

JULIUSZ NOWAK-DŁUŻEWSKI
Warszawa

POEMAT SATYROWY W LITERATURZE POLSKIEJ W XVI I XVII W.

Poemat Jana Kochanowskiego *Satyr* jest wyrazem reakcji początkującego poety na zagadnienia egzekucji praw koronnych, szerokiego planu reform za czasów Zygmunta Augusta. Poemat przekazuje atmosferę polityczną sejmów egzekucyjnych r. 1562 i 1563, kiedy to po długich targach doszło wreszcie do załatwienia sprawy królewszczyzn i ufundowania skarbu państwowego na potrzeby stałej armii krajowej. Uważna lektura diariuszy sejmowych obu tych sejmów egzekucyjnych zmusza do rewizji przyjętego prawie powszechnie poglądu, że Kochanowski odzwierciedla w poemacie poglądy polityczne podkanclerzego Piotra Myszkowskiego, sformułowane w jego mowie na sejmie 1563 r. Zamówienie społeczne na *Satyra* wyszło nie od dworu, ale właściwie od społeczności szlacheckiej, której poglądy wyłuszczył na sejmie w r. 1563 marszałek izby poselskiej Mikołaj Siennicki. Problematyka egzekucyjna musiała poważnie i mocno zaangażować Kochanowskiego, jeżeli pisze o niej już w *Zgodzie*, na rok przed powstaniem *Satyry* (1562) i jeszcze we *Wrózkach*, rok po napisaniu *Satyry* (1564).

Kochanowski w ten sposób staje w jednym szeregu z wybitnymi przedstawicielami literatury polskiej połowy w. XVI, którzy ten sam przedmiot, sprawę egzekucyjną, uczynili treścią swych wystąpień pisarskich (Modrzewski, Orzechowski, Solikowski, Rej, Marcin Bielski).

Na tekst ideologiczny *Satyra* składają się zasadniczo trzy momenty: diagnoza chorób politycznych, trawiących organizm Rzeczypospolitej, a rozpoznanych przez poetę, sposoby leczenia tych chorób, ewentualność śmierci organizmu politycznego państwa polskiego. Wizja polityczna współczesnej Kochanowskiemu Polski ma charakter organiczny; trudno, jak to czasem czyniono, dyskwalifikować dzieło Kochanowskiego z punktu widzenia jego rzekomego rozbicia kompozycyjnego. Symbol literacki starogreckiego bożka Satyra jest u podstawy w poemacie formy, kształtującej materiał w dzieło sztuki literackiej o specyficznym wyglądzie artystycznym.

Aleksander Brückner krytykował kiedyś poetę, który mając pod ręką bogaty świat „dzikich mężów“ i „dziwożon“ polskiej baśni ludowej,

sięgnął dla swej postaci symbolicznej aż do tradycji antyku greckiego. Sądźmy, że krytyka naszego wielkiego historyka literatury nie ma podstaw rzeczowych i że rację ma chyba współczesny belgijski polonista Claude Backvis, który rehabilituje artystyczne walory postaci Satyra¹. Kontakt Kochanowskiego z polską kulturą ludową nie był ani szeroki, ani głęboki; rzecz ma się przeciwnie, jeśli idzie o jego kontakt z kulturą antyczną. Toteż „faunowie leśni“ są częstym rekwizytem w pieśniach Kochanowskiego; mitologiczna gromada driad, rogatych faunów i satyrów, zaludniająca zamechskie lasy, wita Batorego, przybywającego na łowy do swego przyjaciela, Jana Zamoyskiego. Backvis dowiódł dostatecznie we wnikliwych wywodach, że Kochanowski w sposób właściwy pod względem artystycznym wyposażył postać swego bożka. Długie parenetyczne partie wystąpień Satyra mają pokrycie w tysiącletniej greckiej tradycji jego żywota, pogłębionej polskimi doświadczeniami. Nie wiemy wprawdzie dokładnie, co go skłoniło do przeniesienia się z laurowych gajów Grecji do sosnowych borów Sarmacji, ale skoro znalazł się na ziemiach polskich, zachowuje się w sposób, który nie może budzić niczyich zastrzeżeń. Umotywowana jest jego ucieczka z lasów i pobyt na dworze króla, jak również powrót do leśnych siedzib z wizytą po drodze w domu poety. Ten ważny dla architektoniki poematu wątek migracji jest przez poetę wyznaczony w sposób najzupełniej przekonujący. Nic również nie można mieć przeciw wstępnej „przemowie“ i końcowemu „posłaniu“ poety do Satyra, tworzącym obramowanie kompozycyjne całego utworu.

Satyr Kochanowskiego, specyficzny w swej budowie w znaczeniu techniczno-treściowym i techniczno-formalnym, znalazł dość licznych naśladowców w literaturze w ciągu trzech wieków; stąd możemy mówić o poważnej recepcji poematu Kochanowskiego w literaturze polskiej.

Wśród naśladowców *Satyra* znaleźli się pisarze tacy, których nie możemy zaliczyć do prawych kontynuatorów kształtu literackiego *Satyra* J. Kochanowskiego. Są to twórcy utworów satyrycznych, ale nie satyrowych; ich utwory zawierają w stopniu słabszym lub silniejszym pewne reminiscencje treściowe i ideologiczne, pewne motywy, nawet pewne zapożyczenia frazeologiczne z poematu Kochanowskiego. Mimo to nie stanowią one kontynuacji literackich *Satyra*, a to ze względów zasadniczych, bo dotyczących poematu Kochanowskiego jako określonego typu utworu literackiego. Spośród licznych utworów tej kategorii wymienimy kilka dla przykładu. Marcin Bielski w *Rozmowie dwu baranu* wyraźnie powołuje się na *Satyra* i *Proteusza* jako na swych poprzedników na polu karcenia grzesznego społeczeństwa polskiego. Andrzej Zbylitowski w pier-

¹ Por. artykuł Claude Backvisa *Autour du „Satyre“ de Jan Kochanowski*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, I, s. 17 nn.

wszej części swego *Żywota szlachcica na wsi* stosuje charakterystyczny chwyt Kochanowskiego: wygłasza dłuższy monolog, który kończy jak i jego poprzednik, Satyr, zapewnieniem: choćbyście mię wyłajali lub nawet pobili, muszę wam powiedzieć całą prawdę. Kasper Twardowski w *Biczu Bożym* zdradza wyraźne reminiscencje stylowe i ideologiczne z *Satyra*, kiedy piętnuje upadek ducha rycerskiego wśród zmerkantyliźowanej szlachty polskiej czasów Zygmunta III.

Są i takie utwory, których autorzy świadomie nawiązują do *Satyra* jako swego wzorca, ale nie umieją tego wzorca z powodzeniem artystycznym wykorzystać. Tu można wymienić następujące rękopiśmienne poematy z czasów Zygmunta III: *Dialog albo rozmowa szlachcica Ukrainy z żołnierzem* i *Satyr podolski*, rękopiśmienny poemat *Satyr Belgo-Polonus*, utwór ze środowiska gdańskiego², rękopiśmienny *Satyr polski*, z poczty warszawskiej przysłany, skoncypowany w r. 1757. Tutaj również należy zaliczyć *Satyra prostego ad instar „Satyra” Kochanowskiego* Stanisława Szemiota (1672). Notujemy te utwory tutaj najogólniej, nie wchodząc dla braku miejsca w szczegóły i w przyczyny zwichnięcia zamierzonych przez tych autorów koncepcyj literackich.

Można z drugiej strony wymienić szereg poematów satyrowych, które w sposób autentyczny, choć budząc takie czy inne tu i ówdzie zastrzeżenia, realizują wzorzec literacki poematu satyrowego, zainicjowanego przez Jana Kochanowskiego. Są to utwory następujące: *Proteusz abo Odmieniec*, utwór anonimowy (1564), *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* Samuela Twardowskiego (1640), *Satyr na twarz dworską* Andrzeja Rysińskiego (1640), *Satyr polski wraca się z Bukowiny wołoskiej* Szymona Starowolskiego (1649), *Satyr nowy z chorej głowy*, utwór anonimowy (1649), *Satyrus rudis de liberatione Cracoviae et bello svetico*, anonimowy łaciński poemat w heksametrach (1658), *Satyr podgórski*, anonimowy poemat rękopiśmienny (1660), *Echo żałośnie, z głosu i wieści przechodzących przez Polskę obozów o uszy pustelnicze odbite*, anonimowy poemat z czasów rokoszu Lubomirskiego (1665)³, *Satyr steskniony w pustyni w jasne wychodzi pole*, anonimowy poemat rękopiśmienny z czasów Michała Wiśniewieckiego (1670).

Jak wygląda w szczegółach wskazana przez *Satyra* Kochanowskiego realizacja poematu satyrowego najpierw pod względem techniczno-treściowym?

Tu trzeba od razu stwierdzić, że trójdzielny układ treściowy *Satyra* J. Kochanowskiego (wizja negatywnej rzeczywistości politycznej, ustalenie

² Zamieszczony w zamówionym przez IBL i przeze mnie mu przekazanym zbiorze *Poezja wojen polsko-szwedzkich 1655—1660*.

³ Juliusz Nowak-Dłużewski, *Poezja Związku Święconego i rokoszu Lubomirskiego*, 1953.

środków jej naprawy oraz horoskopy przyszłości państwa polskiego) powtarza się we wszystkich poematach satyrowych, które mamy prawo uważać za udane pod względem literackim, a więc w *Proteuszu*, *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej* Twardowskiego, w pewnym stopniu w anonimowym *Satyrze podgórskim* i w *Satyrze polskim* Sz. Starowolskiego. Dodać trzeba, że poeci satyrowi, którzy formułują własną postawę wobec współczesnej sobie rzeczywistości politycznej, zapożyczają się w sposobie stylizowania przeżyć, a nawet we frazeologii od Kochanowskiego i przenoszą niekiedy żywcem nawet całe zdania z *Satyry* Kochanowskiego do własnych utworów. Stwierdźmy to w *Proteuszu*, w poemacie Rysińskiego, Starowolskiego, w anonimowych poematach *Satyr podgórski* i *Satyr steskniony*.

Przyczyną tego z jednej strony niewątpliwy ciężar autorytetu Kochanowskiego, którego uznaje się za poetę wysokiej klasy; z drugiej strony bliskość przedmiotu tych poematów przedmiotowi poematu Kochanowskiego, co wynika ze zbliżonej do siebie rzeczywistości polityczno-społecznej, o której mówią wszyscy poeci satyrowi. Oczywiście, że poeci zdolniejsi wypełniają ramy wizyj politycznych współczesnej sobie Polski, choćby nawet wizyj budowanych homogenicznie z *Satyrem* Kochanowskiego, materiałem samodzielnym. Rządzi nimi, jak widać, prawo realizmu artystycznego. W szczególach da się powiedzieć, że w budowie poematów satyrowych ujawniają się przedmioty, zdarzenia, cechy, które posiada *Satyr* Kochanowskiego, ale które w poematach epigonów ujmowane są inaczej, nabierają w nich akcentów specjalnych. Są w poematach satyrowych komponenty, których brak u Kochanowskiego, a które podyktowała poetom nowa, kształtująca ich przeżycia rzeczywistość polska czy nawet nowe, wnikliwsze, ostrzejsze niż u Kochanowskiego na nią spojrzenie. Są również takie komponenty, których się za Kochanowskim nie powtarza, bo ich brak w nowej rzeczywistości, albo ich się nie uważa za obowiązujące dla własnej literackiej konstrukcji, choć je wykazuje rzeczywistość, w której dany poeta żyje.

W taki, dość nieraz skomplikowany sposób otrzymujemy szereg utworów, które w gruncie rzeczy nie są powtórzeniem utworu Kochanowskiego, choć wywodzą się od niego i choć łączy je ze sobą dość bliskie pokrewieństwo literackie.

A oto parę ilustrujących te sprawy przykładów.

Najmocniej działa poemat Kochanowskiego na autora *Proteusza*, który napisał swój utwór parę miesięcy po *Satyrze*. Anonim powtarza wiernie trzy zasadnicze motywy *Satyry*: zanik tradycji rycerskiej w Polsce, rozkład życia społecznego, niesnaski religijne. Ale jest w tym wszystkim akcent osobisty autora (szczególnie w sprawach religijnych, które go mocniej niż Kochanowskiego interesują).

Ze szczególną wyrazistością występuje tendencja do samodzielnego kształtowania rzeczywistości dla własnych celów, choćby nawet w obrębie tradycyjnego wzorca techniczno-treściowego, w drugiej fazie recepcji poematu satyrowego Kochanowskiego — w *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej*. Twardowski dostrzega we własnej rzeczywistości politycznej dwa wątki z wzorca Kochanowskiego: sobkostwo szlacheckie i rozkład wymiaru sprawiedliwości. Utrwała je u siebie w większym nawet niż u Kochanowskiego bogactwie szczegółów, plastycznie i barwnie. Ale nowe czasy polityczne narzucają Twardowskiemu nie znany dotychczas w poemacie satyrowym akcent: sprzeciw wobec coraz więcej panoszącej się w Polsce warstwy możnowładczej. Nowe także jest mocne oskarżenie kleru; silniej w porównaniu z Kochanowskim rozbudowany obraz sprzedajnego trybunału koronnego. Zabrakło natomiast u Twardowskiego wątku spraw religijnych, które tyle dotychczas miejsca zajmowały w poemacie satyrowym. Sprawia to uspokojenie religijne za Władysława IV, szlachetny irenizm tego króla, który zdołał się przeciwstawić naporowi kontrreformacji.

Żywa jest tradycja *Satyra* Kochanowskiego w trzeciej fazie żywotności poematu satyrowego, w czasach Jana Kazimierza. Żyje w *Satyrze podgórskim* dawne rozprzężenie moralne rządzącej klasy społecznej i łączący się z tym upadek ducha bojowego, żyje chroniczne zło, wadliwy wymiar sprawiedliwości. Odżyła w *Satyrze podgórskim* sprawa religijna, która się stała aktualna podczas wojen szwedzkich. Zjawia się nowy wątek, wątek społeczny, którego nie znał dotychczasowy poemat satyrowy — oczywiście pod wpływem wojen kozackich.

Wizja polityczna Polski zwięża się w *Satyrze polskim* Starowolskiego i w anonimowym *Satyrze nowym* do jednego wątku: upadku ducha rycerskiego w narodzie szlacheckim. Redukcja obrazu politycznego Polski tłumaczy się u obu poetów chwilą historyczną, w której komponowali swe okolicznościowe ściśle poematy, jako doraźnie pomyślaną „literaturę stosowaną”; był to okres ciężkich klęsk wojennych pod Korsuniem, Żółtymi Wodami i Piławcami. Podkreślić należy, że Starowolski rozwija swój wątek wyraźnie pod wpływem Kochanowskiego, którego wręcz przestylizowuje.

Tradycja poematu satyrowego jako mniej lub więcej szerokiej wizji współczesnej poetom rzeczywistości politycznej zanika w obu ostatnich poematach z czasów kazimierzowskich: łacińskim *Satyrus rudis* i *Echu żałośnym*. Treść *Satyrusa* redukuje się do satyrycznej kroniki zbrodni szwedzkich w okupowanym Krakowie, a *Echo* przekształca się w serię paszkwilowych portretów wybitnych osobistości z czasów Jana Kazimierza (częsty w dawnej poezji politycznej chwyt „szopki politycznej”).

Odrębną pozycję w dziejach poematu satyrowego trzeba przyznać

Satyrowi na twarz dworską Rysińskiego i anonimowemu *Satyrowi stesknionemu na pustyni*. Oba te utwory są ciekawym przykładem pośredniej, wtórnej recepcji utworu literackiego, który działa na nich nie bezpośrednio, lecz za pośrednictwem czołowego epigona, Twardowskiego. Zależność Rysińskiego od Twardowskiego staje się wręcz jaskrawa. Rysiński dostrzega zresztą w rzeczywistości polskiej tylko jedno zło społeczne spośród wskazywanych tradycyjnie przez poemat satyrowy: życie ponad stan szlachecki. W sposobie malowania zbytku idzie niewolniczo za Twardowskim, przejmując jego schemat techniczno-treściowy prawie bez żadnych modyfikacji. Autor *Satyra stesknionego* wie dobrze, że pisząc poemat satyrowy ma obowiązek patrzeć — i to dla własnej korzyści — na wysokie wzory *Satyra* Kochanowskiego. Owszem, patrzy na nie, ale patrzy dość prymitywnie. To nie największy, ale najsprytniejszy plagiator spośród poetów satyrowych. Bierze całe partie wywodów rzeczowych i uczuciowych z Kochanowskiego, ale czyni to tak, by nie ściągnąć na siebie podejrzeń, że jest literackim złodziejem, chociaż — jak wiemy — kradzież literacka była w w. XVI i XVII rzeczą dozwoloną. Czerpie również bez żadnej ceremonii, pełnymi garściami, z Twardowskiego.

Jak wiemy, negatywnej wizji politycznej towarzyszy u Kochanowskiego troska o zaradzenie złu: panaceum Kochanowskiego — to powrót do moralności przodków, która przywróci narodowi ciężynę duchową. Dochodzimy oto do konserwatywnego akcentu w *Satyrze* Kochanowskiego, który wywołał w swym czasie gniewny sprzeciw weredycznego Bema, a który ostatnio piętnuje — i to bardzo ostro — Backvis we wspomnianym już studium. Cała sprawa nadaje się do dalszej dyskusji, na którą w tej chwili brak miejsca. Można tu tylko zauważyć, że generalna teza Kochanowskiego: byt narodów i państw zależy od poziomu moralnego narodów — jest generalną tezą renesansu, przejętą zresztą z antyku rzymskiego⁴.

Twórcy poematów satyrowych, którzy się zdobyli na własny pogląd na rzeczywistość polską, wyciągają z niego te same, co i Kochanowski, wnioski, a więc Starowolski, autor *Proteusza*, Twardowski oraz autor *Satyra podgórskiego*. Brak tych wniosków u Rysińskiego, u autora *Satyra nowego*, *Satyra* łacińskiego i *Echa żałośnego*, czyli u tych autorów, którzy się nie zdobyli na syntezę współczesnych zjawisk politycznych. Nie stać na nie było również i autora *Satyra stesknionego*, choć byłyby w tym utworze szczególnie na miejscu. We wszystkich udanych poematach satyrowych dostrzega się charakterystyczną w *Satyrze* Kochanowskiego troskę poety o przyszłość państwa polskiego: horoskopy upadku państwa w *Proteuszu*, *Satyrze* polskim, *Satyrze* Twardowskiego, *Satyrze* podgórskim.

⁴ Por. poglądy Erazma z Rotterdamu i naszego Frycza Modrzewskiego.

Brak jest akcentów profetycznych w poematach o niedociągniętej strukturze satyrowej (*Satyr* Rysińskiego, *Satyr nowy*, *Echo żałośnie*, *Satyr steskniony*).

Negatywna synteza poetycka rzeczywistości politycznej nie tworzy sama przez się ani u Kochanowskiego, ani u jego następców poematu satyrowego. Na pojęcie tego poematu składa się przecież określona wizja poetycka, znajdująca swój wyraz w określonym kształcie literackim. Kształt ten określa symbol postaci Satyra, postaci stworzonej przez Kochanowskiego i powtarzanej przez jego następców; symbol Satyra służy do wyrażenia przekonań poety, jest on jego *porte-parole* formułując satyrową wizję rzeczywistości dziejowej. Strukturę formalną poematu satyrowego wyznacza — powtarzamy — postać Satyra, a także sceneria jego wystąpienia, determinowana charakterystycznym dla *Satyra* Kochanowskiego wątkiem wędrówki, migracji.

Jak się okazuje, najłatwiejszym dla poetów satyrowych do zaadoptowania okazał się wątek wędrówki w *Satyrze* Kochanowskiego. Odnajdujemy go we wszystkich niemal poematach satyrowych, nawet w tych, które z punktu widzenia schematu treściowego nie są prawdziwymi poematami satyrowymi (*Echo żałośnie*). Najbliżej wzorca formalnego stoi *Satyr podgórski*. Autor wzorem Kochanowskiego sprowadza swego Satyra na dwór szlachecki. Satyr, mieszkający w lasach Podgórza, chętnie dzieli się ze szlachcicem mądrością doświadczeń szeregu wieków i po rozmowie wraca do lasu. Proteusz podobnie jak Satyr Kochanowskiego wygłasza swą filipikę przeciw Polsce na dworze Krzysztofa Radziwiła, protektora protestantów polskich; przybywa z podkrakowskich gór, do których wraca po spełnieniu społecznego swego zadania. Starowolski przenosi swego Satyra z lasów polskich, wycinanych na handel, aż na Bukowinę. Satyr pod presją tęsknoty do kraju polskiego odwiedza rdzenną Polskę, ale ją rychło opuszcza, wygłosiwszy swe kazanie. Klęska piławiecka wygoniła „koźlorogiego Satyra“ ruskiego z *Satyra nowego* aż nad brzegi Wisły. Wątek migracji mamy nawet w *Echu żałośnym*, w którym pustelnik opuszcza swe leśne schronienie, aby stwierdzić, że źle się dzieje na równinach, a więc czym prędzej powraca do leśnych ostępów. Oryginalnie, twórczo przetwarza ten wątek Twardowski. Lokuje swego Satyra na stałe w lesistych górach, a wątek migracji przenosi na jakiegoś senatora polskiego, który zabłądził w lasach beskidzkich i znalazł gościnę na noc u Satyra; ten go traktuje jadłem, napojem i moralami. W wątek migracji wplótł Twardowski nawet damy dworskie, które podróżujące kareta spotkał Satyr blisko swego siedliska. Obaj epigoni Twardowskiego idą za nim i pod tym względem.

Trudniejsza do artystycznej realizacji okazała się postać Satyra: wyposażenie go w adekwatne Satyrowi Kochanowskiego życie wewnętrzne

i w plastykę zewnętrzną postaci fizycznej, uczynienie zeń postaci żywej, naturalnej, zdolnej do udźwignięcia tej ważnej funkcji, którą wyznacza mu poemat satyrowy.

Oczywiste niepowodzenie przedsięwzięcia literackiego widać w *Satyrus rudis* i w *Echu leśnym*. Tradycyjny Satyr w łacińskim poemacie przetwarza się w sztuczny twór jakiegoś piekielnego Satyra. Pustelnik z *Echa żałośnego* nic nie ma wspólnego z przekazywanym tradycją mitologicznym bożkiem. Satyr z *Satyra nowego* to jakiś konwencjonalny znak bez żadnych cech żywej postaci. Więcej prawdopodobieństwa jest już w Satyrach Starowolskiego i anonimowym *Satyrze podgórskim*, choć i ci nie grzeszą nadmiarem pożądanej plastyki.

Żywą i naturalną postać greckiego bożka wprowadza natomiast do swego utworu Twardowski, którego Satyr nie ustępuje w naturalności Satyrowi Kochanowskiego; jest nawet od niego ruchliwszy i wobec opornych ludzi agresywniejszy. Jest to niespokojny, nerwowy, „barokowy“ Satyr, inny niż opanowany, zrównoważony, „renesansowy“ Satyr Kochanowskiego. Nawet Rysiński zdołał pod wysokimi auspicjami swego mistrza Twardowskiego uczynić postać artystycznie dociągniętą, nie tchnącą taką abstrakcją, jak *Satyr z Satyra nowego*.

Osobne omówienie należy się *Proteuszowi*, najbliższej, nie tylko chronologicznie, kontynuacji *Satyra* Kochanowskiego. *Proteusz* zaczyna się od dedykacji Krzysztofowi Radziwiłłowi, któremu autor poleca swój utwór, a kończy się apostrofą do Odmieńca. Jest to wykładnik ramowej budowy utworu literackiego, takiej jak w *Satyrze* Kochanowskiego. Nauki Chirona dla Achillesa, ostatnia część tyrady Satyra Kochanowskiego, *speculum-zwierciadło*, częste w renesansie, powtarza się w *Proteuszu* w kształcie nauk ojca-króla dla syna-królewicza. Tak podobna architektonika jest unikatem w dziejach poematu satyrowego: nikt poza anonimem z *Proteusza* nie stosuje ram, nikt się nie bawi parenetyką. Postać jest rozbudowana bardzo szczegółowo i umiejętnie na wzór Kochanowskiego. Wątek migracji w *Proteuszu* żywo przypomina *Satyrę* Kochanowskiego.

Na ogół trzeba powiedzieć, że prawdziwą staję się postać czołowego bohatera w tych poematach, których autorowie zdobywają się na właściwe, uczuciowo przeżyte, zwarte w sobie, plastyczne wizje rzeczywistości politycznej Polski (Twardowski, Rysiński, w stopniu mniejszym Starowolski, *Satyr podgórski*). Do roli abstrakcyjnego znaku spada symbol Satyra w utworach, które z natury swej ideologicznej podstawy nie należą do właściwych poematów satyrowych.

Jak widać z tych wywodów, poemat satyrowy stał się faktem naszej rzeczywistości literackiej; jest to pewnego rodzaju wizja satyryczna współczesnej poecie rzeczywistości polityczno-społecznej, z określonego stano-

wiska ideologicznego, ujęta w specyficzną formę opartą na określonym schemacie-typie w odniesieniu do formy i treści.

Poemat satyrowy nie wydał w ciągu stuletniego swego w Polsce istnienia dzieł specjalnie wybitnych. Trudno mówić również o jakiejś jego ewolucji w sensie pozytywnym, skoro w swej ostatniej fazie — *Satyrus rudis*, *Echu żałośnym* i *Satyrze stesknionym w pustyni* — dochodzi do jego artystycznego zmierzchu.

W toku jego ewolucji znajdujemy dwa poematy o trwałej wartości w dziejach naszej literatury: pierwszy to startowy *Satyr* Jana Kochanowskiego, drugi to *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* Samuela Twardowskiego. Studium Backvisa podnosi wartość literacką utworu Jana Kochanowskiego w sposób dobitny i przekonywający; rehabilituje ten utwór, który z racji swego parenetyzmu i jego niektórych osobliwości nie miał do czasów ostatnich tzw. dobrej prasy wśród naszych historyków literatury. Nie będę powtarzał argumentacji Backvisa ani jej w tej chwili poszerzał. Chciałbym tylko w paru zdaniach podnieść literacką rację bytu poematu Twardowskiego, która również nie była specjalnie mocna w historii literatury polskiej. Nie dostrzeżono, że Twardowski, recypując zasadniczy kształt poematu satyrowego Kochanowskiego, czyni to z wena, z przekonaniem, z talentem. Daje większą rozmaitość uzasadnienia faktycznego swych myśli w warstwie faktycznego tworzywa literackiego; poglądy swe wyraża z większą od Kochanowskiego siłą przekonania, czemu odpowiada mocniejsza u niego ekspresja stylowa. Widoczne to jest szczególnie w sposobie potraktowania kategorii patosu i komizmu, dwu, jak wiadomo, narzędzi satyrycznego kierunku twórczości. Twardowski jest wyrazistszy od Kochanowskiego w potraktowaniu patosu, bogatszy w operowaniu komizmem, który u Kochanowskiego redukuje się tylko do jednej odmiany — ironii. W rezultacie dynamiczna satyra polityczna Twardowskiego ma wygląd juvenalisowy, gdy statyczna satyra Kochanowskiego kształtuje się na sposób raczej horacjański. Twardowski wypowiada się w „otwartej“ formie barokowej, równouprawnionej zresztą w stosunku do „zamkniętej“ formy ekspresji literackiej renesansowego Kochanowskiego. Gdybyśmy mieli jedną jedyną recepcyjną kontynuację *Satyra* Kochanowskiego, to jest *Satyra na twarz Rzeczypospolitej* Twardowskiego, moglibyśmy i wtedy nawet z dużą racją mówić o tradycji *Satyra* J. Kochanowskiego w literaturze polskiej, o recepcji jego poematu, jako o fakcie rzeczywistym i udanym, choćby tylko sporadycznym. Ależ przecie obok tej czołowej kreacji satyrowej nie wolno zapominać o bardzo kulturalnej i również chyba udanej pod względem literackim pierwszej chronologicznie kontynuacji *Satyra* — *Proteuszu*. Obok tego nie można nie akceptować pozycji wśród poematów satyrowych od „satyrów“ Twardowskiego i anonimowego skromniejszych, ale nie katastrofalnych pod względem

artystycznym, takich jak utwory Rysińskiego, Starowolskiego. W ogólnym rachunku literackim nie do odrzucenia jest również pozycja *Satyra podgórskiego*, napisanego przez statystę o szerokich horyzontach politycznych, choć przez mniej uzdolnionego literata.

Ostatecznie więc sama rzeczywistość literacka, która była przedmiotem niniejszych uwag, zmusza nas do stwierdzenia, że w wypadku satyrowych kontynuacji *Satyra* Jana Kochanowskiego mamy do czynienia z nowym gatunkiem literackim, uporczywie przez różne osoby praktykowanym na przestrzeni lat 1564—1670. W kontynuacjach *Satyra* dopatrywano się dotychczas „szkoły literackiej” *Satyra* J. Kochanowskiego. Tu nie chodzi tylko o „szkołę literacką”, ale o ściśle sprecyzowany nowy gatunek literacki pochodzenia, o ile nam wiadomo, polskiego, któremu dał początek Kochanowski, a który trwa za jego przemożnym przykładem przez lat przeszło sto. Cały tok naszego studium dąży do wskazania znamienych cech poematu satyrowego, tego gatunku literackiego dotychczas jeszcze nie definiowanego w naszej wiedzy o dawnej literaturze polskiej, i zdaje się nam, że je wskazał. Jest to gatunek konkretny, konkretnie przejawiający się i wielokrotnie urzeczywistniony. W dziejach politycznej poezji satyrycznej w Polsce jest to tak samo realny i samodzielny gatunek literacki, jak np. w obrębie politycznej poezji elegijnej elegio-satyra w formie skargi Matki-Ojczyzny na swych synów⁵. Poemat satyrowy przypomina zresztą formalnie i przedmiotowo tego rodzaju elegio-satyry⁶.

LE „POÈME AU SATYRE” DANS LA LITTÉRATURE POLONAISE DU XVI ET DU XVII SIÈCLE

RÉSUMÉ

Le grand programme des réformes politiques et sociales, dit „exécution des lois de la Couronne“, en train de discussion et de réalisation au cours du règne de Sigismond le Vieux et de Sigismond-Auguste engagea la littérature polonaise contemporaine dans la mesure la plus large. Au service des questions qu'il touchait s'enrôlèrent de tels écrivains que Modrzewski, Orzechowski, Solikowski, Rej, Marcin Bielski. Dans les rangs des „exécuteurs“ s'inscrivit aussi Jan Kochanowski par trois de ses oeuvres successives; *Zgoda* (1562), *Satyr* (1564) et *Wróżki* (1564).

Kochanowski déploya dans son *Satyr* une vision politique de la Pologne contemporaine, une vision définie dans ses idées par trois éléments composants: 1. un

⁵ Odpowiednik zachodnioeuropejskich *plaintes*, por. Stefania Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, [w zbiorze:] *Z teorii literatury, cztery rozprawy*, Łódź, s. 67.

⁶ Artykuł niniejszy jest skróconą wersją szerszego opracowania problemu poematu satyrowego w literaturze polskiej, które wraz z tekstami nie ogłoszonych dotychczas dwu poematów satyrowych: *Satyra podgórskiego* i *Satyra stesknionego w pustyni*, ukaże się niebawem w serii wydawnictw Uniwersytetu Warszawskiego.

diagnostic des maux qui rongeaient l'organisme politique de la Pologne, 2. les remèdes contre les maladies discernées, 3. les perspectives du déclin de l'Etat polonais. Ces trois éléments imposent au contenu de l'oeuvre un schéma assez spécial, qui tout en le morcelant ne contrarie pourtant point l'unité de sa composition. Celle-ci est due à ce que le contenu schématisé est présenté quant aux procédés littéraires à l'aide d'un symbole, une idole grecque, le Satyre, transporté par le poète dans les forêts de la Pologne. Chassé de là par les bûcherons qui les déboisèrent, le Satyre apparaît à la cour de Sigismond-Auguste, où il énonce son *credo* politique. L'oeuvre de Kochanowski, spécifique par la structure de son contenu et de sa forme, trouva parmi les écrivains polonais du XVI et du XVII siècle maints imitateurs, auteurs de „poèmes au Satyre“. Laissant de côté quelques tentatives littéraires peu réussies, nous pouvons reconnaître — non sans certaines restrictions, plus ou moins fortes — comme „poèmes au Satyre“ les oeuvres suivantes: *Proteusz abo Odmieniec* (1564), oeuvre anonyme, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* de Samuel Twardowski (1640), *Satyr na twarz dworską* de Andrzej Rysiński (1640), *Satyr polski wraca się z Bukowiny wołoskiej* de Szymon Starowolski (1649), *Satyr nowy z chorej głowy*, oeuvre anonyme (1649), *Satyra rudis de liberatione Cracoviae et bello svetico*, oeuvre anonyme (1658), *Satyr podgórski*, oeuvre anonyme en manuscrit des temps de la sédition de Lubomirski (1665), *Satyr steskniony w pustyni w jasne wychodzi pole*, poème anonyme des temps de Michel Wiśniowiecki (1670).

Examinant l'histoire de la réception du „poème au Satyre“ de Kochanowski nous remarquons que la tripartition du contenu dans cette oeuvre se répète dans tous les „poèmes au Satyre“, mais avec des modifications imposées par une époque différente ou par l'attitude différente des poètes envers la réalité de leur temps. De même quand il s'agit de la réalisation de la figure symbolique du Satyre, et de sa mise-en-scène (motif de migration). En résultat nous voyons une série d'oeuvres non répétées sur le plan objectif, malgré leur généalogie commune, voir le *Satyr* de Kochanowski, et malgré leur parenté de *coloris* fort proche.

Ainsi se cristallisa en littérature polonaise le „poème au Satyre“, cette vision satirique d'une réalité politique contemporaine au poète, présentée à l'aide d'un schéma tenant à la forme et au contenu de l'oeuvre.

Il faut avouer qu'au cours de sa vie centenaire le „poème au Satyre“ n'a point donné lieu à un chef-d'oeuvre; en plus, en sa phase ultime, il déclina au point de vue tant idéologique que purement littéraire. Mais tout de même il faut lui assigner deux oeuvres de valeur non éphémère: le *Satyr* de Kochanowski et le *Satyr na twarz Rzeczypospolitej* de Samuel Twardowski (la première dans un style de renaissance, la seconde dans un style baroque). A côté de ces créations proéminentes se rangent le *Proteusz*, passable en valeur littéraire, les oeuvres de Starowolski et Rysiński, remarquables par la culture de leur langue, le *Satyr podgórski*, intéressant par la largeur de ses horizons. Et c'est ce qui assure dans la littérature une place à leurs auteurs, ne fût-ce qu'une place secondaire.

En bout de compte il faut constater que le „poème au Satyre“ est un genre littéraire, bien précisé, de provenance — à ce qui semble — polonaise, initié par Jan Kochanowski et à son exemple cultivé durant le XVI et le XVII siècle. Il n'a point été jusqu'ici aperçu par la poésie.

Przełożyła Stefania Skwarczyńska