

Elwira Buszewicz 
Wojciech Ryczek 

TERMINUS

t. 24 (2022)

z. 2 (63)

s. 137–156

www.ejournals.eu/

Terminus

Świetliste szczeliny niebios

Maciej Kazimierz Sarbiewski, gwiazdy
i „etruski poeta”

Abstract

Lucent Cracks of Heavens: Maciej Kazimierz Sarbiewski, Stars and an “Etrurian Poet”

The paper tries to display the links between a catalogue of metaphors contained in Maciej Kazimierz Sarbiewski's handbook entitled *Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus* and Giambattista Marino's *Canzone delle stelle*. Based upon his college lectures (Połock 1626/1627), Sarbiewski's work offers practical rules for the composition of lyrical poetry and some theoretical considerations. Among many “ornaments related to the lyrical invention”, a very important stylistic device mentioned by the Jesuit poet and theorist is a “definition by accumulation” (*definitio conglobata*), that is, a series of extended metaphors or other figurative expressions, for example periphrasis, metonymy or allegory. This rhetorical strategy serves as a useful instrument in reintegrating the art of invention with amplification aimed particularly at the accumulation of different words or figures. As the “ornament of the lyric invention”, the definition described by the author appears no to be restricted only to effective searching for ideas and concepts; it is also a valuable tool for achieving unusual power of expression and for exercising composition and style.

Sarbiewski quotes an example concerning the stars, taken, as he says, from „a contemporary Etrurian poet”. In his commentary to the edition of *Characteres lyrici*, Stanisław Skimina identified this poet as Dante, which was subsequently taken for granted by many scholars. Recently, the poet in question has been proved to be Giambattista Marino, famous for his style characterized by many extravagant conceits, excessive figures, and other complicated rhetorical patterns. The authors analyze Sarbiewski's catalogue in the context of *Canzone delle stelle*, dealing with the way the Polish poet understands and changes the original. While translating Marino's poem into Latin and listing metaphorical “definitions” of stars, he retained freedom of creative interpretation. For this reason, in his catalogue one may find far-reaching textual changes, for example misreading of words, omission of some figures or simplification of meanings.

Keywords

Maciej Kazimierz Sarbiewski, Giambattista Marino, rhetoric, invention, definition, tropes, figures

Podręcznik poetyki Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *Charaktery liryczne, czyli Horacy i Pindar (Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus)* powstał na podstawie wykładów wygłoszonych przez poetę w roku szkolnym 1626/1627 w kolegium jezuickim w Połocku. Zanim Sarbiewski został kaznodzieją królewskim na dworze Władysława IV (14 sierpnia 1635 r.), uczył początkowo gramatyki, poetyki, a także retoryki w Krożach i Połocku, później zaś wykładał filozofię i teologię w Akademii Wileńskiej. Rozprawa o „charakterach lirycznych” przynosi wiele praktycznych przepisów i spostrzeżeń dotyczących tworzenia oraz swobodnego kształtowania materii poetyckiej, uporządkowanych zgodnie z trzema częściami wymowy (inwencja, dyspozycja, elokucja)¹. Stanowi z tego powodu interesujący przykład przenikania kategorii retorycznych do wykładu poetyki i harmonijnego współistnienia obu sztuk słowa, pozwalających nadać odpowiednią formę językową abstrakcyjnym pojęciom, onirycznym wizjom, gwałtownym uczuciom czy wyszukany konceptom.

Sarbiewski planował powiększenie podręcznika o trzy księgi rozwijające niektóre z koncepcji zarysowanych w niezwykle cenionej w XVII wieku poetyce Juliusza Cezara Scaligera (*Poetices libri septem*) – „najbardziej reprezentatywnym dokonaniu w dziedzinie renesansowej teorii poezji”². Pierwsza księga miała przynieść omówienie gatunków lirycznych, druga – instrumentów muzycznych znanych starożytnym Grekom i Rzymianom, trzecia zaś – komparatystyczne zestawienie pod względem sztuki inwencji poetów greckich z Horacym, a także autorów antycznych (szczególnie Pindara i Horacego) z autorami pieśni i kandydów biblijnych, zwłaszcza Dawidem i Salomonem, wśród których szczególne miejsce zajęła Maryja, autorka pieśni uwielbienia (*Magnificat*). Jak można przypuszczać, te porównania miały ukazywać doskonałość poezji zapisanej na kartach Pisma Świętego, zrodzonej z prawdziwie boskiego natchnienia i przewyższającej szczytowe osiągnięcia starożytnej liryki, zarówno greckiej, jak i rzymskiej. Ambitny zamysł nie doczekał się jednak realizacji, być może dlatego, że interesujące poetę zagadnienia wykraczały poza program poetyki przewidziany dla uczniów kolegów, którzy stawiali dopiero pierwsze kroki na krętej i niekiedy wyboistej drodze prowadzącej na Parnas (*gradus ad Parnassum*).

W centrum zainteresowania Sarbiewskiego znalazła się inwencja liryczna. Uwagi dotyczące dyspozycji i elokucji mają charakter skrótowy, niemal hasłowy; ograniczają się do wypisów konkretnych form językowych z pieśni Horacego, Pindara i Jana Kochanowskiego, ogłoszonego przez teoretyka „polskim Horacym” (*Horatius Polonicus*). Co ciekawe, Sarbiewski znacznie częściej przywołuje przykłady z polskich dzieł czarnoleskiego wieszczka (pieśni, psalmów czy trenów) niż

¹ Por. T. Sinko, *Poetyka Sarbiewskiego*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU” 58 (1918), nr 3; K. Stawecka, *Maciej Kazimierz Sarbiewski o poezji lirycznej. Komentarz do Characteres lyrici*, „Roczniki Humanistyczne” 32 (1984), z. 1, s. 135–146.

² E. Sarnowska-Temierusz, *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995, s. 333; zob. eadem, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974, s. 116–117.

epinikionów Pindara, widząc w Kochanowskim wzór do naśladowania w poezji łacińskiej³. O wykorzystaniu kategorii retorycznych w mówieniu o regułach sztuki poetyckiej świadczy najlepiej tytułowy termin „charakter”, niezwykle wieloznaczny i pojemny semantycznie. Ujmując rzecz skrótowo, można powiedzieć, że obejmuje on wszelkie sposoby mówienia (*modi dicendi*) związane z wyborem określonych strategii inwencyjno-elokucyjnych, które przekładają się w praktyce literackiej na konkretne wybory toposów, argumentów, obrazów, tropów, figur i innych form służących pouczeniu, poruszaniu odbiorców i sprawianiu im przyjemności estetycznej⁴. Niezależnie od tego, czy mówimy o regułach tworzenia mowy pochwalnej czy pieśni panegirycznej, głównym celem wypowiedzi pozostaje zaprowadzenie pełnej koherencji między sferą *res* a sferą *verba*. Nieustanne przenikanie kategorii elokucji do wykładu sztuki inwencji lirycznej w podręczniku Sarbiewskiego jedynie potwierdza uniwersalność tej zasady.

Choć traktat o „charakterach lirycznych” przeznaczony był dla uczniów, jego lektura wymaga dziś od czytelnika niemałej wiedzy i dużej uważności, aby nie pogubić się w gąszczu terminologicznych podziałów i rozróżnień czy cytatów zaczerpniętych z dzieł godnych naśladowania autorów. Nie pomagają w tym lapidarny, miejscami nazbyt ogólnikowy komentarz wydawcy i tłumacza, ograniczający się w zasadzie tylko do niezbędnych, skrótowych wyjaśnień. W sytuacji gdy pojawia się potrzeba odwołania do szerszego kontekstu, mogą one nie wystarczyć. Zdarza się poza tym, że komentarz sprowadza czytelnika na bezdroża, podsuwając mu fałszywy trop w kwestii mniej oczywistych przykładów ilustrujących reguły sztuki poetyckiej. Jeden z takich zwodniczych śladów wymaga naszym zdaniem rewizji. Kilka słów komentarza pozwoli jednocześnie na pełniejsze ukazanie zaplecza inwencyjnego Sarbiewskiego jako teoretyka konceptu.

Cytowanie autorów piszących w językach wernakularnych nie było niczym nowym w siedemnastowiecznych podręcznikach poetyki. Ich twórcy coraz częściej podkreślali, że imitacja nie może ograniczać się tylko do wzorców czerpanych z dzieł starożytnych, nawet tych najlepszych i uświęconych tradycją. O wyborze przykładów coraz częściej decydowała umiejętność posługiwania się wieloma formami retorycznymi. Tłumacząc obecność cytatów z poezji Kochanowskiego, „naszego rodzimego Horacego” (*vernaculus Horatius noster*)⁵, w rozprawie wysuwającej na plan pierwszy dwóch antycznych poetów, Sarbiewski powołał się na podobną praktykę zagranicznych nauczycieli poetyki, którzy cytowali fragmenty

³ Por. J. Pelc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej od XVI do połowy XVIII wieku*, Warszawa 1965, s. 72; A. Mikołajczak, *Jan Kochanowski w Characteres lyrici M.K. Sarbiewskiego*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 7 (1988), s. 183–198.

⁴ Por. T. Burkard, *Die Rezeption Horazischer Lyrik in Sarbiewskis poetologischer Schrift Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus*, w: *Sarbiewski: Der polnischen Horaz*, hrsg. von E. Schäfer, Tübingen 2006, s. 95–96; W. Ryczek, *O kategorii charakteru lirycznego w poetyce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” (2016), z. 2, s. 65–81.

⁵ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar (Characteres lyrici, seu Horatius et Pindarus)*, w: *idem, Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 76–77.

utworów włoskich, francuskich i hiszpańskich. Sam wspomina o lekturze prekursorów konceptyzmu – Giambattisty Marina (1569–1625) i Guida Casoniego (1561–1642), prawnika z Treviso, autora młodzieńczego poematu *La magia d'amore* (1591) i zbioru pieśni miłosnych *Ode* (1602)⁶. Przywołuje również Petrarę, Dantego i Ronsarda, „najznakomitszego poetę francuskiego”; nie wymienia natomiast z nazwiska żadnego autora hiszpańskiego. Kochanowski przewyższa ich wszystkich zdaniem jezuity pod względem wytworności (*urbanitas*) języka, powagi (*gravitas*) myśli, okazałości (*praestantia*) inwencji, zwłaszcza związanej z mową nie wprost (alegoria i jej liczne odmiany z zagadką i przysłowiem na czele), a także siły ekspresji (*nervus*). Co więcej, choć w dziełach poetów włoskich czy francuskich nie brak, jak przyznaje Sarbiewski, językowego powabu czy stylistycznego wyrafinowania, styl czarnoleskiego wieszczca zbliża się o wiele bardziej do starożytnego, pełnego retorycznej mocy sposobu mówienia.

Wśród „niezwykłych ozdób [*ornamenta*] inwencji lirycznej” autor wylicza definicje przez nagromadzenie (*definitiones conglobatae*), pojawiające się wtedy, „gdy poeta gromadzi kilka rzeczowników połączonych enklitykami albo niepołączonych, opisujących raz po raz jakąś rzecz”⁷. Zaproponowane przez Stanisława Skiminę tłumaczenie tego terminu („definicje złożone”) nie oddaje w pełni istoty tej strategii inwencyjnej (*conglobatio*). Nie chodzi bowiem o definicje „złożone”, zbudowane z wielu mniej lub bardziej powiązanych słów (najczęściej rzeczowników w towarzystwie przymiotników), ale o definicje „z nagromadzenia”, przynoszące coraz to nowsze, niekiedy zaskakujące czytelnika określenia. Tak rozumiane definicje mają znaczący udział w amplifikacji lirycznej, umiejętności pomnażania materiału językowego zgodnie z ideałem mowy zasobnej w słowa i ozdobnej (*copiose atque ornate*). Od perspektywy strukturalnej ważniejsza wydaje się Sarbiewskiemu – teoretykowi, ale także praktykowi sztuki poetyckiej – perspektywa funkcjonalna. Jak w przypadku pozostałych ornamentów, o których wspomina (np. gnomy, podobieństwa, przykładu, porównania), tak i tu na plan pierwszy wysuwa się ścisła korelacja między inwencją a elokucją. Mówiąc inaczej, wszelka próba definicji, czyli uchwycenia istoty danej rzeczy w słowie, może dostarczyć nowych dowodów językowej pomysłowości autora.

Główne źródło wiedzy o wymowie w dydaktyce jezuickiej stanowił podręcznik Cypriana Soareza (Suareza, 1524–1593) *De arte rhetorica libri tres* (Trzy księgi o sztuce retoryki), wydany po raz pierwszy w Coimbrze w 1562 roku i później wielokrotnie przedrukowywany w niemal całej Europie⁸. Kompendium hiszpańskiego

⁶ Wydanie zbiorowe dzieł Casoniego (*L'opere del Signor Cavalier Guido Casoni*) ukazało się w Wenecji w 1626 roku.

⁷ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne...*, s. 119; „[...] cum poeta multa nomina substantiva vel enclitica coniuncta, vel dissociata conglobat, rem aliquam iterum iterumque describentia”, *ibidem*, s. 118. Przekład nieco zmieniony.

⁸ Por. Z. Rynduch, *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*, Gdańsk 1967; B. Nadolski, *Wokół nauki o stylu w jezuickich retorykach*, „Pamiętnik Literacki” 54 (1963), z. 3, s. 81–89; E. Ulčinaitė, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław 1984, s. 21–22; P. Mack, *A History of Renaissance Rhetoric 1380–1620*, Oxford 2011, s. 182.

humanisty można uznać za syntezę starożytnej nauki o wymowie. Opracowane ono zostało z myślą o przystępnym wykładzie podstawowych wiadomości z zakresu wszystkich pięciu części sztuki przemawiania, zaczerpniętych – jak zaznaczano na karcie tytułowej – z dzieł Arystotelesa, Cyserona i Kwintyliana. W podwójnej roli – nauczyciela i utalentowanego mówcy – występuje, jak można się spodziewać, Arpinata; jego mowy dostarczają niezliczonych przykładów zastosowania konkretnych przepisów retoryki.

Sarbiewski znał doskonale wywiedzioną z topiki Arystotelesa i Cyserona naukę Soareza o definicji, łączonej zgodnie z ujęciem Stagiryty z jednoznacznym wskazaniem, czym jest dana rzecz (np. retoryka to nauka przemawiania). Jak pisze humanista:

Haec facultas definiendi debet esse in eloquente, ut definire rem possit. Est enim explicanda saepe verbis mens nostra de quaque re atque involutae rei notitia definiendo aperienda est. Definitio enim quasi involutum evolvit id, de quo quaeritur. Sed id orator non faciet tam presse et anguste, quam in illis eruditissimis disputationibus fieri solet, sed cum explanatius, tum etiam uberius et ad communem iudicium popularemque intelligentiam accommodatius. [...] Saepe etiam definiunt et oratores et poetae per translationem verbi ex similitudine cum quadam suavitate, quos licet imitari, ut si adolescentiam florem aetatis, senectutem occasum vitae velis definire.

[Ta umiejętność definiowania potrzebna jest mówcy, aby mógł określić daną rzecz. Często trzeba bowiem objaśniać słowami nasze rozumienie jakiejś rzeczy, a wiedzę o czymś niejasnym udostępnić za pomocą definiowania. Definicja wyjaśnia bowiem coś niejasnego, o co pytamy. Lecz mówca nie czyni tego tak dokładnie i zwięźle, jak dzieje się to zwykle w tych uczonych rozprawach, ale zarówno przystępniej, jak też obszerniej i bardziej odpowiednio względem powszechnego mniemania i pospolitego rozumienia. [...] Mówcy i poeci często z pewnym wdziękiem definiują coś za pomocą przeniesienia słowa na podstawie podobieństwa, można ich naśladować, jak wtedy, gdy chcesz określić młodość kwiatem wieku, starość – zmierzchem życia]⁹.

Zagadnienie definiowania definicji otwiera wykład Soareza o inwencji, podporządkowanej wynajdywaniu prawdopodobnych argumentów. Jak dowodzi hiszpański jezuita, mówca zawdzięcza nauce o definicjach umiejętność tworzenia nowych określeń dla różnorodnych rzeczy. Tym jednak, co świadczy o swoistości retorycznej nauki o definiowaniu, jest sposób użycia przez mówcę języka. Różnica między oratorem (oraz poetą) a filozofem (dialektykiem, logikiem), różnica między retoryką a dyskursem filozoficznym, daje się łatwo sprowadzić do odmiennego postrzegania materii językowej. Dla mówcy stanowi ona dziedzinę twórczych

⁹ C. Soarez, *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Köln: Maternus Cholinus, 1579, s. 14–15. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady pochodzą od autorów artykułu.

przekształceń, wyzwoloną spod sztywnych norm zwięzłości, prostoty i precyzji wypowiedzenia. Co więcej, sztuka retoryczna dopuszcza nie tylko uproszczenia poddyktowane uwzględnieniem okoliczności przemowy (*opinio communis*), ale także użycie wyrażen metaforycznych, często wieloznacznych, a nawet ambiwalentnych semantycznie. Metafora występująca w roli definicji równie dobrze może coś wyjaśniać, jak jeszcze bardziej zaciemniać.

W nauce o definicjach Sarbiewski podąża niewątpliwie tropem Soareza. Mówiąc o „ozdobach” inwencji lirycznej, idzie jednak nieco dalej. Nie ukrywa, że definicje, jakie odnajdujemy zazwyczaj w dziełach poetów, nie mają na ogół nic wspólnego z jednoznacznym określeniem istoty danej rzeczy. Są one przede wszystkim rodzajem ćwiczenia językowego, poszerzającego możliwości nazywania, stanowią znakomity pretekst dla podjęcia kolejnej próby odnowienia znaczeń, a ich wartość wyznacza kategoria ozdobności. Przekonuje o tym przywołany przez Sarbiewskiego przykład z zakończenia ody Horacego, w której poeta zwraca się w lirycznej przemowie do lutni, „ozdoby Feba, miłej podczas uczt nawet najwyższemu Jowiszowi, słodkiej pociechy w trudach” (*Carm.* I 32, 13–15). W podobny sposób kończy się inspirowana utworem Wenuzyjczyka pieśń Jana Kochanowskiego: „Lutnia – wódz tańców i pieśni uczonych,/ Lutnia – ochłoda myśli utrapionych” (II 16, 9–10)¹⁰. Również u Sarbiewskiego pojawia się w odzie *ad seipsum* apostrofa do Feba, „ozdoby świętego wzgórze, bóstwa mistrzów, piewcy greckiej Muzy” (*Lyr.* III 16, 49–50)¹¹. W każdym z tych trzech przykładów „definicja” przyjmuje postać ozdobnego, głównie deskryptywnego określenia, które nie wyczerpuje się nigdy w pojedynczej frazie.

Autor przywołuje przykłady z poezji Horacego, Pindara i Anakreonta, a następnie odsyła czytelnika do katalogu poetyckich opisów gwiazd, który sporządził na podstawie utworu bliżej nieokreślonego, współczesnego „poety etruskiego”:

In hoc genere ornamenta maxime excellere recentes poetae Etrusci. Sume exemplum ex uno, qui stellas vocat rimas incendii caelestis, tremulas flammas amoris, exsequiales diei faces, divini luminis scintillas, increati solis radios, nocturnae vestis gemmulas, templi caelestis ornamenta, sacras lampades suspensas in tholo firmamenti, focos innocentes et tranquillos, in apertis campis succensos ignes, vivos pyropos, oculos umbrarum curiosos, mundi lucernas, caelaturas aeternitatis, in immortalibus pratis flores natos, auratas arenas litoris caelestis, custodes noctis et comites amoris pervigilis, somni amicas, lucis purae vascula plena, specula naturae, amantes chorearum inter lucida crystalla caelorum, aureos solis fontes, Amazonas inextinguibilis lucis contra umbras militantes, canales sinceræ lucis, dispensatrices bonorum portas, characteres fati et fortunæ, pulchros caeli naevos, linguas Dei vivaces, rotabiles sapphiros, buccas caeli.

¹⁰ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 272.

¹¹ M.C. Sarbivius, *Lyricorum libri quattuor, epodon liber unus alterque epigrammatum*, Antwerpen: Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634, s. 80: „Collis o sacri decus, o magistrum/ numen, o Graiae fidicen Camenae,/ Phoebe”.

[W tym rodzaju ozdoby wyróżniają się najbardziej współcześni poeci włoscy. Weź przykład z jednego z nich, który gwiazdy nazywa szczelinami niebiańskiego pożaru, drgającymi płomieniami miłości, pogrzebowymi pochodniami dnia, iskrami boskiego światła, promieniami niestworzonego słońca, klejnotami nocnej szaty, ozdobami niebiańskiej świątyni, świętymi pochodniami zawieszonymi na sklepieniu niebios, nieszkodliwymi i spokojnymi ogniskami, ogniami umieszczonymi w otwartej przestrzeni, ożywionymi brązami, ciekawymi oczami cieniów, światłami świata, rzeźbami wieczności, kwiatami rosnącymi na nieśmiertelnych łąkach, złocistymi piaskami niebiańskiego brzegu, strażniczkami nocy i towarzyszkami czuwającej miłości, przyjaciółkami snu, naczyniami pełnymi jasnego światła, zwierciadłami natury, miłośniczkami tańców wśród przejrzystych kryształów niebios, złotymi źródłami słońca, Amazonkami niegasnącego światła walczącymi z ciemnościami, przewodami czystego światła, łaskawymi bramami dóbr, znakami przeznaczenia i losu, pięknymi piegami nieba, żywymi językami Boga, wirującymi szafirami, ustami niebios]¹².

O ile we wcześniejszych przykładach, pochodzących z twórczości Pindara, Horacego i Kochanowskiego, definicje „z nagromadzenia” ograniczają się do kilku określeń (najczęściej nie więcej niż trzech), o tyle w przywołanym tekście rozlewają się szerokim strumieniem. Widać tu wyraźnie, na czym polega przynależność tego ornamentu inwencji lirycznej do dwóch bardziej szczegółowych dziedzin wymowy, a mianowicie sztuki amplifikacji (powiększenie materiału językowego) i elokucji (ozdobne formy wysłowienia). Warto zwrócić także uwagę na różne wyobrażenia niebios, zarówno mitologiczne, jak i biblijne, związane z poszczególnymi określeniami gwiazd: brzeg niebieskiej ojczyzny, kopuła niebiańskiej świątyni, drogocenna szata Nocy, nieśmiertelne łąki, chrześcijańskie Elizjum.

Katalog sporządzony przez Sarbiewskiego przypomina pod wieloma względami retoryczne ćwiczenie z powiększania zasobu słów i rzeczy (*copia rerum ac verborum*), głęboko zakorzenione w humanistycznej pedagogice za sprawą Erazma z Rotterdamu i innych autorów (np. jezuita Francesca Sacchiniego¹³) głoszących konieczność wszechstronnego rozwoju kompetencji językowej uczniów czy porządkowania notatek z lektur za pomocą poręcznych nagłówek tematycznych¹⁴. Taki charakter ma uporządkowany alfabetycznie katalog epitetów, właściwych i metaforycznych, odnalezionych w poezji Horacego, zdaniem uczonych „króla epitetów”. Wiele fragmentów z książek „miejsz wspólnych” mogło trafić później do podręcznika poetyki czy retoryki, zwłaszcza wtedy, gdy autor takiego prywatnego kompendium stawał się z czasem nauczycielem, korzystającym ze zgromadzonych wcześniej materiałów. Pod hasłem ‘gwiazdy’ mogły się zatem znaleźć poetyckie peryfrazy niebiańskich

¹² M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne...*, s. 120–121; przekład nieco zmieniony.

¹³ Por. W. Pawlak, *Jezuicka ars legendi – Francesco Sacchini, „De ratione libros cum profectu legendi” (1613)*, w: *Między księgami*, red. M. Barłowska, M. Walińska, Katowice 2012 (Sarmackie Theatrum, 5), s. 197–218.

¹⁴ Por. A. Moss, *Książki „miejsz wspólnych” w szkole*, przeł. M. Skwara, w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 158–177.

ogni odnalezione podczas lektury i zapisane z myślą bardziej o własnej twórczości poetyckiej niż o wykładach poetyki.

W ogólnym (by nie powiedzieć ogólnikowym) i arcyłapidarnym komentarzu Stanisława Skiminy możemy przeczytać, że tajemniczym „poetą etruskim”, od którego autor zaczerpnął określenia gwiazd, jest Dante. Badacz stwierdza stanowczo: „Sarbiewski ma na myśli Dantego”¹⁵. Nie odsyła jednak do konkretnych fragmentów z dzieł włoskiego wieszczka, pozostawiając to ciekawości i dociekliwości czytelnika. Tymczasem jezuita podkreśla wyraźnie, że w definicje „z nagromadzenia” obfituje szczególnie twórczość „współczesnych poetów włoskich”. Już samo użyte przez niego słowo *recens*, oznaczające ‘niedawny’, ‘dzisiejszy’, ‘nowy’, ‘będący świeżo w pamięci’, podważa rzucone mimochodem przypuszczenie Skiminy. Trudno bowiem uznać Dantego, który zmarł w nocy z 13 na 14 września 1321 roku w Rawennie, za autora współczesnego Sarbiewskiemu. Mało prawdopodobne wydaje się w tym przypadku zawieszenie czy nawet zniesienie dystansu czasowego w ramach poetyki dialogu z czcigodnym cieniem wieszczka.

Trop Skiminy podjęto w interpretacjach pieśni poety z Sarbiewa, zwłaszcza znanej ody o tęsknocie do „niebieskiej ojczyzny” (*Lyr.* I 19), przynoszącej rozpalające wyobraźnię obrazy gwiazd jako ogni zapalonych na sklepieniu nieba, pochodni płonących w niebiańskim gmachu czy wreszcie korowodów światła rozjaśniających ciemności nocy. Nie tylko przyjęto bez większych zastrzeżeń sugestie badacza (*ut Skimina dixit*), ale podjęto także trud wypisania z *Boskiej komedii* wszelkich mniej lub bardziej metaforycznych określeń gwiazd¹⁶. Wyjątkowy status słowa *stelle* w poemacie Dantego wynika nie tyle z nagromadzenia obrazowych, wieloznacznych peryfraz, ile raczej ze starannej kompozycji, kierującej uwagę czytelnika w stronę nieba; gwiazdy rozjaśniają swoim blaskiem ostatni wers każdej z trzech części dzieła (*cantiche*)¹⁷, niezależnie od tego, czy poeta pielgrzym opuszcza piekielną krainę mroku, czy dociera na szczyt góry czyśćcowej, czy kontempluje w rajskiej scenerii tajemnicę Boskiej Istoty¹⁸. I choć w całym utworze można znaleźć wiele poetyckich deskrypcji niebiańskich światła, nie przypominają one tych zebranych przez Sarbiewskiego ani pod względem inwencyjnej swobody w poszukiwaniu nowych znaczeń, ani elokucyjnej tendencji do mnożenia słów i kunsztownych figur.

Dantejski rodowód przywołanych „definicji” gwiazd podał w wątpliwość Andrzej Litwornia, który zauważył, że wykazują one „konceptualizm typowy przede wszystkim dla Marina i jego naśladowców” (Tommasa Stiglianigo, Angela Grilla)¹⁹.

¹⁵ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne...*, s. 496.

¹⁶ Por. M. Łukaszewicz-Chantry, *Trzy nieba. Przestrzeń sakralna w liryce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Wrocław 2002, s. 80–81; M. Bieniek, *Pieśń I 19 M.K. Sarbiewskiego jako przykład barokowej parodii*, „Terminus” 6 (2004), nr 1, s. 67–68.

¹⁷ Por. *Inferno* XXXIV 139: „E quindi uscimmo a riveder le stelle”, *Purgatorio* XXXIII 145: „puro e disposto a salire a le stelle”, *Paradiso* XXXIII 145: „l’amor che move il sole e l’altre stelle”; Dante, *Divina Commedia*, intr. I. Borzi, commento a cura di G. Fallani, S. Zennaro, Roma 2009, s. 233, 434, 648.

¹⁸ Por. J. Ahern, *Dante’s Last Word: The Comedy as a liber coelestis*, „Dante Studies” 102 (1984), s. 1–14.

¹⁹ A. Litwornia, *„Dantego ktoś się odważy tłumaczyć?” Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005, s. 83.

Przypuszczał, że współczesnego Sarbiewskiemu „etruskiego poety” należy z pewnością szukać w gronie włoskich twórców z XVI i XVII wieku, zwłaszcza wśród barokowych konceptystów, czyniących z konkretnej strategii retorycznej, na przykład definicji „z nagromadzenia”, główną zasadę konstrukcji wiersza. Zawierając intuicji filologicznej, wskazywał Marina jako źródło metaforycznych określeń gwiazd, które przykuły swą wyrazistością i wytwornością uwagę jezuickiego poety. Proponował, aby przyrzeć się pod tym względem uważnie poematowi *L'Adone* (1623), dostarczającemu bogatego materiału ilustracyjnego dla wielu, często bardzo wymyślnych i wyszukanych form wysłowienia.

Katalog współczesnych poetów sporządzony przez Sarbiewskiego, aby wykazać doskonałość poezji Jana z Czarnolasu, stanowi zbiór autorów o tak odmiennych inspiracjach poetyckich i upodobaniach estetycznych, że trudno znaleźć dla nich wspólny mianownik. W towarzystwie dwóch konceptystów (Marina, Casoniego) i dwóch prekursorów literatury *in volgare* (Dantego, Petrarcki) pojawia się nieoczekiwanie Ronsard, przywiązany do renesansowej poetyki renowacji antycznych wzorców w nowym materiale językowym. Wszyscy ci twórcy są dla Sarbiewskiego przedstawicielami „charakteru” lirycznego, realizującego się najpełniej w poszukiwaniu niezwykłych ozdób retorycznych, w „młodzieńczej” fascynacji kreatywną mocą języka. Ten sąd odnosi się jednak przede wszystkim do Marina i Casoniego, proponujących poetykę spod znaku konceptu. Sarbiewski podziwia poezję Kochanowskiego, gdyż dostrzega w niej największe upodobnienie do szeroko rozumianego stylu Horacego, metonimii dojrzałego, prawdziwie starożytnego i efektywnego perswazyjnie sposobu mówienia.

Przypuszczenie Litworni okazało się trafne. Zamiast jednak wertować kolejne pieśni obszernego poematu o Adonisie w poszukiwaniu peryfraz gwiazd wystarczyło sięgnąć po wiersz opatrzony dość jednoznacznie brzmiącym tytułem – *Pieśń o gwiazdach* (*Canzone delle stelle*)²⁰. Podczas pobytu nad Tybrem w latach 1622–1625 Sarbiewski zgłębiał nie tylko utwory braci z Towarzystwa Jezusowego (Famiana Strady, Tarquinia Galuzziego), ale równie uważnie śledził dzieła innych twórców. Jednym z nich był *il cavalier Marino*, najjaśniejsza gwiazda na niebie włoskiej, a także europejskiej poezji. W latach 1615–1623 Marino przebywał w Paryżu, gdzie cieszył się mecenatem Marii Medycejskiej i sławą mistrza poetyckiego słowa. W kwietniu 1623 roku wyruszył w podróż powrotną do Italii. Najpierw dotarł do Turynu, a następnie (w maju tego roku) przybył do Rzymu. Stał na czele założonej w 1603 roku Akademii Humorystów (*Accademia degli Umoristi*). Pokładał pewne nadzieje w pontyfikacie Urbana VIII (Maffea Barberiniego), poety, mecenasa artystów i uczonych, wybranego następcą św. Piotra 6 sierpnia 1623 roku. Nowy papież nie sprzyjał mu jednak; poemat o Adonisie już w 1627 roku znalazł się na *Indeksie ksiąg zakazanych*. Marino przebywał w Rzymie do maja 1624 roku, a następnie wyjechał do rodzinnego Neapolu, gdzie zakończył swą ziemską wędrówkę (25 marca

²⁰ Por. komentarz Barbary Milewskiej-Ważbińskiej do pieśni I 19 Sarbiewskiego w przekładzie Juliusza Domańskiego, *Maciej Kazimierz Sarbiewski: pięć pieśni* (I 10, I 19, II 5, II 18, III 2), przeł. J. Domański, komentarzem opatrzyła B. Milewska-Ważbińska, „Meander” 71 (2016), s. 62–63.

1625 r.)²¹. Włoski poeta znajdował się więc w Rzymie dokładnie w tym samym czasie co polski jezuita. Czy ten rzymski pobyt Marina wzbudził zainteresowanie jego poezją w kręgach *letterati* skupionych wokół dworu Barberinich (papieża i jego bratanka, kardynała Francesca Barberiniego), jak głośnym echem się odbił i czy drogi obu poetów mogły się skrzyżować – nie wiadomo.

Najstarszy zapis *Pieśni o gwiazdach* to manuskrypt paryski z 1601 roku, przechowywany w *Bibliothèque nationale de France*, w którym pojawiła się ona z jedenastoma sonetami Marina jako *L'hymno delle stelle*²². Pieśń ta miała stanowić sto dwunasty z kolei wiersz w planowanym zbiorze *Polihymnia (Polinnia)*, który jednak nigdy nie ukazał się drukiem, a miał zawierać hymny ku czci całego stworzenia, nawiązujące do form poetyckich praktykowanych przez Pindara, Michele Marulla czy Bernarda Tassa²³. Hymn do gwiazd został opublikowany po raz pierwszy jako osobny druk w 1608 roku w Palermo²⁴, następnie jako *Ode delle stelle* w dwóch antologiach poezji Marina wydanych w Neapolu w 1615 i 1616 roku, wreszcie zaś jako *Canzone delle stelle* w różnych zbiorach pośmiertnych, na przykład *La murtoleide* (1626)²⁵. Krążył też w odpisach i był zapewne szeroko znany w kręgach czytelników Marina. Niedługo później przedrukowano go w rzymskim wydaniu poematu *La strage degl'innocenti* (1633) wraz z trzema pieśniami poświęconymi wierze, nadziei i miłości²⁶.

Trudno określić, jaka wersja *Pieśni o gwiazdach* Marina trafiła do rąk Sarbiewskiego. Nie ulega jednak wątpliwości, że w zacytowanym powyżej fragmencie podręcznika znalazły się bardzo obszerne wypisy z tego wiersza, a poeta nie tłumaczy go wprawdzie na łacinę w całości, lecz stara się podążać za kolejnością pojawiających się tam obrazów gwiazd. Zastanawiająca (a nawet myląca), oddalająca od skojarzenia z utworem Marina, może być jedynie pierwsza z przywołanych przez polskiego jezuity metafor, bardzo zresztą dla jego poetyki znamienna. Sarbiewski zaznacza w pierwszej kolejności, że „etruski poeta” nazywa gwiazdy „szczelinami niebiańskiego pożaru, drgającymi płomieniami miłości, pogrzebowymi pochodniami dnia” („rimas incendii caelestis, tremulas flammas amoris, exsequiales diei faces”)²⁷. Takie figury znajdujemy w pierwszej strofie *Canzone delle stelle*:

Hor l'ingegno e le rime
A voi rivolgo, o stelle,

²¹ E. Russo, *Marino*, Roma 2008, s. 40–43.

²² M. Corradini, *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino*, „L'Ellisse” 14 (2019), n. 1, s. 59.

²³ *Ibidem*, s. 48–50.

²⁴ *Hinno alle stelle del Sig[nor] Gio[vanni] Battista Marini stampato ad'istanza di D. Gasparo Oriolis molto affitionatissimo dell'Autore*, Palermo: Battista Maringo, 1608.

²⁵ G. Marino, *Canzone delle stelle*, w: *idem, La murtoleide – fischiate del cavalier Marino con La marineide – risate del Murtola*, Frankfurt am Main: Giovanni Beyer, 1626, k. V₂r.–V₃v. Wszystkie cytaty podajemy na podstawie tej edycji.

²⁶ G. Marino, *Canzone delle stelle*, w: *idem, La strage degl'innocenti. Poema del signor cavalier Marino*, Roma: Giacomo Mascardi, 1633, s. 55–59.

²⁷ M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne...*, s. 120–121.

Luci del ciel sublime,
Tremoli fiamme belle,
Dell'esequie del dì, chiare facelle (w. 1–5).

[Talent i rymy wiodę teraz ku wam, o gwiazdy, światła wysokiego nieba, drżące, piękne płomienie, jasne pochodnie pogrzebu dnia].

Możemy zauważyć, że Sarbiewski również mówi, jak Marino, o „drżących płomieniach”, dodaje jednak – czego nie ma u włoskiego konceptysty – że są to płomienie miłości. Nie wspomina też o „jasności” pochodni biorących udział w uroczystym „pogrzebie dnia”. Najdziwniejsze mogą się jednak wydawać „szczeliny niebiańskiego blasku”. Sarbiewski tworzy tę dość nieoczywistą na pierwszy rzut oka metaforę sam; Marino wspomina tylko o „światłach nieba”. Wcześniej jednak używa słowa *rime*, oznaczającego tu ‘wiersze’; jest to bowiem liczba mnoga włoskiego rzeczownika *rima* (‘rym’). Czy ta włoska *rima* skojarzyła się polskiemu poecie z łacińską *rima*, oznaczającą szczelinę? Czy błędne odczytanie tego słowa dało początek zupełnie nowej, godnej wytrawnego konceptysty metaforze?

Obraz gwiazd jako świetlistych szczelin pojawia się w poezji Sarbiewskiego. Wypada się zgodzić (choć już bez powoływania się na Dantego) z opinią Marii Łukaszewicz-Chantry, że zgodnie z wyobrażeniami jezuickiego poety „przez gwiazdy dociera na ziemię nadprzyrodzona światłość”²⁸. W jednej z czterech pieśni maryjnych powstałych z okazji dziękczynnej procesji (z powodu zwycięstwa pod Chocimem w 1621 r.) z Wilna do sanktuarium Matki Bożej Trockiej wiosną 1622 roku poeta spogląda w rozświetlone gwiazdami niebo, przemienione mocą poetyckiego słowa w figurę Maryi: „gdy milczący zastęp gwiazd rozciąga się na pogodnym niebie, a przybytek błyszczących niebios jaśnieje dzięki wszystkim szczelinom światła” (*Ep.* 10, 81–84)²⁹. Przez gwiazdy, otwory w sklepieniu niebieskim, prześwituje światło wypełniające niebiańską świątynię, okazały pałac tonący w oslepiającym blasku. Zachwycające piękno rozgwieżdżonego nieboskłonu okazuje się tu znakiem doskonałego piękna Maryi³⁰.

Przybytki niebios, zamieszkiwane przez Chrystusa i Najświętszą Dziewicę, są według Sarbiewskiego „podziurawione szczelinami” (*rimosa*); przez te otwory

²⁸ M. Łukaszewicz-Chantry, *Trzy nieba...*, s. 81.

²⁹ M.C. Sarbivius, *Lyricorum libri quattuor...*, s. 165: „quale, dum puro taciturna caelo/ siderum se fert acies, per omnes/ ignium rimas nitidi reident/ atria caeli”. Sarbiewski przywołuje tu zresztą więcej figuralnych przedstawień Maryi, nawiązujących do zjawisk niebieskich i znanych z Pieśni nad Pieśniami, ukazując kolejno podobieństwo Najświętszej Dziewicy do jutrzenki, Księżycy, Słońca i gwiazd. Występują one również w krótkiej odzie IV 22 (*Ad Virginem Matrem*), w której Maryję obejmującą Dzieciątka wyobraża „słońce albo czujna straż otaczająca gromowładny pałac zastępami gwiazd” („sol eris vel quae vigil explicatis/ siderum turmis acies tonantem/ circumit aulam”), *ibidem*, s. 124–125; por. E. Buszewicz, *Sarmacki Horacy i jego liryka. Imitacja – gatunek – styl. Rzecz o poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Kraków 2006, s. 357–358.

³⁰ Por. W. Ryzek, *U bram niebios. Oda (IV 30) Macieja Kazimierza Sarbiewskiego do Janusza Skumina Tyszkiewiczza*, „Terminus” 22 (2020), z. 4 (57), s. 341–342.

dociera na ziemię światło, o czym przekonuje słynna *Epoda* 3 (*Laus otii religiosi*), głosząca pochwałę życia w zacisznej ustroni³¹. Pojawia się tu typowy dla jezuita obraz „ziemskiego wygnańca”, kontemplującego usiane gwiazdami niebo i dającego wyraz swym tęsknotom za „niebieską ojczyzną”; w utworze tym spiętrzyło się zresztą kilka gwiazdnych metafor:

Idem propinqua nocte stellatas vigil
 Cum vesper accendit faces,
 Ut gaudet immortale mirari iubar
 Terraque maiores globos
 Et per cadentes intueri lacrimas
 Rimosa lucis atria,
 Quae, Christe, tecum, Virgo, quae tecum colat
 Perennis haeres saeculi,
 Volvuntur aureis interim stellae rotis
 Pigrumque linquunt exsulem,
 Per ora cuius uberes eunt aquae,
 Somnos quod avertat graves (w. 15–26)³².

[Także gdy zbliża się już noc, a czujny wieczór zapala gwiazdziste pochodnie, jakże cięższy podziwianie nieśmiertelnego światła i kul większych od Ziemi i oglądanie przez spadające łzy usianych szczelinami przybytków światłości, które wraz z Tobą, Chryste, które wraz z Tobą, Dziewico, zamieszka dziedzic wiekuistej chwały. Tymczasem gwiazdy krążą złocistymi zastępami i opuszczają opieszalego wygnańca, a po jego policzkach łzy obficie płyną, co płoszy sen głęboki].

W tym fragmencie występuje kilka metafor zbliżonych do obrazów Marina lub do sposobu rozumienia jego obrazowania przez Sarbiewskiego. Gwiazdy są tu bowiem i pochodniami zapalonymi przez zmierzch, i szczelinami ukazującymi jasność świetlistego przybytku Najwyższego, i zbrojnymi zastępami pełniącymi straż nocną. Być może są też „łzami nieba”, które spotykają się w czasie z płaczem ziemskiego pielgrzyma, „mieszkańca gwiazdzistej światłości” (*Lyr.* I 19,10), skazanego na ziemskie wygnanie. Co więcej, kiedy poeta spogląda na ziemię, widzi zioła rwące się do gwiazd (w. 37–38), a także słyszy „pochylone lilie mówiące coś (nie wiadomo co) gwiazdom bladymi ustami; wieczorem wydają one miłe westchnienia, rano spływają łzami” (w. 43–46)³³. Gdziekolwiek więc skieruje swe oczy, wszędzie dostrzeże ślady prowadzące do „niebieskiej ojczyzny”.

³¹ Stanowi ona imitację (palinodię) znanej i wielokrotnie parafrazowanej w dobie staropolskiej epody Horacego *Beatus ille, qui procul negotiis*; por. M. Eder, *Sobowtóry Alfiusza. O epodzie 2 Horacego i jej staropolskich parafrazach*, „Meander” 51 (1996), z. 5/6, s. 287–296.

³² M.C. Sarbievius, *Lyriconum libri quattuor...*, s. 150.

³³ *Ibidem.* Ep. 3, 43–46: „Astrisque panda nescio quid pallido/ Loquuntur ore lilia,/ Et sero blandis ingemunt suspiriis;/ Et mane rorant lacrimis”.

Niektóre z zastosowanych przez Marina metafor mogły być szczególnie bliskie jezuickiemu poecie z powodu podobieństw do obrazów znanych z Pieśni nad Pieśniami; przywoływał je najchętniej w utworach inspirowanych kantykiem Salomona. Katalog Sarbiewskiego (i łacińska wersja tekstu czy jej przekład w *Charakterach lirycznych*) nie oddaje kunsztownej konstrukcji wiersza Marina. Pieśń włoskiego poety składa się z siedemnastu pięciowersowych strof, ma zatem osiemdziesiąt pięć wersów. Strofy są rymowane ababb (cztery pierwsze wersy każdej z nich liczą siedem sylab, a ostatni, piąty – jedenaście). Pochwała gwiazd jako doskonałego dzieła Stwórcy przeradza się na koniec w zachwyt nad oczyma kobiety (w niektórych wersjach ma ona na imię Maria³⁴). W utworze można się doliczyć co najmniej trzydziestu figuralnych wyobrażeń gwiazd³⁵. Metafory zawarte w pierwszej strofie zostały już omówione wyżej. Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na to, że katalog gwiazdnych figur Marina nie jest zwykłą wyliczanką, lecz układa się w zamknięte w strofach, dopracowane retorycznie, niekiedy niezwykle dynamiczne obrazy. Na początku gwiazdy zostały przedstawione jako umieszczone na niebie światła, podobne zapalonym świecom czy pochodniom nocne oświetlenie, które towarzyszy zarazem „pogrzebowi” dnia. Strofa druga nabiera już bardziej teologicznego charakteru, wiążąc gwiazdy z aktem boskiej kreacji. Są one bowiem „pełnymi miłości cząstkami żaru” z pierwotnego ognia, który zapłonął w świecie, oraz „pełnymi światła iskrami” Najwyższego, jaśniejącego Słońca³⁶, a co za tym idzie – promieniami rozsiewającymi piękno Niestworzonego Umysłu. Sarbiewski nieco upraszcza te metafory, kondensując je i częściowo rozwiązując. Nie zagłębia się zanadto w subtelności różnicy między *faville* (żarowe skry z ogniska) a *scintille* (odpryski słonecznego światła). Łączy niestworzony umysł Boga z figurą słońca. Dlatego nazywa gwiazdy „iskrami Bożego światła” i „promieniami niestworzonego słońca”, zamieniając trzy figury Marina na dwie. Warto również przypomnieć, że o gwiazdach jako niebiańskich ogniach mówił w inwokacji do Uranii (‘Niebiańskiej’) w poemacie dydaktycznym *Urania, sive de stellis* (Urania, czyli o gwiazdach) Giovanni Pontano. Wielokrotnie powracał później do tego obrazu w opisie poszczególnych konstelacji, uzupełniając go o nowe szczegóły, przykładowo o płomienie: „na pogodnym niebie migoczą niezwykle gwiazdy i światła jaśniejają rozpalonym płomieniem”³⁷.

W trzeciej strofie Marino ukazuje gwiazdy jako swego rodzaju komunikat Boga adresowany do ludzi i służący ich pouczeniu; określa je jako wyraziste i „przejrzyste ślady niewidzialnej Prawdy” oraz wspaniałe i czyste kształty, które prostymi ścieżkami prowadzą myśl ludzką ku jej Wielkiemu Początkowi³⁸. Co ciekawe, jezuicki

³⁴ Taka lekcja pojawia się na przykład w dwudziestowiecznej edycji: G. Marino, *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari 1913, s. 363: „come veri sembianti/ de’ sacri di Maria lumi stellanti!”.

³⁵ J.V. Mirollo, *The Poet of Marvelous: Giambattista Marino*, New York 1963, s. 152.

³⁶ G. Marino, *Canzone delle stelle*: „Amorose faville/ Del primo foco ardente,/ Luminose scintille/ Del Sommo Sol lucente,/ Raggi del bel de l’increata mente” (w. 6–10).

³⁷ G. Pontanus, *Opera*, Venezia: Aldus et Andreas Asulanus, 1513, k. 38: „micant caelo spectanda sereno/ Sidera et ardenti scintillant lumina flamma”.

³⁸ G. Marino, *Canzone delle stelle*: „Espresso e lucid’orme/ De l’invisibil vero,/ Illustri e pure forme,/ Che per dritto sentiero/ Trahete al gran principio human pensiero” (w. 11–15).

poeta zupełnie tę strofę pomija, przechodząc od razu do czwartej, w której Marino mówi o gwiazdach w dwóch porządkach metaforycznych: jako o wspaniałym wystroju, złoceńiach i klejnotach nocnej szaty nieba oraz jako o zachwycających ornamentach niebiańskiej świątyni, „utkanych” przez Wielkiego Twórcę ze złota i ognia. Sarbiewski upraszcza ten kontekst, wspominając tylko o klejnotach nocnej szaty i ozdobach świątyni. Z piątej strofy wypisuje następane trzy obrazy, mówiąc o gwiazdach jako o świętych lampach zawieszonych u kopuły sklepienia³⁹, niegroźnych i spokojnych ogniskach oraz ogniach rozpalonych w otwartych przestrzeniach. U Marina natomiast dostrzegamy w tym miejscu najpierw jeden obraz, rozwijający apostrofę „Święte, złocone lampy, które zdobicie ogromne i wzniosłe stropy firmamentu”, a potem kolejną spójną wewnątrznie metaforę: „Niegroźne ogniska i lampy otwartych, spokojnych przestrzeni powietrznych”⁴⁰. Sarbiewski, jak to jeszcze zobaczymy dalej, konsekwentnie usuwa z wiersza czasowniki i umieszcza uproszczone figury w katalogowym porządku. Ale i Marino od niego nie stroni, o czym najlepiej świadczą strofy szósta, siódma i ósma, podporządkowane figurze enumeracji. Gwiazdy nazwano tam kolejno „żywymi, płonącymi kryształami piropu”⁴¹, „drogimi, niebiańskimi oddziałami”, „uprzejmymi oczami nieba” „wysokimi lampami światła”, „wieczystymi obrazami oblicza niebios”⁴², „nieśmiertelnymi kwiatami, zrodzonymi na miłych polach wieczystych łąk, maleńkimi klejnotami i złotymi ziarnami piasku, pochodzącymi z pogodnych wybrzeży niebios”⁴³. Wreszcie poeta określa je jako „wierne towarzyski miłości i ciemnej nocy”, „przyjazne przewodniczki snu”, „zwierciadła wszechświata i natury”⁴⁴.

We fragmencie traktatu Sarbiewskiego odpowiadającym tym strofom Marina pojawiają się po prostu „vivi pyropi”, oddane przez Skiminę jako „żywe brązy”, choć raczej należałoby tu mówić o „ognistych granatach”. Nie ma wzmianki o zastępach (orszakach?), zamiast „oczu nieba” mamy skutek ewidentnej pomyłki (a może świadomego zabiegu?) „oczy cieni”, jakby prześwity w ciemności, w dodatku „ciekawę”. Pojawiają się „lampy światła” (ale już bez epitetu), a obraz oblicza niebios, który tak wielką przeciwień rolę odgrywa w liryce chrześcijańskiego Horacego, zamieniony zostaje na „rycinę [czy może rzeźbę] wieczności”. Z kolejnej strofy jezuita przejmuje uproszczone metafory kwiatów i złotego piasku, z następnej – wszystkie metaforyczne obrazy, zmieniając nieco ich porządek.

³⁹ „Pompe, fregi e tesori/ Della noturna veste,/ Ornamenti e splendori/ Del bel tempio Celeste/ Di foco e d'or dal gran fattor conteste” (w. 16–20). Podobny obraz poeta ukazał zresztą bardzo sugestywnie we wspomnianej odzie (*Lyr.* I 19) o tęsknocie do „niebieskiej ojczyzny” (*Ad caelestem adspirat patriam*).

⁴⁰ „Sacre lampe dorate,/ Ch'i palchi immensi et ampi/ Del firmamento orante,/ Fochi innocenti e lampi/ De tranquilli de l'aria aperti campi” (w. 21–25).

⁴¹ Pirop (łac. *pyropus*) to minerał, odmiana granatu, którego nazwę, pochodzącą z gr. *pyropos*, można tłumaczyć jako ‘ognistooki’. Ma barwę krwawoczerwoną lub czerwonofioletową.

⁴² G. Marino, *Canzone delle stelle*: „Vivi piropi accesi,/ Care scorte superne,/ Del Ciel occhi cortesi,/ Del mondo alte lucerne./ De la volta de ciel pitture eterne” (w. 26–30).

⁴³ „Fiori immortali e nati/ Ne le campagne amene/ De'sempiterni prati,/ De le spiagge serene,/ De ciel gemme minute, aurate arene” (w. 31–35).

⁴⁴ „D'amor compagne fide/ E de la notte oscura,/ Del sonno amiche guide,/ Vasi di luce pura,/ Specchi de l'univerfo edi natura” (w. 36–40).

Warto zatrzymać się przez chwilę nad obrazem gwiazd jako kwiatów niebieskich łąk. Nie został on wymyślony ani przez Marina, ani przez Sarbiewskiego. Już Maniliusz (*Astronomica* V, 726–730) porównywał świątynię niebios błyszczącą gwiazdami do kwiatów na łące czy ziaren piasku na brzegu morza. W dobie wczesnonowożytnej metafory „kwiatów niebios” i „gwiazd ziemi” wywodzono od pitagorejczyków⁴⁵. Sarbiewski ukazuje najpełniej obraz „niebiańskiej łąki” w odzie IV 21, rozwijając motto z Pieśni nad Pieśniami (PnP 2,10–13): „Powstań, przyjaciółko ma, piękna ma, i pójdź! Bo oto minęła już zima, deszcz ustał i przeszedł. Na ziemi widać już kwiaty, nadszedł czas przycinania drzew, i głos synogarlicy już słyhać w naszej krainie. Figowiec wydał zawiązki owoców i winne krzewy kwitnące już pachną. Powstań, przyjaciółko ma, piękna ma, i pójdź!”⁴⁶. Cały ten biblijny pejzaż umieszcza poeta w niebiosach, przywołując słowa Oblubieńca do Oblubienicy:

Interea sacris aperit se scena viretis
 Sub pedibusque tibi
 Altera floret humus, alterque vagantia late
 Sidera pascit ager (w. 11–14)⁴⁷.

[Tymczasem otwiera się świętych łąk sceneria, a pod twymi stopami rozkwita inna ziemia, a inne pole karmi swobodnie błędzące gwiazdy].

Gwiazdy wydają się tu zarówno kwiatami niebiańskiej łąki, chrześcijańskiego Eliżjum, jak i pasącymi się na niej barankami, zwłaszcza że dalej pojawiają się jeszcze inne zwierzęta (lew, koziołki, kozice), mogące budzić skojarzenia ze znakami zodiaku.

Powróćmy do pieśni Marina. Figury zamknięte w kolejnych strofach stają się coraz bardziej dynamiczne. Poeta zwraca się zatem do gwiazd: „Pełne wdzięku tancerki, które podczas różnych tańców przemierzacie gromadnie ruchome ścieżki przejrzystych, kulistych kryształów”⁴⁸. U Sarbiewskiego ten obraz sprowadza się do „miłośniczek tańców pośród przejrzystych kryształów niebios”. We wspomnianej pieśni o tęsknocie do „niebieskiej ojczyzny” gwiazdy wiodą zdumiewające tańce, rozpraszając ciemności nocy (*Lyr.* I 19, 6–7). Jeszcze bardziej niedbale odnosi się poeta z Mazowsza do następnej strofy, z której bierze tylko pierwszy wers, i na jego podstawie, niezbyt ściśle, konstruuje definicję gwiazd jako „złotych źródeł słońca”.

⁴⁵ Por. I.B. Porta, *Phytognomonica*, Frankfurt am Main: Ioannes Wechelus et Petrus Fischerus, 1591, s. 466: „Pythagoras et eius sequaces terrae flores *collucentes stellarum oculos* vocabant ac sidera caeli flores et sicut in terra flores stellarum colores, ista sidera in caelo terre pratum ostendunt”, „Pitagoras i jego uczniowie nazywali kwiaty ziemi *błyszczącymi oczyma gwiazd*, a gwiazdy – *kwiatami nieba* i jak kwiaty na ziemi wyobrażają piękno gwiazd, tak też gwiazdy na niebie – ziemską łąkę” (oznaczenia kursywą za starym drukiem).

⁴⁶ Cyt. za edycją: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia], wyd. 5, Poznań 1999.

⁴⁷ M.C. Sarbivius, *Lyriconum libri quattuor...*, s. 123.

⁴⁸ G. Marino, *Canzone delle stelle*: „Danzatrici leggiadre/ Che con diversi balli/ Ite scorendo a squadre/ I volubili calli/ De trasperenti e sferici cristalli” (w. 41–45).

Tymczasem w obrazie, jaki tworzy Marino, gwiazdy są czystymi strumieniami, które nawadniają świat, czerpiąc ze Słońca – złotego źródła życiodajnego i płodnego światła, oraz głębokiego oceanu Najwyższej Mocy⁴⁹.

Następna strofa Marina jest przesycona blaskiem i stanowi poetycki obraz walki światła z ciemnością. Jasność ma tu zdecydowaną przewagę (przynajmniej ilościową), błyszczy bowiem we wszystkich siedmiosylabowych wersach, a ostatni, najdłuższy, wprowadza temat walki i przeciwnika. Gwiazdy zostały ukazane jako „jaśniejące światła niegasnącej światłości, szlachetnej światłości świetlistych zastępów, które, życiodajne i wojownicze, toczą bój z cieniami”⁵⁰. Sarbiewski znacznie uprościł ten dynamiczny obraz, usuwając z niego ten nadmiar blasku, a ponadto nazwał wojownicze gwiazdy Amazonkami. Całkowicie pominął strofę kolejną, ukazującą światła niebios jako pełne wdzięku nimfy błąkające się wokół Księżycy (*Luna*) i układające dlań w brunatnym cieniu wspaniałe i niewiędnące girlandy „nieziemskich róż”.

Więcej uwagi poświęca Sarbiewski trzynastej strofie wiersza Marina. Obraz w nim zawarty ma również charakter sytuacyjny, został on jednak pominięty i przepisany na ciąg metafor. Włoski poeta przemawia do gwiazd: „Wy, wieczyste kanały świata i jasne bramy, rozdajecie śmiertelnym dobro i zło, życie i śmierć, jako znaki Fatum i Losu”⁵¹. Jest to astrologiczna część wiersza, podkreślająca swoistą „mowę” ciał niebieskich i ich wpływ na losy świata. Być może została tu uwzględniona także teoria kosmicznych promieni, mających – jak wówczas wierzone – wpływ na ludzkie czyny i emocje⁵². Polski jezuita tonuje nieco te fatalne moce gwiazd, podkreślając wprawdzie ich rolę jako znaków Fatum i Fortuny, lecz kładąc nacisk raczej na to, że są narzędziem pośredniczącym w udzielaniu łask Bożych, niż na ich „decydowanie” o ludzkim szczęściu i nieszczęściu. Potem objaśnia *caratteri* na nowy sposób, wyłącznie w perspektywie estetycznej, jako piękne znamiona (piegi? cętki?) na obliczu nieba. Z kolejnej strofy Sarbiewski wyławia znowu tylko dwie metafory, tłumacząc je dosłownie, choć „języki Boga” są u Marina „błyszczące”, a nie „ruchliwe”, a „usta niebios” – prawdopodobne, co poeta opuszcza (dodaje za to wyrwane z kontekstu dalszej strofy „wirujące szafiry”)⁵³. Usta i język współtworzą u autora *Adonisa* opowieść o „mowie gwiazd”, której charakterystyczną cechą pozostaje „wymowne milczenie”. Wydaje się to wyraźnym nawiązaniem do znanego wersetu psalmu o niebiosach głoszących chwałę Boga; Ps 19 (18) *Caeli enarrant gloriam Dei*. Gwiezdne znaki wyrażają wszystko prawdziwie, jakby zostało to wypowiedziane głośno i precyzyjnie wyartykułowane za pomocą ich drżących promieni.

⁴⁹ „Del sole, aurea fontana/ Di lume almo e fecondo/ E di virtu sovrana/ Oceano profondo/ Puri ruscelli, ch'irrigate il Mondo” (w. 46–50).

⁵⁰ „D'ineinguibil luce/ Luminose lumiere,/ Da la candida luce,/ De le lucenti schiere,/ Che combatton con l'ombra alme guerriere” (w. 51–55).

⁵¹ „Voi, perpetui canali/ Del mondo e chiare porte,/ Dispensate a mortali/ Ben e mal, vita e morte;/ Caratteri del Fato e de la Sorte” (w. 61–65).

⁵² Por. W. Schumaker, *Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1972, s. 7–11. Astrologowie mówili także o „kosmicznym tańcu” ciał niebieskich; podobny obraz pojawia się w dziewiątej strofie pieśni Marina.

⁵³ G. Marino, *Canzone delle stelle*: „Bocche del ciel veraci,/ Lingue di Dio lucenti,/ Ch'in silenti loquaci/ Favellate alle genti/ I cui tremoli rai son tutti accenti” (w. 66–70).

Ostatnie trzy strofy pieśni Marina, prowadzące ku ostatecznej poincie, zostały niemal całkowicie zignorowane przez Sarbiewskiego (z wyjątkiem wspomnianych „szafirów”⁵⁴). Nie służą one metaforycznemu definiowaniu gwiazd, lecz ich klasyfikacji wedle ówczesnych wyobrażeń astronomicznych (gwiazdy stałe, przymocowane do konkretnej sfery niebieskiej i obracające się wraz z nią, gwiazdy ruchome, „pływające” w niebiosach, a także komety, niemające określonych granic i ciągnące za sobą warkocz). To wyliczenie zamyka pointa:

I vostri raggi d'oro
 O stelle scintillanti
 Saluto, inchino, adoro,
 Como veri sembianti
 De belli, ond'io languisco, occhi stellanti (w. 81–85).

[Wasze złote promienie, o iskrzące się gwiazdy, pozdrawiam z ukłonem i biję przed nimi czołem; to prawdziwe podobizny gwiazdzistych oczu, które wpędzają mnie w chorobę].

Wszystkie obrazy gwiazd, układające się w swoiste konstelacje metafor i peryfraz, służą zatem, jak się okazuje, znalezieniu adekwatnego określenia dla oczu kobiety. Jeśli nosi ona imię Maria, jak w niektórych wersjach pieśni, w których wyraźnie mówi się o „świętych oczach”, wiersz może się odnosić do sfery sacrum. Wydaje się to nawet uzasadnione w kontekście pierwotnego, niezrealizowanego „heksamericznego” projektu.

Z wiersza Marina czerpali pełnymi garściami włoscy poeci⁵⁵ (choć nie tylko⁵⁶). Czyniono z niego wypisy zalecające lub krytycznie oceniające styl poetycki, obfitujący w mnożone niekiedy bez żadnego umiaru figuratywne definicje. W pismach jezuitów także krążyły różne (również entuzjastyczne) opinie na temat twórczości włoskiego konceptysty. Nie wiemy, w jakim stopniu Sarbiewski miał udział w przerabianiu *Pieśni o gwiazdach* na katalog metafor. Można przypuszczać, że sam dokonał przekładu na łacinę i przeróbki tekstu, nie można jednak wykluczyć, że ktoś zrobił to już wcześniej przed nim. Na pewno gwiazdne koncepty Marina nie pozostały bez wpływu na jego lirykę. Być może wiedząc, że autor *Adonisa* nie cieszył się aprobatą dworu Barberinich, Sarbiewski zdecydował się na ukrycie jego nazwiska pod osłoną ogólniej peryfrazy („współczesny poeta etruski”).

Niezależnie do tego, czy polski jezuita samodzielnie tłumaczył pieśń Marina, czy korzystał z jakiegoś łacińskiego przekładu, poszukiwał w niej interesujących dla siebie jako poety i nauczyciela poetyki metaforycznych obrazów. Z tego powodu,

⁵⁴ „Obracające się szafiry” nie określają jednak u Marina gwiazd, lecz sfery niebieskie, które miały być przejrzyste jak kryształ i szafir (kojarzący się naturalnie z barwą nieba).

⁵⁵ Na przykład Girolamo Fontanella (ok. 1612 – ok. 1644), por. *Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari 1910; *La saltatrice* (s. 232–234), *La ricamatrice* (s. 234–235).

⁵⁶ Por. odę N. Ciangulo, *Pensieri poetici dei caratteri o lettere dell'imprimeria* [Myśli poetyckie o czcionkach albo literach drukarskich], w: J.H. Leich, *Gepriesenes Andencken von Erfindung der Buchdruckerey*, Leipzig [s.n.] 1740, s. 152–155.

przekładając utwór na łacinę i sporządzając katalog definicji gwiazd, zachował niezwykle dużą swobodę interpretacji, która tłumaczy daleko idące niekiedy zmiany, obejmujące błędne odczytanie słowa, całkowite pominięcie niektórych figur, uproszczenia czy skróty tekstu. Jego lektura Marina może również świadczyć o zmianach w relacjach między poezją łacińską a poezją uprawianą w językach wernakularnych. Coraz częściej można tu mówić o wzajemnej wymianie inspiracji, wypływających z różnych upodobań estetycznych i założeń filozoficznych. Łacińska Muza nie była już tylko mistrzynią czy nauczycielką poezji; czasami mogła się nauczyć czegoś nowego na przykład od włoskiej Muzy.

Jaki wpływ na lirykę Sarbiewskiego miała lekcja Marina? Czy i w jakim zakresie czerpał on inspiracje z twórczości włoskiego poety? I wreszcie najważniejsze pytanie: w jakim stopniu te wszystkie metafory gwiazd pozostawały zgodne z jego wcześniejszymi wyobrażeniami astralnymi? Zanim przybył do Rzymu, niektóre z nich były już z całą pewnością ukształtowane, osadzone w uważnej lekturze ksiąg biblijnych, podsuwającej mu dwa obrazy gwiazd, jako ornamentów niebiańskiej świątyni i jako czuwających przez całą noc straży. Nie można wykluczyć, że konceptystyczna w dużej mierze wyobraźnia poetycka Sarbiewskiego miała dużo miejsc wspólnych z poetyką Marina, znajdującą upodobanie w mnożeniu obrazowych figur. To dlatego, spoglądając w to samo rozgwieżdżone niebo, można było dostrzec niemal identyczne konstelacje peryfraz, metafor, metonimii czy alegorii.

Bibliografia

Źródła

- Ciangulo N., *Pensieri poetici dei caratteri o lettere dell' imprimeria* [Myśli poetyckie o czcionkach albo literach drukarskich], w: J.H. Leich, *Gepriesenes Andencken von Erfindung der Buchdruckerey*, Leipzig [s.n.] 1740, s. 152–155.
- Dante, *Divina Commedia*, intr. I. Borzi, commento a cura di G. Fallani, S. Zennaro, Roma 2009.
- Kochanowski J., *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Lirici marinisti*, a cura di B. Croce, Bari 1910.
- Marino G., *Hinno alle stelle del Sig[nor] Gio[vanni] Battista Marini stampato ad'istanza di D. Gasparo Oriolis molto affittionatissimo dell'Autore*, Palermo: Battista Maringo, 1608.
- Marino G., *La murtoleide – fischiate del cavalier Marino con La marineide – risate del Murtola*, Frankfurt am Main: Giovanni Beyer, 1626.
- Marino G., *La strage degl'innocenti. Poema del signor cavalier Marino*, Roma: Giacomo Mascardi, 1633.
- Marino G., *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari 1913.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych* [Biblia Tysiąclecia], wyd. 5, Poznań 1999.
- Pontanus G., *Opera*, Venezia: Aldus et Andreas Asulanus, 1513.

- Porta I.B., *Phytognomonica*, Frankfurt am Main: Ioannes Wechelus et Petrus Fischerus, 1591.
- Sarbievius M.C., *Lyricorum libri quattuor, epodon liber unus alterque epigrammatum*, Antwerpen: Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1634.
- Sarbiewski M.K., *Charaktery liryczne, czyli Horacjusz i Pindar (Characteres lyrici, seu Horatii et Pindarus)*, w: M.K. Sarbiewski, *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław–Kraków 1958, s. 21–158.
- Soarez C., *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, Köln: Maternus Cholinus, 1579.

Opracowania

- Ahern J., *Dante's Last Word: The Comedy as a liber coelestis*, „Dante Studies” 102 (1984), s. 1–14.
- Bieniek M., *Pieśń I 19 M.K. Sarbiewskiego jako przykład barokowej parodii*, „Terminus” 6 (2004), nr 1, s. 35–73.
- Burkard T., *Die Rezeption Horazischer Lyrik in Sarbiewskis poetologischer Schrift Characteres lyrici, seu Horatii et Pindarus*, w: *Sarbiewski: Der polnischen Horaz*, hrsg. von E. Schäfer, Tübingen 2006, s. 95–108.
- Buszewicz E., *Sarmacki Horacy i jego liryka. Imitacja – gatunek – styl. Rzecz o poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Kraków 2006.
- Corradini M., *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla Polinnia di Giovan Battista Marino*, „L'Elisse” 14 (2019), n. 1, s. 47–71.
- Eder M., *Sobowtóry Alfiusza. O epodzie 2 Horacego i jej staropolskich parafrazach*, „Meander” 51 (1996), z. 5/6, s. 287–296.
- Litwornia A., *„Dantego któż się odważy tłumaczyć?” Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005.
- Lukaszewicz-Chantry M., *Trzy nieba. Przestrzeń sakralna w liryce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Wrocław 2002.
- Maciej Kazimierz Sarbiewski: *pięć pieśni (I 10, I 19, II 5, II 18, III 2)*, przeł. J. Domański, komentarzem opatrzyła B. Milewska-Ważbińska, „Meander” 71 (2016), s. 55–71.
- Mack P., *A History of Renaissance Rhetoric 1380–1620*, Oxford 2011.
- Mikołajczak A., *Jan Kochanowski w Characteres lyrici M.K. Sarbiewskiego*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 7 (1988), s. 183–198.
- Mirollo J.V., *The Poet of Marvelous: Giambattista Marino*, New York 1963.
- Moss A., *Książki „miejsc wspólnych” w szkole*, przeł. M. Skwara, w: *Retoryka*, red. M. Skwara, Gdańsk 2008, s. 158–177.
- Nadolski B., *Wokół nauki o stylu w jezuickich retorykach*, „Pamiętnik Literacki” 54 (1963), z. 3, s. 81–89.
- Pawlak W., *Jezuicka ars legendi – Francesco Sacchini, „De ratione libros cum profectu legendi” (1613)*, w: *Między księgami*, red. M. Barłowska, M. Walińska, Katowice 2012 (Sarmackie Theatrum, 5), s. 197–218.
- Pelc J., *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej od XVI do połowy XVIII wieku*, Warszawa 1965.

- Russo E., *Marino*, Roma 2008.
- Ryczek W., *O kategorii charakteru lirycznego w poetyce Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, „Teksty Drugie” (2016), z. 2, s. 65–81.
- Ryczek W., *U bram niebios. Oda (IV 30) Macieja Kazimierza Sarbiewskiego do Janusza Skumina Tyszkiewicza*, „Terminus” 22 (2020), z. 4 (57), s. 333–355.
- Rynduch Z., *Nauka o stylach w retorykach polskich XVII wieku*, Gdańsk 1967.
- Sarnowska-Temierusz E., *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974.
- Sarnowska-Temierusz E., *Przeszłość poetyki. Od Platona do Giambattisty Vica*, Warszawa 1995.
- Schumaker W., *Occult Sciences in the Renaissance: A Study in Intellectual Patterns*, Berkeley 1972.
- Sinko T., *Poetyka Sarbiewskiego*, „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU” 58 (1918), nr 3.
- Stawecka K., *Maciej Kazimierz Sarbiewski o poezji lirycznej. Komentarz do Characteres lyrici*, „Roczniki Humanistyczne” 32 (1984), z. 1, s. 135–146.
- Ulčinaité E., *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVII wieku. Próba rekonstrukcji schematu retorycznego*, Wrocław 1984, s. 21–22.

ELWIRA BUSZEWICZ

- 🏠 Uniwersytet Jagielloński, Kraków / Jagiellonian University in Krakow, Poland
✉ elbusz[at]o2.pl
🔗 <https://orcid.org/0000-0002-6919-9105>

Elwira Buszewicz – Professor at the Faculty of Polish Studies at Jagiellonian University, Krakow. Research interests: Humanism, Neo-Latin literature, Renaissance literature, patristic studies, rhetoric, theory and practice of translation. Recent publications: Grzegorz z Sambora, *Częstochowa* (Krakow 2020; with Wojciech Ryczek); “Wzloty, odchylenia i lamenty, czyli imitatorzy wobec potrzeby nowości”, *Śląskie Studia Polonistyczne* (2019), no. 2; „Genealogia i finezja. Najkrótsze pieśni Jana Kochanowskiego”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria* (2020).

WOJCIECH RYCZEK

- 🏠 Uniwersytet Jagielloński, Kraków / Jagiellonian University in Krakow, Poland
✉ wojtek.ryczek[at]interia.pl
🔗 <https://orcid.org/0000-0003-3288-1642>

Wojciech Ryczek – Assistant Professor at the Faculty of Polish Studies at Jagiellonian University, Krakow. Research interests: history of rhetoric, modes of figuration, Neo-Latin literature, history of ideas, translation studies, anthropology. Recent publications: “Speaking Freely: Keckermann on Figure of Parrhesia”, *Rhetorica* 37 (2019), no. 2; M. K. Sarbiewski, *Signa siderum/ Gwiazdne znaki*, introd. and transl. by W. Ryczek, Krakow 2020.