

**Rec. : Bogusław Pfeiffer, Alegoria między
pochwałą a naganą. Twórczość Jana
Jurkiewicza (1580-1635). Wrocław 1995**

Marzena Walińska

III. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXXXIX, 1998, z. 3
PL ISSN 0031-0514

Bogusław Pfeiffer, *ALEGORIA MIĘDZY POCHWAŁĄ A NAGANĄ. TWÓRCZOŚĆ JANA JURKOWSKIEGO (1580–1635)*. (Recenzent: Janina Abramowska. Indeks nazwisk opracowała Zofia Smyk). Wrocław 1995. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 328. „Acta Universitatis Wratislaviensis”. No 1740. (Kolegium Redakcyjne: Wanda Dryll, Józef Frąckowiak, Janina Gajda-Krynicka, Jerzy Kucharczyk <przewodniczący>, Teresa Kulak, Jerzy Niškiewicz, Ludwika Ślękowa).

Jan Jurkowski należy do tych twórców, którym nawet w podręcznikach akademickich poświęca się niewiele miejsca. Poeta wczesnobarokowy, bakałarz pilźnieński – jak sam siebie określał – jest autorem dziewięciu utworów, z których żaden nie aspiruje do miana arcydzieła; tu opinia historyków literatury jest na ogół zgodna. Zarazem jednak jego twórczość może być cennym materiałem dla literaturoznawcy, ponieważ – jak pisze Czesław Hernas we wstępie do wydania *Utworów panegirycznych i satyrycznych* – „w badaniach nad przemianami stylów poetyckich u progu baroku właśnie panegiryki młodego poety [...] stanowią ciekawe świadectwo kształtowania się nowej poetyki normatywnej [...]”¹. Tę właśnie konstatację przyjął za punkt wyjścia Bogusław Pfeiffer, podejmując studia nad Jurkowskim jako twórcą oryginalnych, co nie znaczy: zawsze udanych, rozwiązań formalnych. Należy jednak od razu zaznaczyć, że perspektywa ta nie zawężyła pola dociekań interpretacyjnych, przeciwnie: analizując poszczególne utwory, Pfeiffer umieszcza je w szerokim kontekście literackim i historyczno-kulturowym. Autor nie ograniczył swojego studium do panegiryków, starając się wykazać, że analiza stylistyczna może stanowić klucz do zrozumienia i opisanie również utworów satyrycznych.

Uwagi wstępne poświęca Pfeiffer danym biograficznym. Odnotowuje nieliczne znane fakty z życia poety, opierając się na wcześniejszych ustaleniach (m.in. Sajkowskiego, Krzyżanowskiego). Ponieważ praca z założenia nie ma charakteru monografii, a autorowi nie udało się odnaleźć żadnych nowych dokumentów, informacje te ogranicza do niezbędnego minimum.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym *Moralitet o „trzech synach koronnych”, czyli „Tragedia o polskim Scylurusie”* Pfeiffer ujawnia narzędzie metodologiczne, którym posługiwał się w analizie stylistycznej twórczości Jurkowskiego. Jest nim teoria greckiego retora, Hermogenesa z Tarsu, która – poczynając od renesansu, jak to wykazano w nowszych badaniach² – miała zasadniczy wpływ na świadomość teoretycznoliteracką poetów i ich praktykę pisarską, a która obecnie znów jest atrakcyjna, tym razem ze względu na swoją funkcjonalność. Podstawy tej teorii autor *Alegorii* referuje – z oczywistych powodów – skrótowo, ale dość dokładnie, potwierdzając tym samym fakt, że metoda analizy tekstów staropolskich przy użyciu Hermogenesowskich „idei” nadal

¹ Cz. Hernas, *Utwory Jana Jurkowskiego*. W: J. Jurkowski, *Dzieła wszystkie*. T. 2: *Utwory panegiryczne i satyryczne*. Opracowali Cz. Hernas, M. Karplukówna. Objaśnienia M. Eustachiewicz, M. Hernasowa. Wrocław 1968, s. 9.

² Zob. A. M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance Seven Ideas of Style*. Princeton, New Jersey, 1970. – L. Ślęk, *Nad stylistycznym kształtem liryki Kochanowskiego. W kręgu stylu „wielkiego” i stylu „prostego”*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

stanowi pewną nowość w badaniach nad literaturą. Zastosowanie tej właśnie metody jest jak najbardziej celowe i trafne w przypadku *Tragedii*, utworu obfitującego w różne konwencje stylistyczne tworzące koherentną całość. To właśnie Hermogenes zakładał, „że utwór mógł określać się wobec kilku konwencji, a więc w jego obrębie style mogły przeplatać się”, a *decorum* oznaczało nie tyle jednolitość, co „ umiejętne używanie dostępnych konwencji”³ (takie rozumienie pojęcia zdecydowało, według A. M. Patterson, o popularności tej teorii w renesansowej Europie⁴). Moralitet Jurkowskiego zawiera, zdaniem Pfeiffera, cały repertuar konwencji stylistycznych, które można potem odnaleźć w innych utworach staropolskiego poety; są przypisane wypowiedziom osób dramatu i zarazem pozostają w związku z ich charakterem scenicznym. Tak więc Herkules, oznaczający w komentarzu odautorskim „Żołnierstwo”⁵, reprezentuje wariant pochwalny (*laus*) stylu wielkiego (*magnitudo*), takim samym stylem wyróżniają się utwory panegiryczne Jurkowskiego. Drugi wariant *magnitudo*, nagana (*vituperatio*), charakteryzuje wypowiedzi Diogenesa (symbolizującego „Mędrce wymowne abo księża”⁶) i jednocześnie jest regułą stylistyczną poematów satyrowych. Obydwaj „synowie koronni” reprezentują postawy pozytywne i uzupełniające się nawzajem: model *vita activa* oraz *vita contemplativa*. Ich przeciwieństwem jest Parys (reprezentant *vita voluptaria*), oznaczający „Zbyteczniki”⁷, który w utworze zostaje scharakteryzowany za pomocą stylu prostego (*simplicitas* – w klasyfikacji Hermogenesa podlegającego kategorii *moratum*): w odmianie poważnej w jego własnych wypowiedziach oraz w odmianie komicznej w kwestiach innych osób wypowiadających się na jego temat (styl ten pojawia się również w obydwu odmianach w intermediach, obok elementów żargonu złodziejskiego; tam służy charakterystyce „socjolingwistycznej” rozmówców i pełni zarazem funkcję ludyczną). Konwencją należącą do tej samej kategorii jest *suavitas*, „mowa słodka”, którą przypisał z kolei Jurkowski mowie bogiń (Junony, Pallas, Wenus) oraz personifikacji pojęć (Cnoty, Rozkoszy, Sławy). Spostrzeżenia te są cenne i owocne, jeśli przyjmie się, a wiele za tym przemawia, że „Ukazane repartycje aksjologiczne i stylistyczne wydają się przybierać w *Tragedii* modelowy charakter. Patronują właściwie całej twórczości Jurkowskiego, wyznaczając zasadnicze podziały ideowo-stylistyczne pomiędzy panegirykami a poematami satyrowymi” (s. 60).

Nie jest to jedyny powód, aby dłużej zatrzymać się nad tym dramatem, który jest zresztą najlepiej znanym i opracowanym utworem Jurkowskiego. „Tragedia”, co zaznaczono już w tytule rozdziału, to moralitet, a jej zasadniczą funkcję stanowi „moralne pouczenie” (s. 56). Ideą utworu nie jest więc przedstawienie fabuły, lecz możliwych wyborów życiowych i ich konsekwencji. W tym celu Jurkowski czyni bohaterami dramatu postacie o rodowodzie mitologicznym, wykorzystując, jak wykazuje Pfeiffer, przede wszystkim dwa popularne motywy: *Hercules in bivio* oraz sąd Parysa. Łączono je już w starożytności, a szczególnie powszechnie – w okresie średniowiecza i renesansu, ponieważ obydwa stanowiły egzemplifikację trzech modeli życia (aktywnego, kontemplacyjnego i rozpustnego), który to schemat „pozwaliał na uporządkowanie i hierarchizację wartości etycznych w ramach określonego systemu” (s. 34). Jednocześnie obydwa motywy stanowią dobry przykład filiacji i powiązań między literaturą a ikonografią, użyczającymi sobie nawzajem tematów i ich interpretacji, co Pfeiffer wyczerpująco i wnikliwie opisuje. Moralitet Jurkowskiego nie odbiega tu więc od utworów podobnych; nowatorstwem jest takie połączenie mitów, że jeden (sąd

³ Ślęk, *op. cit.*, s. 160, 161.

⁴ Patterson, *op. cit.*, s. 8.

⁵ J. Jurkowski, *Tragedia o polskim Scylurusie*. W: *Dziela wszystkie*. T. 1. Opracowali J. Krzyżanowski i S. Rospond. Wrocław 1958, s. 44.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

Parysa) niejako antycypuje wybory Diogenesa i Herkulesa, preferujących wartości, które reprezentowały boginie odrzucone przez Parysa. W równie charakterystyczny dla epoki sposób Jurkowski wykorzystuje materiał mitologiczny do konstrukcji głównych postaci dramatu. Herkules, Diogenes i Parys zostali wyizolowani ze starożytnych opowieści, których byli bohaterami. Stanowiło to rezultat typowego dla baroku pojmowania mitów jako „uniwersalnego zasobu powszechnie zrozumiałych wzorców i odniesień” (s. 47) – a więc spychania ich fabularności na plan dalszy, na rzecz wyeksponowania pewnych elementów najbardziej przydatnych i podatnych na takie zabiegi: tj. przede wszystkim postaci i rekwizytów⁸. Tak więc dla Pilźnianina postacie „trzech synów koronnych” są już tylko reprezentantami określonych *modi vivendi*, możliwych dla chrześcijanina dróg życiowych. Dla chrześcijanina – bo Jurkowski, aby w pełni zaktualizować mit, umieszcza postacie wyjęte z mitów we współczesnej mu rzeczywistości (epitet „polski” dodawany do imienia, epizody z życia bohaterów umieszczone w XVI-wiecznej Polsce) i stosuje współczesne mu kryteria moralnego osądu.

Tragedia o polskim Scylurusie, analizowana przez Pfeiffera pod kątem występowania i funkcjonalności wykorzystanych motywów mitologicznych, okazała się dobrym przykładem barokowego stosunku do dziedzictwa antyku. Do problematyki tej będzie zresztą autor *Alegorii* powracał przy omawianiu kolejnych utworów pilźnieńkiego bakałarza. Pewien niedosyt pozostawia natomiast analiza stylistyczna dramatu według teorii Hermogenesa. O ile trudno nie zgodzić się z autorem co do repartycji konwencji stylistycznych, o tyle chciałoby się poprosić o ściślejszą argumentację, innymi słowy: o wyodrębnienie czynników tworzących daną konwencję (na płaszczyźnie frazeologii, leksyki, składni *etc.*); mogłoby to zaowocować ciekawymi wnioskami, czego przykładem – cytowany wielokrotnie przez Pfeiffera artykuł Marii Eustachiewicz, zawierający próbę opisu stylu biblijnego⁹. Żądanie jest tym bardziej uzasadnione, że „Hermogenesowski sposób myślenia o stylu i wyrastająca z niego nowożytna refleksja teoretyczna równie wiele miejsca co odmianom poetyckiej mowy poświęcały tym elementom utworu, które służyły formowaniu owych konwencji. Konstytuowały się one w obrębie tematycznej i językowej warstwy dzieła (od tematu do zespołu dźwięków) i obejmowały osiem następujących czynników: temat, sposób jego zorganizowania, leksykę i figury poetyckie, rodzaj powiązań między zdaniami i częstkami syntaktycznymi, układ dźwiękowy [...], rytmiczne uporządkowanie (rodzaj metrum)”¹⁰. Wydaje się, że taki opis byłby przydatny zarówno w analizie pozostałych utworów Jurkowskiego (jeśli zgodzić się z Pfeifferem, że tragedia stanowi tu rodzaj wzorca stylistycznego), jak i w badaniach nad twórczością innych pisarzy staropolskich.

Rozdział drugi (*Epitalamia. W kręgu kościoła, szlachty i dworu*), poświęcony twórczości panegirycznej pilźnieńkiego bakałarza, rozpoczyna Pfeiffer uwagami genealogicznymi. Uważa mianowicie stosowany dotychczas podział epitalamiów wedle kryteriów gatunkowych za zbyt mechaniczny i nie oddający rzeczywistych ideowo-treściowych różnic pomiędzy utworami. Za czynnik decydujący o charakterze panegiryku Jurkowskiego uznaje „osoby adresatów i miejsce zajmowane przez nich w społecznej hierarchii” (s. 63) i proponuje następującą typologię: pierwsza grupa to epitalamia dedykowane osobom publicznym (dwa epitalamia „królewskie”: *Lutnia na wesele Zygmunta III* i *Hymeneusz Dymitra Iwanowica*, oraz epitalamium „nabożne”: *Pieśni muz sarmackich*), druga – utwory adresowane do osób prywatnych (Pfeiffer nazywa je epitalamiami „szlacheckimi”: *Hymeneusz Jana Baptysty Cekięgo* i *Muzy na wesele Aleksandra Morskiego*).

⁸ Zob. J. Kułtuniakowa [Abramowska], *Od mitu do moralitetu*. W zb.: *Wrocławskie spotkania teatralne*. Red. W. Roszkowska. Wrocław 1967, s. 13.

⁹ M. Eustachiewicz, *Stylizacja biblijna w „Pieśniach muz sarmackich” Jana Jurkowskiego*. „Prace Literackie” t. 14 (1972).

¹⁰ Ślęk, *op. cit.*, s. 161. Podkreśl. M. W.

Analizę rozpoczyna Pfeiffer od *Pieśni muz sarmackich*, które Jurkowski napisał z okazji otrzymania przez Bernarda Maciejowskiego godności kardynała. Zdaniem autora utwór ten, „pomimo charakterystycznej dla barokowej estetyki formy i kształtu językowego, wyrasta z genetycznych i ideowych tradycji średniowiecznego epitalamium nabożnego” (s. 70). Dowodem tego jest m.in. sposób, w jaki Jurkowski przedstawia głównego bohatera. Jego pochwałę wkłada poeta w usta Ojczyzny, przywołując w ten sposób najwyższy autorytet. Rangę postaci Maciejowskiego podkreśla poprzez umieszczenie go w katalogu biskupów oraz poprzez opis miejsca, w którym będzie urzędował, czyli Krakowa, zawierający „charakterystyczne składniki średniowiecznej topiki pochwały miast” (s. 73); wyrazem przekonania poety o zasadniczej roli kardynała w Kościele i państwie polskim jest wreszcie alegoria godów wywiedziona z *Pieśni nad Pieśniami* (symboliczne zaślubiny z Kościołem).

Podobnie jak w poprzednim rozdziale, autor nie poprzestaje na analizie immanentnej dzieła, wychodząc ze słusznego założenia, że tekstów staropolskich nie można właściwie zrozumieć bez odwoływania się do kontekstu epoki. Interpretację *Pieśni muz sarmackich* proponuje poszerzyć o „odczytania w duchu »teologii politycznej«” (s. 71), tzn. umiejscowienia bohatera w sferze wyznaczonej przez *regnum* i *sacerdotium*. Obydwa te pojęcia w pewnym zakresie pokrywają się znaczeniowo, ponieważ nieostre granice ich pól semantycznych zostały założone przez Jurkowskiego; mają one wyrażać przekonanie poety o nierozzerwalności losów Kościoła i państwa. Jest to widoczne w konstruowaniu alegorii o proveniencji biblijnej: „winnicy” (państwo) i „owczarni” (Kościół). Są to dwie, dotyczące danej społeczności ludzkiej (Polaków – narodu wybranego – katolików), spośród czterech alegorii, niezbędnych do zrozumienia utworu. Pozostałe to: „wojna chrześcijańska” i „gody” – odnoszą się one, jak zauważa autor, tym razem do losów jednostkowych człowieka. Tak więc kardynał symbolizuje idealnego chrześcijanina, a zespół alegorii oznacza sens jego życia: „Los chrześcijanina określa jego status członka narodu wybranego (»winnicy«), a zarazem uczestnika eklezjologicznie pojmowanej wspólnoty (»owczarni«), którą jest Kościół Pielgrzymujący na ziemi. W tym ujęciu udziałem zarówno jednostki, jak i zbiorowości staje się bojeownanie pojmowane nie tylko w kategoriach duchowych, jako *certamen spirituale*, ale również walki z herezją i poganami. Alegoria wojny chrześcijańskiej, wpisując los jednostki w działania społeczności, zbliża się do rozpowszechnionego w okresie kontrreformacji średniowiecznego obrazu *Ecclesia Militans*” (s. 71–72).

Tropy, figury i aluzje biblijne służą naturalnie ekspozycji głównego bohatera, jednocześnie jednak, jak zauważa Pfeiffer, epitalamium jako całość jest prezentacją doktryny kontrreformacyjnej (świadczą o tym dobitnie składniki tej doktryny występujące w panegiryku: kult świętych, Marii, prymat Rzymu, a także potrzeba słusznej wojny z herezykami). W odniesieniu do tego zjawiska literackiego nie do końca zrozumiałe jest stwierdzenie autora: „Dostrzec tu można swoistą repartycję tematów i idei” (s. 79). Wydaje się, że mamy do czynienia nie z repartycją (a więc, jak rozumiem, z przypadkiem, kiedy jedne figury, alegorie *etc.* służą jednemu celowi, a inne – drugiemu), ale z sytuacją, kiedy te same środki stylistyczne pełnią dwojaką funkcję: pochwały Maciejowskiego i wykładu doktryny. Dostrzec to można przykładowo we fragmencie, w którym Jurkowski sytuuje kardynała w hierarchii Kościoła powszechnego: „Od namiastka Pańskiego, z opoki Piotrowy / W Kościół wiernych powszechny, filar rzymski nowy / Z Polski wybrany Bernat Maciejowski”¹¹. Wersy te są wyrażoną wprost pochwałą Maciejowskiego, lecz zawierają również ukrytą przesłankę (a więc stwierdzenie nie podlegające dyskusji), iż najwyższym zwierzchnikiem chrześcijan jest papież.

Przyczyny takiego ukształtowania stylistyczno-ideowego tego utworu upatruje Pfeiffer w kanonie, jaki wypracowała ówczesna sztuka i literatura; ciekawe są przy tym odniesienia do ikonografii (twórczość Tomasza Tretera i Hermana Hana).

¹¹ Jurkowski, *Dzieła wszystkie*, t. 2, s. 147, w. 30–32.

Końcowa część analizy *Pieśni muz* dotyczy konstrukcji i genezy formalnej utworu. Badacz omawia typ sylwy cyklicznej, wskazuje wpływy teorii Platona i pitagorejczyków na budowę epitalamium (Muzy jako symboliczne wyobrażenie muzyki sfer).

Trzem kolejnym panegirykom poświęca Pfeiffer znacznie mniej miejsca, skupiając się na najistotniejszych zagadnieniach. W *Hymeneuszu Dymitra Iwanowica* zwraca uwagę na wątki występujące w *Pieśniach muz* – wzór rycerza chrześcijańskiego, akcentowanie roli Polaków jako narodu wybranego przez Boga do spełnienia szczególnej misji: złamania potęgi islamu (przepowiednia rzekomo zawarta w biblijnych prorocत्वach Daniela). Podobnie jak w panegirym na cześć Maciejowskiego, tak i w *Hymeneuszu* Jurkowski, wyrażając określone nadzieje w stosunku do Dymitra Samozwańca, jest propagatorem konkretnego systemu politycznego. *Hymeneusz Jana Baptisty Cekięgo*, zaliczany przez Pfeiffera do epitalamów epickich, to przykład konwencjonalnego wykorzystania fabuły mitologicznej i wkomponowania jej w realia szlacheckie i polski pejzaż; natomiast *Muzy na wesele Aleksandra Morskiego* wyróżniają się pewnym stopniem udratyzowania wypowiedzi, zawierających konwencjonalne pochwały nowożeńców, opis radosnego wydarzenia oraz refleksje natury ogólnej.

Panegiryk, który – zdaniem Pfeiffera – zasługuje na szczególną uwagę, to *Lutnia ojczyzny polskiej*. Konstrukcja tego utworu, napisanego z okazji małżeństwa Zygmunta III, opiera się na kunsztownym opisie instrumentu wyobrażającego Polskę. Jurkowski nie poprzestał jednak na ekfrazie, ale nadał jej sens alegoryczny – lutnia jako całość przedstawia państwo polskie. Na tym nie koniec: „Cała lutnia jest alegorią i każda jej część jest alegorią”¹²: struny reprezentują „filary” państwa (król, kapłan, Kościół, ołtarz, wiara – i szóstą struna: pospólstwo), „prożki” oznaczają stany, a dźwięk wydawany przez instrument jest synonimem harmonijnie funkcjonującego państwa, w którym wszystkie czynniki zgodnie ze sobą współpracują. Jednocześnie całość, mimo że drobiazgowo opisana, jest nieobrazowa, bo wygląd lutni nie jest najistotniejszy, stanowi ona strukturę znaczącą wyrażoną przez poetę w formie „alegorii nie wypowiedzianej [unspoken allegory]”¹³. Porównanie ojczyzny do lutni nie jest oczywiście pomysłem oryginalnym, ponieważ weszło ono właściwie, jak wykazuje Pfeiffer, do repertuaru obiegowych motywów literatury i publicystyki staropolskiej (choć niewątpliwie najważniejsze źródło inspiracji stanowił dla Jurkowskiego *Quincunx* Orzechowskiego). Fakt, że była to właśnie lutnia, tłumaczy się konotacjami powszechnie jej towarzyszącymi: „uważano [ją] bowiem za najwykwintniejszy instrument sfer dworskich, powszechnie traktowano ją jako symbol poezji i muzyki” (s. 175). Sposób przedstawienia poszczególnych składników państwa jest zarazem, co charakterystyczne dla twórczości Piłźnianina, odbiciem jego poglądów na funkcjonowanie państwa i charakter władzy. Powraca więc, sygnalizowany już przy okazji *Pieśni muz sarmackich*, motyw *regnum* i *sacerdotium*. Wiąże się on w przypadku omawianego utworu ze wspomnianymi wyżej strunami, czyli „głosem” państwa, a inspiracji takiego rozumienia władzy (tj. jej sakralizacji) należy szukać w tradycji średniowiecznego uniwersalizmu i ówczesnej teologii politycznej. Pfeiffer bardzo sugestywnie dowodzi tych związków, odwołując się zarówno do podstaw filozoficznych problemu, jak i do konkretnych dokumentów. Z tradycji tej korzystały zresztą obficie literatura i inne sztuki, a utwór Jurkowskiego wpisuje się w określony nurt: „Schyłek XVI wieku i stulecie następne obfitowały w liczne przedstawienia dotyczące państwa, jego struktury i zasad ustrojowych oraz źródeł władzy, króla i sejmu. Przedstawienia te, obecne w sztuce (ikonografia, architektura, insygnia władzy), oddziaływały w dużej mierze na kształt utworów literackich, stając się niekiedy istotnym elementem ich kompozycji. O randze i po-

¹² Cz. Hernas, *Barok*. Warszawa 1980, s. 107.

¹³ Termin przejmuje Pfeiffer za M. Murrinem (*The Veil of Allegory. Some Notes toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*. Chicago 1969, s. 78).

wszechności zjawiska świadczy uznawanie go za stały, powtarzalny element ówczesnej kultury” (s. 139). Warto podkreślić, że autor *Alegorii* opiera te konstatacje na wnikliwej analizie dzieł sztuki; zresztą to szerokie spektrum przywoływanych przezeń faktów artystycznych – z dziedziny malarstwa, architektury, muzyki – stanowi wyróżniającą cechę pracy.

Alegoria lutni, jak zaznacza Pfeiffer, jest „strukturą znaczącą” jednocześnie na kilku poziomach. Oprócz wyobrażenia państwa jako całości, a następnie poszczególnych jego elementów, zawiera również „znaczenia symboliczne muzycznej harmonii, tworzonej przez współbrzmienia kwinty, kwarty i oktawy, odnoszące się zarówno do harmonijnego funkcjonowania poszczególnych składników, jak i idealnego państwa jako całości” (s. 155). Autor *Alegorii* wskazuje tu, istniejące również w innych utworach Jurkowskiego, ale w *Lutni* widoczne najbardziej, wpływy teorii pitagorejsko-platońskiej, asymilowanej i „schrystianizowanej” przez średniowiecze, które nadało starożytnemu rozumieniu harmonii sfer jako *musica mundana* nowy sens: traktujący dźwięk wydawany przez struny jako wyobrażenie duszy człowieka, a jednocześnie duszy świata. Analiza utworu Jurkowskiego skłania Pfeiffera do stwierdzenia, iż pojawienie się tej koncepcji w *Lutni* nie jest wyłącznie kwestią wykorzystania, o czym była mowa wcześniej, popularnego motywu i choć trudno zakładać, aby Piłźnianin studiował oryginalne dzieła Platona, pitagorejczyków czy filozofów chrześcijańskich, to z dużym prawdopodobieństwem można sądzić, że ta i podobne koncepcje były znane i dyskutowane w środowisku humanistów polskich, a także w Akademii Krakowskiej, z którą, jak wiemy, Jurkowski był szczególnie związany. „Wątki o proveniencji pitagorejsko-platońskiej tworzą w jego utworach zbyt spójny i konsekwentnie przywoływany system, by jego istnienie odczytywać jedynie jako dzieło przypadku bądź nie uświadamianych przez twórcę wpływów” (s. 161). Dowodem tego jest choćby fakt, że do pięciu strun, które symbolizują najważniejsze składniki państwa (jak u Orzechowskiego oraz w innych utworach o podobnym charakterze), dołącza Jurkowski szóstą, „grubą”, oznaczającą pospółstwo. Dopiero wtedy alegoryczny instrument ma tyle strun, ile rzeczywisty. Ponadto szóstka była liczbą szczególnie wyróżnianą zarówno przez pitagorejczyków, jak i przez chrześcijan, ci ostatni uważali ją nawet za najważniejszą. Sposób, w jaki Jurkowski opisuje „następujące” po sobie dźwięki, wydawane przez struny alegorycznej lutni oraz interwały pomiędzy nimi, nie jest również, jak wykazuje Pfeiffer, kwestią przypadku i odpowiada funkcjom oraz znaczeniu osób bądź instytucji przez te elementy instrumentu reprezentowanych. Na świadome odwołanie się do teorii pitagorejczyków wskazują również dwie występujące w *Lutni* koncepcje: idea harmonii sfer (w odniesieniu do państwa jest to „zgodność”) oraz celowe wprowadzenie elementów dysonansowych (które, wedle pitagorejczyków, były niezbędne do osiągnięcia doskonałej harmonii).

Kolejnym elementem, który decyduje o kształcie epitalamium, jest „wzajemne przenikanie się i określanie konkretnej rzeczywistości politycznej z wątkami prowidentcjalnymi. Wzajemne nakładanie się tych dwu planów znakomicie ułatwia alegoryczna konstrukcja zasadniczej części utworu, ale ostateczny wyraz nadaje mu stylizacja biblijna. Nie ogranicza się ona jedynie do sfery językowo-stylistycznej, lecz obejmuje także wątki treściowe i ideowe” (s. 170). Wydarzenia przedstawione w *Lutni* są nieustannie konfrontowane z wydarzeniami przedstawionymi w *Biblii* i to stanowi, zdaniem autora *Alegorii*, o zasadniczym sensie utworu. Warto tu może przypomnieć spostrzeżenia Marii Eustachiewicz o sposobie egzegezy biblijnej, za którą opowiadał się Jurkowski¹⁴. Polegała ona na odnajdywaniu sensu typicznego, a więc opierała się na przekonaniu, że każde wydarzenie biblijne zapowiada przyszłe spełnienie, a losy każdego narodu zostały w *Biblii* zapisane. Jednocześnie, jak twierdził Erich Auerbach,

¹⁴ Eustachiewicz, *op. cit.*, s. 94.

przywoływany również przez Pfeiffera, każde „wydarzenie, które należy interpretować figuralnie, zachowuje swój sens dosłowny, historyczny”¹⁵ i tym różni się od symbolu czy alegorii. Analogie zawarte w *Lutni* to: „winnica” (naród wybrany) – Polska; „ogrodziec (strażnik) najświętszej winnice” – Zygmunt III; walka króla północy z królem południa (proroctwo Daniela 11, 15) – zwycięskie starcie Polski z Turcją (s. 172).

W *Lutni*, określanej przez Pfeiffera jako epitalamium królewskie, wskazuje również badacz cechy typowe dla panegyryku weselnego. Zalicza do nich: enkomion młodej pary, uwypuklenie politycznego znaczenia małżeństwa, opis orszaku i hołdu składanego nowożeńcom (z zastosowaniem toposu laudacyjnego) i opis przejazdu Rakuszanki, w którym została przedstawiona jako nowa Estera (a więc znowu – jak w przypadku innych utworów – osoba mająca do spełnienia pewną misję „zapowiedzianą” w *Biblii*), a wszystko dookoła niej przywdziewa „nową szatę”, tj. szatę godową (ten motyw wystąpił także w *Pieśniach muz sarmackich*).

Kończącą część analizy *Lutni ojczyzny polskiej* poświęca autor *Alegorii* wątkom będącym „częścią składową całego systemu sarmackiego mesjanizmu” (s. 182), przejawiającego się zarówno w epitalamiach omawianych wyżej, jak i poematach satyrowych. Należy do nich, rozpoczynająca się od apostrofy do Lecha, opowieść o heroicznym dziejach Polski (z użyciem popularnej symboliki herkulejskiej), a także zapowiedź powrotu do niegdysiejszej przeszłości za sprawą obecnego władcy. Pfeiffer wskazuje tu na dwuplanowość charakterystyczną dla koncepcji mesjanistycznych: fazę „rewelacji” (zawartą w przeszłości) i „realizacji” (spełnienie w teraźniejszości). W utworze Jurkowskiego tym spełnieniem ma być panowanie Zygmunta III (pogląd ten pozostawał nie bez związku, jak dowodzi autor *Alegorii*, z aktualnymi, korzystnymi dla Polski wydarzeniami politycznymi). Dlatego też nowożeńcy przedstawieni są w sposób, który przywołuje motyw złotego wieku¹⁶ – panowanie młodej pary ma, w ujęciu Jurkowskiego, ten mityczny czas przywołać, a jednocześnie przewyższyć. Analizą *Lutni* – jak widać, bardzo wnikliwą i przywołującą dla panegyryku Jurkowskiego szeroki kontekst – kończy Pfeiffer omawianie epitalamiów Piłźnianina. Dwa ostatnie rozdziały poświęcone są już jego twórczości satyrycznej.

W rozdziale zatytułowanym *W kręgu eponimów: Wandalin i Lech* autor zajął się poematami satyrowymi Jana Jurkowskiego: *Chorągiew Wandalinowa* oraz *Lech wzbudzony i lament jego żaloszny*. Obydwa utwory potraktowane zostały łącznie, zarówno z uwagi na to, że reprezentują ten sam gatunek literacki, jak i dlatego, iż wyrażają te same treści ideowe, prezentują zbliżonych do siebie bohaterów, a nawet zawierają sporo fragmentów zbieżnych. Zasadniczą częścią utworów są wypowiedzi postaci będących protoplastami narodu polskiego i reprezentujących pierwotne cnoty przodków. Ich imiona w oczywisty sposób nawiązują do, zawartych w kronikach i funkcjonujących w świadomości ludzi owego czasu, teorii o wandaliskim bądź lechickim pochodzeniu Polaków. Koncepcje te wpisywały się w nurt ogólnoeuropejskich tendencji poszukiwania swoich początków, „włączania dziejów danego narodu w historię powszechną (biblijną i klasyczną)” (s. 201) i były źródłem powstawania mitów i legend narodowych. Na historię patrzone, jak pisze Pfeiffer, przez pryzmat spraw i potrzeb bieżących, traktując ją jako rezerwuuar określonych postaw i wartości, źródło przydatnych wzorców. Dlatego zarówno Lech, jak i Wandalin uosabiają dawne cnoty, przywołują „złoty wiek”, stanowią żywy przykład postępowania i modelu życia, jaki zarzucili adresaci ich wypowiedzi, a ich zadaniem jest krytyka współczesności w opozycji do dawnych świetnych wieków, połączona z nawoływaniem do przywrócenia niegdysiej-

¹⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył A. Żabicki. Warszawa 1968, s. 333.

¹⁶ Określenie „motyw”, a nie „mit” złotego wieku jest konsekwencją przyjęcia ustaleń H. Levina (*The Myth of Golden Age in the Renaissance*. London 1970).

szych wartości. Gatunek najlepiej odpowiadający temu celowi to poemat satyrowy. Zasadność nazwy, nawiązującej do genologicznego prototypu — *Satyra* Jana Kochanowskiego, była niejednokrotnie dyskutowana¹⁷, ale zdążyła na tyle zadomowić się w literaturze przedmiotu, że obecnie, zamiast ubolewać nad jej — prawdziwą czy rzekomą — niefortunnością, należy raczej dążyć do uściślenia definicji. I to właśnie robi Bogusław Pfeiffer. Reguły poematu satyrowego proponuje określić biorąc pod uwagę konwencje retoryczne i stylistyczne przywoływanego już wcześniej Hermogenesa z Tarsu. W utworach zaliczanych do tego niearystotelesowskiego gatunku istotną część stanowiła apologia dawnych czasów utrzymana w Hermogenesowskim „stylu wielkim” w wariacie pochwalnym, a ich głównym tematem była krytyka współczesności, wyrażana również w stylu wielkim, w jego odmianie ganiącej (*vituperatio*). Te dwa rodzaje „wypowiedzi historycznej” (s. 207) stanowią, wedle autora *Alegorii*, wyznaczniki poematu satyrowego. Ale chyba nie są one wystarczające, skoro autor postanawia określić również charakter głównego bohatera, literackiego potomka Satyra „Podmiotem wypowiedzi utrzymanej w tonie ganiącym, a zarazem pouczającym, stawał się bohater utworu — »świadek« związany z »czasem początku«. Łączył w sobie określone, w pewnej mierze ambiwalentne cechy. Z jednej strony jego rodzimość i autorytet wśród współczesnych nie mogły budzić zastrzeżeń, z drugiej — cechował go dystans czasowy do krytykowanej rzeczywistości” (s. 208). Są to stwierdzenia nie odbiegające zbyt wiele od ustaleń Pelca¹⁸.

Analiza obydwu utworów pozwala Pfeifferowi na wyodrębnienie elementów mitu sarmackiego. W utworach Jurkowskiego badacz wskazuje egzemplifikację kolejnych faz rodzimej etnogenezy: dynastyczną (fragmenty dotyczące pogańskiej przeszłości państwa oraz „drugiego Początku”, wiążanego z przyjęciem chrześcijaństwa), imperialną (opis ekspansji państwa) i etniczno-terytorialną (wyodrębnienie Polski ze wspólnoty słowiańskiej). Pfeiffer zaznacza, że w poematach Jurkowskiego znalazły również odbicie te cechy mitu sarmackiego, które wyróżniały go na tle europejskim: przekonanie o wyjątkowej roli Polski jako narodu wybranego oraz łączenie charakteru dynastycznego (wiązanego z dynastią Jagiellonów) ze stanowym (będącym odbiciem szczególnej formy ustroju — demokracji szlacheckiej). To z kolei oznaczało, że mityczny złoty wiek stapał się z epoką historyczną uznawaną za czasy świetności polskiej monarchii — rządami Jagiełły, a czasy te miało, wedle Jurkowskiego, przywrócić panowanie Wazów, dla których przypisywanie pokrewieństwa z Jagiellonami stanowiło nobilitację i niejako sankcjonowało ich władzę. Stanowy charakter mitu objawia się również we fragmentach dotyczących rycerskiego modelu życia, przeznaczonego, w przekonaniu poety, właśnie dla szlachcica (ideał ten w *Tragedii o polskim Scylurusie* uosabiał — jak przypomina Pfeiffer — polski Herkules). Walka, którą powinien on podjąć, odnosiła się zresztą zarówno do sfery duchowej, jak i do rzeczywistej wojny z niewiernymi. W ten sposób twórczość Jurkowskiego stanowiła ogniwo w procesie stapiania się ze sobą dwóch modelowych typów żołnierza: reprezentanta pewnej warstwy społecznej oraz ponadstanowego rycerza duchowego (tak jak widział go Erazm z Rotterdamu)¹⁹. Męstwo i waleczność bohaterów eponimicznych są jednocześnie, jak zauważa autor *Alegorii*, swego rodzaju pobudką dla adresatów, nakłanianiem ich do wskrzeszenia dobrych obyczajów, zniszczonych przez żądę zysku i przepychu, która zgubiła także mocarstwa starożytne. W *Chorągwi* zostali opisani (a także przedstawieni na drzeworycie)

¹⁷ Zob. np. J. Nowak-Dłużewski, *Poemata satyrowe w literaturze polskiej w XVI i XVII w.*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” t. 3 (1960), z. 2, s. 97–98. — J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do poł. XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 254. Obie te pozycje przywołane tu zostały za podaną przez Pfeiffiera bibliografią.

¹⁸ Pelc, *op. cit.*, s. 254.

¹⁹ Zob. J. Sokolski, *Wzór rycerskiego życia w twórczości Jana Jurkowskiego*. „Prace Literackie” t. 21 (1981), s. 81–82.

wrogowie Rzeczypospolitej. Poza siłami zewnętrznymi (Tatarzy, Turcy, Moskwa, Szwedzi) jest to nieprzyjaciel wewnętrzny: Swawola. Wymieniona także w *Lechu* jako jedna z przywar narodowych, tu występuje już jako personifikacja: trójgłowy ślepy potwór, swoiste przeciwieństwo Wandalina, będący zarazem alegorią heretyków i rokoszszan i symbolizujący to, co zmienne i niejednolite, a więc złe²⁰. Taka figura również ma, co wykazuje Pfeiffer, swoją tradycję w literaturze i publicystyce staropolskiej (m.in. w pismach Orzechowskiego, Grzegorzakowca). Jedynym możliwym rozwiązaniem jest powrót do zarzuconych wartości, przywołanie czasu złotego wieku – powrót, a nie zmiana, która nacechowana była pejoratywnie. U Jurkowskiego odnowę symbolizuje „odmłodzony orzeł”, którego wizerunek, w tym samym znaczeniu, pojawiał się również w utworach panegirycznych.

W analizie *Lecha wzbudzonego* i *Chorągwi Wandalinowej* Pfeiffer ponownie porusza jedną z zasadniczych, jak się wydaje, dla rozumienia twórczości Jurkowskiego kwestii – sposobu traktowania przezeń mitologii, charakterystycznego zresztą dla współczesnej mu epoki: „W okresie baroku istniała wyraźna, posiadająca swój średniowieczny rodowód, tendencja do traktowania mitologii antycznej jako swoistego zbioru moralnych alegorii możliwych do zastosowania w dziełach tworzonych w duchu chrześcijańskim. Taki stosunek do dziedzictwa kulturalnego antyku zbiegł się z istniejącym od schyłku starożytności dążeniem do redukcji narracyjności i »zdarzeniowości« mitów” (s. 209). Tak rzecz się miała w *Tragedii*, gdzie postacie Herkulesa, Parysa i Dionizosa użyte zostały przez poetę do zaprezentowania określonych postaw; wyrazem podobnych tendencji była „naturalizacja”²¹ mitologii dostrzegalna w *Lutni ojczyzny polskiej*; w poematach „unieruchomiona” zostaje „opowieść o początkach” (s. 209 – 210), prawie zupełnie pozbowiony fabularności jest również, przywołany na prawach egzemplum i przestrogi, mit o Perseuszu i Andromedzie, będący alegorią losów Węgrów. Sama zresztą postać Wandalina, obok niewątpliwego pokrewieństwa z Satyrem (poemat Jurkowskiego zdradza też wpływy *Proporca*; związki z tymi dwoma utworami Kochanowskiego zostały w *Alegorii* dokładnie prześledzone), jest – na co zwracano uwagę²² – amalgamatem składników zaczerpniętych z trzech mitologii: antycznej, biblijnej i sarmackiej. Twórczość Jurkowskiego jest tu ciekawym przykładem adaptowania mitologii klasycznej do celów literackich, ukazaniem kilku możliwych sposobów jej funkcjonowania. Zagadnienie to, historia „mitologicznej semantyki”²³ w literaturze polskiej, poruszane dotychczas tylko w odniesieniu do jednego autora²⁴ bądź wybranych mitów²⁵, zasługuje z pewnością na osobne opracowanie.

Jeszcze jedna propozycja Pfeiffera godna jest uwagi: w analizie wizerunku Wandalina przedstawionego na drzeworycie autor polemizuje z dotychczasowymi koncepcjami kojarzenia sposobu jego przedstawienia (postawa „melancholiczna” – głowa wsparta na ręce) z postacią Chrystusa Frasobliwego, uważając je za wynikające

²⁰ Zob. Szczerbicka-Ślęk, *Wandalin. (Narodziny sarmackiego bóstwa)*. „Teksty” 1975, z. 3, s. 120.

²¹ Termin ten – stworzony przez D. Busha (*Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York 1957, s. 220–221) – rozumie Pfeiffer szeroko i określa nim sposoby przyswajania (poprzez „polonizację”, „chrystianizację”, „sarmatyzację”) różnego rodzaju treści (mitologii, filozofii, religii).

²² Szczerbicka-Ślęk, *op. cit.*, s. 120–122.

²³ Termin E. Sarnowskiej-Temeriusz (*Słowo wstępne*. W zb.: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red. A. Brodzka i E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992).

²⁴ Zob. np. E. Sarnowska-Temeriusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1968.

²⁵ Zob. np. J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*. Wrocław 1986. – M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholci, Labirynt*. Kraków 1990.

„raczej z wzajemnego nakładania się znaczeń kilku konwencji przedstawieniowych niż do końca świadomego zamierzenia artystycznego” (s. 279). W rzeczywistości, pisze badacz, mówić możemy o tradycji przedstawiania personifikacji rzek i bóstw rzecznych (a jest nim przecież Wandalin, „wiślny bohater”) w ikonografii antycznej, a następnie o wtórnym w stosunku do niej typie „postawy frasobliwej”. Wyjaśnienie to, poparte odwołaniami do prac z dziedziny historii sztuki, jest przekonujące.

Ostatni rozdział książki, zatytułowany *Świat odwrócony. „Poselstwo z Dzikich Pól”*, poświęca autor najciekawszemu i najbardziej kontrowersyjnemu – jego zdaniem – dziełu pilźnieńskiego bakałarza. Utwór ten, podpisany pseudonimem Prawdzic Niedrwieli i zaliczany, podobnie jak *Tragedia o polskim Scylurusie*, do literatury nazywanej mieszczańską bądź sowizdrzańską, bywał źródłem dyskusji terminologiczno-genetycznych. Kontrowersje wynikały jednak, zdaniem Pfeiffera, nie tyle z rzeczywistych sprzeczności zawartych w twórczości Pilźnianina, co ze zbyt jednostronnego podejścia badacza, którzy chcieli widzieć w utworach sowizdrzańskich wykład koherentnej ideologii i określonego, konsekwentnego stosunku do świata. Autor *Alegorii* założenia te kwestionuje, uważając, iż „wspólnym elementem różnych wypowiedzi gatunkowych zaliczanych do literatury »plebejsko-sowizdrzańskie« jest przede wszystkim forma wypowiedzi artystycznej” (s. 283), a parodystyczne wersje gatunków „wysokich” mają rodowód retoryczny.

Poselstwo jest utworem, w którym Jurkowski przedstawia w formie parodii temat nieobcy literaturze i publicystyce staropolskiej (Pfeiffer wymienia tu nazwiska Reja, Paprockiego, Wereszczyńskiego, Grabowskiego): propozycje uporania się ze skutkami wyżu demograficznego, sprowadzające się do nadawania Dzikim Polom tej roli, jaką dla krajów europejskich odgrywały zamorskie kolonie – a więc potencjalnych terenów zasiedlenia. Poeta przedstawia taką właśnie alternatywną „swawolną ojczyznę” i jej mieszkańców – „niecnotliwą drużynę”. Wzorem parodii są dla niego poematy satyrowe. Badacz wskazuje na konkretne elementy świata przedstawionego w *Lechu* i *Chorągwi* sparodiowane w *Poselstwie*. Tak więc Swawola przybiera konkretny już kształt „łotowego ludu”, bohaterowie – Marchuł i Sowizdrzał – są plebejskimi, karykaturalnymi odpowiednikami bohaterów eponimicznych, a przedstawiona społeczność ludzi podejrzanego autoramentu, odpowiadająca strukturze „królestwa argotycznego” (termin B. Geremka²⁶), jest parodią społeczeństwa szlacheckiego. Z innej perspektywy ukazane zostały te same zjawiska, które w poematach satyrowych były przedmiotem krytyki, m.in. problem „karcianego wojska”, „kuflowego rycerza”, etymologia nazwy „Wandalici”. Za autoparafrazę można również uznać, według Pfeiffera, występowanie elementów stylu właściwego poematom satyrowym, jak np. „mowa ganiąca” w ustach Sowizdrzała. W *Poselstwie* Jurkowski zawarł zresztą, co wykazuje autor *Alegorii*, wiele autoparodii, autocytatów i aluzji do innych swoich utworów (*Lutni*, *Tragedii o polskim Scylurusie*).

Książka Bogusława Pfeiffera jest obecnie najpełniejszym opracowaniem twórczości Jana Jurkowskiego. Autor przyjął zasadę, iż będzie ona „badaniem serii tekstów” (s. 303) i deklaracyjnie odciął się od wszelkiego wartościowania. Konsekwencją tego założenia stała się więc przede wszystkim wnikliwa i metodyczna analiza utworów, uwzględniająca zarówno ich wewnętrzną strukturę, jak i kontekst historyczno-kulturowy i ideowy, w którym powstawały. Do zrozumienia zawitych sensów i asocjacji, od jakich nie stronił Pilźnianin, nie wystarczy gruntowna nawet wiedza wyłącznie z zakresu historii literatury i dlatego badacz niejednokrotnie przywołuje zjawiska z różnych dziedzin sztuki, religii, filozofii. Zadanie to wymagało zresztą niemałej erudycji i dobrej orientacji w kulturze dawnej Europy. Wiedzę tę autor niewątpliwie posiadał (świadczą

²⁶ B. Geremek, *Świat „opery żebraczej”. Obraz włóczęgów i nędzarzy w literaturach europejskich XV–XVII wieku*. Warszawa 1989, s. 37.

o tym bogata bibliografia), trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że momentami nadmiar informacji wymyka mu się spod kontroli: zdarzają się powtórzenia i dygresje rozbijające ciągłość wywodu. Niemniej jednak rezultatem podjętych przez niego badań jest osadzenie poszczególnych utworów Jurkowskiego w tradycji literackiej i kontekście epoki, a jednocześnie „rekonstruowanie pewnego repertuaru idei i tematów, jakimi na przełomie XVI i XVII wieku dysponował polski pisarz i jego (modelowi) odbiorcy” (s. 302). Rekonstrukcja taka niewątpliwie okaże się pomocna również przy lekturze innych poetów epoki baroku.

Praca Pfeiffera zasługuje na uwagę również ze względu na zastosowanie w praktyce — tj. w analizie stylistycznej — teorii Hermogenesa, która rzeczywiście, co widać także w omawianej publikacji, daje duże możliwości w zakresie opisu stylu utworów staropolskich. Jednak wydaje się, że autor niezbyt konsekwentnie poszedł tropem, który sobie wyznaczył omawiając dramaty Jurkowskiego. Pisał: „W całej niemal twórczości Jurkowskiego repartycjom ideowym odpowiadają, zgodnie z nadrzędną zasadą *decorum*, podziały i rozróżnienia stylistyczne. Na szczególną uwagę zasługuje pod tym względem *Tragedia o polskim Scylurusie*. Stanowi ona rodzaj synkretycznego połączenia, a zarazem polaryzacji zarówno wątków treściowo-ideowych, jak i podziałów stylistycznych obecnych niemal we wszystkich utworach Pilźnianina” (s. 23). Konstatacja ta pozwalała oczekiwać, iż w rozdziałach dotyczących panegiryków i utworów satyrycznych autor odwoła się do repertuaru stylów w *Tragedii* i przekonująco dowiedzie, na czym polegał ich „modelowy charakter”. Tymczasem, mimo iż kwestie stylu zostały oczywiście obszernie omówione w przypadku poszczególnych utworów, brakuje wyraźnego ich odniesienia do wcześniej artykułowanych stwierdzeń, a i sama terminologia greckiego retora z rzadka się pojawia.

W cytowanym już wstępie do *Utworów satyrycznych i panegirycznych* Czesław Hernas pisał: „Jurkowskiego wydajemy [...] nie dla miłośników dawnej poezji, lecz dla celów wyraźnie naukowych, dla umożliwienia głębszych studiów nad kształtowaniem się polskiej awangardy barokowej w poezji przełomu XVI i XVII wieku, nad przemianą warsztatu poetyckiego na granicy renesansu i baroku”²⁷. To wyraźne zaproszenie do podjęcia studiów nad spuścizną poety przez długi czas pozostawało bez odzewu i mieliśmy do czynienia z rażąco dysproporcją: wzorcowemu wydaniu krytycznemu dzieł wszystkich nie towarzyszyło żadne całościowe opracowanie twórczości Jurkowskiego. Praca Bogusława Pfeiffera jest więc swego rodzaju odpowiedzią i wypełnieniem tej luki. Podobnie jak twórczość pilźnieńkiego bakałarza adresowana była do wąskiego raczej grona wykształconych odbiorców, tak i *Alegoria między pochwałą a naganą* nie jest książką popularyzatorską, lecz przeznaczoną dla czytelnika profesjonalnego. I, mimo pewnych zastrzeżeń, stanowi wartościową pozycję w badaniach nad literaturą staropolską.

Marzena Walińska

Tadeusz Bujnicki, SIENKIEWICZA „POWIEŚCI Z LAT DAWNYCH”. STUDIA. Kraków 1996. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 238.

Prezentowany zbiór zawiera rozprawy stanowiące przetworzone wersje tekstów opublikowanych w latach 1983–1992 i rozprawę, która powstała dopiero w 1996 roku, a potrzebna jest tutaj dla dopełnienia rozważań o sarmackim baroku. Nota wstępna

²⁷ Hernas, *Utwory Jana Jurkowskiego*, s. 7.