzyża – św. Ignacy Loyola – o. Hilarion od Najświętszego Sakramentu*, „Anthropos?” 10–11 (2008) <https://www.>

w monografii wydanej w 2017 r.<sup>40</sup>, dodała nieco nowych faktów dotyczących biografii autora *Wojska*, skoncentrowała się jednak głównie na analizie utworu (w porządku wyznaczonym przez jego kompozycję) w kontekście tradycji batalii, epitalamiów i zegarów „duchownych” oraz teorii „niepospolitej wymowy” z kluczowymi dla niej kategoriami konceptu i akuminu, by wymienić tylko niektóre z podjętych przez uczoną zagadnień. Mimo różnych i uzasadnionych, jak sądzę, zastrzeżeń, jakie wzbudza wspomniana monografia<sup>41</sup>, nie sposób odmówić autorce erudycji i intelektualnej odwagi w poszukiwaniu mało znanych, interesujących i inspirujących kontekstów kulturowych, które pozwalają „otworzyć” i przynajmniej po części lepiej zrozumieć utwór Fałęckiego<sup>42</sup>. Jego poetyką, analizowaną w kontekście i za pomocą aparatury pojęciowej XVII- i XVIII-wiecznej wiedzy o literaturze, zajął się również Maciej Pieczyński, który skoncentrował się początkowo na odosobnionej kategorii groteski<sup>43</sup>, następnie dokonał bardziej wszechstronnej analizy dzieła w monografii na temat poezji eksperymentalnej późnego baroku (nawiązując tym samym do wcześniejszych propozycji badawczych Marka Prejsa)<sup>44</sup>, by wreszcie podjąć się trudu udostępnienia go czytelnikom w postaci edycji krytycznej, która ujrzała światło dzienne w roku 2019, jak informuje karta tytułowa, faktycznie zaś w roku 2021.

Wydanie to można uznać za zwieńczenie dwudziestoletnich (licząc od ukazania się artykułu Litworni) badań nad *Wojskiem* Fałęckiego, ale bynajmniej nie ich zakończenie. Wychodząc bowiem z założenia, że „podstawowym warunkiem wszelkiej pracy naukowo-literackiej jest zdobycie poprawnego tekstu badanego dzieła”<sup>45</sup>, co właśnie dzięki Maciejowi Pieczyńskiemu się dokonało, można mieć nadzieję, że jego edycja stanie się impulsem do dalszych badań nad literaturą czasów saskich i przywróci właściwe w niej miejsce Hieronimowi Fałęckiemu, wyrwijając ostatecznie jego *Wojsko* z rąk wojowniczego ojca Gaudentego.

anthropos.us.edu.pl/anthropos6/texty/slomak.htm [dostęp 15 I 2022]; *Dyskursy o „raptularzu” i ich krytyczny potencjał*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 54 (2011), z. 2, s. 455–470; *Militaria w wybranych modlitewnikach XVIII wieku – wobec tradycji emblematycznych*, „Terminus” 14 (2021), z. 25, s. 69–94; „*Wojsko serdecznych afektów*” Hieronima Fałęckiego – z problematyki edycji, poetyki i recepcji, [w:] *Sarmackie theatrum V: Między księgami*, red. M. Barłowska, M. Walińska, Katowice 2012, s. 90–104.

<sup>40</sup> I. Słomak, *Retoryka miłosnej batalii*, op. cit.

<sup>41</sup> Zob. obszerna recenzja: M. Kurana, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 61 (2018), z. 3, s. 119–132. Inaczej niż autor recenzji, za całkowicie nieuzasadnione uważam wyciąganie przez I. Słomak zbyt daleko idących wniosków dotyczących statusu genologicznego dzieła na podstawie jednorazowego użycia w nim wyrazu „raptularz” – bliższe pod tym względem jest mi stanowisko wydawcy *Wojska*; zob. M. Pieczyński, op. cit., s. 7.

<sup>42</sup> Por. M. Kuran, op. cit., s. 130.

<sup>43</sup> M. Pieczyński, *Pomiędzy błęźństwem a „capriccio”*. Uwagi o grotesce w późnobarokowej poezji religijnej, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 12 (2005), nr 2, s. 95–113.

<sup>44</sup> M. Pieczyński, *Kirke, Proteusz i „Lutnia rozstrojona”*. O poezji eksperymentalnej późnego baroku w świetle wypowiedzi teoretycznych, Warszawa 2013, passim.

<sup>45</sup> J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*, Wrocław 1969, s. 445.

Oczywiście, podejmując się wydania dzieła w ramach serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskiej”, wydawca musiał liczyć się z przyjętymi w niej konwencjami oraz wynikającymi z nich ograniczeniami. Te pierwsze dały znać o sobie w układzie tomu, na który składają się: wprowadzenie do lektury, transkrypcja tekstu, komentarze – z podziałem na komentarz edytorski (obejmujący wykaz znaków i skrótów przyjętych w edycji, opis źródeł, zasady transkrypcji, aparat krytyczny) i objaśnienia, słownik, wyrazów archaicznych, indeks postaci i nazw geograficznych) oraz *Aneks*, obejmujący panegiryki, stanowiące część ramy wydawniczej począjowskich edycji *Wojska*, wraz z aparatem krytycznym i objaśnieniami do nich. Umieszczenie ich w aneksie wydawać się może nieco dyskusyjne, ale jest logiczną konsekwencją wyboru jako podstawy wydania edycji poznańskiej z 1746 r. (choć w restytucji tekstu posiłkowano się również edycjami wcześniejszymi oraz uwzględniono rękopiśmienny odpis fragmentów *Wojska* oparty na edycji oznaczonej przez wydawcę symbolem A), w której – zapewne za wiedzą autora – owych panegiryków zabrakło. Nie do końca zrozumiałe jest też samo usytuowanie *Aneksu* na końcu tomu, zwłaszcza że część objaśnień językowych i rzeczowych do niego znalazła się wcześniej, w poprzedzających go słowniku i indeksie postaci i nazw geograficznych.

Przyjęte przez wydawcę zasady restytucji tekstu i będący ich odzwierciedleniem aparat krytyczny nie budzą zastrzeżeń, podobnie jak układ tekstu, respektujący i uwytatniający charakterystyczne dla dzieła Fałęckiego operowanie partiami prozaicznymi, wierszowanymi i utrzymanymi w stylu elogialnym (graficznym jego wyznacznikiem jest wyśrodkowanie kolejnych wierszy). Jeśli chodzi o zasady transkrypcji, to zwraca uwagę nieco arbitralna (bo pozostawiona bez uzasadnienia), jak się wydaje, rezygnacja z tradycji (respektowanej przez wydawcę chociażby we wcześniejszej edycji *Refleksyj* Juniewicza)<sup>46</sup> łącznej pisowni *niemasz* w znaczeniu łac. *non est*<sup>47</sup>, co oczywiście można uznać za uprawnioną licencję wydawcy, której realizacja w praktyce wygląda – by posłużyć się jednym z bardziej wyrazistych przykładów – następująco:

Pokaż moment, który by był Bogu miły: nie masz – *non sunt*; wyszperaj minutę, która była godna nieba: *non sunt* – nie masz; wyrachuj kwadransik, który by był zasługą zbawienia: nie masz – *non sunt*; ukaż choć punkcik czasu, który był incytem do Boskiego otrzymania miłosierdzia: nie masz – *non sunt* (*Wojsko* IV 5, s. 162).

Być może, za takim rozwiązaniem przemawiało znaczne częstsze występowanie u Fałęckiego „niemasz / nie masz” w znaczeniu łac. *non est* niż *non habes*, nie mówiąc już o tym, że dość często trudno orzec, w jakim znaczeniu użyto tego zestawienia, np. „w śmiech się podawasz, kiedy fortunę groszową tysią-

<sup>46</sup> K. M. Juniewicz, *Refleksje duchowe*, wyd. M. Pieczyński, Warszawa 2009, s. 197: „«Nie masz» w sensie łacińskiego *non est* zgodnie ze standardami przyjętymi w całej Serii pisano łącznie (→ niemasz)”.

<sup>47</sup> *Wojsko*, s. 338: „*Nie masz* użyte w sensie łacińskiego *non est* pisano oddzielnie”.



cami okrywasz, choć ich nie masz” (*Wojsko* IV 8, s. 168). Z drugiej strony, osiemnastowieczny pisarz niekiedy używa tego zestawienia w funkcji łac. *non habes* (np. V 4.1, s. 255: „Masz inwencyje, żebyś był docześnie szczęśliwym, <zam>ożnym, czemuż nie masz inwencyi, żebyś był na wieki fortunatem?”; *Aneks*, s. 546: „Masz honor i u nieba, i u świata, ale go nie masz za honor”), może więc należało dać temu wyraz w zasadach transkrypcji?

Oczywiście, wyrażona wyżej wątpliwość dotyczy w istocie kwestii drugo- lub nawet trzeciorzędnej i nie zmienia wysokiej oceny pracy Macieja Pieczyńskiego jako filologa i wydawcy naukowego. Na uznanie zasługują również jego kompetencje jako historyka literatury oraz komentatora tekstu. Doszły one do głosu w syntetycznym wstępie, w porównaniu z wydanymi nieco wcześniej tomami „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”<sup>48</sup> stosunkowo krótkim i zwięzłym (s. 5–30), adekwatnie do nazwy będącym rzeczywiście „wprowadzeniem do lektury”, a nie krótką monografią<sup>49</sup>. Czytelnik znajdzie tu oczywiście podstawowe informacje bio-bibliograficzne na temat Hieronima Fałęckiego i jego najważniejszego dzieła, nieco szerzej potraktowano dzieje recepcji ze szczególnym uwzględnieniem „czarnej”, oświeceniowej legendy i jej długiego trwania. Sporo miejsca autor poświęcił na rozważania genologiczne, zrozumiałe z uwagi na złożoną i niejednorodną budowę dzieła, które „stanowi zbiór tekstów o zróżnicowanych funkcjach i trudnej do precyzyjnego określenia strukturze gatunkowej, [...] hybrydycznej pod względem zastosowanych form podawczych, zróżnicowanego treściowo, a częstokroć wykazującego się też pewną dygresyjnością”<sup>50</sup>. Literatura medytacyjna, modlitewnik, prosimetrum, raptularz, sylwa – to najważniejsze dla tej części wstępu kategorie pojęciowe.

Z uwag na temat poetyki czy, jak ktoś woli, stylistyki utworu zwraca uwagę podtrzymanie przez wydawcę dawnych pretensji o nieprzestrzeganie zasady szeroko pojętego „decorum”:

Wypada jednak zaznaczyć, że niejednokrotnie formułowany wobec Fałęckiego zarzut mieszania porządków nie był całkowicie bezpodstawny: autor łączył w jedną całość śmiało teologiczne paradoksy i elementy wysokiej mistyki chrześcijańskiej, których zrozumienie wymagało od czytelnika pewnego przygotowania intelektualno-duchowego, z dosadną satyrą obyczajową oraz napomnieniami w rodzaju „z wieśniakami się nie spokrewniać, boś szlachcic”, kierowanymi do odbiorców najprawdopodobniej wyzbytych jakiegokolwiek głębszej refleksji moralnej, a wreszcie z najzupełniej świecką proskynesis. Dla dzisiejszego czytelnika szczególnie niestrawne może się okazać wykorzystywanie motywów religijno-mistycznych w panegirykach<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Por. A. Zbylitowski, *Wiersze zebrane*, wstęp, wydanie tekstów polskich i komentarze wyd. A. Kochan, tłum. i oprac. tekstów łac. E. Żybert-Próchnicka, Warszawa 2018, s. 5–58; W. Kochowski, *Ogród Paniński*, wyd. R. Mazurkiewicz, W. Pawlak, Warszawa 2019, s. 5–61.

<sup>49</sup> Por. uwagi Radosława Rusnaka w recenzji wymienionej wyżej edycji *Wierszy zebranych* A. Zbylitowskiego („Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 26 (2019), nr 2, s. 273–274).

<sup>50</sup> Cyt. za: M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, op. cit., s. 5–6, 7.

<sup>51</sup> Cyt. za: ibidem, s. 11. Podobnie na s. 22: „pełen erudycyjnych odniesień przekaz teologiczny zostaje skonfrontowany ze sferą stereotypów i uprzedzeń, powszechnie przyjętych, lecz pozbawionych głębszego uzasadnienia i nie zawsze spójnych z zaleceniami chrystianizmu”.

Przyznam, że choć w zasadniczych punktach skłonny byłbym zgodzić się tą charakterystyką, to jednak zalecałbym większą ostrożność w wyrokowaniu o moralności odbiorców, a poniekąd także i twórcy charakteryzowanego dzieła, któremu wydawca zarzuca „dość niekiedy radykalne spłylenie przekazu nauki moralnej”, uzasadniając to „sięganiem po argumenty natury praktycznej” (takim jak np. ostrzeżenia przed niechcianą ciążą i potomstwem z nieprawego łoża) lub okazjonalnym odwoływaniem się do etnicznych (zwł. antyżydowskich) stereotypów, wydaje się to bowiem pewnym anachronizmem<sup>52</sup>.

Podobnych wątpliwości nie wzbudza za to część wstępu, w którym wydawca, w nawiązaniu do propozycji badawczych Aliny Nowickiej-Jeżowej, Marka Prejsa oraz własnych ustaleń, charakteryzuje zwięźle *Wojsko* jako przykład „poezji eksperymentu i emocji”:

Wydaje się bowiem, że autor *Wojska* dążył do osiągnięcia maksymalnej skuteczności retorycznej. [...] Retoryka Fałęckiego ma przy tym charakter zdecydowanie emocjonalny: operuje hiperbolą, amplifikacją, krytykując zaś nieaprobowane postawy moralne czy zjawiska społeczne, często dąży do groteskowej karykatury. Owa groteskowość przejawia się w *Wojsku serdecznych afektów* głównie na dwóch płaszczyznach: pierwszą z nich wyznaczają drastyczne, sięgające niekiedy absurdu i prowadzące do silnej dehumanizacji degradacje różnych kategorii grzeszników, drugą natomiast – mieszanie struktur żartu i powagi oraz idąca z nim w parze trywializacja nauki moralnej<sup>53</sup>.

Ostatnią kwestią, związaną z szeroko pojętą poetyką dzieła, ale rzutującą także na jego treść, jest, jak to ujął wydawca, „niepokojąca erudycja Fałęckiego, który przytacza, nie zawsze sygnalizując cytaty, ogromną liczbę drobnych najczęściej wyimków z różnych pisarzy kościelnych”<sup>54</sup>. Większość z nich to autorzy średniowieczni, co może wskazywać na swoisty medievalizm Fałęckiego, ale w rzeczywistości jest raczej świadectwem prezentyzmu, zakorzenienia w tradycji traktowanej jako ponadczasowa i zawsze aktualna<sup>55</sup>. Z punktu widzenia wydawcy największym problemem okazała się identyfikacja i właściwa atrybucja obecnych w dziele Fałęckiego cytatów i kryptocytatów – często przytaczanych z pamięci lub z drugiej ręki, modyfikowanych, niekiedy opatrzonych błędną lub niedokładną notą marginalną, wskazującą źródło. Nic więc dziwnego, jak z godną uznania szczerością i pokorą przyznaje wydawca, „z przedstawionych wyżej względów, a przede wszystkim z powodu rozległości erudycji Fałęckiego, wielu źródeł cytowanych przez niego fragmentów zwyczajnie nie udało się odnaleźć”<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>53</sup> Cyt. za: ibidem, s. 19–20.

<sup>54</sup> Cyt. za: ibidem, s. 28.

<sup>55</sup> Więcej na ten temat: M. Pieczyński, *Poezja religijna późnego baroku: problemy aksjologii i formy*, w: *Wiek XVIII – między tradycją a oświeceniową współczesnością. Hermeneutyka wartości religijnych*, red. nauk. B. Kuczera-Chachulska, T. Chachulski, współpraca J. Snopek, Warszawa 2017, passim; por. D. Gacka, *Medievalizm, prezentyzm – klucze do zrozumienia „Historii o Otonie” Tomasz Nargielewicza*, w: *Oblicza medievalizmu*, red. A. Dąbrówka, M. Michalski, Poznań 2013, s. 53–79.

<sup>56</sup> Cyt. za: M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, op. cit., s. 28–29.

Najbardziej wyrazistą, a przy tym intrygującą ilustracją tego problemu są stosunkowo liczne (w liczbie ośmiu) i dość długie (tzn. co najmniej jednozdaniowe) cytaty łacińskie ze wskazaniem na Raimunda Iordanusa (zm. ok. 1389 r.) zwanego Idiotą (tj. „Prostaczkiem”) jako autora, których jednak nie udało się zlokalizować w popularnych w XVII i XVIII w. edycjach dzieł tego pisarza. Równie zagadkowe wydają się fragmenty poetyckie sygnowane pseudonimem Polonus Apollo lub Polski Apollo. Trudno się przy tym zgodzić z wydawcą, że jest to „metonimiczne określenie dowolnego [podkr. W. P.] poety polskiego”, skoro, jak sam natychmiast dodaje, „opatrzonych nim cytatów [...] nie udało się zlokalizować”, a zatem „nie wiadomo, do kogo się ono odnosi (ani czy Fałęcki we wszystkich przypadkach określa nim tę samą osobę)”<sup>57</sup>.

Znacznie mniej, może nawet zbyt mało, jak na utwór „par excellence” religijny, poświęcono we wstępie miejsca na ten właśnie wymiar dzieła. Jest to zrozumiałe, wzięwszy pod uwagę fakt, iż nie było ono dotychczas przedmiotem badań teologów i historyków duchowości, do których mógłby odwołać się wydawca, będący przede wszystkim filologiem i historykiem literatury. Jako tekst w wysokim stopniu heterogeniczny *Wojsko* Fałęckiego z pewnością domaga się ujęcia komparatystycznego i interdyscyplinarnego, które jednak nie powinno „zastępować badań w zakresie nauk o literaturze, filozofii, sztuce, historii, lecz konfrontować wyniki studiów zachowujących właściwą danej dyscyplinie tożsamość metodologiczną oraz wzbogacać horyzonty kontekstualne”<sup>58</sup>. Trudno oczekiwać takiej konfrontacji w przypadku dzieła, które może dopiero stanie się obiektem dociekań przedstawicieli innych niż filologiczne dyscyplin, nie więc dziwnego, że w uwagach na temat duchowości *Wojska* wydawca ograniczył się zasadniczo do wyeksponowania dwóch jej rysów: kultu Najświętszego Serca Jezusa oraz niewolnictwa maryjnego<sup>59</sup>.

Jak już wspomniano, zreferowane tu pokrótce *Wprowadzenie do lektury* odznacza się wyraźną zwięzłością, nadającą mu cechy semantycznej gęstości i pewnej hermetyczności, może niezupełnie pożądaną w edycji, która zgodnie z profilem całej serii powinna „łączyć cechy wydania krytycznego i popularnego”, co jednak – dodajmy – wydaje się w praktyce zadaniem nie tylko trudnym, ale wręcz karkołomnym. W każdym razie, czytając wstęp Macieja Pieczyńskiego, trudno oprzeć się wrażeniu, że obce jest mu totalistyczne, jak je określa Radosław Rusnak, podejście do wydawania tekstów dawnych, to jest „dążenie do objaśnienia danych utworów w sposób kompletny, niwelujący wszelkie możliwe niewiadome i uwzględniający wszystkie konieczne konteksty”<sup>60</sup>. Wrażenie to (aby nie było wątpliwości – jak najbardziej korzystne) potęguje lektura objaśnień,

<sup>57</sup> Cyt. za: idem, *Objaśnienia*, [w:] *Wojsko*, op. cit., s. 383.

<sup>58</sup> Cyt. za: A. Nowicka-Jeżowa, *Interdyscyplinarne aspekty badań porównawczych. Heterogeniczne teksty kultury jako przedmiot komparatystyki*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie, Radziejowice 6–8 lutego 1997*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 52.

<sup>59</sup> M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, op. cit., s. 24–26.

<sup>60</sup> Cyt. za: R. Rusnak, op. cit., s. 274.

również krótkich i zwięzłych, bo zajmujących niemal równo 100 stron (379–479) w stosunku do ok. 270 (31–306) zajętych przez transkrypcję tekstu. Odróżnia to edycję *Wojska* od niektórych tomów wydanych w ramach „Biblioteki Pisarzy Staropolskich”, w których komentarze językowe, rzeczowe i historycznoliterackie zajmują niekiedy znacznie więcej miejsca niż objaśniany tekst<sup>61</sup>.

Ograniczenie objętości objaśnień w omawianym tomie było możliwe m. in. dzięki takim rozwiązaniom, jak umieszczenie tłumaczeń sentencji i wyrażeń łacińskich w przypisach bezpośrednio pod tekstem (co notabene znakomicie ułatwia lekturę), a lapidarnych objaśnień dotyczących postaci i miejsc w osobnym indeksie, przede wszystkim jednak wynika z wyraźnego dążenia do ograniczenia komentarza do niezbędnego minimum. Zawiera on głównie objaśnienia rzeczowe, w tym lokalizujące źródła cytatów, egzemplów, zwrotów przysłowiowych itp. Znacznie mniej jest komentarzy historycznoliterackich, wskazujących różnego rodzaju similia tekstowe, które zwykle nie mieszczą się w kategorii „wpływów i zależności”, tylko dowodzą zanurzenia różnych autorów w tym samym lub zbliżonym żywiole tradycji literackiej i oralnej. Jako przykład może posłużyć zestawienie następującego urywka *Wojska*:

bo gdy w oczy plunie śmierć, aż nie znać w trunie  
szumnej jejmości

(*Wojsko* III 3, s. 100)

z fragmentem *Wizerunku człowieka umierającego* (1675) Pawła Symplicjana:

Mądrość i pańskie ustaje władanie,  
gładkość i włości, poważne stąpanie:  
na to harda śmierć ledwie raz plunęła,  
naurągawszy się, nogą ich popchnęła<sup>62</sup>.

Zdarzają się oczywiście objaśnienia, sugerujące bliższy związek między tekstami, choć nie zawsze wydają się one całkiem trafne. Tak jest, jak sądzę, w przypadku łacińskiego wiersza stemmatycznego na herb Wiśniowieckich „Korybut”:

Luna triumphalem debite curvatur in arcum,  
dum Wisniowieccius Princeps virtute parata  
astra tenet, Poloni Atlas fortissimus orbis.

(*Wojsko, Aneks*, s. 531, w. 4–6).

W komentarzu do tego fragmentu można przeczytać:

„*astra tenet*” – por. VENANT[IUS] FORTUN[ATUS] *Carm[en]* 3,9,39–40:

Salve, festa dies, toto venerabilis aevo,  
*qua Deus infernum vicit et astra tenet.*

<sup>61</sup> Dla porównania, w wydanych niedawno tomach „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” analogiczne proporcje wyglądają następująco: 134:166 (t. 43), 478:171 (t. 44) i 507:182 (t. 47).

<sup>62</sup> Cyt. za: *Objaśnienia*, [w:] *Wojsko*, op. cit., s. 399.

Bądź pozdrowiony, radosny dniu, godny czci przez całą wieczność,  
w którym Bóg zwyciężył piekło i podtrzymuje gwiazdy.  
Przytoczone sformułowanie odnosi się do zmartwychwstania Chrystusa<sup>63</sup>.

Nie można, rzecz jasna, wykluczyć, że Fałęcki znał pieśni Wenancjusza Fortunata (choć w samym *Wojsku* nie odnotowano do niego żadnego nawiązania), ale poza frazą „astra tenet” obu zestawionych tekstów właściwie nic nie łączy. W rzeczywistości Fałęcki w przytoczonym urywku wiersza czyni aluzję, ale do fragmentu jednej z sylw Stacjusza (3,1, 25–26): „sive tui solium Iovis et virtute parata / astra tenes”, co z kolei naprowadza na właściwe znaczenie słów: „dum Wisniowiecius Princeps virtute parata / astra tenet”, które przez wydawcę *Wojska* zostały przełożone jako „gdy Księżę Wiśniowiecki największym męstwem / podtrzymuje gwiazdy”, podczas gdy znaczą one raczej: „gdy Księżę Wiśniowiecki męstwem zdobyte / podtrzymuje gwiazdy” („virtute parata [...] astra tenet”).

Naturalnie, tego rodzaju potknięcia, zdarzające się najlepszym wydawcom, należą do rzadkości i nie zmieniają faktu, że objaśnienia rzeczowe i historycznoliterackie w omawianej edycji należą do jej najmocniejszych, by tak rzec, stron, właśnie z uwagi na zwięzłość, rzeczowość, ograniczenie się do tego, co naprawdę konieczne, do czego zmusza sam tekst, a nie, dajmy na to, erudycja lub takie czy inne upodobania wydawcy<sup>64</sup>. Oczywiście, dążąc do zwięzłości, zawsze należy pamiętać o słowach Horacego: „brevis esse laboro, obscurus fio” (*Ars poetica* 25–26), a przytaczam je z myślą o komentarzu językowym, również oszczędnym, zwłaszcza w porównaniu z praktykowanym w wielu tomach „Biblioteki Pisarzy Staropolskich” (także w edycji *Refleksyj* Juniewicza) „tłumaczeniem” archaicznych wyrażen, fraz a nawet całych zdań na współczesny język polski. W przypadku edycji dzieła Fałęckiego praktyka ta została ograniczona, skazując w wielu miejscach czytelnika wyłącznie na pomoc słownika wyrazów archaicznych. Rozwiązanie takie jest do pewnego stopnia uzasadnione tym, że język *Wojska* reprezentuje już odmianę polszczyzny zbliżoną do nowopolskiej, mimo to nadal niektóre partie tekstu, zwłaszcza dość częste u Fałęckiego zbitki wyrazów pochodzenia łacińskiego (np. „święte melancholije z brakowaną zba-wiennych perswazyi kawaleryją”, s. 36; „żeby z tą *de costis* Konstancją ostrożnie sobie postępowała światowa w złych afektach inkonstancja”, „przy kordyjalnych ba<talij>ach aprosze <syp>ać niskiej submisyi”, s. 270) mogą, jak sądzę, sprawić

<sup>63</sup> Cyt. za: *Aneks*, [w:] *Wojsko*, op. cit., s. 550.

<sup>64</sup> Trudno w tym miejscu oprzeć się pokusie przypomnienia kapitalnej i aktualnej uwagi Juliana Krzyżanowskiego (idem, op. cit., s. 493): „W rozprawie można kłaść nacisk na zagadnienia, w których badacz orientuje się znakomicie, a w ten sposób przesłonić to, co rozumie gorzej, lub czego nawet nie rozumie. Brak ścisłego wywodu można nieraz zamaskować efektywnym frazesem, odwracającym uwagę od spraw istotnych ku innym, nieistotnym, ale interesującym. W komentarzu natomiast stale się musi mówić, co jest co, bo zmusza do tego sam tekst. Dlatego praca komentatorska jest kamieniem probierczym badacza, wykazuje bowiem na każdym kroku, czy naprawdę rozumie on tekst, czy też tylko udaje. Ignorancją bowiem staje się tu przysłowiowym szydłem, które wyłazi z worka”.



trudność niektórym czytelnikom (a przypominam raz jeszcze, że tom powinien mieć cechy edycji „popularnej”) nawet z pomocą słownika, jako że sens zdania czy frazy nie jest prostą sumą znaczenia poszczególnych wyrazów.

Niezależnie od wyrażonych wyżej wątpliwości lub zastrzeżeń, edycja *Wojska* Hieronima Fałęckiego odpowiada w pełni standardom współczesnego edytorstwa naukowego dzieł literackich i stanowi znaczący wkład w badania nad literaturą pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Mam też nadzieję, o czym już była mowa, że zachęci do lektury dzieła o. Hilariona i do dalszych studiów nad nim, które, jak sądzę, są potrzebne. Dzięki wysiłkowi Marka Prejsa, Andrzeja Litworni, Iwony Słomak i Macieja Pieczyńskiego wiemy dziś o Fałęckim i jego dziele znacznie więcej, niż dwadzieścia lat temu; znamy dość dobrze dzieje wydawnicze tekstu i jego recepcji, jego poetykę i jej pochodzenie, lepiej rozumiemy źródło i trwałość jego literackiej legendy. To bardzo dużo, ale czy na pewno wszystko? Przyznam, że po lekturze prac wymienionych uczonych oraz samego *Wojska* pozostało mi uczucie nieokreślonego niedosytu i wrażenia, że umyka nam, czytającym to dzieło za pomocą szkieleta i oka filologii (szeroko pojętej) coś ważnego, co stanowi o jego istocie i wartości, do której być może nie jesteśmy jeszcze zupełnie przekonani. Jak bowiem rozumieć np. słowa Iwony Słomak, która wyjaśnwszy – całkiem sensownie – przyczyny dość szybkiego wypadnięcia dzieła Fałęckiego z literackiego obiegu, stwierdza w zakończeniu własnej książki:

Stąd może ono przedstawiać dziś pewną wartość dla historyka oraz teoretyka literatury, podczas gdy nawet dla odbiorcy głęboko religijnego będzie prawdopodobnie pod wieloma względami nieczytelne, niezrozumiałe, nieodpowiednie: typ idealnego czytelnika *Wojska*... wymarł wraz z upadkiem kultury, która je zrodziła<sup>65</sup>.

„Pewna wartość dla historyka oraz teoretyka literatury” – przyznajmy, że to niewiele jak na zachętę do lektury oraz (dodajmy prowokacyjnie) uzasadnienie co najmniej kilku lat pracy naukowej. „Niechaj umarli grzebią swe umarłe”, chciałoby się rzec, czytając słowa Iwony Słomak. Równie niepokojąco, przynajmniej w moim odczuciu, brzmią słowa Macieja Pieczyńskiego:

Chcąc w możliwie zwięzły sposób wskazać, gdzie leży niezwykłość książki Fałęckiego, silnie przecież zakorzenionej w barokowej retoryce oraz współczesnej jej kulturze religijnej, należałoby odpowiedzieć, że w dość paradoksalnych losach jej recepcji<sup>66</sup>.

Jak wynika z dalszego ciągu tej wypowiedzi, przez owe „paradoksalne losy recepcji” należy rozumieć po prostu czarną legendę dzieła, zainicjowaną przez Krasickiego. Legenda ta jednak sprawiła, że przez kolejne dwieście lat nie było ono de facto czytane. Przy założeniu, że to właśnie czytelnicy współtworzą dzieła, że „dopiero sprzężenie wysiłków autora i czytelnika pozwoli powstać

<sup>65</sup> Cyt. za: I. Słomak, *Retoryka miłosnej batalii*, op. cit., s. 198.

<sup>66</sup> Cyt. za: M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, op. cit., s. 9.

temu konkretnemu, a zarazem urojonemu przedmiotowi, jakim jest utwór”<sup>67</sup>, oznaczałoby to, że dzieło Fałęckiego przez długi czas faktycznie nie istniało. Pomijając tego rodzaju logiczne lub przynajmniej quasi-logiczne konsekwencje przytoczonej uwagi wydawcy, można z niej wysnuć jeszcze jeden wniosek, że mianowicie o wartości książki karmelity decyduje w gruncie rzeczy wzmianka o niej w *Monachomachii* Krasickiego i to ona tak naprawdę uzasadnia „pełne kontemplacyjnej monotonii godziny spędzone na [...] lekturze *Wojska*”<sup>68</sup>. Przyjęcie takiej perspektywy oznaczałoby jednak, że dotychczasowe prace na temat tego utworu i jego krytyczna edycja są tylko jeszcze jednym, monstrualnym przypisem do *Monachomachii*, niczym więcej.

Za powyższymi uwagami, sformułowanym raczej w trybie pewnej prowokacji a nie krytyki, kryją się oczywiście pytania o to, co naprawdę decyduje o znaczeniu i aksjologicznym wymiarze dzieła Hieronima Fałęckiego i co dodatkowo zachęciłoby do jego lektury – może w sposób nawiązujący do proponowanego niegdyś przez Antoniego Czyża egzystencjalnego czytania tekstów dawnych<sup>69</sup>, a może zbliżony do postulowanej przez Alinę Nowicką-Jeżową hermeneutyki wartości<sup>70</sup>. W każdym razie zgadzam się z tą uczoną, że:

choć współczesnego czytelnika śmieszyć może i tumanić historyczny krzyk wierszy Fałęckiego, Juniewiczza, Baki, to jednak powinien on ku pouczeniu i przestrodze zatrzymać się nad rymami, które tak bezlitośnie rozbijają „lustro grzeczne” i obnażają to, co w człowieku jest owocem zła i zarzewiem śmierci<sup>71</sup>.

Nie dezawuuując bynajmniej trudu dotychczasowych badaczy, śmiem twierdzić, że na takiego czytelnika *Wojsko* Fałęckiego – dzięki wysiłkowi Macieja Pieczyńskiego i jego znakomitej edycji wyrwane wreszcie z rąk walecznego ojca Gaudentego – jeszcze czeka, a jego pogłębiona lektura potwierdzi (lub nie) opinię Henryka Rzewuskiego, iż „pod swoją formą dziwną to dzieło więcej myśli zawiera, niż to wszystko, co pewne towarzystwo ludzi uczonych przez całe swoje istnienie wymyśliło”.

<sup>67</sup> Cyt. za: J. P. Sartre, *Czym jest literatura?*, [w:] idem, *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, przeł. J. Lalewicz, Warszawa 1968, s. 187. Przytaczam te słowa jedynie na prawach egzemplum, ilustrującego jeden z nurtów XX-wiecznego literaturoznawstwa.

<sup>68</sup> M. Pieczyński, *Wprowadzenie do lektury*, op. cit., s. 30.

<sup>69</sup> Zob. A. Czyż, *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, Warszawa 1995.

<sup>70</sup> Nawiązuję tu oczywiście do propozycji metodologicznych, które legły u podstaw wielkiego projektu badawczego zainicjowanego i koordynowanego przez tę uczoną: „Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości”. Zob. eadem, *Ad Lectorem. Zarys projektu badawczego*, [w:] *Wśród krajów północy. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów germańskich, słowiańskich i naddunajskich: mapa spotkań, przestrzenie dialogu*, red. nauk. M. Hanusiewicz-Lavallee, Warszawa 2015, s. 7–47.

<sup>71</sup> Cyt. za: A. Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci*, op. cit., s. 412.

**Joanna Partyka, MIĘDZY „SCIENTIA CURIOSA” A ENCYKLOPEDIĄ. EUROPEJSKIE KONTEKSTY DLA STAROPOLSKICH KOMPENDIÓW WIEDZY, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2019, ss. 224.**

Najnowsza książka Joanny Partyki stanowi syntetyczne podsumowanie wieloletnich badań autorki nad szeroko pojętymi dawnymi kompendiami wiedzy. Jak badaczka zaznaczyła we wstępie, celem opracowania było ukazanie miejsca polskich dzieł z zakresu „scientia curiosa” oraz niektórych innych kompendiów wiedzy w tradycji siedemnastowiecznego encyklopedyzmu europejskiego oraz rozwijanej wówczas idei „curiositas”. Książka, choć nie zostało to formalnie zaznaczone, składa się z dwóch wyraźnie odrębnych części. Pierwsza z nich ma charakter bardziej teoretyczny i zogniskowana została wokół problemów związanych z rozumieniem pojęć i definiowaniem zjawisk, z którymi borykają się badacze nowożytnego encyklopedyzmu, a przy okazji przedstawia zapowiedziane w podtytule konteksty europejskie. Druga poświęcona została, by tak rzec, polskiej odpowiedzi na zachodnie wzory. Podziałowi temu wymyka się jedynie rozdział dziesiąty przybliżający twórczość kobiet na polu bardzo szeroko pojętych kompendiów wiedzy, obejmujących także poradniki domowe i książki kucharskie, a która to aktywność nie znalazła w Rzeczypospolitej Obojga Narodów naśladowczyń.

Autorka rozpoczęła pracę od próby uporządkowania terminologii i przedstawienia stanu badań. W szczególności pochyliła się nad pojęciem „curiositas” oraz „scientia curiosa”, wydawnictwami określanymi jako księgi sekretów – stanowiącymi źródła bądź nurty poboczne nowożytnego encyklopedyzmu, oraz oczywiście encyklopediami. Te ostatnie badaczka rozpatruje, szeroko rozwodząc się nad ich definicjami i „gatunkami”. Uczona, omawiając stan badań, szczególną uwagę poświęciła tym, które w nurt twórczości encyklopedycznej pozwalają wpisać sylwy rozumiane jako szczególnie rodzaj kompilacji z jednej strony bliski antologii miejsc wspólnych, z drugiej wykazujący wiele cech poradnika bądź leksykonu podstawowych wiadomości. Oczywiście obecność sylw nie dziwi, zważywszy na wcześniejsze badania autorki poświęcone temu typowi książki również i tutaj przywołane, ale stanowią one też ważny zwornik między tendencjami europejskimi i staropolskimi.

Badaczka nie pomija przy tym innych gatunków piśmiennictwa, które mogłyby być rozpatrywane jako dzieła encyklopedyczne. Niestety mnogość przywołanych definicji i potencjalnych kandydatów na „książkę encyklopedyczną” prowadzi do konstatacji, że „daje się skonstruować tylko bardzo ogólną, bardzo pojemną, a w rezultacie noszącą znamiona nieostrości definicję encyklopedii albo typową definicję wyliczającą wszystkie gatunki, które na przestrzeni wieków służyły przekazywaniu i kształtowaniu wiedzy” (s. 104). Nie jest to do końca satysfakcjonująca konkluzja, gdyż nie tylko niczego nie rozjaśnia, lecz właściwie uniemożliwia poruszanie się po tej tematyce. Przy tak szerokim podejściu trudno byłoby bowiem znaleźć gatunek piśmiennictwa, który nie służył przekazywaniu i kształtowaniu wiedzy czytelników, a przeciż nie każdy poradnik i nie każdą antologię czy kompendium wiedzy, nie wspominając o literaturze pięknej, która – jak słusznie zauważa autorka – również służyła i służy tak kształtowaniu, jak i przekazywaniu wiedzy, traktować należy jako encyklopedię. Oczywiście badacz nie musi mieć gotowych rozwiązań każdego problemu, a formułowanie definicji nie należy do zadań wdzięcznych, jednak po obszernym i szczegółowym przedstawieniu propozycji innych uczonych, próba autorskiego uporządkowania tej kwestii stanowiłaby naturalne zwieńczenie rozdziału.

Ważnym tematem dostreżonym przez badaczkę jest wzajemna zależność między dążeniem do gromadzenia i porządkowania wiedzy i ówczesnym zainteresowaniem retoryką, a więc z jednej strony wpływ łatwo dostępnych, dzięki książkom, informacji z różnych dziedzin na rozwój retoryki, ale też przeciwnie, oddziaływanie retoryki na rozwój i kształt ówczesnych kompendiów, od florilegiów

po encyklopedie. Zasadniczą jednak kwestią jest ostateczna utrata przez retorykę miana królowej nauk i uniezależnienie się dzieł encyklopedycznych od użytku retorycznego. Oczywiście czytelnik może narzekać na skrótowość i ogólnikowość, a nawet na dobór materiału porównawczego rozpiętego od antologii cytatów po encyklopedię ziemiańską, jednak jest to, jak się zdaje, konsekwencja szerokiego spojrzenia na piśmiennictwo encyklopedyczne, jakie autorka przyjęła.

W drugiej części opracowania, poświęconej głównie polskim książkom encyklopedycznym, badaczka dużo mocniej koncentruje się na poszczególnych tekstach reprezentujących interesujący ją nurt. I tak, omawia problem inwencji w encyklopediach na podstawie dzieła Polidora Virgilia i fragmentów o wynalazcach zawartych w *Nowych Atenach* Benedykta Chmielowskiego. Porównawczy charakter ma również rozdział poświęcony polskiej adaptacji dzieła francuskiego jezuita François'a Xaviera de Feller'a, dokonanej przez Jakuba Zajączkowskiego, omawianej jako przykład recepcji europejskich kompendiów wiedzy. Bardzo ciekawym pomysłem jest zestawienie *Składu albo skarbcza znakomitych sekretów ekonomijey ziemiańskiej* Jakuba Kazimierza Haura z angielskimi drukami o podobnym charakterze, mianowicie *The Gentleman's Recreation* Richarda Blome'a oraz wcześniejszą książeczką *Gervase'a* Markhama zatytułowaną *The Compleat Husbandman and Gentleman's Recreation or The Whole Art of Husbandry*, a także hiszpańskimi dziełami Pedra Maxii, Ambrosia de Salazara i Miquela Agustí. Badaczka, omawiając podobieństwa, ale również poważne różnice między tymi wydawnictwami, starała się uchwycić klimat wczesnonowożytnego encyklopedyzmu, przejawiający się nie tylko widoczną u autorów tego rodzaju kompilacji koniecznością gromadzenia i udostępniania wiedzy w sposób przystępny i pogładowy, ale – co nie mniej ważne – zapotrzebowaniem na podobne encyklopedyczne poradniki wśród ziemiańskich odbiorców. Dzieło Haura stało się dla autorki także podstawą do ponownienia rozważań na temat cech wspólnych sylwy i encyklopedii, które swą kontynuację mają w ostatnim rozdziale pracy zatytułowanym *Silvae rerum, et caetera*. Tym razem uczona zajęła się próbami zdefiniowania sylw podejmowanymi w badaniach nad staropolskimi księgami rękopiśmiennymi. Również w tej sprawie, podobnie jak było to w przypadku rozdziału dotyczącego definicji encyklopedii, poza krytycznym omówieniem stanu badań, autorka nie podejmuje próby sformułowania własnej definicji, a nawet sugeruje, iż nie warto się w tej kwestii trudzić. Wydaje się, iż jest to jednak problem wart zachodu i starań.

Książka ma charakter komparatystyczny. Zestawia różne definicje, porównuje różne realizacje tego samego tematu. Przypatruje się polskiej recepcji europejskich idei, gatunków oraz poszczególnych dzieł, ale też wspólnym nurtom twórczości encyklopedycznej. Jak wspomniano, opracowanie to jest też swoistym podsumowaniem zainteresowań badawczych autorki. Stąd też czytelnik znajdzie tu sylwy, dzieła Haura, poradniki autorstwa kobiet, rozważania dotyczące wpływu retoryki na kompensia wiedzy, a poszerzającej się wiedzy na samą retorykę. Opracowanie Partyki pozostawia czytelnika w przeświadczeniu, że dzieła powstałe w duchu siedemnastowiecznego encyklopedyzmu niezależnie od swego kompilacyjnego, a więc mało nowatorskiego charakteru, są niezwykle interesujące i jakkolwiek wiele już o nich wiemy, ciągle jeszcze pozostają nie do końca odkryte.

Magdalena Piskala

**Jakub Masen SJ, *DE CHRISTO NATO*. EPIGRAMATY NA BOŻE NARODZENIE, przeł. i oprac. Jarosław Nowaszczuk, Volumina.pl Daniel Krzanowski, Szczecin 2020, ss. 187.**

Niemiecki jezuita Jakub Masen (1606–1681), jak stwierdza edytor jego bożonarodzeniowych utworów, ks. Jarosław Nowaszczuk, wciąż pozostaje postacią mało znaną badaczom literatury dawnej. Tymczasem zasługuje on na pamięć i uważną lekturę zwłaszcza ze względu na dokonania w dziedzinie teorii twórczości konceptualnej, zawarte w traktatach *Ars nova argutiarum* (*Nowa sztuka argucyjna*, Kolonia 1649) oraz *Familiarum Argutiarum Fontes* (*Źródła familiarnych argucji*,

Kolonia 1660). O przywrócenie Masenowi należnego miejsca obok teoretyków konceptu takich, jak Maciej Kazimierz Sarbiewski, Emanuele Tesauro czy Baltasar Gracián, zabiega od lat właśnie Jarosław Nowaszczuk, który poświęcił teorii Masena wiele wnikliwych rozpraw<sup>1</sup>. Badacz nie poprzestaje jednak tylko na rekonstrukcji myśli poetologicznej Masena; postanowił zaprezentować tego płodnego pisarza również jako nowołacińskiego poetę, autora serii epigramatów w metrum elegijnym i falecejskim o tematyce bożonarodzeniowej.

Dwujęzyczna edycja, z równoległym polskim tłumaczeniem Nowaszczuka, stanowi w zasadzie pierwszą publikację tych utworów jako samodzielnej całości. Masen bowiem nigdy takiego zbioru nie wydał; konsekwentnie ogłaszał swoją twórczość literacką w ramach traktatów naukowych poświęconych poetyce i retoryce, które wzbogacał przykładami z różnych autorów, w tym własnymi. Utwory bożonarodzeniowe włączył do traktatu *Ars nova argutiarum*, gdzie służyły jako ilustracja jego teorii źródeł – metody logicznego opracowania argucji; spośród innych egzemplifikacji poetyckich obie serie epigramatów, w metrum elegijnym i falecejskim, wyróżnia wspólny tytuł *De Christo nato*, co uzasadnia ich wyodrębnienie we współczesnym wydaniu krytycznym. W dwóch wznowieniach traktatu za życia autora (oba ukazały się w Kolonii, w latach 1660 i 1668) Masen dokonywał zmian w kształcie i w układzie tekstów poetyckich, co edytor sumiennie odnotowuje, posiłkując się ponadto dwoma wydaniem traktatu sporządzonymi już po śmierci jezuita (również z Kolonii, z lat 1687 i 1711). Publikacja Jarosława Nowaszczuka pozwala zatem zaistnieć twórczości konceptualnej Masena niezależnie od jego teoretycznych wywodów.

Utwory Masena wpisują się w bogatą tradycję siedemnastowiecznej epigramatyki religijnej, której świetną realizację nowołacińską znajdujemy w twórczości Macieja Kazimierza Sarbiewskiego czy Alberta Inesa<sup>2</sup>, wernakularną zaś w dziełach Daniela Czepki von Reigersfeld, Johanna Schefflera (Anioła Ślązaka) oraz Stanisława Herakliusza Lubomirskiego<sup>3</sup>. Koncepty jezuita nie ustępują pomysłom samego Schefflera:

Fontis I, Vena IV, 8	Czwarta struga pierwszego źródła, 26 [1, 4, 8]
Omnia condideras, deerat tamen omnibus unum: Ni te fecisses, omnia nulla forent.	Wszystkiemu dałeś początek, brakowało tylko jednego Wszystko byłoby niczym, gdybyś nie stworzył siebie samego.

<sup>1</sup> Zob. zwłaszcza rozdział poświęcony Masenowi (*Teoria źródeł Jakuba Masena*) w monografii *Difficillimum poematis genus. Jezuicka teoria epigramatu*, Szczecin 2013, s. 429–491, oraz artykuły: *Sposoby opracowania akuminu. Jakub Masen i jego cykl epigramatyczny „De Iuda proditore”*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2013), s. 107–132; *The „Judas the Traitor” Epigrammatic Cycle. Introduction into Jacob Masen’s Theory of the Argutia Sources*, [w:] *Poesis Artificiosa. Between Theory and Practice*, red. A. Borysowska i B. Milewska-Ważbińska, Frankfurt am Main 2013, s. 45–63; *Sylogizm retoryczny jako struktura epigramatyczna. Koncepcja Jakuba Masena*, „Forum Artis Rhetoricae” 2 (2014) 37, s. 19–32; *Entymemat jako struktura epigramatyczna. Koncepcja Jakuba Masena*, „Colloquia Theologica Ottoniana” 1 (2015), s. 107–124.

<sup>2</sup> Zob. M. K. Sarbiewski, *Epigrammatum Liber. Księga epigramatów*, wyd. i przeł. M. Piskała i D. Sutkowska, Warszawa 2003; A. Ines, *Acroamata epigrammatica \* Epigramaty mile dla ucha*, wyd. i przeł. M. Piskała i D. Sutkowska, Warszawa 2019.

<sup>3</sup> Zob. D. Czepko von Reigersfeld, *Sexcenta Monodisticha Sapientum*, w: idem, *Sämtliche Werke*, t. 1, wyd. H. G. Roloff i M. Szyrocki, Berlin-New York 1989; Angelus Silesius, *Cherubinischer Wandersmann*, wyd. L. Gnädinger, Stuttgart 1995; idem, *Cherubinowy wędrowiec*, przeł. A. Lam, Opole-Warszawa 2003; S. H. Lubomirski, *Poezje Postu świętego*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. 1–2, wyd. A. Karpiński [Adverbia moralia wyd. M. Mejer], Warszawa 1995–1996.



Jego epigramaty wchodzą też czasem w zaskakujący dialog z dwudziestowieczną poezją Bolesława Leśmiana (a dokładniej z *Szewczykiem*), jak w utworze poniższym:

Fontis II, Vena I, 4 (3)	Pierwsza struga drugiego źródła, 49 [2, 1, 4 (3)]
Tota Dei pedibus scabellum est credita tellus, Nec qui quadraret, calceus aptus erat. Plaudite sutores, vestra Deus arte tegetur: Calceo adaptatus pes fuit iste suo.	Całą kulę ziemską dano za podnózek stóp Bożych, Lecz nie było obuwia na miarę, by na nie włożyć. Bijcie brawo, szewcy! Bogu przyda się wasza sztuka, Jego stopa dopasowała się do swego buta.

– oraz zyskują nieoczekiwanie współczesny wydźwięk, jak w epigramacie:

Fontis IV, Vena III, 11	Trzecia struga czwartego źródła 128 [4, 3, 11]
Heu caecas mentes hominum! Quem noverat excors Bos possessorem, neciit unus homo. Ne physicus post hac dicat rationis egentem Esse bovem, vel ne perneget esse hominem.	O zaślepione umysły ludzkie! Wół o prostym rozumie Rozpoznał Pana, jedynie człowiek tego nie umie. Przyrodnik niech już nie twierdzi „u bydłęcia bezmądrym głowa”. Ba, niech nie przeczy opinii, że to ludzka osoba.

Zacytowane utwory dobrze ilustrują przemyślany warsztat translatorski Nowaszczyka, który we wprowadzeniu do lektury zawarł między innymi rozważania na temat odpowiedników dystychu elegijnego w poezji polskiej; w swoim przekładzie zdecydował się wprowadzić rymy oraz poddać wiersze rytmizacji, w serii epigramatów rozbudowanych zachowując miarę falecejską, a w zbiorze dystychów elegijnych wykorzystując różne dostępne schematy metryczne (m.in. trzynastozgłoskowiec rytmizowany na wzór „versus spondiacus” + dwunastozgłoskowiec z daktylami po cezurze; siedemnaściezłogłoskowiec daktyliczny + czternastozgłoskowiec daktyliczny). Dzięki tym zabiegom epigramaty czyta się świetnie, a trzeba podkreślić, że tłumacz oprócz prozodii stara się oddać również wszelkie środki językowe Masena, częste gry słów, gdy np. „Principium sine principio, **finem sine fine**” (Fontis I, Vena V, 4, w. 3) przekłada jako „Początek bez początku, nie mający **kresu kraniec**” (34 [1, 5, 4], w. 3), ze znakomitą aliteracją łączącą człony metaboli, która staje się odpowiednikiem łacińskiego poliplotonu.

Można zgłosić tylko kilka zastrzeżeń do wybranej przez tłumacza leksyki, zwłaszcza gdy używa wyrazów z rejestru potocznego polszczyzny, które rażą w przekładzie z języka klasycznego, np. „Nec mirum” (Fontis II, Vena IV, 1, w. 8) oddane przez „Jasne” (66 [2, 4, 1], w. 8) czy „pro faeno **fenus** habere ducum” (Fontis IV, Vena II, 1, w. 2)<sup>4</sup> przez „Sianko pod głową zamiast **siana** płaconego wodzom” (108 [4, 2, 1 (wyd. 1649)], w. 2). W tym ostatnim przykładzie została zresztą niesłusznie użyta figura antanaklasis, powtarzająca ten sam wyraz w innym znaczeniu, gdy w oryginale mamy do czynienia z paronomazją, wydobywającą znaczeniową zależność między odmiennymi słowami. Są to jednak decyzje translatorskie, o których można dyskutować, a nie błędy rzeczowe; do tej kategorii zaliczyłabym jedynie użycie pojęcia „humanista” w przekładzie zwrotu „Tunc simul humanus bos asinusque fuit” (Fontis I, Vena VI, [1], w. 2), wybranego na potrzeby rymu („Kiedy w ludzkiej postaci Bóstwo nam oglądać przyszło, / Wtedy i wół wraz z osłem został humanistą”, 36 [1, 6, (1)]), podczas gdy ten rzeczownik ma zupełnie inne znaczenie niż przymiotnik „humanus” („ludzki”)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Nb. zastanawia, czemu wydawca użył tutaj formy „fenus” zamiast „faenus”, skoro w podstawie konsekwentnie pojawiała się gra słów „pro foeno foenus”, z „o” zamiast „a” zarówno w „faenum” („siano”), jak i w „faenus” („zysk”).

<sup>5</sup> Por. hasło „humanista” w *Słowniku języka polskiego online*: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/humanista.html> (dostęp: 14 III 2023 r.).

Edycję poprzedza zwięzłe wprowadzenie do lektury, w którym wydawca nakreślił sylwetkę autora, podał listę jego dzieł<sup>6</sup> oraz przedstawił główne założenia jego myśli teoretycznej. Nowaszczuk zrezygnował ze szczegółowego omówienia teorii źródeł Masena, żeby uniknąć powtórzeń z własnych prac, do których odsyła czytelnika; podaje natomiast w objaśnieniach do tekstu podstawowe definicje czterech „źródeł” („fontes”), podzielonych na dalsze „strugi” („venae”), co pozwala w trakcie lektury jednocześnie śledzić koncepcję Masena. Dla przykładu, pierwsze źródło „obejmuje utwory, w których zestawiono razem elementy sprzeczne bądź przeciwne sobie” (s. 41), drugie źródło „polega na zakwestionowaniu przymiotów typowych dla opisywanej rzeczy” (s. 77), czwarte zaś polega na grze słów bądź aluzji do znanych powiedzeń (s. 125). „Strugi” w ramach „źródeł” pozwalają doprecyzować sposób budowy argucji, np. trzecia struga czwartego źródła „opiera się na nawiązaniach do realiów antycznych, bajek i historii, zasad sztuki lub prawa” (s. 139). Z takiego podziału wierszy wynika też jednak, że nie mamy tu do czynienia z cyklem poetyckim, który zakłada istnienie pewnej idei kompozycyjnej, wiążącej wszystkie utwory w nową całość<sup>7</sup>, tylko z kolejnymi seriami epigramatów, zawierającymi wariacje na określony temat. Tymczasem wydawca posługuje się terminem „cykl” wymiennie z terminem „zbiór” i „kolekcja”, co zaciera specyfikę zaproponowanych przez Masena kategorii; określenie „cykl epigramatyczny” pojawia się w nadrzędnym tytule części edytorskiej, lecz nie w formule tytułowej wydania Nowaszczuka. Dla precyzji wyводу lepiej byłoby z tego określenia zrezygnować.

Tom *De Christo nato. Epigramaty na Boże Narodzenie* przedstawia Masena jako teoretyka oraz poetę, który potrafi stworzyć nieoczekiwaną puentę znanych „topoi”, gdy np. podejmuje grę z pojęciem Logosu: „O ile to prawda, słowo ulatuje i nie powraca. / To Słowo – Ojczyzna – nie może opuścić świata.” (Czwarta struga czwartego źródła, 134 [4, 4, 1]), albo gdy zastanawia się nad rodzajem gramatycznym Boga: „‘Bóg’ był w gramatyce błędnie opisywany, / Zanim sam nie przyjął rodzaju i odmiany.” (Trzecia struga czwartego źródła, 127 [4, 3, 10]). Wydawałoby się, że barokowe koncepty związane z Bożym Narodzeniem mają ograniczony repertuar, tymczasem wiersze Masena odślaniają wciąż świeże oblicze starego tematu, który omówiony został już na tyle różnych sposobów. Satysfakcja czytelnicza, jaką przynosi ta publikacja, jest zasługą jej edytora i zarazem tłumacza.

Krystyna Wierzbicka-Trwoga

<sup>6</sup> Pojawiające się w kilku przypisach (34, 48) informacje o niemożności dotarcia do pierwodruków niektórych pism Masena wypadają sprostować, są one bowiem wymienione w bardzo przydatnym katalogu online niemieckich druków siedemnastowiecznych, VD 17 (<http://www.vd17.de/>), który podaje ich lokalizację, a także odsyła do ich zdigitalizowanych wersji.

<sup>7</sup> Na temat definicji cyklu poetyckiego zob. R. Fieguth, *Rozpierzchle galęzki. Cykliczne i skomponowane formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*, przeł. M. Zieliński, Warszawa 2002, s. 27–49.



## Z życia Uniwersytetu Warszawskiego (styczeń 2020 – grudzień 2021)

W związku z rozprzestrzenianiem się pandemii COVID–19 od **marca 2020 r.** Uniwersytet Warszawski przeszedł na tryb pracy i nauki zdalnej. Z tego samego powodu dwutygodniowemu przesunięciu uległa sesja letnia roku akademickiego 2019/20, jak również rozpoczęcie roku akademickiego 2020/21. W ramach wsparcia społeczności akademickiej w tym trudnym dla niej okresie uruchomiono możliwość uzyskania darmowej porady psychologicznej, pracownikom i doktorantom udostępniono ponadto punkt bezpłatnego testowania w kierunku koronawirusa. Zaistniała sytuacja miała też istotny wpływ na profil realizowanych na UW projektów badawczych, z których wiele postawiło sobie za cel zdobycie wiedzy, w jaki sposób pandemia i związane z nią obostrzenia oddziaływały na różne aspekty życia Polaków.

**17 czerwca 2020 r.** Kolegium Elektorów na urząd rektora UW, spośród trzech starających się o to kandydatów, wybrało ekonomistę prof. Alojzego Nowaka, który sprawować swą funkcję będzie wspólnie z prof. Samborem Gruczą (prorektorem ds. współpracy i spraw pracowniczych), prof. Ewą Krogulec (prorektorem ds. rozwoju), prof. Zygmuntem Lalakiem (prorektorem ds. badań) oraz prof. Sławomirem Żółtkiem (prorektorem ds. studentów i jakości kształcenia).

Zgodnie z zarządzeniem rektora dnia **1 września 2020 r.** Instytut Archeologii uległ przekształceniu w Wydział Archeologii, Instytut Historii w Wydział Historii, a Wydział Historyczny w Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce. Analogicznie Instytut Filozofii stał się Wydziałem Filozofii, Wydział Filozofii i Socjologii zaś – Wydziałem Socjologii. Tym samym Uniwersytet Warszawski liczy sobie odtąd 24 wydziały.

W **styczniu 2021 r.** ukazał się, przygotowany przez Zbigniewa Bohdanowicza, Magdalenę Budziszewską oraz Aleksandrę Kardaś z UW, interdyscyplinarny podręcznik *Klimatyczne ABC*, mający stanowić w swoim założeniu dydaktyczne wsparcie dla prowadzonej w szkołach średnich i wyższych edukacji na temat zmian klimatu. Podręcznik podzielony jest na cztery części, w których omawia się takie kwestie, jak mechanizmy wpływające na globalne ocieplenie, wynikające z niego konsekwencje oraz sposoby przeciwdziałania najpoważniejszym ze skutków.

Na początku **maja 2021 r.** w budynku BUW uruchomiono uniwersytecki punkt bezpłatnych szczepień przeciwko COVID–19, zaś jesienią tego roku zainicjowano kampanię „Ramię w ramię”, w której, prócz rektora Alojzego Nowaka, udział wzięli przedstawiciele wszystkich tworzących społeczność akademicką grup. Celem akcji była promocja idei szczepień wśród studentów i pracowników UW.

**10 czerwca 2021 r.** na terenie całego kraju, w okolicach południa, dało się przez kilka godzin podziwiać częściowe zaćmienie Słońca przez tarczę Księżyca. Dla pracowników Obserwatorium Astronomicznego UW była to okazja do zaprezentowania przechodniom Alei Ujazdowskich specjalnego teleskopu z ekranem projekcyjnym. umożliwiającą swobodną obserwację tego niecodziennego zjawiska.

**8 grudnia 2021 r.** w Sali Senatu Pałacu Kazimierzowskiego odbyła się uroczystość wręczenia doktoratu honoris causa wybitnemu chemikowi prof. Jackowi Klinowskiemu z Uniwersytetu

w Cambridge. W laudacji wygłoszonej z tej okazji przez prof. Krzysztofa Woźniaka podkreślona została waga prowadzonych przez laureata badań nad magnetycznym rezonansem jądrowym oraz chemią zeolitów, ale doceniono również jego rolę w propagowaniu osiągnięć polskiej nauki poza granicami kraju.

Na podstawie materiałów Biura Prasowego UW  
opracował *Radosław Rusnak*

## NOTY O AUTORACH

**Maria Brykowska**, profesor doktor habilitowana, emerytowana pracownica Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej

**Filip Chmielewski**, doktor, Muzeum Narodowe w Krakowie

**Katarzyna Chrzanowska**, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Dominika Cora**, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Bartłomiej Czarski**, doktor habilitowany, Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu Warszawskiego

**Michał Czerenkiewicz**, doktor, Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Janusz S. Gruchala**, profesor doktor habilitowany, Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Jagiellońskiego

**Joanna Krauze-Karpińska**, doktor habilitowana, Instytut Badań Literackich PAN

**Jerzy Krocak**, doktor habilitowany, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

**Michał Kuran**, doktor habilitowany, profesor uczelni, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego

**Estera Lasocińska**, doktor habilitowana, Instytut Badań Literackich PAN

**Seweryn Malawski**, doktor inżynier, Katedra Architektury Krajobrazu Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie

**Wiesław Pawlak**, doktor habilitowany, profesor uczelni, Instytut Literaturoznawstwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II

**Maciej Pieczyński**, doktor, Instytut Badań Literackich PAN

**Magdalena Piskala**, doktor habilitowana, Instytut Badań Literackich PAN

**Marek Prejs**, profesor doktor habilitowany, emerytowany pracownik Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

**Radosław Rusnak**, doktor habilitowany, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego

**Krystyna Wierzbicka-Trwoga**, doktor, Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego



# „BAROK. HISTORIA – LITERATURA – SZTUKA”

## Wytyczne dla autorów

### I. Zasady ogólne:

1. Aby artykuł mógł zostać przyjęty do druku, musi:
  - być wynikiem samodzielnych niepublikowanych wcześniej badań;
  - spełniać kryteria formalne i uwzględniać wskazówki redakcyjne
  - uzyskać dwie pozytywne recenzje zewnętrzne (w formule *double-blind review*).
2. Redakcja przyjmuje teksty w wersji elektronicznej w następujących formatach: doc, docx (font: Times New Roman 12, interlinia 1,5)
3. Teksty rozpraw nie powinny przekraczać 50 tys. znaków ze spacjami i przypisami, a teksty recenzji – 18 tys. znaków ze spacjami i przypisami. Redakcja zastrzega sobie możliwość skracania tekstów.
4. Teksty do korekty autorskiej otrzymuje się w pliku PDF. Przekroczenie terminu nadesłania korekty autorskiej oznacza opublikowanie artykułu zgodnie z wysłaną podstawą PDF.

### II. Struktura tekstu:

1. Imię i nazwisko autora;
2. Afiliacja (instytucja lub – w przypadku badaczy niezależnych – miejscowość);
3. Nr ORCID;
4. Tytuł artykułu;
5. Abstrakt w j. polskim lub angielskim (1000–1800 znaków ze spacjami);
6. Słowa kluczowe w j. polskim lub angielskim;
7. Treść artykułu;
8. Krótka nota o autorze w j. polskim (100–200 znaków: stopień lub tytuł naukowy, podstawowe miejsce pracy, ewentualnie zainteresowania badawcze autora).

### III. Cytaty:

1. Cytaty do 3 wersów powinny być zamieszczone tekście, w cudzysłowach;
2. Cytaty powyżej 3 wersów powinny być ujęte blokowo, bez kursywy, mniejszą czcionką, (Times New Roman 10);
3. W wypadku słowiańskich alfabetów cyrylickich cytaty i opisy bibliograficzne podajemy w alfabecie oryginalnym;
4. Opuśzczenia w cytowanym tekście sygnalizujemy wielokropkiem w nawiasach kwadratowych: [...].
5. Cytaty modernizujemy zgodnie z odpowiednią instrukcją wydawniczą.

### IV. Pisownia imion, nazwisk i innych wyrażen określających osoby:

1. Stosujemy oryginalną pisownię imion i nazwisk obcych lub pisownię przyjętą obecnie w polskiej tradycji naukowej, np. Johann Theodor de Bry, Krzysztof Kolumb;
2. Imiona osób po raz pierwszy wzmiankowanych powinny być przytoczone w pełnym brzmieniu;
3. Osoby wymieniane w recenzjach występują bez stopni oraz tytułów naukowych i zawodo wych;
4. Słowo „Autor” piszemy wielką literą, o ile odnosi się do autora recenzowanej pracy;

### V. Przypisy:

1. Należy stosować przypisy dolne, numerowane cyframi arabskimi. W przypadku zbiegnięcia się w tekście odsyłacza do przypisu z przecinkiem, średnikiem lub kropką kończącą zdanie odsyłacz umieszczamy przed tymi znakami (z wyjątkiem skrótów, np.: w. lub r.);

2. W przypisach stosujemy skróty łacińskie pisane kursywą: *ibidem*, *idem*, *eadem*, *iidem*, *eaedem*, *op. cit.*
3. Opis bibliograficzny od poprzedzającego go cytatu bądź wywodu oddzielamy średnikiem.
4. Miejsce wydania podaje się w języku oryginału. W przypadku występowania wielu miejsc wydania należy podać tylko pierwsze z dopiskiem „et al.”.
- 5) Zapis bibliograficzny publikacji książkowych: inicjał imienia i nazwisko autora, *Tytuł*, miejsce i rok wydania, s.; np.: J.A. Chrościcki, *Na polach elekcyjnych wokół Warszawy*, Warszawa 2015, s. 49.
- 6) Zapis artykułu w pracy zbiorowej: inicjał imienia i nazwisko autora, *Tytuł*, w: *Tytuł pracy zbiorowej*, red. inicjał imienia i nazwisko redaktora, ewentualnie tom (cyframi arabskimi), miejsce i rok wydania, s.; np.: M. Chachaj, *Podróże edukacyjne młodzieży z Prus Królewskich do Bolonii, Sieny i Perugii w XVI i XVII wieku*, w: *Prusy Książęce i Prusy Królewskie w XVI–XVIII wieku*, red. J. Wijaczka, Kielce 1997, s. 195–210.
7. Zapis artykułu w czasopiśmie: inicjał imienia i nazwisko autora, *Tytuł*, „Tytuł Czasopisma” tom (ew. rocznik) cyframi arabskimi, rok wydania w nawiasie, numer lub zeszyt cyframi arabskimi, s., np.: D. Żołądź-Strzelczyk, *Podróże edukacyjne w staropolskiej myśli pedagogicznej*, „Chocwanna” 41 (1998), nr 2, s. 33.
8. Stosujemy określenia skrótowe w języku publikacji: red., wyd., oprac., przeł. – dla książek wydanych w języku polskim, i analogicznie: ed., vol., Hrsg., Bearb., Bd. etc.

## VI. Bibliografia:

1. Do artykułu należy dołączyć osobną bibliografię załącznikową (zgodną z systemem stosowanym w przypisach).
2. Bibliografię należy podzielić na: „źródła rękopiśmienne”, „źródła drukowane”, „opracowania”, ewentualnie „strony internetowe”.
3. W bibliografii powinny być uwzględnione jedynie pozycje przywoływane w przypisach.

## VII. Ilustracje:

1. Dobrej jakości fotografie należy przesłać jako odrębne pliki (prosimy nie wklejać ich w tekst zasadniczy).
2. W tekście trzeba zaznaczyć przybliżoną lokalizację ilustracji.
3. Podpisy do ilustracji powinny mieć syntetyczną formę, zawierając w miarę możliwości dane o autorze, tytule, dacie, miejscu przechowywania, ew. o autorze fotografii reprodukcji. Np.: – J.F. Knöbel, Projekt bramy pałacu w Warszawie, ok. 1750, Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, fot. domena publiczna; – Katedra w Poznaniu – fasada, fot. J. Wisłocki, 2014.
4. Autorzy ponoszą pełną odpowiedzialność za uzyskanie praw autorskich do publikowanych ilustracji.

Najbliższy numer  
„Baroku” poświęcony będzie tematyce ukraińskiej



Archiwalne numery pisma (1–40) dostępne są na stronie internetowej:  
[www.barok.edu.pl](http://www.barok.edu.pl)