



Konalikus nr 2

Marzec 2012

Biuletyn Koła Naukowego Literatury i Kultury Staropolskiej



**Średniowieczny
ideal rycerski**

**Ironia w dramatach
sowizdrzalskich
przełomu
XVI i XVII wieku**

**Przestrzeń
w romansach
Wacława Potockiego**

**Formuły o treści religijnej występujące w Procederze podróży
i życia mego awantur Salomei Reginy Pilsztynowej**

**Mściwa Wenera, prosto z Cypru — charakterystyka postaci
w Dafnis drzewem bobkowym i Nadobnej Paskwalinie
Samuela Twardowskiego ze Skrzypny**

**Mitologiczne i biblijne porównania jako sposób na zobrazowanie bólu
rodzica w poezji funeralnej poświęconej dzieciom**

Mitologiczne i biblijne porównania jako sposób na zobrazowanie bólu rodzica w staropolskiej poezji funeralnej poświęconej dzieciom

Osobiste przeżycia zrozpaczonych ojców-poetów były najczęściej przedstawiane z udziałem biblijnych i mitologicznych obrazów. Takie wzbogacenie kreowania wizerunku zbolełego rodzica pozwalało czytelnikowi pobudzić wyobraźnię i mocniej zgłębić ogólnoludzkie problemy wyłaniające się z literackich zapisów bólu i rozpacz.

Mitologiczne porównania przedstawiające wizerunek cierpiącego rodzica po ludzku znoszącego tragedię, rozwijają obraz ojca w *Trenach*. Kochanowski, przywołując postaci Orfeusza czy skamieniałej z bólu Niobe, zastanawia się nad swoim stanem psychicznym i fizycznym.

Bezradny wobec choroby córki i bezsilny wobec losu ojciec-poeta-filozof „ma swoją alegorię”¹ w *Trenach*. To pojawiająca się w *Trenie IV* Niobe: „Nie dziwuję Nijobe, że na martwe ciała / Swoich namilszych dziatka patrząc skamieniała”². Niobe — symbol rodzicielskiego bólu, straciła aż czternaścioro dzieci — siedmiu synów i siedem córek. Mitologiczna bohaterka stała się jedyną osobą, która mogła zrozumieć cierpienie zrozpaczonego ojca. Jego i ją łączy niesprawiedliwy wyrok losu. Bo to, że oboje widzieli w swoich dzieciach same pozytywne cechy, nie było powodem wymierzenia tak okrutnej kary, jaką była

ich śmierć. Nieszczęśliwy ojciec zwraca się do skamieniałej z bólu Niobe, ponieważ sam jest bliski ostateczności. Pyta siebie: „Żyw-em?”³. Maciej Włodarski uważa, że w *Trenach* Kochanowskiego „Przykład tragicznej matki zostaje wykorzystany jako swoista skala porównawcza”⁴. Rozpacz Niobe przeżywającej po grzeb czternaściora dzieci osiąga moment kulminacyjny, kiedy po jej skamieniałym ciele zaczynają płynąć strumienie łez:

Jednak i pod kamieniem żywią skryte rany.
Jej bowiem łzy serdeczne skalę przenikają
I przezroczyłym z góry strumieniem spadają⁵

Poeta opisując swój ból, dochodzi do wniosku, że to wcale nie dzieci stały się martwe, ale stojący nad ich grobem rodzice: „Ten grób nie jest martwym, ten nie martwy w grobie / Ale samże jest martwym, samże grobem sobie”⁶.

Kochanowski, wielokrotnie stosując apostrofy do „złej Persefony”⁷ i „ciężkiej Prozerpiny”⁸, czyli po prostu symboli okrutnej śmierci, jawi się jako ojciec, który wiecznie narzeka na jej bolesne wyroki. Z żalem kieruje do niej pytania, czy byłaby na tyle silna, by udźwignąć takie cierpienie, albo czy rozpacz zbolełych rodziców jest powodem do jej zadowolenia? Wyroki mitologicznej królowej krainy cieniów i dusz zmarłych są dla rozżalonego ojca powodem do zatracania się w obłędzie.

Wyłaniający się z *Trenów* ojciec wciela się w postać mitologicznego Orfeusza i tak samo, jak on chce pobiec do krainy świata zmarłych. Tylko wskrzeszenie Urszulki wróciłoby mu dawną radość. Zrozpaczony ojciec wzywa do siebie „wdzięcz-

³ Idem, *Tren XVI*, s. 30, w. 5.

⁴ M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, Kraków 1993 (rozdz. 3: *Samuel Twardowski — „Maryjannie Twardowskiej, wdzięcznej dziecinie...”*), s. 68.

⁵ J. Kochanowski, *Tren XV*, [w:] *Treny*, s. 29, w. 28–30.

⁶ Idem, w. 33–34.

⁷ Idem, *Tren III* s. 11, w. 14.

⁸ Idem, *Tren II*, s. 8, w. 10.

ną lutnię”⁹, by srogi Pluton, zachwyciwszy się cudownymi pieśniami poety, dał mu szansę odwrócenia złego losu. Jeśli straszliwy król świata zmarłych nie pozwoli zmiękczyć swojego kamiennego serca, cierpiący ojciec na zawsze będzie pogrążony w żałobie.

Kochanowski w cyklu swój los porównuje do wyroków zmiennej Fortuny. Mitologiczna władczyni ludzkiego szczęścia i niepowodzenia okazała się dla niego prawdziwie okrutna. Sprowadziwszy na trzydziestomiesięczną Urszulkę śmierć, zabrała z troskanemu ojcu wszelką radość życia i uczyniła go słabym.

Mistrz z Czarnolasu, stosując „aluzje mitologiczne”¹⁰ w postaci nazw osobowych, takich jak: Persefona, Pluton, Heraklit, Prozerpina, Orfeusz i Niobe i opisując pokrótce symbolikę każdej z nich, dopełnia obraz rodzica wyłaniający się z *Trenów*. Piotr Wilczek doszedł do wniosku, że wszystkie te postaci są „wyrazicielami różnych, często skrajnie odmiennych postaw wobec cierpienia i śmierci”¹¹. Rodzic-poeta-filozof doświadczony śmiercią córki uważa się za większego pesymistę od Heraklita, swoje cierpienie porównuje do przeżyć skamieniałej z bólu Niobe i jest gotowy walczyć ze srogim Plutonem, kiedy, podobnie jak Orfeusz, podejmie próbę odkupienia pieśnią ukochanej córki.

Mitologicznych porównań nie brakuje również z *Trenach* oplakujących śmierć jedynej córki Samuela ze Skrzypny Twardowskiego. Występująca w *Trenie III* postać Niobe staje się symbolem zrozpaczonej matki. Poeta nie odrealnia jej bólu po stracie ukochanej córki, utożsamiając ją ze skamieniałą bohaterką, ponieważ chce, by pełniła „jedynie rolę bodźców wywołu-

⁹ Ibidem, *Tren XIV*, s. 26, w. 7.

¹⁰ J. Rytel, *Stylizacje antyczne, biblijne i ludowe w „Trenach”*, [w:] *Jan Kochanowski*, Warszawa 1967, s. 232.

¹¹ P. Wilczek, *Dialog masek. Próba interpretacji „Trenów” Jana Kochanowskiego jako poematu polifonicznego*, [w:] Idem, *Szkoce o literaturze dawnej i nowszej*, Katowice 1996, s. 29.

jących właściwe skojarzenie z określoną sytuacją”¹².

Nie sposób nie zgodzić się z Różą Fischerówną, która podkreślając cel zastosowania mitologicznych nazw własnych śmierci w barokowym cyklu żałobnym Twardowskiego, udowodniła różnorodność „prac i świadczeń”¹³, jakie to porównanie w sobie mieściło¹⁴. Persefona nazwana przez zbolełego ojca-poetę „okrutną” przyniosła do jego domu największe nieszczęście. Dopuściła się gwałtu na uczuciach cierpiących rodziców.

Maciej Włodarski zwraca uwagę na obecność w cyklu Twardowskiego „atrybutów mitologicznych o charakterze symbolów”¹⁵. Owe atrybuty przedstawiają cierpiącą postać małej córeczki, a w związku z tym współczującego i bezsilnego rodzica. Mowa tu oczywiście o hiacyncie, którego uosobieniem w *Trenach* stała się małeńka córeczka. Mitologiczny młodzieniec o imieniu Hiacynt zginął od rzuconego przez Apollina dysku pokierowanego przez zazdrosnego Zefira¹⁶. Więdący hiacynt — Marianna, zestawiony jest z rozpaczą bolejącej matki, na której oczach umierała małeńka córeczka¹⁷.

Samuel ze Skrzypny Twardowski opowiadając sen o próbie zrywania złotych jabłek, przedstawia wizerunek rodzica przeżywającego męki Tantala. Do końca nie wiadomo, o jaki mitologiczny sad chodziło. Włodarski uważa, że były to sady umiejscowione w starożytnej Grecji. Nie to jest jednak ważne. Istotne jest, że cierpiący ojciec

¹² M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, s. 69–70.

¹³ R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931, s. 135.

¹⁴ Idem, s. 135.

¹⁵ M. Włodarski, *Barokowa poezja epicedialna. Analizy*, s. 71.

¹⁶ Ibidem, s. 72.

¹⁷ M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka...*, s. 348.

poeta, śniący o złotych jabłkach świadamia sobie, że ukochanej Marianny nigdy więcej nie zobaczy na jawie. Marzenia związane z jej przyszłością stały się marzeniami rodzica o niej.

Mitologiczne porównania ojcowskiego i matczynego bólu w *Trenach* Samuela Twardowskiego dają wizerunek rodzica chcącego dobitnie podkreślić okrucieństwo, jakie przyniósł zarówno jemu, jak i żonie niewdzięczny los. Nacechowane pejoratywnie metafory mają na celu wyostrzyć cierpienie pogrążonych w żałobie rodziców.

Wacław Potocki w *Periodach* nie stroni od przedstawiania wizerunku ojca poprzez zastosowanie mitologicznych porównań. Już z *Periodu I* wyłania się obraz rodzica chcącego iść w pogrzebowym kondukcje do podziemnego świata, gdzie króluje „żelazny”¹⁸ Pluton. Zrozpaczony ojciec chciałby mieć talent Orfeusza i stworzyć dzieło na miarę wyzwolenia syna ze szponów okrutnej śmierci. Oplakujący śmierć dziecka rodzic jest przygotowany na każdą okoliczność i nie boi się „Ogromnych Gorgon”, „Okrutnej Scylli”, Cerbera i „brodatego Charona”.

Wspominając cechy wojowniczego charakteru syna, zboleły ojciec porównuje Stefana do mitologicznego Tezeusza a siebie do Minosa. Opisuje rozstanie ojca z synem i streszcza mit o Tezeuszu. Ojciec-poeta ma żal do zmarłego syna, że opuścił go pierwszy. Śmierć Stefana stała się powodem do powolnej agonii ojca.

Poprzez mitologiczne porównania ojciec chwala wojowniczą duszę syna, który walczył w służbie ojczyzny i w imię wiary chrześcijańskiej. Nieszczęśliwy

rozwój wydarzeń sprawił, że ciesząca się z wiadomości o powrocie Stefana matka,omal sama nie umarła, kiedy dowiedziała się, że ukochany syn nie wróci z wyprawy żywy.

W dziele Potockiego nie brakuje również obrazów zapożyczonych z *Biblii*. Zrozpaczony ojciec przywołuje wskrzeszenie Łazarza. Rodzic wręcz żąda, by Bóg znów pozwolił mu ujrzeć syna wśród żywych.

Nagromadzenie mitologicznych nazw własnych w cyklu Potockiego jest sposobem na odzwierciedlenie uczuć rodzica. Wyszukane określenia charakteryzujące ojca, podnoszą go do rangi bohatera, który jest w stanie użyć każdego sposobu, by wyrwać syna z rąk okrutnej śmierci. Nie boi się również żądać cudu od samego Boga.

Stanisław Morsztyn w *Smutnych żalach* wprowadza biblijny motyw Boga, który jako Stwórca wszystkiego ma prawo decydowania o życiu i śmierci. Jest to topika zaczerpnięta z *Biblii* w przekładzie Jakuba Wujka¹⁹. Ojciec jednak czuje się tak, jakby dzieci nie zostały mu dane, tylko „pożyczone”:

Rozumieliśmy pono, że nam były dane/ Te pociechy,
a ono tylko pożyczane/— Kazano oddać²⁰.

Pogrążony w osobistym bólu rodzic napomina o historii Alkestis i Admeta (Alkestis zgodziła się umrzeć zamiast Admeta — swojego męża²¹) oraz Orfeusza i Eurydyki. Ojciec wyznaje, że jeśli byłaby taka możliwość, to bez wahania oddałby swoje życie za życie Teresy i Jana. Porównuje córkę do Eurydyki, po którą poszedłby aż do świata zmarłych. Jednakże póki co, musi żyć na ziemi, by odpokutować grzechy.

¹⁹ R. Krzywy, *Komentarze*, [w:] S. Morsztyn, *Smutne żale po utraconych dzieciach*, Warszawa 2007, s. 31

²⁰ S. Morsztyn, *Smutne żale po utraconych dzieciach*, oprac. R. Krzywy, s. 32, *dedykacja*, w. 22–24.

²¹ R. Krzywy, *Komentarze*, s. 48.

Jak drogie były dla niego dzieci, zrozpaczony poeta próbuje powiedzieć za pomocą biblijnego motywu egipskich plag. Okrutny faraon nieugięty gniewem boskim skapitulował, kiedy Bóg zesłał na niego śmierć syna. Plagi egipskie są teraz symbolem grzesznego sumienia ojca.

Mitologicznymi porównaniami jest nasycony akrostych wpleciony w cykl *Smutnych żalów*.... W *Żalu IX* poeta nawiązuje do mitu o Faetonie, Hiacyncie, wspomina o Polach Elizejskich. Poeta, nobilitując w nim córkę i syna, zdaje sobie po raz kolejny sprawę z wielkości straty. Tym sposobem, chcąc ulżyć sobie w cierpieniu, uzyskuje efekt odwrotny — odczuwa coraz większy smutek wynikający z absurdu, że to nie on, a dzieci leżą w ciemnym grobie.

Biblijne i mitologiczne porównania w utworach poświęconych zmarłym dzieciom stały się sposobem na zobrazowanie bólu rodzica. Chętnie wykorzystywane były motywy zaczerpnięte z mitu o *Orfeuszu i Eurydyce*, a także wielką popularnością cieszyła się mitologiczna historia pięknego Hiacynta. Urozmaicenie wizerunku rodzica zapożyczeniami z *Biblii* i mitologii pozwalało czytelnikowi głębiej odczuć ból pogrążonych w żałobie poetów, a tym samym lepiej zrozumieć ogólnoludzki problem, jaki poruszali.

Ewelina Wędzik

Przestrzeń w romansach Wacława Potockiego²²

Deskrypcje przestrzeni, w których dokonano czynów, genezę swą wywodzą z antycznej retoryki, przede wszystkim z mów sądowych — należało w nich dokładnie przedstawić miejsce zdarzenia²³. Zgodnie z tradycjami eposu starożytnego i rzymską retoryką czynności podejmowane przez bohaterów literackich powinny być umieszczone w odpowiednim miejscu. Cicero w *De inventione* pisał:

Miejsce, na którym czyn spełniono, uważa się ze względu na stosowność, jaką mogło nastęrczać do wykonania czynu. Ta stosowność okaże się z obszaru przedzielającej przestrzeni, odległości, bliskości, z tego, czy okolica jest pusta lub czy często i licznie zwiedzana, z położenia miejscowości i z całego okolicznego sąsiedztwa tudzież z podrzędnych okoliczności, a mianowicie czy miejsce odnośne jest lub było poświęcone czy nie poświęcone publiczne czy prywatne, cudze lub własne.²⁴

Przytoczony cytat jest fragmentem rozważań dotyczących „okoliczności czynów”, czyli wszechstronnego zaprezentowania działań za pomocą określonych argumentów. Każde zachowanie postaci w utworze powinno być przedstawione w zgodzie z zasadą stosowności, w którą wpisuje się miejsce dokonania czynu. Jest to wynikiem

²² Analizą zostanie objęta także *Lidia*, choć jej autorstwo nie zostało jednoznacznie ustalone.

²³ T. Michałowska, *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonesans)*, [w:] *Przestrzeń i literatura: studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 97.

²⁴ Cicero, *De inventione*, I, 26–27, [cyt. za:] T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, s. 160.

¹⁸ W. Potocki, *Dziela*, t. 1, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 487, *Period Pierwszy*, w. 8.

tworzenia zgodnie z zasadą *decorum*. Zdaniem Macieja Kazimierza Sarbiewskiego „mówiąc o miejscu, trzeba też mieć na uwadze, by było odpowiednie dla akcji”²⁵. Rodzimy teoretyk nawiązywał więc do antycznych założeń.

W rozważaniach na temat *loci* pojawia się także wiele możliwości ich kategoryzacji. Zasadzone są głównie na opozycjach²⁶. Podstawowy podział obejmuje miejsca horyzontalne, wyznaczane linearnie: naturalne (las, góry, morza) lub nienaturalne, inaczej sztuczne (twory kultury), w których obrębie można wydzielić pewne podgrupy: miejsca publiczne — prywatne, święte — niesławne. Mogły one być ciasne (*angustus*) bądź przestronne (*spatiosus*). Te dobre należało chwalić (*laudatio*), zaś nieprzyjemne ganić (*vituperatio*). Niektóre z nich, jak świątynia, otrzymywały sens symboliczny, który generował linię wertykalną łączącą *sacrum* (zaświaty, niebo) z *profanum* (ziemią). W *Wirginii* pojawia się linia wertykalna łącząca ziemię z niebiosami, gdy bohaterka modli się do swojej matki i żali się jej na swój los. Człowiek barokowy zerwany był pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami. Z danym miejscem powiązana też była określona stylistyka — miejsca święte przenikał blask i światłość, natomiast złe skąpane były w mroku.

Sarbiewski w *O poezji doskonałej* tak pisał o podziale na miejsca urocze i tragiczne:

²⁵ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej*, s. 135, [cyt. za:] T. Michałowska, *Romans XVII i I połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, seria I, Wrocław 1972, s. 467.

²⁶ Zaprezentowany „podział przestrzeni” w dawnych teoriach na podstawie artykułu T. Michałowskiej *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej (rekonstrukcja)...*, s. 97–98.

[...] im osobliwsze [miejsca], piękniejsze czy bardziej godne podziwu, tym obszerniej trzeba je opisywać. [...] należy też na ogół trzymać się tej zasady, aby takie przedmioty opisywać jak gdyby tylko dla lepszego przedstawienia akcji. [...] Przeciwnie natomiast, smutnym i tragicznym wydarzeniem przeznaczyć trzeba okropne miejsca [...]. Samo bowiem tło, jak to ma miejsce także na obrazach, w swoisty jakiś sposób stwarza właściwe światło wokół osoby i akcji.²⁷

Tak więc zdaniem teoretyka sytuację przyjemną należało umieszczać w miejscu miłym — *locus amoenus*, a w przypadku akcji nieprzyjemnej tłem wydarzeń powinno być miejsce okropne — *locus horridus*. Teresa Michałowska uważa, że w kręgu tych dwóch zagadnień zamyka się opis przestrzeni w siedemnastowiecznym romansopisarstwie²⁸. W cyklu Potockiego rozbudowanych deskrypcji *spatium* niestety jest niewiele, gdyż w tekstach poety z Łużnej nad partiami narracyjnymi górują przytoczenia. Można odnaleźć jednak pewne skonwencjonalizowane toposy miejsc. Oczywiście głównie w strukturę tę wyposażona jest *Argenida*, w której zdarzają się dłuższe fragmenty deskrypcji.

Do miejsc przyjemnych należą głównie przestrzenie naturalne, takie jak łąki, leśne polany oraz ogrody. Są przychylnie człowiekowi, a panująca w nich atmosfera przywodzi na myśl beztroską sielankę. W *Argenidzie* przestrzeń wokół domu Tymoklei jest przyjazna:

Tak mówiąc do folwarku przyszli Tymokleji/Blisko rzeki Hymery i miasta Ftyntieji/ Który z dwóch stron woda, z trzeciej zalał/ Gaj, i zwierzyńiec oraz w koło ogrodzony:/Drzewka popiół gęsty wiąz, dom dachówką kryty, Mieszkania co potrzeba niewysokie szczyty./ Tu na rzekę szeroką, tu na śliczne niwy,/ Wyjrzenie;

²⁷ M. K. Sarbiewski, dz. cyt., s. 136. Cyt. za: T. Michałowska, *Romans XVII i I połowy XVIII wieku w Polsce...*, s. 470.

²⁸ *Ibidem*.

tu równy las, farb ślicznych grzywy./ Wysoka góra z bliska, prezentuje oku/Wirydarz; nie bez żywej wody tudzież stoku.²⁹

Następnie mowa jest o szlachetności Tymoklei, której niedawno zmarł mąż. „Cnotliwość” domu odzwierciedla „cnotliwość” jego właścicielki. Motyw domu, który oddaje charakter i stan społeczny jego mieszkańców, obecny jest również w *Tressie*:

A tu Hiszpan, okrutnym rozpalony jadem,/Pchnie stołu, że kieliszki wszystkie spadły gradem./ Po tym krzyknie na wartę, co tylko ma gardła./ Porwie się Milet z ławy [...]³⁰

Przytoczony fragment jest bardzo dynamiczny — przedstawia gniew Reblesa po tym, jak jego zaloty zostały odrzucone. Dzięki temu zostały przemycone pewne informacje dotyczące wnętrza chaty Mileta, który jest biednym, starym rolnikiem. Goście zamiast na krzesłach, siedzą na ławie, co świadczyć ma o ubogim wyposażeniu.

W *Sylorece* natomiast został przedstawiony ogród, którego malarski opis docenił i Norbert Kornilowicz:³¹

Aż sad Pomponie święty: i Cererze,/ Rozkoszne jabłka dojrzałe migdały,/ I co fruktów raj może mieć bogaty./ Jedne już zrzałe, a na drugie kwiaty./ Toż w mię duch wstąpił: od drzewa do drzewa, [...] Wiatr wieczorny chłodny mnie przewiewa/kędy cisza, tam się człowiek tuli.³²

W ogrodzie rosną dojrzałe owoce, pachną kwiaty. Rzeński wiatr przyjemnie chłodzi. Są to typowe formy opisu „ogrodu — raj”, obecne w barokowych romansach. Do kategorii *locus amoenus* zaliczany jest także

²⁹ W. Potocki, *Argenida*, Warszawa 1697, s. 7.

³⁰ W. Potocki, *Historja równej odwagi, ale różnej fortuny dwu pięknych Tressy i Gazele w Holandyi panien*, [w:] tenże, *Wiersze wybrane*, s. 162.

³¹ N. Kornilowicz, *Motywy wizualne w romansie „Syloret” Wacława Potockiego*, „Barok” 1997 IV/2 (8), s. 37–38.

³² W. Potocki, *Syloret*, b. m. 1764, s. 541. Cyt. za: N. Kornilowicz, dz. cyt., s. 38.

pałac. Z jego opisem ponownie spotykamy się w *Argenidzie*. W utworze tym dokładnie zaprezentowana została sala teatralna, w której wystawiano sztukę. Jest to wnętrze typowo barokowe:

Sala była przestronna, jako pałac długi,/ Którą ryte w marmurze dźwigały framugi. [...] Staroświeckie pikture, sztuki w twardym rżnięte/ Porfirze, więc po ścianach szpalery rozpięte./ Złotem dziane dywany, jedwabne kobierce,/ Oczy rwały, i ludzkie weseliły serce.³³

Wystrój sali jest bogaty. Oczy cieszą złote barwy i jedwabne materiały. Kolorystyka ta odpowiadała kanonom obowiązującym w ówczesnym malarstwie. Widać, że na deskrypcję pałacu silnie wpływały barokowe tendencje³⁴.

Miejsca nieprzyjemne stanowią tło dla wydarzeń przykrych i nieprzychylnych bohaterom. Burzę na morzu zagrażającą życiu bohaterów odnajdziemy w *Sylorece* i *Argenidzie*. Do kategorii *locus horridus* zaliczana jest również zimna pieczara, która pojawia się w historii o królownie sycylijskiej. Ukrywa się w niej Poliarch przed przeciwnikami. Jest to miejsce odpychające, ale zarazem także schronienie przed niebezpieczeństwem.

Natomiast w *Lidii* pojawia się opis domku wiedźmy:

Kędy Rodan Soana w straszliwym rozpuście
Wpada, leży miasteczko, po naszym Uście,

³³ W. Potocki, *Argenida*, Warszawa 1697, s. 300.

³⁴ „Efekty malarskie narzucają się zwłaszcza w opisach pałaców (częstych w epice). Złoto, srebro, lśnienie kryształowych szyb mieszają się z bielą i czernią marmurów, wielobarwnością drogich kamieni zdobiących makaty, zasłony, narzuty. Stropy i ściany pokrywają szczegółowo zazwyczaj opisywane dzieła malarskie, posadzki są wykładane w kunsztowne wzory; pokoje wypełniają kosztowne sprzęty [...]” T. Michałowska, *Wizja przestrzeni...*, s. 117.

Assemble po ich zową. Tam w rynku, na rogu, Sławna wiedma mieszkała.³⁵

Chatka jest na rogu ulic, na rynku, w miasteczku leżącym niedaleko zetknięcia się rzek. Jest to dość tajemniczy, ale zarazem niepełny opis. Czytelnik odczuwa przez to pewien niedosyt. Ponadto Lidia uciekając, tuła się po nieprzyjaznym lesie. Topos *locus horridus* pojawia się również w *Judycie*, gdy główna bohaterka wkracza do obozu wroga. Niestety, również tu odbiorca musi „dopowiedzieć sobie” wygląd przestrzeni.

Potocki jednak rzadko opisuje *locus*, w którym trwa akcja. Są to w jego dziełach kolejne miejsca niedookreślone. Nawet na początku niektórych utworów odnajdujemy tylko ogólną wzmiankę na temat miejsca:

W wielkiej Grecyjej przednim niegdy mieście,
Rodos rzeczonym (dzisia kilka chatek,
Wilkom i liszkom wolne czyniąć przeście).³⁶

Nie rozkazaował jeszcze, nie był jeszcze panem
Rzym światu, ani sławy wziął, przed Oceanem
Tyberis; gdy w kraj, który Sycylia orze,
Gelas, rzeka tamtędy wpadająca w morze.
Cudzoziemskim okrętem przedziwną urodą,
Młodzieńca, na zielony łąd stawiała wodą.³⁷

³⁵ W. Potocki, *Lidia*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, t. 1, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1953, s. 263.

³⁶ W. Potocki, *Syloret albo prawdziwy abrys po ciężkim straconych synów żalu im niespodziewańszego, tym większego smutnego ojca wesela. Starodawna z greckich i lacińskich pisarzy wyjęta i polskim stylem nowo podana historia*, [w:] tenże, *Dziela*, t. 1, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1987, s. 130.

³⁷ W. Potocki, *Argenida...*, s. 1.

Zarówno w *Syloreecie* (Grecja, miasto Rodos), jak i w *Argenidzie* (Sycylia) wspomina się tylko o państwie i, w przypadku *Syloreta*, mieście, w którym będzie toczyć się przedstawiana historia, więcej szczegółów nie jest podanych. Potocki nie dbał o opis miejsca akcji. Czytelnik może się domyślać, gdzie rzecz się dzieje. W *Wirginii* przestrzeń jest szeroka (*spatiosus*) — sugeruje to pojawiający się wtule akcji lud, który przygląda się wydarzeniom i komentuje je. Ponadto pojawia się sąd, w którym toczy się rozprawa między Wirginiuszem a poddanym Appiusza, reprezentującym interesy sędziego. Zdarcza się, że zbyt duża odległość (*spatiosus*) może być przyczyną nieporozumień. W *Lidii* podkreślone jest to, że Kleon nie wiedział, co dzieje się u syna, gdyż mieszka on daleko. Dochodziły go słuchy, że ten poślubił kobietę niskiego stanu, ale nie wiedział nic więcej:

Przeto mądry ociec./ Acz chciał, nie mógł tak
prędko i tak dobrze dociec./ Miejsca winna odle-
głość.³⁸

Przeciwieństwem miejsca przestronnego jest miejsce ciasne. Żona Syloreta zwierza się starej pani w „osobnej komorze” z tego, że jest zakochana w swoim pasierbie. To sugeruje, że mała przestrzeń skłania ku intymnym rozmowom.

Ciekawa interpretacja przestrzeni pojawia się natomiast w *Syloreecie*. Jest nią przestrzeń wolności. Tytułowy bohater poślubił młodą dziewczynę, która, po wyjściu z ubogiego domu „nie może się swej wolności nasycić”³⁹. Po przestrzeni zakazów i nakazów, teraz więcej jej wolno. Można też mówić o „przeźreni moralnej”, gdyż dziewczyna oddaje się uciechom życia, korzysta z niego. Próbuje tego, co wcześniej nie było jej dane.

We wszystkich romansach przestrzeń konstruowana jest podobnie — przy pomo-

³⁸ *Idem*, *Lidia...*, s. 410.

³⁹ *Idem*, *Syloret...*, s. 131.

cy skonwencjonalizowanych toposów charakterystycznych dla polskich romansów barokowych. Główny podział opisanych przestrzeni zasadza się na opozycji *locus amoenus* (pałac, ogród, sala teatralna) oraz *locus horridus* (pieczara, chatka czarownicy). Oczywiście pisarz wierny był cyberońskiej zasadzie stosowności i akcje umieszczał na tle dopełniających je miejsc. Jednakże w utworach łżeńskiego poety nie odnajdziemy wyrobionej poetyki deskrypcji *spatium*. Tak więc można mówić, że są to miejsca niedookreślone w dziełach Potockiego.

Joanna Woron

Średniowieczny ideał rycerski

Średniowiecze postrzegane jako epoka literacka charakteryzowało się przygnębieniem z powodu niedoli ludzkiej, cierpieniem i brakiem optymizmu. Ale również, jak każda epoka, cechowała się tęsknotą za lepszym życiem, za życiem piękniejszym, z dala od spraw ziemskich. Brutalne obrazy codzienności, żądza posiadania majątku i wieczny jego niedosyt oraz nędza wyzyskiwanej ludności ukazywały pychę i okrucieństwo tego okresu⁴⁰. Pesymistyczne wizje życia, głęboka religijność i tęsknota za wiecznym zbawieniem były podstawowym przeświadczeniem średniowiecznej ludności. Bóg stawał się centrum wszelkich wierzeń, był wyznacznikiem dobra i miłości, zaś źródło zła stanowiły jedynie grzechy ludzkie. Poczucie więzów pokrewieństwa, przywiązanie do swego pana, wierna służba królowi i oddanie swego życia woli Bożej, to ideały rodzące się w głowach ówczesnej ludności. Świat przepiękny był wyobrażeniami religijnymi w każdej dziedzinie życia. W Bogu odnajdywano poczucie bezpieczeństwa i podwaliny nowej idei⁴¹.

Dzięki wykształceniu się różnych stanów społecznych, powstała idea rycerskości; „szlachta powołana jest do tego, by przez urzeczywistnienie ideałów rycerskich chronić doskonalic świat”⁴². Mylne przeświadczenie wyższości stanu szlacheckiego w stosunku do pozostałej ludności, doprowadziło

⁴⁰ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 1992, s. 54.

⁴¹ *Ibidem*, s. 90.

⁴² *Ibidem*, s. 88.

do powstania różnic klasowych i majątkowych, do wyzysku i ciemnienia słabszych, do krwawych wojen w imię Boga i walki o władzę.

Średniowieczne rycerstwo swoim postępowaniem, honorowym kodeksem sięgało tradycji spartańskich i germańskich. Wojownik spartański, jak i rycerz średniowieczny, to przede wszystkim człowiek, który umiłował walkę o honor i sprawiedliwość. Walkę, dzięki której sprawdzał swoje umiejętności, swoją wytrzymałość na ból i swoją siłę. To człowiek, który odznaczał się niebywałą sprawnością fizyczną, jak i dyscypliną.

Wojownicy spartańscy to ludzie, którzy umiłowali przygody, którzy nie bali się śmierci i którzy tą śmierć lekceważyli. To od nich średniowieczni rycerze mogli się uczyć odwagi i szybkości w podejmowaniu decyzji. Nikt, tak jak oni, nie pokochał walki. Rodzili się, by walczyć na śmierć i życie, walczyli, by zabijać wrogów, by przeżyć. Swoje dzieciństwo poświęcali nauce rzemiosła, jakim była walka wręcz. Szkoleni byli na ludzi idealnych, niepokonanych, wiernych swoim przywódcom, dla których zrobią wszystko.

Helleński wojownik to człowiek, który swoją posturą musi przypominać herosa, promieniować siłą i witalnością, udźwignąć zbroję, która posłuży mu jako atrybut a nie zawada. Wojownicy greccy nigdy się nie poddawali, a największą obelgą dla nich był zarzut tchórzostwa. Walczyli dla sprawy i dla przyjemności, nie po to, by się poddać i rezygnować. Ojcowie od najmłodszych lat wymagali od synów by byli we wszystkim pierwszym, co doprowadziło do stworzenia wojowników niepokonanych. Wewnętrzny głos sumienia

nakazywał im walczyć otwarcie, uczciwie, sprawiedliwie i nie stosować żadnych podstępów. Nieetycznym było odnoszenie zwycięstwa poprzez kłamstwo w walce i nieuczciwość w stosunku do przeciwnika. Starożytny rycerz to nie tylko wojownik, to także osoba, która musi pięknie mówić, posiadać zdolności oratorskie i znać dobre maniery wobec kobiet⁴³.

Grecki rycerz to osoba, która zachowuje swój etos nie tylko w czasie wojny, ale również w czasie pokoju. Jak pisze Maria Ossowska, etos Homerowy to życie elity rycerskiej, a rycerz starogrecki to osoba, która posiada dostojnych przodków, w tym także bogów⁴⁴.

Starożytny rycerz to również osoba, która stosuje tzw. prawo skruszonego serca. Prawo, które mówi, iż wojownik może być litościwy wobec przeciwnika, okazując w ten sposób swoją wspaniałomyślność. Prawo, które mówi, aby oszczędzić tego, co się korzy, prosi o litość i darowanie życia. Nade wszystko nakazywano okazywać szacunek posłowi, jak i przestrzegać rozejmu. Grecki rycerz powinien stronić od przechwałek nad trupami, co jednak nie zawsze było konsekwentnie przestrzegane. Uważano, że głos indywidualnego sumienia nie istnieje w ich kodeksie praw.

Średniowieczny rycerz swoje korzenie odnajduje również na terenach zamieszkałych przez ludność germańską. To właśnie Germanowie ukochali współzawodnictwo, a walkę traktowali jako swoistą grę z przeciwnikiem. W przeciwieństwie do ludu spartańskiego, który nie łaknął wyróżnienia się, Germanowie dążyli do zaistnienia, do zdobywania laurów i pochwał. Nie widzieli nic poza rzemiosłem wojennym, innymi zawodami wręcz pogardzali. Uważali się za lepszych od innych — za prawdziwych wojowników, za ludzi, którym trzeba okazywać szacunek. Jak zauważyła Maria Ossowska, Germanin, który przegrywa

⁴³ *Ibidem*, s. 24.

⁴⁴ M. Ossowska, *Etos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1986, s. 23.

potyczkę, oddaje się w niewolę, gdyż tak nakazywało mu poczucie honoru, a dobrowolne wycofanie się z pola bitwy okrywało go niesławą⁴⁵. Co łączyło więc Germanów, Greków, Spartan i średniowiecznych rycerzy? Przede wszystkim oddanie i bezgraniczne zaufanie władcy, miłość ojczyzny i wierność ideałom.

Początki ideału rycerskiego odnajdujemy również w wyobrażeniach religijnych. To w postaci Michała Archaniola widziano praojca rycerskości. Wierzone, że to jego walka była pierwszą z prób dzielności i odwagi. Stan rycerski postrzegano jako jego zastęp czuwający w obronie tronu Boga⁴⁶. Z czasem zaczęto również wierzyć, że powołano ich do ochrony nauki.

Ideę rycerskości widziano jako obraz pięknego życia, dlatego niejednen z młodych chłopców marzył o wstąpieniu do tej elity. Mógł dokonać tego każdy szlachetnie urodzony mężczyzna poprzez pasowanie na rycerza. Jednak zdarzało się, że stosowano odstępstwo od tej normy, zwłaszcza w przypadku, gdy wykazano się w boju nieprzeciętną odwagą i sercem do walki.

Pasowanie na rycerza było ściśle związane w głęboką myślą religijną, porównywano je nawet do sakramentu⁴⁷. Uważano, że od momentu ukończenia rytuału rycerz zacznie służyć Bogu i sprawiedliwości, a jego posłannictwem stanie się szerzenie dobra w imię Najwyższego Pana. Młody adept — giermek, uczył się sztuki władania mieczem u boku swojego protektora, który w odpowiednim momencie decydował, że ten jest już gotowy do oficjalnego otrzymania tej broni⁴⁸. Edmond Faral wspomina, że oprócz nauki władania bronią, giermek pobierał również lekcje dworskiej etykiety, łaciny i gramatyki. Przygotowanie do

⁴⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 90.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 90.

⁴⁸ E. Faral, *Życie codzienne we Francji w czasach Ludwika Świętego*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1969, s. 29.

przyjęcia sakramentu było równie ważne, co samo pasowanie na rycerza:

„W przeddzień oczyszczono w łaźni jego ciało i układano go w nowej pościeli niepokalanego łoża; ranniem przyoblekano go w piękną białą szatę lnianą lub jedwabną, która była symbolem czystości, a na wierzach narzucano drugą, szkarłatną, będącą symbolem krwi, jaką miał przelewać w obronie Kościoła; obuwano w brunatne, skórznie, których kolor miał mu przypominać, że człowiek musi powrócić do ziemi i opasano go białym pasem oznaczającym „dziewiczość lędźwi”⁴⁹.

Po wysłuchaniu mszy rycerz dostawał złote ostrogi, wręczano mu miecz, którego ostrze stawało się symbolem prawości, miało służyć obronie słabszego przed silniejszym i ubogiego przed bogatszym⁵⁰. Johan Huizinga uważa, iż pasowanie na rycerza odbywało się poprzez uderzenie rycerza mieczem. Rytuał ten związany był z osiągnięciem wieku dojrzałego. Następowo wtedy wyłącznie przekazanie broni młodemu wojownikowi⁵¹.

Wielu z badaczy zastanawiało się, jaki wymiar społeczny mają wartości, którymi kierują się rycerze. Skąd pochodzą i jakie pełnią funkcje ideały miłości, dobra i cnoty? Na to pytanie stara się odpowiedzieć Ernest Robert Curtius. Uważa, że rycerski system wartości swoje podwaliny odnajduje w stanie duchownym. Próbuje on udowodnić, że system cnot nie był żadnym systemem, a zawierał jedynie moralno-estetyczne kategorie natury świeckiej, zaś sam etos rycerski to nic innego, jak płynność rozmaitych ideałów. Dowodzi, że całe życie etyczne stanu rycerskiego

⁴⁹ *Ibidem*, s. 30.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 30.

⁵¹ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 109.

to połączenie miłości, dobra i cnoty, a kościelna filozofia moralna łączy się jedynie z dworską teorią etyczności⁵². Huizinga zaś uważa, że rycerskość to ideał życiowy, w którym tkwią wysokie wartości, znaczące jedynie dla rozwoju społecznego⁵³. Rycerza postrzegano przede wszystkim jako osobę

skromną, pobożną i wykształconą, która gardziła bogactwem i sprawowała opiekę nad słabszymi⁵⁴. Powszechnie uważano, że powinien on dążyć do utrzymywania pokoju, winien być litościwy w stosunku do słabszego, sprawiedliwy w podejmowaniu decyzji i wierny królowi, jak i swoim ideałom. Powinien charakteryzować się nieprzeciętną odwagą w boju i być zdolnym do licznych poświęceń⁵⁵. Jak mówi Jan Tomkowski, rycerz to również osoba, która jest w stanie oddać życie stając w obronie władcy oraz wiary, aby w ten sposób zapewnić sobie zbawienie⁵⁶.

Lecz średniowieczny rycerz, to nie tylko ideał cnot. Według Huizingi rycerstwo to tylko i wyłącznie wytwór żądzy zysku, w którym zdrada i okrucieństwo miesza się z chciwością i przemocą. Duma natomiast podniesiona zostaje na szczybel piękna, a osobista ambicja, chęć sławy przyćmiewa pierwotnie szlachetne ideały. Honor zaś stanowi wartość nadrzędną, której utrata wiąże się z brakiem szacunku i poważania wśród współtowarzyszy. Według Jacoba Burckhardta honor to „zagadkowa mieszanina sumienia

i egoizmu, pozostająca człowiekowi nowoczesnemu nawet wtedy, gdy z własnej winy lub bez winy utracił wszystko inne, wiarę, nadzieję i miłość”⁵⁷. Popędliwy charakter, wielka duma i ogromne poczucie godności niejednemu wojownikowi sprawiało kłopoty:

poczucie godności jest tak wielkie, że każde uchybienie etykiecie, uważane jest za śmiertelną obrazę, ponieważ niweczy piękną iluzję wzniesłego i czystego życia, która nie może znieść konfrontacji z nagą rzeczywistością⁵⁸.

Obraz prawdziwego rycerza średniowiecznego, jako osoby pełnej cnot i szlachetnych ideałów kłócił się często z rzeczywistością, ukazującą człowieka okrutnego i brutalnego, który zamiast dobywać miecza tylko w obronie sprawiedliwości, wszczynał wojny dla zysku, nie bacząc na panującą nędzę. To rycerz ustanawiający prawa na swojej ziemi według własnego porządku, który niejednokrotnie wyzyskiwał poddanych i karał ich za własne niepowodzenia:

[...] To ja stanowią tu prawa, tylko ja. Zrozumiano? Chyba zapomniałeś, że mogę cię ukarać, kiedy i jak tylko zechcę? Z całej siły uderzył Bernata powalając go na ziemię [...] ⁵⁹

[...] — Estanyol! — krzyknął Llorenc de Bellera i wstał od stołu, nie puszczając nadgarstka Franceski. — Zgodnie z przysługującym mi prawem pierwszej nocy, zabawię się teraz z twoją żonką [...] ⁶⁰

Średniowieczny rycerz to także osoba, która szuka przygód, to podróżnik, jeżdżący po świecie w celu zdobywania doświadczenia. Nieustannie szuka turniejów, by sprawdzać swoje umiejętności i uczyć się od lepszych.

Stan rycerski ponad wszystko ukochał sobie oprócz turniejów niepomahowany pęd do rozrywki. Charakteryzował się również

zamiłowaniem do zbytku, wielkich wydatków, luksusów czy zabaw. Uważano, że turnieje i zapasy były bardzo ważne dla średniowiecznego rycerza. Z początku rywalizowały ze sobą całe drużyny, a nie pojedynczy rywale⁶¹. Mogli oni zmierzyć się z równymi sobie przeciwnikami oraz sprawdzić swoje umiejętności we władaniu kopią, jak i mieczem. Zdarzało się, iż w miejscu, gdzie stoczone zostały pojedynki, wznoszono pomnik ku czci zwycięcy⁶². Jednak Edmond Faral ukazuje negatywne aspekty tego sportu:

Są w turniejach rzeczy bezwzględne potępienia godne, inne które można tolerować, i jeszcze inne, które pochwalić należy. Wśród godnych potępienia wymienić trzeba szalone wydatki czynione przy tej okazji przez rycerzy, którzy rujnują za jednym zamachem siebie, swoje dzieci i rodziny, aby zdobyć próżną chwałę i yskać opinię chrobrzych i dzielnych. Nie mówiąc już o tych, co korzystają ze sposobności, aby załatwi prywatne porachunki, i gwałcą warunki regularnej walki albo ośmieszają innych, albo starają się błyszczeć na oczach płochych niewiast, tym zgromadzeniem przytomnych⁶³.

Dochodziło również do wyzywania na pojedynki nieulubianego przeciwnika, do którego żywiło się urazę. Mówiono, że ten, który domaga się potyczki, chce jedynie odebrać drugiemu jego cześć, aby sobie przypisać próżną i pozbawioną większej wartości sławę⁶⁴.

Najgorszą hańbą dla rycerza było zabicie człowieka nieuzbrojonego i bezbronnego; zabicie go z zaskoczenia lub zaatakowanie od tyłu, tak aby nie widział, kto wymierzył śmiertelny cios. Tak jak i w starożytnej Grecji, Sparcie czy ludu Germanów, najgorszym tchórzostwem było cofnięcie się przed walką. W oczach wojownika nie mógł gościć strach, rycerz nie cofał się przed niczym, łaknął krwi przegranego⁶⁵.

Z braku innych rozrywek rycerze jeździli na polowania (często z sokołem), grali w kości, w szachy i warcaby⁶⁶. Uważano, że polowanie to nie tylko sport, który ćwiczył ciało, ale również wyrobienie zręczności. Często upolowana zwierzyna była spożywana na wieczornych ucztach — przynosiło to dochody materialne. Zdarzało się, że w polowaniu uczestniczyły kobiety, ale tylko wtedy, gdy za cel obierano sobie ptactwo. Mówiono, że żyje się jedynie dla polowania i jedzenia, dla tego wysypiania się i od czasu do czasu przyjmowania gości⁶⁷. Luksusowe życie, liczne polowania, turnieje i uczyły stanowiły tylko ułamek egzystencji rycerza. Ważnym obowiązkiem w jego życiu było poświęcanie się Bogu i ochrona swego władcy. Z połączenia ideału mnicha i ideału rycerza powstały zakony rycerskie. Miały one być najczystszym ucieleśnieniem ducha średniowiecznego, ale również spełniały funkcję polityczną⁶⁸. Krucjaty oraz wyzwolenie Jerozolimy stanowiły najgłębszą treść religijną ideału rycerskiego. Uważano, że jest to ich szlachetny i święty obowiązek. Wstępującemu do zakonu nakazywano przyjęcie odpowiednich ślubów. Przysięgano ubóstwo, posłuszeństwo i najwyższą doskonałość w walce. Przysięga musiała zawierać osobiste narzucenie sobie jakiegoś wyrzeczenia — był to cel tylko psychologiczny. W różnych zakątkach Europy akt przyrzeczenia odbywał się inaczej.

Na dworze burgundzkim najczęściej dochodziło do niego w czasie uczyty. Przysięgano na ptaka, który następnie był spożywany. Również

podczas uczyty ślubowali Normanowie; przy przechodzącym z rąk do rąk pucharze mówili treść przysięgi. Zdarzało się również, że dotykano jeszcze żywego dzika, by potem także go spożyć.

⁵² E. J. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Kraków 1997, s. 552–568.

⁵³ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 133.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 97.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 100.

⁵⁶ J. Tomkowski, *Literatura powszechna*, Warszawa 2000, s. 38.

⁵⁷ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁵⁹ I. Falcones, *Katedra w Barcelonie*, Warszawa 2008, s. 23.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 20.

⁶¹ J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 42.

⁶² J. Huizinga, *op. cit.*, s. 106.

⁶³ E. Faral, *op. cit.*, s. 35–36.

⁶⁴ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 128.

⁶⁵ M. Ossowska, *op. cit.*, s. 78.

⁶⁶ J. Tomkowski, *op. cit.*, s. 42.

⁶⁷ E. Faral, *op. cit.*, s. 35.

⁶⁸ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 109–110.

Wszystkie te trzy ceremonie łączyło jedno — zawsze przysięgano na Najświętszą Marię Pannę i Boga⁶⁹.

Badacze doszukiwali się znaczenia, głębszego sensu w przyjmowaniu słubów od kandydatów do zakonu rycerskiego. Huizinga podaje trzy powody — religijno-etyczne, romantyczno-erotyczne oraz rozrywkowe „próżna drwina wyszukanej zabawy towarzyskiej, w której intelekt, miłość, odwaga, stanowią środek rozrywki”⁷⁰.

Rycerzy okresu średniowiecznego cechowało ponadto wielkie poszanowanie kobiet, oddawanie im czci, co wiązało się ze spełnianiem ich zachcianek. Wynikało to bezpośrednio z udowadniania kobiecie swojej odwagi. Powszechnie lubiane było wystawianie się na jej oczach na niebezpieczeństwo i dowiedzenie swojej zdolności do cierpień, jak i gotowości do przelewania krwi. To właśnie miłość pobudzała młodych rycerzy do szlachetnych czynów i walecznego zapału⁷¹. Dzięki uczuciu do kobiety rycerz stawał się bardziej szlachetny, cnotliwszy i okazywał większą ogładę w towarzystwie. Miłość musiała podporządkować się prawom dworskiej etykiety. Rycerz powinien okazywać wierność i pełne samozaparcie w zdobywaniu ręki ukochanej. Jego uczucie winno być szlachetne i szczere, a on sam musiał wyzbyć się złych cech — zawiści, wiarołomstwa, zazdrości i skapstwa. Jednak niejasne i zawile miłosne reguły sprawiały trudności nawet najbardziej wykształconemu rycerzowi oraz jego wybrance. Nie było jasne czy rycerz, który traci nadzieję, że zobaczy swą damę, może zwrócić się ku nowej miłości⁷². Jego odwaga, trzeźwość umysłu i waleczność ustępowały miejsca emocjom i chęci przypodobania się ukochanej.

Średniowieczne rycerstwo swoją genezę odnajdywało już w starożytnych czasach. Kształtowane w odległych zakątkach Europy, przywdziewało różne jego odmiany. Prawa etosu rycerskiego zależne były nie tylko od zamieszkiwanego terenu, polityki państwa, ale także od własnego przekonania i sumienia. W różny sposób realizowano te same prawa i obowiązki rycerza. Była to próba ustalenia co czynić się powinno, a czego nie wobec ojczyzny, władcy i Boga. Etos rycerski to nie tylko kodeks praw i obowiązków, które powinni stosować idealni rycerze, ale był to przede wszystkim ich styl życia.

Ideał rycerski połączony z gorliwą wiarą w Boga potrafił zamknąć oczy na średniowieczną brutalną rzeczywistość. Z pozoru człowiek, który miał wieść przykładne życie w imię wyznawanej religii i obrony swego władcy, często okazywał się bezwzględny, nie znającym litości wojownikiem. Swoją siłę, odwagę, serce do walki wykorzystywał nie tylko na polu bitwy, ale również w życiu, prześladowując poddanych. Dobre maniere, ogładę i użyczenie okazywał tylko w stosunku do wybranki serca i króla. Próżność, chęć sławy i ślepe pojęcie honoru wykorzystywał w pojedynkach, polowaniach i cztach, a pojęcie etosu rycerskiego często stawało się tylko dworską rozrywką.

Rycerz, który wyrósł z połączenia myśli wczesnochrześcijańskiej, wojskowej dyscypliny starorzymskiej i idei germańskiej⁷³ w XVII stuleciu przekształcał się we francuskiego gentlemana, podtrzymując pojęcie honoru. Idea walki w imię wiary i Boga oraz obrona słabszych i prześladowanych powoli zanika⁷⁴.

Magdalena Chałas

Formuły o treści religijnej występujące w *Procederze podróży i życia mego awantur Salomei Reginy Pilsztynowej*

Autorka *Procederu* jawi się jako kobieta bardzo religijna. Każdego dnia wspomina o pomocy i łasce, które zesłał na nią Bóg, a także o obecności Ducha Świętego. Wielokrotnie w jej wypowiedziach pojawiają się formuły o treści religijnej.

Ze względu na ogromny wpływ Kościoła na społeczeństwo w epokach staropolskich, kiedy duchowni pełnili rolę nauczycieli, nie było możliwe dokładne oddzielenie sfery religii od pozareligijnej. W związku z tym istniało w języku wiele obyczajów, które wywodziły się z teorii boskiego providencjalizmu, czyli przeświadczenia o ciągłych interwencjach boskich we wszystkich przejawach życia ludzkiego⁷⁵. Takie zjawisko językowe obserwujemy również u Pilsztynowej, która używa imion boskich w różnych sytuacjach: podczas oficjalnych dyskusji z urzędnikami czy prywatnych rozmów z członkami rodziny i najbliższymi osobami, także podczas oceniania stanu zdrowia pacjenta.

Najliczniejsza grupa formuł (około 40) jest związana z wyrażeniem *Opatrzność Boska*. Już we wstępie dowiadujemy się, że pamiętnik powstał „tylko dla uwagi Opatrzności Boskiej i dla rozrywki ludzkiej czytając” (40). Pilsztynowa bardzo często w swoich praktykach lekarskich powoływała się na

Opatrzność m.in. *Cud, jak mnie Opatrzność Boska w pierwszym zaczęciu doktorstwa cudownie opatrzyła* (52), *Ze strony ślepych co miałam z opatrzności Boskiej*

(55), *O, jak ja Panu Bogu podziękowałam za Jego Opatrzność wszelką i wzięłam się do kuracji ludzi poselskich [...]* (158), *Po-tem wzięłam w kurację Szehimullę, bardzo czleka starego i ten się z opatrzności P. Boga tak szczęśliwie wykurował* (223). Opatrzność Boga czuwała nad Pilsztynową nie tylko podczas prowadzonych kuracji, ale także w codziennych sytuacjach: *I tak ja rada nierada musiałam z tym Turczynem [...] jechać do domu jego [...]. I tak my tam byliśmy przyjęci z opatrzności P. Boga bardzo mile i mieliśmy wielkie wygody w jedzeniu, w picciu, spokojnym życiu* (60), *Dość jestem bogata, kiedy żyję po chrześcijańsku, mam co jeść, co pić, w czym chodzić, w czym pojechać i ieniedzy, co potrzeba z profesji co dzień spodziewam się z Opatrzności Boskiej* (73).

Wymiennie z formułą *Opatrzność Boga* pojawiają się wyrażenia i zwroty zawierające wyraz *pomoc, pomagać* (około 30). Te formuły również ukazują ogromną wiarę bohaterki w moc i potęgę Boga. Głównie dzięki pomocy Boga udało się Pilsztynowej szczęśliwie uleczyć wielu chorych. Najczęściej używane przez Pilsztynową wyrażenia to: *ta pani doktorka za pomocą P. Boga wykuruje doskonale* (55), *tak z pomocą P. Boga ludziom pomagałam* (63), *przy pomocy P. Boga dawałam jej niektóre skuteczne medykamenty i tak ozdrowiała na ten zawrót głowy* (93), *Za pomocą P. Boga, przez saliwację i picie dekoktu [...] bardzo się w ciepło konserwując mogłoby przecie cokolwiek pomóc* (141). Pojawia się także kilkanaście zwrotów, w których łączą się wyrazy *pomoc, pomóc, dopomóc* oraz imiona boskie: *I tak mnie Pan Jezus pomógł, żem tego pacjenta swego doskonale wykurowała we dni 40.* (77), *ja wzięłam na pomoc P. Boga* (109), *Wzią-*

⁶⁹ *Ibidem*, s. 118.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 110–118.

⁷¹ *Ibidem*, s. 101–104.

⁷² J. Huizinga, *op. cit.*, s. 135–151.

⁷³ E. R. Curtius, *op. cit.*, s. 569.

⁷⁴ J. Huizinga, *op. cit.*, s. 134.

⁷⁵ M. Cybulski, *Elementy chrześcijańskie w staropolskim obyczaju językowym*, w: *Biblia a kultura Europy*, t. 1, Łódź 1992.

[w]szy Pana Boga na pomoc (158), starałam się o zdrowie tej pani i tak Pan Jezus dopomógł mi, że się to dzieciątko przez moc P. Boga utrzymało (172). Frazy typu: rzeczownik w liczbie pojedynczej Bóg lub jego synonim czy peryfraza + czasownik w formie dokonanej, np. pomógł, dopomógł, pobłogosławił, występują bardzo często w staropolskiej narracji, głównie w pamiętnikach, listach i diariuszach⁷⁶.

W pamiętniku Pilsztynowej czasownikiem najczęściej wchodzących w główny związek z wyrazem Bóg jest czasownik dać. Autorka często używa form odnoszących się do przyszłości, gdy wyraża pragnienie, aby dane wydarzenie potoczyło się pomyślnie: Kuracja jego będzie, da Bóg, wyrażona w mojej książce doktorskiej (77), Rezolwowałam się [zdecydowałam się] i na to wszystko, co P. Bóg da i na mnie dopuści, aby tylko z chwałą Boską i z moim dobrem było (92), Nie daj Boże, żeby[m] sama początkiem czego nieprzystojnego nie była (106), Kilkakrotnie fraza da Bóg występuje w pamiętniku w sąsiedztwie okoliczników czasu, np. Myślę sobie: „Da Bóg, jutro rano ucieknę [...]” (45).

W życzeniach typu **Boże daj, Boże pomóż**, formy Bóg lub Boże łączyły się składniowo z czasownikami w trybie rozkazującym, najczęściej pomóc, uchronić, w wyniku czego tworzyły one wyrażenia o charakterze modlitewnym⁷⁷: Daj Boże, żebyśmy chrześcijanie tak gorący byli do Jerozolimy jechać na odpust (158), daj im Boże w królestwie z Bogiem się cieszyć, amen. (112), daj mu Panie Boże niebo (194). Często są to także życzenia zdrowia i pomyślności: Asystował mnie jeden godny towarzysz, w. imć.

P. Niciecki [...] da mu Bóg zdrowie, temu godnemu kawalerowi (176).

Pojawia się wiele wyrażen z formą czasu przeszłego czasownika dać, głównie kiedy Pilsztynowa dziękuje Bogu za spełnienie ważnych prośb lub gdy opisuje, jakie otrzymała dary i co w życiu zawdzięcza Stwórcy: Serce moje Bóg mnie dał mężne, a nie trwożliwe. (46), I tak P. Bóg mnie dał dobrego przyjaciela (53), Ale ja mając naturę od Boga daną, żem zawsze za najmniejszą dobroć, kiedym od kogo słowo nawet dobre usłyszała, albo kawałek chleba w domu ich jadła, już nieśmiertelną za to obligację miałam. (78). [...] i dziwował się ksiądz imć, że mnie Bóg pobłogosławił w zamysłach moich, bo jak sobie życzyłam, tak mnie Bóg mój dał, żem przywiozła tych, po których jeździłam. (115), [...] ile mnie Bóg dał mej umiejętności, starałam się o zdrowie tej pani (172), teje nocy dał mnie P. Bóg, żem urodziła syna mego, Stanisława Kostkę Pilsztyna, szczęśliwie. (178)

Należy zwrócić także uwagę na dużą liczbę zdań zawierających wyrażenia: **z woli Boga** oraz **z łaski Boga**. Ta druga formuła zazwyczaj łączy się z opisem pozytywnych uczuć lub szczęśliwych zdarzeń w życiu Pilsztynowej oraz innych postaci, których sprawcą jest łaskawy Bóg: I tak z łaski P. Boga zostałam pocieszona i czysta bez wszelkiej winy (76), z łaski Pana Boga Najwyższego szczęśliwa byłam w kuracji mojej (96), i od tego momentu jestem z łaski Pana Boga zdrowa (140), przy łasce P. Boga został doskonale zdrowym (64), został z łaski P. Boga i z łaski cesarskiej znacznym królewiczem węgierskim (72).

Pilsztynowa używa wyrażenia **z woli Boga, na wolę P. Boga** kiedy twierdzi, że wszystkie zdarzenia zależą tylko i wyłącznie od woli Boskiej, a nie od działalności człowieka: I tak zaraz z woli P. Boga uwierzył mnie, że to, co ja mówię, zapewne prawdą jest (75), ja jednak pamiętając na

przysięgę moją i przypisując to wszystko woli P. Boga (82), Tu na Polesiu ni skąd ani pociechy, ani rozrywki, ani awantazu nie mam, tum chora z woli Pana Boga, w iąży zostając. (152), ale i wola i dyspozycja P. Boga inaczej dysponowała. (64), oddawszy się na wolę Boską, o kuracji męża mego pomyśleć trzeba [było] (63), Ależ wola i dyspozycja Pana Boga Najwyższego inaksza nade mną była (191).

W chwilach, kiedy Pilsztynowa odczuwa lęk, używa wykrzyknień: Ach mój Boże!, O mój Boże!, Uchowaj mnie Boże! Wszystkie te wykrzyknienia są wtrąceniami i mogą funkcjonować samodzielnie, ponieważ nie są integralną częścią zdania.

Kolejną liczną grupą formuł są wyrażenia **w Imię Boskie** i **w Imię Pana Jezusa**, będące integralną częścią zdań związanych z ruchem, przemieszczaniem się. Najczęściej stosuje się te wyrażenia, informując o zbliżającej się podróży, a także podczas pożegnania z osobą, która wyrusza w drogę⁷⁸: Jedź w imię Boskie do domu (56), wmc państwo w Imię Boskie jedźcie do swoich krajów (70), w Imię P. Jezusa Chrystusa ukrzyżowanego jadę ja Dunajem w okręciu do Ruszczku (73), pojechałam w Imię Boskie do Chocimia (176), sama w Imię Boskie kazałam jechać (85). Pilsztynowa kilkakrotnie łączy to wyrażenie z opisem wykonanych przez kogoś czynności, z odbytymi już wyprawami, a także wykonanymi czynnościami: zaczął w Imię Boskie murować obszernie ten klasztor i cerkiew (147), był w Imię Boskie ochrzczony (184), i prosiłam go na Imię Boskie, tego Józefa, by u mnie służył (221), w Imię Boskie w liczbie pięciu osób poszli (125), i poszłam w Imię Boskie z synem moim (220), tedy my w Imię Boskie wyjechaliśmy z Fuksan do Bozewu (221).

W pamiętniku znajdziemy również dużą liczbę form pochwalnych i dzięk-

czynnych, głównie związanych z wyrażeniami **dziękuj Panu Bogu** i **chwała Bogu**: Na cześć i chwałę Panu Bogu w Świętej Trójcy Jedyńemu ofiaruję wszystko złe i dobre (35), Chwała Tobie, Boże, żem jakąś dobrą eskużę [...] usłyszała (101), mocno P. Boga chwałą (103), rozdała[m] na chwałę Boską z fortuny mojej na ubogich chrześcijan (240).

Dziękuję występowało już w XV wieku, ale tylko w kontekście religijnym⁷⁹. Pilsztynowa swoimi podziękowaniami wielokrotnie wyraża wdzięczność za nieustanną obecność i czuwanie Boga nad jej losem: Ja, Bogu memu dziękuję, zajechałam do Turek w młodym wieku [...] ale mnie żaden Turczyn nic nie wziął, nie bił, nie lajał, bom się zawsze każdej złej kompanii wystrzegala. (110), P. Bogu podziękowałam, że ją cudownie zdrową widzę (143), O jak ja Panu Bogu podziękowałam za Jego Opatrzność wszelką (158), dziękowałam P. Bogu za uwolnienie (182), Po tym utrapieniu trzeba było Bogu dziękować i w pokoju żyć (197). Począwszy od XVI wieku podziękowania kierowane do osób wyżej postawionych ulegały pewnemu nasyceniu i wzmocnieniu poprzez dodawanie do nich przysłówków, np. **uniżenie** lub **pokornie**⁸⁰. Jednak autorka *Procederu*, która zwracała się do Najwyższego Stwórcy, stosowała potoczne podziękowania, pozbawione jakichkolwiek ozdóbek. Zazwyczaj jest to konstrukcja: dziękuję Bogu + za + krótki opis tego, za co jest wdzięczna.

Interesującą formułą jest: P. Bogu dzięka, jedna godna mieszkanka kupcowa [...] chorowała na ten defekt dwie lecie [...] kurowałam też jmc p. Seferową, i do dobrego zdrowia przyszła (175). Miej dzięk, dzięka to stare formy, które wyszły

⁷⁹ *Ibidem*, s. 191.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 194.

⁷⁶ Tamże, s. 192.

⁷⁷ Tamże, s. 210.

⁷⁸ M. Cybulski, *Obyczaje językowe dawnych Polaków. Formuły werbalne w dobie średniopolskiej*, Łódź 2003, s. 60.

z użycia już na początku XV wieku, a ich geneza jest prawdopodobnie niemiecka⁸¹.

W badanym tekście pojawia się także najstarsza formuła podziękowania z 3 os. rozkaznika⁸² *Bóg zapłać*.

Pilsztynowa, jako osoba głęboko wierząca, bardzo często daje wyraz przekonaniu, że Bóg jest dobrym opiekunem, zawsze spełnia gorące prośby, wysłuchuje modlitw, a Jego bezgraniczna miłość wyczuwalna jest we wszystkich aspektach życia autorki: *cudownie Pan Jezus mnie uzdrowił* (172), *mnie pan Bóg salwował łaską swoją* (42), *mnie Pan Bóg cudownie opatrzył* (157), *mnie Bóg pocieszył w przedsięwzięciu moim* (111), *Bóg dobry obronił mnie przed śmiercią* (241), *I tak mnie pan Jezus w dobrym zdrowiu zachował* (141). Pomimo niepowodzeń i napotykanych na swojej drodze trosk, Pilsztynowa zawsze pokłada nadzieję w Bogu: *miałam wielką nadzieję w Bogu* (190), *w jednym Bogu nadzieję miałam i pomoc* (191), *I tak zostałam bardzo smutna ze wszystkich stron, tylko w samym Bogu w Trójcy Św. Jedynym nadzieję moją i ufność położyłam* (116), *miejmy ufność w Bogu* (219).

Bóg w relacji Pilsztynowej jest także sprawiedliwy. Nagradza dobre postępowanie i wierną służbę, ale również karze za zło i przewinienia popełnione przez człowieka: *oni zły uczynek przed Bogiem uczynili i dusze swoje potępili. [...] już oczywista kara na nich od samego P. Boga.* (217), *P. Bóg nie pocieszył nieprzyjaciół moich* (219), *Pan Bóg nagradza dobrym i wiernym ludziom i sługom* (135).

Oprócz ogromnych umiejętności lekarskich zauważamy także, że Pilsztynowa była

kobietą niezwykle religijną. Zawsze gdy opiekowała się kolejnym chorym człowiekiem, prosiła Boga o wsparcie i pomoc w podejmowaniu odpowiednich lekarskich decyzji. Wiara w *Opatrzność i łaskę Boga* widoczna jest we wszystkich aspektach jej życia. Kiedy sprawy toczą się pomyślnie, Pilsztynowa składa Bogu serdeczne podziękowania. Podczas każdej podróży odwiedza świątynie, bierze udział w mszach świętych, modli się przed obrazami Matki Boskiej. Poza tym używa imion boskich w różnych sytuacjach: podczas oficjalnych dyskusji z urzędnikami czy prywatnych rozmów z członkami rodziny i najbliższymi osobami. Wynika to z przeświadczenia o ciągłej obecności Boga we wszystkich przejawach życia ludzkiego.

Najczęstszymi formułami religijnymi, które wielokrotnie powtarza Pilsztynowa, są formuły błagalne oraz pochwalne: *Opatrzność Boska, z pomocy Boga, daj Boże, Boże dopomóż, z woli Boga, z łaski Boga, w Imię Boskie, chwala Boga*.

Magdalena Przybylska

Mściwa Wenera, prosto z Cypru — charakterystyka postaci w *Dafnis drzewem bobkowym i Nadobnej Pa-skwalinie* Samuela Twardowskiego ze Skrzypny

Najpiękniejszą, a przy tym najgroźniejszą z bogiń mitologicznych była Wenera (Wenus). Od II wieku p.n.e. utożsamiana była z grecką Afrodytą; przejęła jej cechy, mity i funkcje⁸³. Pierwotnie Wenus była opiekunką warzywników i zapewniała obfite kwitnienie i dojrzewanie roślin⁸⁴. Jej rola na Olimpie była istotna, bowiem posiadała niezwykłą moc, której używała przeciwko ludziom oraz bogom po to, aby zrealizować własne cele i pragnienia. Zamiast dawać szczęście i miłość, niosła spustoszenie i śmierć.

Mitologia przedstawiła boginię miłości w sposób bardzo negatywny, posiadała ona wiele typowo ludzkich wad. Była groźnym bóstwem, często symbolizowała niepohamowaną namiętność, doprowadzała do szaleństwa z miłości tych, których chciała zgubić. Siała spustoszenie w legalnych związkach, popychając innych do cudzołóstwa. Sprzyjała płodności, relacjom pozamałżeńskim i zachęcała śmiertelnych do wielu rozkoszy i występków. Sama też dopuszczała się częstych zdrad małżeńskich, będąc żoną Hefajstosa — ułomnego i kalekiego boga Lemnos⁸⁵. Nie kochała męża, o czym świadczą liczne powiązania miłosne z Aressem (rzymski Mars) — bogiem wojny. Według Homera, oboje zostali nakryci przez Słońce, które całe zajście zrelacjonowało Hefajstosowi. Ten przygotował na kochanków zasadzkę — sieć, z której tylko on umiał korzystać. Pewnego

dnia, gdy Ares odwiedził Afrodytę, Hefajstos zarzucił sieć na kochanków wiążąc ich, a przy tym zwołał wszystkich bogów Olimpu. Konsekwencją była ucieczka Afrodyty, która ze wstydu schroniła się na Cyprze. Z omansu obojga bogów narodził się miedzy innymi Eros (italski Kupidyń), który jako potomek bogini miłości, wypełniał jej rozkazy. Miłosne przygody Afrodyty, dowodzą, że zraniła wiele najbliższych jej osób.

Jak podaje mitologia, nie jest to bohaterka jednoznaczna, bowiem choćby na temat jej pochodzenia, nie mamy jednej, konkretnej informacji. Wskazuje się dwie różne wersje historii jej narodzin przedstawia jako córkę Zeusa i Dione, a innym razem jako córkę Uranosa⁸⁶.

Jedna z wersji podaje, iż organy płciowe jej ojca — Uranosa, pierwszego boga greckiego — zostały odcięte przez jego syna, tytana — Kronosa, następnie spadły do morza i spłodziły boginię. Wenus została ostatecznie zrodzona z fal i wyłoniła się z morza, następnie Zefiry uniosły ją, najpierw na grecką wyspę Kytterę, a następnie na Cypr, który stanowi ośrodek kultu Wenerę; pojawiła się ona na jego wybrzeżu zaraz po narodzinach.

Afrodyta bardzo upodobała sobie okolice Cypru i samą wyspę. W Pafos miała sławną świątynię, w której opowiadano o cudzie, jaki zdarzył się za sprawą bogini w domu Pigmaliona. Był to król Cypru, interesowała go bardziej sztuka rzeźbiarska niż sprawy państwowe. Wyrzeźbił cudowną postać kobiety, w której się zakochał. Gdy był zatopiony w swej miłości, poczuł, że ktoś dotknął jego ramienia. Odwrócił się i ujrzał wyrzeźbioną ukochaną, mocą Afrodyty zamienioną

⁸⁶ *Ibidem.*, s. 8.

⁸³ P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 2008, s. 8.

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*, s. 9.

⁸¹ *Ibidem.*, s. 191.

⁸² *Ibidem.*, s. 190.

w żywą kobietę. Nazywała się Galatea i została żoną Pigmaliona, królową Cypru. Urodził im się syn – Pafos, który założył miasto nazwane od jego imienia i zbudował w nim wspaniałą świątynię Afrodyty⁸⁷.

Bogini miłości czczona była jako patronka kobiet lekkich obyczajów. Jej świątynia w Koryncie słynęła z niezrządnictwa świątynnych, których zarobki wspomagaly rozbudowę i uświetnianie budowli⁸⁸.

Wenera była boginią bardzo kochliwą i niestała w uczuciach, co powodowało, że nagminnie zdradzała swojego męża. Jednym z najważniejszych jej kochanków był Adonis – piękny młody myśliwy, syn Mirry, znacznie młodszy od doświadczonej Wenerzy, która *de facto* przyciągnęła go, gdy był dzieckiem i oddała pod opiekę Persefonie. Doszło do sporu, ponieważ żona Hadesa nie chciała go oddać z powrotem. Zeus postanowił, że jedną trzecią roku Adonis ma być z Persefoną, jedną trzecią z Afrodytą, a resztę roku tam, gdzie sam zadecyduje. Większość jednak czasu przebywał z Wenerą, co rozżłościło zazdrosnego Marsa, który posłał dzika i piękny młodzieniec zmarł. Wenus doprowadziła więc do kolejnej tragedii.

Bogini ta jest związana z innym dramatycznym wydarzeniem, a mianowicie z mitem o jabłku niezgody (wymienne z mit o jabłku Eris). Wszystko zaczęło się od świętowania zaślubin przez Peleusa i Tetydę — rodziców Heraklesa, zaprosili oni wszystkich bogów z wyjątkiem Eris, bogini niezgody. Rozgniewana umyślnym pominięciem jej, bogini wtargnęła na wesela bez zaproszenia i rzuciła między gości

złote jabłko z napisem: „Najpiękniejszej”. Powstał przez to spór pomiędzy Afrodytą, Ateną i Herą, z których każda rościła sobie pretensje do tego miana. Do rozsądzenia go Zeus powołał Parysa. Trzy boginie stały przed nim nagie. Hera obiecywała mu władzę nad całą Azją, Atena chwałę wojownika, Afrodyta zaś najpiękniejszą z kobiet, czyli Helenę. Parys wybrał Wenus i ofiarował jej złote jabłko. Aby spełnić swoją obietnicę, bogini chroniła go i pozwoliła mu porwać Helenę, żonę Menelaosa, który był władcą Sparty⁸⁹.

Wszystkie podane wydarzenia z życia Wenerzy zostały przywołane w *Nadobnej Paskwalinie*. Bogini jest bowiem jedną z głównych bohaterek utworu, zaraz obok Paskwaliny. Jawi się ona jako postać zdecydowanie negatywna. Można zaobserwować, że Twardowski zastosował proste rozwiązanie kreując bohaterów. Wenus stanowi zdecydowane przeciwieństwo Diany czy Junony. Jeżeli chodzi o tę pierwszą – Wenera jest całkowicie pozbawiona cech greckiej Artemidy, niestałość i zmienność w uczuciach oraz liczne zdrady małżonka przewijają się w życiu bogini miłości niemal bez przerwy.

Poeta barokowy wiele miejsca poświęca przedstawieniu położenia pałacu w Lizbonie, który został zajęty przez Wenerę. Staje się dla niej schronieniem przed Turkami, jednak bogini prawdopodobnie pochodzi z Cypru, na co wskazuje sam Twardowski:

Więc tę to politykę Wenus upatrzywszy/A świeżo od Selima rugowała bywszy/ Z Cypru sobie świętego — gdy miejsca nie miała/ Indziej, sposobniejszego — tu przywędrowała [...]

(*Nadobna Paskwalina*, I, w. 57–60)

Wenera w *Nadobnej Paskwalinie* została ukazana jako istota realnie żyjąca na wyspie. Cypr był jej ośrodkiem kultu, po-

nieważ poeta przypomina, iż bogini wyłoniła się z piany morskiej, w pobliżu miasta Pafos na zachodnim wybrzeżu⁹⁰.

Twardowski przedstawia główną ułomność Wenerzy, jaką jest słabość do licznych romansów, ale już z pewnej perspektywy czasu, dopisując jakby ciąg dalszy. Wydarzenia z jej życia toczą się u poety już poza mitologią. Przykładem takiej modyfikacji jest ukazanie Wulkanu, który został przedstawiony jako kulawy bóg ognia. Złapał on kochanków przy pomocy złotej nici i tym samym wystawił ich na pośmiewisko bogów potwierdzając, że jego żona jest niestała w uczuciach:

[...] Mars z Wenerą w sieci
Pluska złotej, a chromy Wulkanus im świeci; [...]

(*Nadobna Paskwalina*, I, w. 97–98)

Co ona z wartogłowym Marsem wprzód robięła,
W jakim żalu dla niego oraz i ohydzie
U bogów zostawała [...]

(*Nadobna Paskwalina*, II, w. 1266–1268)

Wenus jednak znudził się jej kochanek Mars, który był już dla niej stary i „zgrzybiały”, a do tego wyruszył na wojnę do Ameryki. Twardowski opowiada w *Nadobnej Paskwalinie* kolejny romans, tym razem z kimś młodszym, a mianowicie z Adonsem. Wenera swą bezwzględność ukazała w przypadku samej Mirry, która była piękną dziewczyną, do tego stopnia, że jej matka chętnie się posiadaniem córki piękniejszej niż Wenera. To spowodowało, że ród Mirry doświadczył gniewu bogini. Wenus sprowadziła na królową pragnienie kazirodczego związku z własnym ojcem, Kinyrasem, który był królem Cypru. Gdy dowiedział się, że doświadczył w nieświadomości kazirodczego romansu, popełnił samobójstwo. Z tego

⁹⁰ J. Okoń, *Samuel ze Skrzypny Twardowski — Nadobna Paskwalina*, [w:] *Lektury polonistyczne, Średniowiecze — renesans — barok*, t. 3, red. J. S. Gruchała, Kraków 1999, s. 149.

zakazanego związku pochodził właśnie Adonis. Opowieść tę wykorzystuje Twardowski w utworze:

Równych sobie nie cierpi. Wiesz co uczyniła
Mirrze przedtym, która jej a co winna była,
Że matka Alcynoe takąż też o sobie,
Jaka, widzę, do smaku przypada i tobie,
Dumę przedła. Owa wnet tym ją ukarała,
Że się ojca własnego córka rozkochała,
Króla Cypru, Cynira [...]

(*Nadobna Paskwalina*, I, w. 410–417)

Wenera jest bezlitosna dla innych, potrafi doprowadzić do degradacji rodziny (kazirodztwo) i śmierci jej członków (samobójstwo Kinyrasa). Nie cofa się przed niczym, by dopiąć swego.

Destrukcyjny wpływ Wenera miała również na losy Troi. Słynny mit o jabłku niezgody został usytuowany w *Nadobnej Paskwalinie*, jako jeden z głównych wątków. W tym przypadku bogini miłości wzbrania się od odpowiedzialności, ponieważ spada ona na Parysa, który dokonał najgorszego z możliwych wyborów. Doprowadził on do kolejnych nieszczęść, ale już na gruncie poematu Twardowskiego, w którym Paskwalina i jej matka doświadczają przykrości. Są one spowodowane jego wyborem piękniejszej bogini na weselu Peleusa i Tetydy. Sama historia tego sądu pojawia się zresztą w opowiedzianym przez Stellę Paskwalinie na początku poematu śnie jej matki, Androniji. Twierdząc, że trojański król, wicz niesłusznie przyznał Wenerze jabłko, Andronija wywołała gniew bogini, którego skutki miała jeszcze odczuć na sobie Paskwalina oraz jej brat⁹¹.

⁹¹ J. Sokolski, *Alegoria Nadobnej Paskwaliny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, *Prace Literackie* 25, s. 14.

⁸⁷ J. Schmidt, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice 2006, s. 16.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

Tragedia głównej bohaterki rozpoczęła się w chwili wyrażenia niepocholebnej opinii o bogini przez jej matkę, która naraziła się Wenerze.

Gdy Andronija czytała opowieść o sądzie wydanym przez Parysa, nie zgodziła się z jego wyrokiem, tym samym zakwestionowała i zważyła w urodę pięknej „Cyprydy”. Wenera poprzysięgła zemstę jej dzieciom-bliźniakom. Paskwalina i Polizman mieli umrzeć przy porodzie, jednak jedna z przegranych w sporze o jabłko niezgody — Minerwa, obiecała, że zajmie się dziećmi i uchroni je od śmierci. Rozpoczyna to konflikt między Paskwaliną a Wenerą. Tytułowa bohaterka romansu Twardowskiego jawi się jako zwykła śmiertelniczka. Poeta nawiązuje do opowieści o Amorze i Psyche znanej z *Metamorfoz* Apulejusza⁹². Jest to oczywiście motyw bardzo stary, bo Afrodyta była zazdrosna o piękno Psyche, dlatego wysłała Amora, aby rozkochał ją w najbrzydszym mężczyźnie.

Paskwalina uosabiająca cechy zwykłej śmiertelniczki była olbrzymim zagrożeniem dla Wenery, odebrała jej tytuł najpiękniejszej i doprowadziła do degradacji. W tej sytuacji można uznać, że role zamieniły się – zwykła śmiertelniczka zrzuciła z piedestału Wenus, tym samym pozbawiając jej pierwiastka boskości w oczach mieszkańców Lizbony. Uznali oni, że Paskwalina została obdarzona pięknem, które pochodziło od Wenery. Sam tytuł poematu Twardowskiego wskazuje na niezwykle urodę bohaterki, bowiem Paskwalina jest przecież „nadobna”, a przez to może zostać uznana za najpiękniejszą spośród kobiet, do tego przewyższa pod-

tym względem nawet Wenerę⁹³. Tytuł przedstawia główny atut Paskwaliny, o który będzie zazdrosna bogini piękności, powód to zwykła kobieca zawiść Wenery o urodę, a przez to główna bohaterka poddana zostanie ciężkim próbom⁹⁴.

Niestety po raz kolejny swe niezwykle umiejętności bogini wykorzystuje, by wyeliminować rywala. Za sprawą Wenus „stały wszystkie miłosne postęпки”, bo miała przy tym nieograniczoną władzę nad „płcią niewieścią”. Z pomocą swojego syna – Kupidyna, nakłada na Paskwalinę karę wiecznego nieszczęścia w miłości, zarazem niechęć Oliwera.

Konflikt między Wenus a Paskwaliną można zinterpretować w sposób jednoznaczny: uroda prowokuje miłość, która staje się siłą niszczącą; bogini nie jest w stanie odnieść się do swojego piękna z dystansem⁹⁵. Wenera staje się najważniejszą z bogiń, ponieważ nikt nie jest w stanie obronić się przed miłością⁹⁶. Wykorzystuje ona to na każdym kroku i manipuluje ludźmi przy pomocy Kupidyna. Jeżeli ktoś się jej sprzeniewierzy, to wiadomo, że poniesie klęskę. Wenus niszczy i rozbija związki i rodziny, a przy tym dokonuje destrukcji we własnym „gnieździe”: zdradziła Hefajstosa, pognewała się na swego syna, bo utracił swój łuk i strzały.

Wenus jest boginią, która posiada wiele negatywnych cech; mnóstwo złości i nienawiści wobec innych. Jeżeli ktoś okazuje się lepszy od niej, jest to dla bogini powód, by wyeliminować niepożądaną jednostkę, nawet jeśli przeszkoda

jest związana z jej bliskimi. Jawi się jako niezwykle okrutna matka oraz żona Hefajstosa. Mając na względzie możliwość ingerencji w miłosne uczucia śmiertelników, nie wycofa się, póki nie osiągnie tego, co zamierzyła. Miłość istnieje w życiu każdego człowieka i jest każdemu potrzebna do pełni szczęścia, dlatego też ma tak ogromny wpływ, choćby na niezwykle zmianę w Paskwalinie, która w pewnym momencie powieliła czyny i przywary Wenery, bo najważniejsza stała się dla niej miłość ziemską. Dla jednego tytułu bogini naraziła życie wielu niewinnych ludzi, czyniąc marionetkę z Parysa, okazała się przy tym doskonałą znawczynią uczuć innych, co dawało jej przewagę. Namietność, która ją pochłonęła powoduje, że bogini ponosi jednak klęskę i opuszcza swój pałac w Lizbonie. Rozpusta przegrała z czystością, uosobioną przez Paskwalinę. Wenus jawi się niemal jak fatum dla bohaterów, *nolens volens* dopada ich, by wprowadzić chaos i nieszczęście do życia, będąc przy tym najbarwniejszą z postaci.

Michał Sadowski

Ironia w dramatach sowizdrzalskich przełomu XVI i XVII wieku

L iteratura sowizdrzalska była tworzona od końca XVI do drugiej połowy XVII wieku poza kręgiem literatury oficjalnej i dlatego funkcjonowała na marginesie polskiego piśmiennictwa doby staropolskiej. Opatrzona swoistym humorem i ironią, była jedyną możliwością buntu jej twórców wobec braku lepszych perspektyw życiowych. Ironia, będąca często gorzkim śmiechem, wyrażała bezsilność sowizdrzalskich pisarzy wobec braku możliwości nie tylko szerszego posłuchu, lecz również poprawy warunków życia. Dołączyły do tego utrudnienia w egzystencji spowodowane wojnami i arazami, nieuchronnie nadchodzącymi wraz z siedemnastym stuleciem.

Celem tej pracy jest nie tylko wykazanie obecności ironii w dramatach i dialogach sowizdrzalskich takich jak: *Wyprawa plebańska*, *Albertus z wojny*, *Pater, Magister et Filius*, *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, *Szkolna mizeryja*, *Synod klechów podgórskich*, *Komedyja rybałtowska nowa*. Zostanie tu również podjęta próba jej systematyzacji według poszczególnych rodzajów.

Pojęcie ironii⁹⁷ początkowo określało mowę i zachowanie Eirona — postaci z wczesnej komedii greckiej. Eiron był „naturalnym” przeciwnikiem pewnego siebie Alazona, który

⁹³ J. Okoń, *op. cit.*, s. 156.

⁹⁴ Idem, *Odrzucić miłość?*, [w:] *Antyk w Polsce, cz. II, studia*, red. J. Okoń, J. Starnawski, Łódź 1998, s. 86.

⁹⁵ J. Sokolski, *Alegoria Nadobnej Paskwaliny*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 1986, nr 794, Prace Literackie 25.

⁹⁶ M. Walińska, *Mitologia w epice romansowej Samuela ze Skrzypny Twardowskiego Rekonesans*, [w:] *Sarmackie theatrum III Studia historycznoliterackie*, red. R. Osieczek, M. Walińska, s. 87.

⁹² T. Sinko, *Echa klasyczne w literaturze polskiej*, Kraków 1923, s.94-95.

⁹⁷ Ironia jeszcze w V wieku p.n.e. była w języku potocznym terminem obelżywym oznaczającym tyle co podstęp, oszustwo, kręactwo (zob. W. K. C. Guthrie, *Sokrates*, przeł. K. Łapiński, S. Żuławski, Warszawa 2000, s. 153–154).

próbował osiągać s w e cele podstępem lub poprzez hiperbolizację. Eiron „regularnie triumfował nad onieśmielającym Alazonem swą pomysłowością, wprawą w symulowaniu swej wiedzy i możliwości”⁹⁸. Ironia sokratejska⁹⁹ miała zazwyczaj formę zewnętrzną, w której była wyrażana. Sposobem wyrazu tej ironii była rozmowa prowadzona przy świadkach. Alazonem była osoba uważająca się za najmądrzejszą w jakiejś dziedzinie – eksperta. Ironia polegała więc na tym, że jej autor, udając podziw dla zasług adwersarza lub prośbę o ewentualne rady, demaskował pozorną wiedzę interlokutora. Celem takiego działania było odkrycie prawdy, w tym prawdy o sobie, oraz dobra moralnego, nie tylko przez samego interlokutora, ale także przez słuchaczy i obserwatorów tego dyskursu. Dla Teofrasta postawa ironisty była „udawaniem niższości w czynach i słowach”. Sam ironista był obłudnikiem, tającym niechęć do ludzi. Arystoteles w *Chmurach* pisał o ironii jako o jednym z rodzajów żartów. Jego zdaniem nie wszystkie rodzaje żartów przystały człowiekowi kulturalnemu:

Kulturalnemu człowiekowi bardziej przystoi ironia niż błazeństwo. Ironizujący żartuje bowiem dla własnej przyjemności, błazen dla cudzej¹⁰⁰.

⁹⁸ P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz. Zagadnienia teoretycznych ironii*, Kraków 1984, s. 19.

⁹⁹ D. S. Muecke pisał o ironii sokratejskiej, że działała ona poprzez „podtrzymywanie „fałszywych pozorów” i opierała się na przekonaniu, że czytelnik lub słuchacz był „na tyle zorientowany w prawdziwej sytuacji, by mógł temu fałszerstwu zaprzeczyć w myślach bądź głośno przez pełne nacisku twierdzenie przeciwne.” Właśnie to „twierdzenie przeciwne wygłoszone z należytym przekonaniem” wyrażało „prawdziwą myśl ironisty” (zob. D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 252).

¹⁰⁰ Arystoteles, *Retoryka*, [w:] Arystoteles, *Retory-*

Opisując użycie ironii zwracał uwagę na jej ambiwalentny charakter. Ponadto pisał o niej jako o formie podsumowania, polegającej na tym, żeby „mówić coś udając, że się tego nie mówi, lub mówić o jakiejś rzeczy używając przeciwstawnych do niej nazw”. Więcej miejsca poświęcił ironii w *Etyce nikomachejskiej*, gdzie wprost nazwał ją „udaną skromnością”¹⁰¹.

Marcus Tullius Cicero sokratejską „udawaną skromność” przekształcił w technikę autodeprecjacji¹⁰², charakteryzując ironię retoryczną w następujących słowach: „ironia, kiedy mówi się co innego, a co innego daje do zrozumienia”¹⁰³. Figura ta szczególnie trafiała do odbiorcy i była „niezwykle miła, kiedy mówca porzucał ostry ton na rzecz zwyczajnej rozmowy”¹⁰⁴.

Według Kwintyliana ironia objawiała się poprzez sposób przekazywania komunikatu, naturę jego tematu i charakter osoby mówiącej. Jeżeli żaden z tych trzech elementów nie zgadzał się z treścią wypowiedzi, wówczas intencja mówiącego różniła się od tej sugerowanej treścią komunikatu¹⁰⁵.

Łukasz Górnicki, w 1566 roku, w *Dworzaninie polskim* rozważał funkcję ironii w literaturze, uznając ją za formę żartu słownego używanego w towarzystwie i opisał ją jako rozbieżność między intencją słów a wypowiedzią rozmówcy. Nazwał to wówczas „zatretnowaniem” — „kiedy owo człowiek iną powie, a iną rozumie”¹⁰⁶.

ka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka, przeł. i oprac. H. Podbielski, Warszawa 2008, s. 219.

¹⁰¹ *Idem, Etyka nikomachejska*, [w:] *Dzieła wszystkie*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 1990-2001, t. V, s. 14-17.

¹⁰² Zob. C. Wodziński, *Nic po ironii. Metafizyka, ironika, sofistyka*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 32.

¹⁰³ M. T. Cicero, *O mówcy*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, III, LIII, 203, s. 184.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Zob. M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy*, tłum. M. Brożek, Warszawa 2002, VIII, VI, s. 54.

¹⁰⁶ Ł. Górnicki, *Dworzanin Polski*, [w:] *idem, Pisma*, oprac. R. Pollak, t. I., wyd. I, Warszawa 1961, s. 239.

Ironia, barwnie przejawiająca się w dramatach sowizdrzalskich, miała charakter gry między nadawcą a odbiorcą komunikatu. W dramatach¹⁰⁷ i dialogach, tworzonych przez rybałtów i sowizdrzałów, występowała w sposób wyjątkowo klarowny, dzięki obecności kilku, a przynajmniej dwóch, interlokutorów. Gdy w *Wyprawie plebańskiej* Pleban, mający uzbroić Alberta na wojnę przeciwko Turcji, wypowiadał słowa: „Barzo to ja wiem, co tobie na wojnę potrzeba/ Rychlej bym ci powiedział, co około nieba”¹⁰⁸, czytelnik mógł odbierać sprzeczny komunikat, niezgodny z dotychczasowym sensem utworu. Dlatego odbiorca został zaproszony przez nadawcę do gry, którą właśnie można było określić jako ironię. Doskonale świadczyło to o związku ironii z wieloznacznością słowa i możliwością wykorzystywania wielu poziomów wypowiedzi, jakimi mogły być syntagma lub zdanie.

W powyższym cytacie Pleban użył autoironii, której ostrze nie było wymierzone w niego samego, lecz w twórców zarządzenia o konieczności wyprawienia co najmniej jednego żołnierza z dóbr duchownych. Wobec tego ironia wyrażała krytykę

polityki nie tylko duchowieństwa, lecz również szlachty, gdyż to właśnie duchowni nie posiadali wystarczającej wiedzy, by

¹⁰⁷ W Rzeczypospolitej w XVII wieku nie istniała scena narodowa i, poza dramatem rybałtowskim, nie powstało wiele utworów rodzimej sztuki dramatycznej. Według Stanisława Windakiewiczata właśnie komedia dell'arte najbardziej odpowiadała polskim intermediom ludowym, chociaż była starannie stworzona. Najdawniejsze polskie komedie dell'arte pochodziły z 1611 roku, lecz trupa włoska przybyła dopiero 1634 roku na dwór Władysława IV. Jej repertuar zawierał proste farsy, obfitujące w paradoksy, przebieganki, pomysły, intrygi, charakteryzowała ją również „[...] komiczna i na pół błaznowata gra aktorów, trafna charakterystyka danej sytuacji, mimika [...] i język ożywiony, dowcipny, a nawet gwarowy” (S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 37).

¹⁰⁸ *Wyprawa plebańska*, [w:] *Antologia literatury sowizdralskiej*, oprac. S. Grzeszczuk, wyd. I, Kraków 1966, s. 10.

prawidłowo uzbroić na żołnierza. Ironia przyjęła tutaj formę obosiecznej broni¹⁰⁹, skierowanej nie tylko przeciwko Plebanowi, jako przedstawicielowi duchowieństwa, ale też przeciw szlachcie, czyli autorom tego dekretu sejmowego. Ironia nie miała jednak charakteru humorystycznego i jej celem nie było wywołanie efektu komicznego. Wykazywała natomiast odcień satyryczny, więc nie stanowiła żartu, a bardziej gorzką kpinę lub wyszydzenie. Ponadto ironia miała tutaj kształt sokratejski i samouwłaczający, jak nazwał to zjawisko Muecke¹¹⁰. Autor przyjmował w niej postać prostaczka lub (w przypadku Plebana) osoby łatwowiernej. Jednakże w komunikacie nie była widoczna sprzeczność *sensu stricto*, wobec czego ironia pozostawała ukryta. Była możliwa do odczytania tylko w przypadku, gdy odbiorca lub obserwator ironii znał ówczesne tło polityczne. Duchowny ukazany był tutaj nie jako skąpiec, lecz przede wszystkim jako osoba biedna, bez środków finansowych i wiedzy niezbędnych do wyprawienia na wojnę Alberta. Dlatego ostrze ironii wymierzone było nie tyle bezpośrednio w Plebana, co w postanowienia zjazdu w Łęczycy z 20 września 1589 roku¹¹¹.

Inne ujęcie ironii występowało w *Szkolnej mizery*, w której na pytanie Kantora, czy przyjaciel Klechy, Albertus, do którego udali się oni w celu szukania pomocy przed złym traktowaniem ich przez Plebana, umiał strze-

¹⁰⁹ O ironii jako o „mieczu obosiecznym” pisał Piotr Graczyk (zob. *idem, Ironia i kicz jako pojęcia polityczne (próba transcendentalnej bufonady)*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 108).

¹¹⁰ Zob. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1, s. 254-256.

¹¹¹ Zob. S. Grzeszczuk, *Nobilitacja Alberta. Z pogranicza historii i folkloru*, [w:] *Studia staropolskie*, red. C. Hernas, t. 34, Wrocław 1971, s. 43.

łać, Klecha odpowiedział:

Trafi dobrze kulą w plot, ba i przez dach
strzeli,
Powietrze bardzo dobrze strzelaniem
rozdzieli¹¹².

Ironia powstała tutaj wskutek zestawienia z sobą dwóch przeczących sobie treści komunikatu. To właśnie było „sygnałem” dla odbiorcy, że w wypowiedzi do niego kierowanej występowała ironia, która była ponadto jawna i udratyzowana. Ironia przyjmowała tutaj charakter pośredni, gdyż jako drwina nie była kierowana bezpośrednio do bohatera, który, nie potrafiąc strzelać stał się obiektem kpiny, lecz do znajomych Klechy, którzy tym samym stawali się świadkami ironii. Ironia miała tutaj formę naśmiania, wyszydzenia, była nośnikiem komizmu.

Podobnie w *Synodzie klechów podgórskich* można było dostrzec ironiczny charakter pozornej pochwały Plebana, wygłoszonej na początku synodu przez jednego z braci do wszystkich zebranych:

Anoż piękna uczciwość księdzu plebanowi,
Że się aż obiesić przyszło rektorowi¹¹³.

Podobne znaczenie miały podziękowania autora *Synodu...*, które wygłosił w konkluzji:

Dziękuję wam, prałaci, za dobre chowanie,
Aże mi drży wątroba, kiedy wspomnę na nie¹¹⁴.

Ironia oparta była tutaj na zjawisku

¹¹² *Szkolna mizeryja*, [w:] *Antologia literatury sowińskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 283–286, s. 132.

¹¹³ *Synod klechów podgórskich*, [w:] *Antologia literatury sowińskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 224–225, s. 193.

¹¹⁴ *Ibidem*, w. 740–741, s. 227.

podwójności¹¹⁵, które tworzyło dystans między podmiotem wypowiedzi i samą wypowiedzią. Mówiący unikał odpowiedzialności za własne słowa. Jego wypowiedź stawała się pseudo wypowiedzią, według zasady, że istotą ironii była wewnętrzna sprzeczność między znaczeniem słów czy intencją zawartą w ich kontekście. Co więcej, dzięki barwnemu przedstawieniu tych dwóch sytuacji ironia miała charakter udratyzowany i jawny, czego efektem była wewnętrzna sprzeczność między dwoma elementami, z których te komunikaty są złożone. Beletryzacja, najlepiej dostrzegalna szczególnie w *Synodzie klechów podgórskich*, została tutaj również nośnikiem komizmu, który przyjmował postać nie tylko żartu lub drwiny, lecz przede wszystkim gorzkiego szyderstwa.

Ironiczny charakter dialogu wytwarzał się często poprzez kontrast między interlokutorami, bowiem jeden ze współzawodźców nie był przygotowany na ironię adwersarza. Dlatego ironia była środkiem zaskakującym przeciwnika, mogła mieć charakter werbalnej broni wymierzonej przeciwko współzawodźcy. Taka sytuacja występowała w dramatach rybałtowskich: w *Wyprawie plebańskiej*, *Albertusie z wojny*, czy *Szkolnej mizeryi*. Można było w nich zaobserwować praktyczne zastosowanie ironii retorycznej, wcześniej używanej przez Cyserona czy Sokratesa, zwanej metodą elenktyczną¹¹⁶.

¹¹⁵ Zjawisko podwójności polegało na tym, że sformułowanie służyło innej intencji, niż można byłoby z pozoru przypuszczać (zob. A. Doda, *Ironia przeciw erozji wyobraźni*, [w:] *Powaga ironii*, red. eadem, Toruń 2004, s. 89).

¹¹⁶ Metoda elenktyczna (z gr. *elenktikós* „zbijający, badawczy” od *elenktós* „badanie, argument” z *elenchein* „zawstydząć, badać, zbijać”) polegała na zbijaniu argumentów przeciwnika poprzez doprowadzenie do sprzeczności w jego słowach i tym samym obrony własnych racji. Punktem wyjścia w tej metodzie jest założenie, że przeciwnik nie ma racji. (zob. W. Szturc, *Ironia jako energia rozstrzygnięć etycznych*, [w:] *Powaga ironii*, red. A. Doda, Toruń 2004, s. 49).

Dialogi w komediach rybałtowskich oparte były często na metodzie dopowiedzenia, polegającej na tym, że następująca sentencja ironiczna, utrzymana w konwencji poważnej, stanowiła puentę dla poprzedzającej, więc tym samym odwracała jej właściwy sens. Mogło też wystąpić ironiczne dopowiedzenie, tzw. *beffa*, czyli „nabranie”, mające kształt gry¹¹⁷ słownej, zawierającej ukrytą intencję. Taki rodzaj ironicznego dopowiedzenia można było odnaleźć w *Albertusie z wojny*, w którym Alberus powitał Księdza na sposób dworski („Waszmości moja służba”¹¹⁸), na pytanie duchownego: „A Pan Bóg gdzie Alberte?” odpowiedział „Któż nie wie, że w niebie!”¹¹⁹. Widać było tutaj doskonale przewrotność odpowiedzi oraz jej komiczny charakter. Albertus udawał, że nie domyślał się intencji współzawodźcy i tym samym ośmieszał go. Jednakże tutaj również wypowiedź Księdza miała charakter ironiczny, gdyż pod pozorem pytania żądał odpowiedniego zachowania ze strony klechy. Tym samym jego wypowiedź i intencja różniły się od siebie.

Ironia w dialogu była często sokratejskim zestawieniem symulacji („niesłusznej dumy”) z dysymulacją („udawaną naiwnością”)¹²⁰, gdy jeden z interlokutorów udawał, że posiadał większą wiedzę niż w rzeczywistości, że był ironistą, a drugi, że nie dostrzegał ukrytego sensu ironicznego, czyli, że ironistą nie był¹²¹.

Podobny dysonans między treścią ko-

munikatu a intencją jego nadawcy można było zaobserwować we fragmencie, w którym Albertus opowiadał o ukradzionej, a przez to zdobywczej, kurze. Ksiądz mu mówił: „A ono gdzie: „Drugiemu nie czyń, coć niemiło?”, na co mu Albertus odpowiedział: „Gdyby mi to niemiło, nie czyniłbym tego”¹²². Tutaj również wypowiedź Księdza przyjęła formę pytania o charakterze ironicznym, w którym została ukryta dezaprobatę postępowania klechy. Tym samym posiadała podwójną konstrukcję odpowiadającą antycznemu ujęciu Cyserona, opisanemu w *Dworzaninie polskim*, Łukasza Górnickiego lub też krótkiej definicji stworzonej przez Mączyńskiego¹²³. Jednakże celem nie było tutaj „naśmianie”, lecz pouczenie i wyrażenie dezaprobaty.

Z drugiej strony, Albertus doskonale odczytując intencje Księdza przyjmował pozę sztucznej naiwności i udawał, że nie odkrył ironii. Wobec czego odpowiedział komizmem na wypowiedź utrzymaną w tonie powagi, tym samym zbuntował się wobec kierowanej ku niemu ironii i broił się nie tyle pozą prostaczka, co drwiną i śmiechem. Tym samym Albertus nie tylko pokazał Księdzu, że nie podejmował gry ironią i w ironię, ale też ukazał, że pomimo wyższości oraz poczucia władzy, jaką dawała ona interlokutorowi, współzawodźca mógł się nie tylko bronić, ale nawet wygrywać słowne pojedynki. Podczas tej gry często takie elementy jak

¹¹⁷ O ironii jako o grze pisał Piotr Łaguna w swoim dziele *Ironia jako postawa i jako wyraz*: „Można „grać w ironię” i „grać ironią”. Tym samym można było grać ironią jako przedmiotem gry i ironią jako narzędziem. Gra w ironię prowadziła do strategii konwersacyjnej: osoby dialogujące umawiały się co do charakteru dialogu a tematem rozmowy stawała się reguła. Instrumentalne potraktowanie ironii prowadziło do pozornego dialogu kontrowersyjnego, w którym pojawiały się dwa tematy: rzekomy temat dyskusji i sposób ukrycia własnego sądu” (P. Łaguna, op. cit., s. 36).

¹¹⁸ *Albertus z wojny*, [w:] *Antologia literatury sowińskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 24, s. 39.

¹¹⁹ *Ibidem*, w. 31–32, s. 40.

¹²⁰ Zob. W. Szturc, *Osiem szkieł o ironii*, Kraków 1994, s. 64.

¹²¹ Zob. *ibidem*.

¹²² *Albertus z wojny*, [w:] *Antologia literatury sowińskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 365–366, s. 58.

¹²³ Jedno z pierwszych ujęć słownikowych pojęcia ironii zostało stworzone przez Jana Mączyńskiego w jego dziele – *Lexicon Latino – Polonorum z 1564 roku*, w którym ironia w znaczeniu *ironia Latine irrissio* została wytłumaczona jako „[...] naśmianie; opaczna rzecz”, gdy co innego mówiliśmy, a co innego rozumieliśmy (J. Mączyński, *Lexicon Latino – Polonorum*, Królewiec 1564, Köln 1973, s. 348).

Nie wiem, czemu cię posłem na sejm nie obrano. Albo dla ciebie takiej cnoty nie wiedzano, Żebyś Rzeczpospolitą ty sam miał ratować?¹²⁹

czas i miejsce akcji, stawały się jedynie tłem i kontekstem do zrozumienia ironii.

Albertus już wcześniej przyjmował pozę udanej naiwności, bo jeszcze w *Wyprawie plebańskiej*, mówiąc o pieniądzach na drogę, zapytał Plebana: „Abo też koń nie jada, że go nie wspomnicie?”¹²⁴, tym samym w pytaniu retorycznym ukrył intencje uzyskania od księdza środków finansowych na podróż.

Taki rodzaj ironii występował w *Alberusie z wojny*, w którym Książd zauważywszy, że koń Albertusa miał obcięty ogon, zapytał: „A ogon kędy podział, czy sie tak urodził?”¹²⁵. A następnie dalej, gdy Albertus opowiadał o zregenerowaniu sił, dzięki poczęstunkowi gospodyni, po wcześniejszym upadku z konia, Książd zadał pytanie: „Któż to widział, żeby kluski dobre dla urazu!”¹²⁶

Dalej zaś, dowiadując się o wyprawach łupieżczych Albertusa, Książd ponownie sformułował pytanie: „A też nie wiem, gdzie prawo nadane macie/ Za którym szkody ludziem ubogim działacie?”¹²⁷.

Również we fragmencie, w którym Albertus opowiadał o porażkach w bitwach między wojskami polskimi a tureckimi, Książd zapytał go: „Cóż, czyli też tak ręku, jak drudzy nie mają/ Że na nieprzyjaciela słabo nacierają?”¹²⁸

Ten sam rodzaj ironii występował też w *Komedii rybaltowskiej nowej* we fragmencie, w którym Konfederat odpowiedział Magistrowi na jego wywód etyczny potępiający odbieranie stacji przez żołnierzy:

¹²⁴ *Wyprawa plebańska*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 451, s. 34.

¹²⁵ *Albertus z wojny*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 41, s. 40.

¹²⁶ *Ibidem*, w. 280, s. 52.

¹²⁷ *Ibidem*, w. 474–475, s. 64.

¹²⁸ *Ibidem*, w. 708–709, s. 76.

Również w *Szkolnej mizeryi*, na słowa Klechy: „Pewnie nie wiesz zgoła/ Onej starej łaciny, której uczy szkoła./ Patrz: Magistrum metue!”¹³⁰ Kantor odpowiedział prostym ironicznym pytaniem, będącym przywołaniem poprzedniej wypowiedzi, wymierzonym w zarozumiałego współmówcę: „Aż ty mistrz bracie?”¹³¹. Ironia przyjęła tutaj kształt pytania retorycznego wymierzonego w adresata lub podmiot dyskusji. Podobny rodzaj ironii występował w dialogu *Pater, Magister et Filius*, gdzie na słowa ojca, który chciał posłać syna na nauki, by mistrz z niego „urobił człowieka dobrego”, syn, o znaczącym imieniu Albertus, odpowiedział: „Aboś mię ty, nanuśku, nie dorobił czego? Wzdyć ja mam ręce, nogi!”¹³². Ironia przyjęła tutaj kształt sokratejskiej autokreacji, pozy, której celem było odkrycie prawdziwej intencji rozmówcy i zdjęcie z jego twarzy maski. Ironia była świadomym środkiem wyrazu jednostki. Stawiała zawsze ironistę w pozycji nadrzędnej wobec nie tylko interlokutora lub odbiorcy komunikatu, ale również wyodrębniała go z grupy, w której on się znajdował, ponieważ ironista pozostawał zawsze poza ogółem społeczeństwa¹³³, wybierając so-

¹²⁹ *Albertus z wojny*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 131–133, s. 97.

¹³⁰ *Magistrum metue* (z łac.) oznacza „bój się nauczyciela”, chociaż słowo „magister” posiada znaczenie paralelne, gdyż jest nie tylko określeniem nauczyciela, ale też pozostaje nazwą stopnia naukowego.

¹³¹ *Szkolna mizeryja*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 39, s. 120.

¹³² *Intermedium: Pater, Magister et Filius*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 5–9, s. 160–162.

¹³³ Z kolei, w romantycznym światopoglądzie ważne było dążenie, poza poznaniem jednostki, do badania prawdy absolutnej, czyli zrozumienia i doświadczenia zasadniczych elementów egzystencji. Pośrednikiem w tym procesie był artysta, czyli „ja” twórcze (jednostka). Pojęcie ironisty jako jednostki odrębnej od społeczeń-

bie w ten sposób los samotnika-demaskatora. Wobec tego sowizdrzałowie, mimo że pozornie należący do cechu wesołków, poprzez ironię wychodzili poza jego ramy.

Pośrednią intencją ironisty było rozbijanie dyskursu¹³⁴, czego celem było przeciwdziałanie „opresywności języka”¹³⁵. Język, będąc systemem, narzucał często stereotyp — formę. Wobec tego ironia, która łamała konwencje językowe, była często buntem przeciwko formie, i to buntem poszukującym wolności poza systemem. Ironia rozbijając narrację, powodowała pojawienie się kilku planów komunikatu, ironicznym względem siebie położonych¹³⁶.

Jednakże ironia nie była funkcją dyskursu, była funkcją narracji, strukturą mogącą zwiększać dystans ironisty do interlokutora. Ironista mógł się oddalić za pomocą ironii, a następnie ponownie się przybliżyć. I tutaj właśnie poprzez pozę prostaczka wpisaną nie tylko w odpowiedzi, ale też w pytania wypowiedziane tak przez Albertusa, jak i Księdza czy Konfederata, każdy z tych bohaterów, jako przeciwnik swego adwersarza, a nawet autor utworu, dzięki ironii zwiększał dystans do siebie. Wskutek tego, przyjmował postać analityka w dialogu, ponieważ stawał się „lustrem” dla

stwa stworzył F. Schlegel (zob. P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków 1984, s. 31).

¹³⁴ Paul de Man nazywał ironię „permanentną parabazą alegorii tropów”, tym samym wskazując na erozyjny charakter ironii, ponieważ zrywała ona czytelny kształt wypowiedzianej narracji. Parabaza była tutaj nie tylko „przejęciem”, ale przede wszystkim „przerwaniem jakiegoś dyskursu poprzez zmianę jego retorycznego rejestru”. Parabaza w komedii staroattycznej stanowiła apostrofę kierowaną do publiczności i zazwyczaj miała charakter wstawki satyryczno-politycznej. O rozbijaniu narracji przez ironię pisał też Włodzimierz Szturc (zob. W. Szturc, *Osiem szkiełców...*, s. 41).

¹³⁵ A. Doda, *Ironia przeciw erozji wyobraźni...*, s. 83.

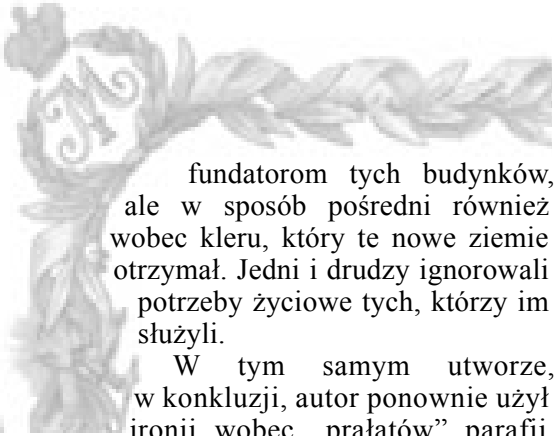
¹³⁶ Włodzimierz Szturc nazywał to „interlacją” (*interlacement*), który to termin wprowadzony został przez D. H. Green’a (*The irony in Medieval Romance*) i nadal funkcjonuje w badaniach nad ironią i narracją w romansach hellenistycznych i średniowiecznych (zob. W. Szturc, *Osiem szkiełców...*, s. 41).

interlokutora. Za pomocą prostych, niemalże majeutycznych¹³⁷ pytań odkrywał swoją pozorną niewiedzę, której celem była demaskacja adwersarza. Jednakże w *Wyprawie plebańskiej*, jak i w *Alberusie z wojny* czy w *Komedii rybaltowskiej nowej* role ironiczne nie tylko nie były jednoznacznie podzielone na sokratejskiego eirona i alazona, ale zmieniały swoje położenie w zależności od tematu i kontekstu rozmowy.

Sowizdrzałowie poprzez użycie ironii, czyli między słowami, opisywali i krytykowali nie tylko politykę szlachty, króla czy duchowieństwa, lecz również warunki życia w Rzeczypospolitej. Przykład takiej dezaprobaty można było odnaleźć w *Synodzie klechów podgórskich*, we fragmencie, w którym autor w słowach przedstawiających politykę kleru („Kiedy kościoły w Polsce budowano,/ Przy nich kapłanom grunty nadawano,/ Iżeby Boga chwalili w dostatku”) użył ironii w celu podkreślenia swojego krytycznego zdania: „Tylko się tego na samym ostatku/ Nie domyślili, że też było trzeba/ Kościelnym sługom, dla żywności, chleba”¹³⁸. Właśnie forma „nie domyślili” przejęła tutaj ciężar ironii. Autor, jako prostaczek, pozornie uważał, że duchowni mogli „nie domyślić się” potrzeb sług kościelnych, gdy fundowali nowe kościoły. Tak naprawdę w sformułowaniu tym kryła się ciężka i gorzka ironia wymierzona nie tylko przeciwko

¹³⁷ Metoda majeutyczna polegała na manipulowaniu rozmową i umiejętnie zadawanie pytań w taki sposób, żeby adwersarz był przekonany, że sam doszedł do właściwych wniosków. Sokrates osiągał taki efekt udając postawę niższości wobec interlokutora. Dla Sokratesa głównym celem prowadzenia takiego dialogu było odkrycie „prawdy moralnej”.

¹³⁸ *Synod klechów podgórskich*, [w:] *Antologia literatury sowiżralskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 3–8, s. 186.



fundatorom tych budynków, ale w sposób pośredni również wobec kleru, który te nowe ziemie otrzymał. Jedni i drudzy ignorowali potrzeby życiowe tych, którzy im służyli.

W tym samym utworze, w konkluzji, autor ponownie użył ironii wobec „prałatów” parafii, z której został wydalony, pisząc:

Temu się jedno nigdy nie moge wydziwić,
Czym się klesze każecie przy kościele żywić¹³⁹.

Tłumaczył ten ironiczny komunikat w następujących słowach:

Wam sypią do spizarniej, a chleba nie macie
Albo czasem garści krup w szkole pożyczacie¹⁴⁰.

Przyjął tutaj pozę prostaczka, który nie wiedział dokładnie, jakie były źródła utrzymania księdza. Tym samym poprzez pozorną autodeprecjację, za pomocą autoironii, autor w masce sowizdrzała, piętnował obłudę i skąpstwo księży. Ironia przyjęła tutaj formę jawną i bezpośrednią, pomimo autorskiej autoironii.

Ironia odautorska pojawiła się również w *Niepospolitym ruszeniu abo gęsiej wojnie*, w którym autor skomentował tytuł, nawiązując do megalomańskich opowieści polskich żołnierzy o własnej odwadze i łatwości, z jaką odstraszaali przeciwników bez konieczności korzystania z oręża, jedynie za pomocą kija:

Trudno w Polsce o kij, bo za sześć miesięcy
Wynieśli ich na wojnę do kilku tysięcy.
Turczyn się bardzo lękał, bali się Tatarzy:

Autor puentował ironicznie: „Strasliwać to, gdy Polak kijem w polu patrzy!”¹⁴¹

Sowizdrzałowie często nazywali siebie błaznami, lecz ironia zawarta w ich utworach nie była błazeństwem *sensu stricto*. Sowizdrzałowie pisząc w większości w pierwszej osobie lub tworząc postaci prostaczków (jak chociażby Albertus), nakładali maski błaznów, którzy w aktach komunikacyjnych przejmowali funkcje eirona, w celu nie tyle dostarczenia rozrywki innym, co dla własnej zabawy. Cechował ich również indywidualizm, którego wyraz dawali w swoich dziełach, mimo że mówili o sobie, że stanowią cech „frantowski” lub jak go nazywali rubaszniej „pijjacki”.

Ironia w utworach sowizdrzalskich była efektem sprzeciwu i buntu tej społeczności wobec rzeczywistości opartej na feudalnym podziale stanowym i ekspansji kultury szlacheckiej. Głos sowizdrzałów był tym tragiczniejszy, im większa była niemożność zmiany rzeczywistości i zasad nią rządzących.

Ewa Maciejczyk

Korekta tekstów i konsultacja merytoryczna: Michał Kuran

Redaktor odpowiedzialny:

Joanna Woron

redaktorzy:

Magdalena Chałas

Ewa Maciejczyk

Magdalena Przybylska

Michał Sadowski

Ewelina Wędzik

Joanna Woron

projekt typograficzny i skład:

Jowita Podwysocka-Modrzejewska

(Koło Naukowe Edytorów)

Michał Sadowski

¹³⁹ *Ibidem*, w. 39, w. 800–801, s. 229.

¹⁴⁰ *Ibidem*, w. 802–803, s. 229.

¹⁴¹ *Niepospolite ruszenie abo gęsia wojna*, [w:] *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*, op. cit., w. 39, s. 175.