

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LX

Kraków, wrzesień–październik 2019

Zeszyt 5 (356)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

DOI 10.24425/rl.2019.131385

POETYCKA RECEPCJA RYCIN DO *TRYUMFÓW* PETRARKI
(DRUGA POŁOWA XVII I XVIII WIEK)

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK*

www.orcid.org/0000-0002-6160-9982

Pojawienie się w polskiej poezji wierszy inspirowanych rycinami ilustrującymi *Tryumfy* (*Triumphy*) Francesco Petrarcki zawdzięczamy krakowskiemu typografowi Maciejowi Wirzbięcie, który przypuszczalnie w pierwszych miesiącach 1564 r. zakupił komplet podniszczonych prasą drukarską klocków drzeworytniczych sygnowanych monogramem HB. Graficzny cykl, najpewniej dzieło zmarłego dekadę wcześniej niemieckiego grafika Hansa Brosamera, przedstawiał sześć tryumfów: Miłości, Czystości, Śmierci, Sławy, Czasu oraz Wieczności. Był on zmniejszoną i odwróconą kopią miedziorytów Geoga Pencza. W polskim druku ryciny po raz pierwszy pojawiły się na przełomie 1567 i 1568 r., kiedy trzema z nich Wirzbięta ozdobił tekst wydanego wówczas *Żwierciadła* Mikołaja Reja, przy czym z jego treścią ilustracje te miały niewiele wspólnego¹. Niedługo potem grafiki zainspirowały Reja do napisania cyklu sześciu moralizujących oktostychów, które wraz z ilustracjami wydane zostały

* Radosław Grześkowiak – dr hab., prof. UG.

¹ M. Rej, *Żwierciadło albo Kstalt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków 1567/1568, k. 131v, 161r, 165v. Zob.: M. Reichenstein, *Trzy drzeworyty w „Zwierciadle” Reja, wydany u Macieja Wirzbięty w r. 1567*, „Sprawozdania

pięć lat po śmierci poety we wznowieniu *Żwierzyńca* z 1574 r.² Maciej Strykowski, drukując na początku tego samego roku w oficynie Wirzbięty *Gońca Cnoty*, rozpoczął go epigramatem do ryciny Brosamera z tryumfem Sławy³. Trzy i pół dekady później ten sam drzeworyt po raz trzeci stał się przedmiotem poetyckiej egzegezy. Tym razem poświęconym mu wierszem Stanisław Witkowski otwierał okolicznościowy druk *Złota wolność koronna* z 1609 r.⁴ Ten pierwszy rozdział popularności rycin inspirowanych *Tryumfami* Petrarcki wśród polskich autorów szczegółowo omówiłem w innym miejscu⁵. W niniejszym artykule chciałbym zaprezentować dzieje tematu w twórczości poetów tworzących w drugiej połowie XVII i w XVIII w.

Chronologicznie najwcześniejszy i artystycznie najciekawszy był w tym okresie cykl młodego Samuła Gawryłowicza Piotrowskiego-Sitnianowicza – dziś lepiej znanego pod przybranym później imieniem zakonnym jako Symeon z Połocka. Studiując na Akademii Wileńskiej w latach 1650–1653 (ewentualnie jeszcze wcześniej, będąc uczniem Kolegium Kijowsko-Mohylańskiego w latach 1643–1650), w ramach ćwiczeń z poetyki z upodobaniem tworzył on polskojęzyczne epigramaty „pod obrazy”⁶. Jednym z graficznych cykli, które wziął wówczas na warsztat, były ryciny do *Tryumfów* Petrarcki⁷. Podstawą jego poetyckiej adaptacji były wzorowane na dziele Pencza wielkoformatowe

Towarzystwa Naukowego we Lwowie” 12 (1932), 2, s. 70–71; tenże, *Mikołaja Reja „Zwierciadło” z roku 1567 pod względem ikonograficznym*, Lwów 1935, s. 13–18.

² M. Rej, *Bóstwo jedyne, Zacność czystości, Miłość nieprzystojna, Sława dobra długo trwa, Czas prędko bieży, Żaden stan śmierci się nie umknie* [w:] tenże, *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane*, Kraków 1574, k. 113v–116r (IV 3–8). Zob.: J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuki plastycznych*, Kraków 2002, s. 96–99; A. Karpiński, *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Tryumfów” Petrarcki w Polsce w XVI i XVII w.* [w:] *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Materiały międzynarodowego zjazdu: Warszawa, 27–29 V 2004*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 422–423.

³ M. Strykowski, *Goniec Cnoty do prawych ślachciców...*, Kraków 1574, k. A₁v.

⁴ S. Witkowski, *Złota wolność koronna...*, Kraków 1609, k.)₁v.

⁵ Zob. R. Grześkowiak, *Z dziejów poetyckiej recepcji rycin do „Tryumfów” Petrarcki: Mikołaj Rej, Maciej Strykowski, Stanisław Witkowski, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* (w druku).

⁶ Zob. R. Grześkowiak, *Wiersze na ryciny jako dominanta polskojęzycznej twórczości Symeona z Połocka*, cz. 1: *Od bajki o starcu, chłopcu i ośle do oślej paraboli ludzkiego ciała*, „Pamiętnik Literacki” 108 (2017), 3, s. 185–216.

⁷ Pierwszy, ryciny do *Tryumfów* Petrarcki jako temat sześciu młodzieńczych epigramatów Symeona z Połocka, rozpoznał Peter A. Rolland. Zestawił on wiersze z kopiami Brosamera opublikowanymi we wznowieniu Rejowego *Żwierzyńca* z 1574 r., odnotowując daleko idące analogie. Zauważył również, że Piotrowski-Sitnianowicz przestrzegał właściwej kolejności tryumfów, której nie mógł poznać w druku Wirzbięty. Stąd konstatacja kanadyjskiego sławisty, że młody autor korzystał z innego zestawu rycin, którego jednak nie udało mu się wskazać (P.A. Rolland, *Ut Poesia Pictura...: Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Polacki’s Early Verse*, „Harvard Ukrainian Studies” 16 (1992), 1/2, s. 77–83).

miedzioryty (194/195 × 264/265 mm), które w 1565 r. zaprojektował związany z Haarlemem malarz i wzięty grafik Maarten van Heemskerck⁸. Pierwsze ich odbicie prasował przypuszczalnie antwerpski wydawca i grawer Philips Galle, pod drugim, z 1638 r., podpisał się jego syn Johannes. Na potrzeby wznowienia wydawca nieznacznie przerobił płyty, m.in. na pierwszej dodał kartusz z opisowym tytułem: *Triumphus Cupidinis et Pudicitiae, et utriusque sectatores, omnia porro subvertit Mors, sed posteam doctos et fortes aeterna manet Fama, Tempus vero destruit universa, solus Deus in aeternum permanet* (Tryumf Miłości i Czystości oraz poddani obu, wszystko potem obala Śmierć, choć bohaterów i uczonych czeka po niej wieczna Sława, jednak Czas niszczy wszystko, jedynie Bóg trwa wiecznie). Piotrowski-Sitnianowicz korzystał z odbitek drugiej edycji. W autografie zostawił miejsce na wpisanie polskiej wersji przydługiego nagłówka, którego jednak nie zapełnił, jego epigramatyczny cykl nie ma więc oryginalnego tytułu.

W odróżnieniu od drzeworytów Hansa Brosamera, których właścicielem był Wirzbięta, antwerpskie ryciny zaopatrzone zostały w elementy inskrypcyjne. Autorem czterowersowych epigramatów był wybitny niderlandzki poeta nowołaciński Hadrianus Junius (Adriaen de Jonghe, 1511–1575), którego z racji jego emblematycznych zainteresowań chętnie najmowano do komponowania subskrypcji kopierszych prasowanych w oficynach Philipisa Gallego i Harmena Janszoona Mullera⁹. Na antwerpskich miedziorytach przy wybranych postaciach dodane zostały również identyfikujące je podpisy. Dzięki temu, że tworząc swe epigramaty, Piotrowski-Sitnianowicz chętnie korzystał z owych napisów, mamy pewność, że jego inspiracją była graficzna seria projektu Heemskercka.

Technikę literackiej adaptacji rycin wileńskiego żaka prześledzić można na przykładzie epigramatów na pierwszą i trzecią, z tryumfem Kupidyna i Śmierci. Zacznę od drugiej z nich. Na grafice podpisana została wyłącznie tryumfująca personifikacja („Mors”), ukazana na trójkołowym pojeździe ciągniętym przez dwa byki. Bezimienny tłum miażdżony przez koła wozu i tratowany kopytami obrazować miał społeczne typy. Rozpoznajemy tu medyka, stawiającego włas-

⁸ Pierwodruk miedziorytów nie był datowany, zachowały się jednak opatrzone rokiem 1565 projekty trzech rycin cyklu: rysunki tryumfów Czystości i Wieczności posiada Chatsworth House (w Chatsworth, Devonshire Collection), szkic tryumfu Śmierci dostępny był na rynku antykwarycznym w 1974 r. (zob. *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700: Maarten van Heemskerck*, comp. I.M. Veldman, ed. G. Luijten, cz. 2, Roosendaal-Amsterdam 1994, s. 174–177; nr 491–496).

⁹ W pośmiertnej edycji spuścizny poety zostały one zebrane przez jego wnuka w osobną księgę *Pinaces. Liber unus*, w której znalazły się również inskrypcje do omawianego cyklu: H. Junius, *Poematum liber primus, continens pia et moralia carmina, quorum indicem post encomiastica carmina reperies*, Lugduni 1598, s. 168–170. Redaktor wydania nie opatrzył cyklu osobną nazwą, opisowe tytuły nadał za to poszczególnym subskrypcjom: *In triumphantem Cupidinem, In triumphantem Pudicitiam, In Mortem triumphantem, In Famae triumphum, In Temporis triumphantis picturam, In Aeternitatis triumphum*.

nie diagnozę na podstawie badania moczu w szklanej kolbie, żołnierzy, matkę z dzieckiem, kalekę, biskupa, papieża, a obok ciał walają się porzucone hełmy, korony i berło. Dramatyczną scenę Junius opatrzył czterowierszem będącym wypowiedzią Śmierci:

Ferrea, cruda, rapax et ineluctabilis unca
 Falce meto et victrix quaecunque mihi obvia sterno:
 Pontifices, regum scepra et sine nomine vulgus
 Dissipo, proculco tauris invecta protervis.¹⁰

Piotrowski-Sitnianowicz dał lekko amplifikowany przekład oryginalnej subskrypcji. Dbając o artyzm spolszczenia, wyliczenie nakryć głów symbolizujących najwyższe stanowiska ujął w efektowny *versus rapportati*, którego brak w epigramie Juniusa:

Ja, Śmierć, cokolwiek oczom się nawinie,
 Ostrą i bystrą koniec kosą czynię.
 Ja to papieskie, królewskie, biskupie
 Korony, berła, z głów infuły łupię.
 Bawoły wściekłe karocę mą toczą,
 Lud wszelkich stanów kopyt ostrzem tłoczą.¹¹

W przypadku adaptacji pozostałych subskrypcji cyklu spolszczenia epigramatów Juniusa młody autor dopełniał wyliczeniem podpisanych na rycinie postaci, jak w tryumfie Sławy: „Tą Aleksander, Julijusz i Plato / słyną na świecie, i wymowny Kato” ([4.], w. 5–6) czy Czystości: „Scypijo, Józef wprzód niepokalani / idą, Zuzanna, Judyt zacne pani, / Wstrzemiężność, Mierność u kół woza stoją” ([2.], w. 3–5). Podobnie było w przypadku epigramatu na tryumf Kupidyndy. Na rycinie Heemskerck przedstawił nagiego bożka miłości z opaską na

¹⁰ „Okrutna, twarda, gwałtowna i nieuchronna tnę zakrzywioną kosą i niszczyć zwycięska, co stanie mi na drodze: biskupów, królewskie berła i bezimienny tłum miazdżę, tratując powożąc porywczymi bykami” (przeł. J. Pokrzywnicki).

¹¹ Epigramaty cyklu cytuję za autografem poety: rkps Rosyjskiego Państwowego Archiwum Akt Dawnych w Moskwie, Kolekcja Drukarni Synodalnej, font 381, op. 1, nr 1800 (*Collectanea albo Zebran[ie] skryptów rozmaitych i notacyje*), k. 119r, gdyż transkrypcje dostępnych edycji rosyjskich pozostawiają wiele do życzenia: С. Полоцкий и В. В. Былинин, Л. У. Звонарёва, Минск 1990, s. 175–176; tenże, *Carmina varia*, сост., подг. текстов, вступ. ст. и комм. Л. У. Звонарёва, Д. Л. Марков, Санкт-Петербург 2014, s. 106–110. Więcej błędnych odczytań zawiera wydanie z 1990 r. (zob. С. И. Николаев, *Стихотворение Якопоне да Тоду „О суете мира” в русских переводах XVII в.*, „Труды Отдела древнерусской литературы” 49 (1996), s. 226; por. też: P. A. Rolland, [rec. z:] S. Polockij, *Virši*, comp. and ed. V. K. Bylinin, L. U. Zvonareva, Minsk 1990, „The Slavic and East European Journal” 37 (1993), 2, s. 243–245), ale również poprawiona transkrypcja edycji z 2014 r. nie jest wolna od poważnych błędów (С. И. Николаев, *Издание стихотворений Симеона Полоцкого на польском языке*, „Русская литература” 58 (2016), 4, s. 234–237) – w publikacji omawianego cyklu można w niej odnotować kilkanaście istotnych usterek.

oczach i napiętym łukiem („Cupido”), przed którym siedzi słyńący z miłostek Jowisz („Iupiter”). Zgodnie z opisem Petrarki wóz ciągną tu cztery konie, z których dwa po lewej stronie są wyraźnie niespokojne¹². Tryumfalny powóz poprzedzają postaci, z których trzy zostały podpisane jako dwaj czołowi elegicy („Tibullus”, „Ovidius”) i tajemniczy „Marcellius”¹³. Z lewej strony wozu kroczy władca w królewskich szatach („Salomon”) oraz odziany w skórę lwa nemejskiego heros ze słupami swego imienia („Hercules”), za pojazdem zaś idzie nieprzeliczona rzesza niewolników miłości. Junis opatrzył miedzioryt subskrypcją:

Effusi rapiunt, pharetrate Cupido, iugales
 Te, dominum Idaliae matris delubra petentem.
 Dum furis et divis altrinsecus ore procace
 Ingris ac fundis temulento spicula cornu.¹⁴

Napisany na tę rycinę epigramat Piotrowskiego-Sitnianowicza ma postać:

Wściekłemi biegasz końmi, Kupidyńie,
 Sprosnej Wenery niewstydlivy synie.
 Kogoś nie ranił złej strzałą lubości?
 Hektor, Salomon – z twej upadli złości.
 Zaczynam poetom ni oratorowi
 Umiesz przebaczyć, ba, ni Jowiszowi!

Wileński student mógł dysponować cyklem z uszkodzoną pierwszą ryciną, gdyż w pozostałych epigramatach nie robił takich błędów, tu zaś zamienił podatnego na niewieście wdzięki Herkulesa na cnotliwego Hektora¹⁵. „Marcellius” został przez poetę określony jako „orator”, przypuszczalnie utożsamił go z historykiem Ammianusem Marcellinusem, autorem *Res gestae*. Epitety, którymi żak jezuickiej uczelni opatrzył w drugim wersie bożka miłości i jego matkę, mogli mu podpowiedzieć wykładowcy, ale incipit („Wściekłemi biegasz końmi”) uznać należy za efekt uważnej obserwacji interpretowanej ryciny.

¹² Zapewne jest to aluzja do Platońskiej alegorii duszy zakochanego, ukazanej pod postacią woźnicy powożącego parą niedobrych koni: ułożonego siwka, symbolizującego miłość uduchowioną i rozbrykanego karego, odpowiadającego żądom cielesnym (*Fajdros* 34–35). Zob. M. Pokorska, *Amor triumfujący i Amor spętany w alegorycznych rycinach północnego manieryzmu*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie” 41 (1996), s. 241–243.

¹³ Jest to jedyna spośród sygnowanych na rycinie postaci, która nie ma odpowiednika w tekście *Triumphus Cupidinis* Petrarki.

¹⁴ „Kupidyńie z kołczanem, rwący zaprzęg unosi cię, gdy zmierzasz do świątyń matki w Idalii. Kiedy szalejesz, nawet bogom grozisz z miną zuchwałą i z pijanego łuku szyjesz strzały” (przeł. J. Pokrzywnicki).

¹⁵ Zmiana ta skonfundowała nieznającego graficznego wzorca epigramatu uczonego, który na darmo próbował wyjaśnić obecność Hektora wśród niewolników Kupidyńa. Zob. P.A. R o l l a n d, dz. cyt., s. 80–83.

Dzięki zaprojektowanym przez Heemskecka miedziorytom – zaopatrzonym w numerację, która przestrzega kolejności, jaką poszczególnym tryumfom nadał Petrarca, oraz w podpisy wybranych postaci umożliwiające ich identyfikację – Piotrowski-Sitnianowicz był pierwszym polskojęzycznym autorem, którego adaptacja dochowywała wierności duchowi graficznej wersji *Tryumfów*. Jego epigramatyczny cykl uznać należy za najciekawszą staropolską adaptację ilustrujących je rycin.

W drugiej połowie XVII w. bodaj tylko Wespazjan Kochowski zainteresował się plastycznym dziełem poświęconym omawianemu tematowi. Wśród epigramatów lirycznej kolekcji *Niepróżnującego próżnowania* z 1674 r. znalazł się również *Tryumf Miłości* (I 118):

Ktośkolwiek, skrzydlastego co widzisz dzieciucha,
 Niech cię nie zwodzi dumna zwalczycę go otucha:
 Przed nim berła i mitry, korony, buławy,
 Męstwo, mądrość, ubóstwo drży – toć tryumf prawy.¹⁶

Zebrane w zbiorze fraszki dowodzą, że poeta miał słabość do utworów pisanych *ad imaginem*. Znaleźć tam można m.in. takie epigramy, jak *Na obraz Śmierci* (I 13), *Na obraz Wenerę* (I 117), miniaturę *Kupido* zaczynającą się od słów: „Kupidyna lub Miłość wszystko owem dzieckiem / malują” (I 174), *Na obraz uśpionego Argusa* (I 149), *Na obraz Dafnidy przed Apollinem uciekającej* (II 61) czy *Na obrazy czterech wieków napisy* (II 51–54)¹⁷. Tytułowy „obraz” przypuszczalnie częściej odnosił się do powszechnie dostępnej graficznej odbitki niż stanowiącego magnacki zbytek olejnego malowidła, choć i one bywały inspiracją poety¹⁸.

Biorąc pod uwagę te predylekcje, obecność wskaźnika naocznosci w incipicie *Tryumfu Miłości* („wizdysz”), wreszcie fakt umieszczenia fraszki bezpośrednio po epigramacie *Na obraz Wenerę*, zakładać można, że i tym razem mamy do czynienia z wierszem na rycinę. Również Kochowski oglądał

¹⁶ W. Kochowski, *Niepróżnujące próżnowanie ojczystym rymem na Lirica i Epigrammata polskie rozdzielone*, Kraków 1674: *Epigrammata polskie, po naszymu fraszki*, s. 24. Utwór najwyraźniej się podobał, skoro jego anonimowy odpis pt. *Tryumf Kupida* skopiowano w poetyckiej sylwie z drugiej połowy XVIII w. (rkps Biblioteki Narodowej, sygn. BOZ 1316, s. 279).

¹⁷ W. Kochowski, dz. cyt.: *Epigrammata polskie, po naszymu fraszki*, s. 4 (I 13), 24 (I 117), 36 (I 174), 30–31 (I 149), 92 (II 61), 90–91 (II 51–54). Podobną genezę mają niektóre epigramaty Kochowskiego na wizerunki świętych, np. *Ś[więci] Piotr i Paweł* (I 175) z ostrzeżeniem w w. 3: „Niech go lekce nie ważą, iż malowany” (tamże, s. 36) czy postaci historycznych: *Na obraz M. Scewoli* i *Na toż* (I 81–82), *Napis na obraz Rakocego W.S.* i *O tymże* (I 95–96; tamże, s. 17, 20).

¹⁸ Por. np. *Na obraz J.M.P. Jana Kochowskiego, podsęd[ka] sędom[irskiego], s[ekretarza] J[ego] K[rólewskiej] M[iłości]* (I 235) czy *Napis na obraz J.M. ks. Bogusława Sierakowskiego, opata Ś[więtego] Krzyża* (I 308; tamże, s. 47, 62).

ilustrację do pierwszej części poematu Petrarki, choć jej schemat ikonograficzny był odmienny od wyżej omówionej.

Zgodnie z włoską tradycją ikonograficzną, w grafice północnej twórczo rozwiniętą w cyklach Pencza i Heemskercka, ilustracje do *Tryumfów* ukazywały zwycięską personifikację jadącą na powozie, za którym podążają pokonani jeńcy. Zdarzało się jednak, że powstające w XVI w. serie realizowały wzorzec wywodzący się z miniatur zdobiących francuskie kodeksy z odpisami poematu Petrarki, na których personifikację tryumfującego pojęcia ukazywano stojącą nad pokonaną ofiarą¹⁹. Do schematu tego nawiązał wzięty ilustrator lyońskiego ośrodka, Bernard Salomon, opracowując drzeworyty do edycji Petrarki wydanej w oficynie Jeana de Tournesa w 1547 r. i wznowionej trzy lata później²⁰. W górnej części zaprojektowanych przez niego medalionów widać tryumfatora na chmurach, w dolnej leżącego bezwładnie pokonanego. W przypadku ilustracji do *Triumphus Cupidinis* zamiast postaci, które uległy sile miłości, grafik ukazał usypisko insygniów wielkich tego świata przemieszanych z atrybutami jego statystów.

Przedmioty te wyraźniej widać na pierwszej akwafortcie inspirowanego *Tryumfami* niderlandzkiego cyklu z połowy XVI w. Jego projekt przypisuje się artyście pozostającemu pod wpływem Heemskercka, wykonanie zaś grawerowi Dirckowi Coornhertowi. Na rycinie Kupidyn celuje strzałą w pobojuwisko, na którym pozostały jedynie przedmioty symbolizujące jego ofiary: papieska tiara, kardynalski kapelus, królewskie korony i insygnia, hełm wodza, profesorski biret, książki i kałamarz, chłopska kosa i motyka, rzemieślniczy młotek i nożyce, paleta i pędzel malarza, bęben dobosza, flet piszczałki i druk partytury. W swym spiętrzeniu sprzęty te obrazują potęgę miłości nieoszczędzającej nikogo, niezależnie od jego społecznego statusu czy zatrudnienia.

Kompozycje anonimów twórczo przekształcił grawer ze Strasburga, Matthäus Greuter, w cyklu miedziorytów z 1596 r. Na pierwszej rycinie, z tryumfem Amora i Wenus, nieznacznie zmodyfikował on zestaw sprzętów (m.in. doszła tu łopata, cyrkiel i globus, miecz, pastorał czy palma), lecz jej wymowa pozostała ta sama. Inwentor podkreślił ją dołączoną inskrypcją oraz nadanym tytułem *Amor vincit omnia*²¹. Kopię ryciny Greutera, opatrzoną Wergiliańską inskrypcją

¹⁹ Por. np. rysunki w manuskrypcie François Roberteta *Recueil de dessins ou cartons, avec devises, destinés à servir de modèles pour tapisseries ou pour peinture sur verre* z początku XVI w., rkps Bibliothèque nationale de France, sygn. Ms. fr. 24461. Zob. np.: C.A. Mayer, D. Bentley-Cranch, *François Robertet: French Sixteenth-Century Civil Servant, Poet, and Artist*, „Renaissance Studies” 11 (1997), 3, s. 208–222; E. Nyholm, *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the ‘Trionfi’ and Their Interpretation in the Renaissance Art* [w:] *Petrarch’s Triumphs: Allegory and Spectacle*, ed. K. Eisenbichler, A.A. Iannucci, Toronto 1990, s. 235–255.

²⁰ Zob. P. Sharratt, *Bernard Salomon: illustrateur lyonnais*, Genève 2005, s. 274–275; nr 6.

²¹ Zob.: M. Pokorska, dz. cyt., s. 244–247; M. Pokorska-Primus, *Tradycja „Tryumfów” Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium” SN 5/6 (1999/2000), s. 111–116; E. Wyss, *Matthäus Greuter’s Engravings for Petrarch’s “Triumphs”*, „Print Quarterly” 17 (2000), 4, s. 347–363. Obie autorki spośród trzech wymienionych

cją: „Amor vincit omnia et nos cedamus amori” (*Eclogae* 10,69), bracia Johann Theodor i Johann Israel de Bry jeszcze w tym samym roku włączyli do kompilacyjnego zbioru *Emblemata saecularia*²². Wybrane miedzioryty druku najpewniej na początku XVII w. posłużyły za wzór polichromii zdobiących ściany piwniczki w kamienicy Lubomelskich w Lublinie. Na wzór kopii tryumfu Miłości powstało malowidło zlokalizowane na północnej ścianie piwniczki. Wizerunek, jako jedyny umieszczony na krótkiej ścianie naprzeciw okna, patronuje pozostałym malowidłom, zdominowanym przez tematykę erotyczną²³.

Malarska dekoracja lubelskiej piwnicy stanowi najlepszy dowód znajomości w Rzeczypospolitej odmiennego ujęcia tematu, który w pierwszej połowie XVII stulecia nie był wyłącznie domeną grafiki²⁴. Enumeracja Kochowskiego, obejmująca zarówno insygnia: „berła i mitry, korony, buławy”, jak i najważniejsze przymioty przypisywane trzem stanom społecznym: „Męstwo, mądrość, ubóstwo”, stanowi literacki ekwiwalent ikonograficznego schematu reprezentowanego przez wskazane ryciny oraz ich malarskie naśladownictwa.

Ani Piotrowski-Sitnianowicz, ani Kochowski nie mieli świadomości, że opracowywane przez nich poetycko ryciny miały jakikolwiek związek z Petrarą. Choć około 1630 r. powstał wierny przekład pierwszej części poematu, dedykowany królewiczowi Władysławowi Wazie *Tryumf Miłości*, znajomość powielanego wyłącznie w odpisach utworu, którego nie namaściła drukarska oliwa, była nader ograniczona i nie przyczyniła się do upowszechnienia wiedzy o włoskim arcydziele czy jego autorze²⁵.

cykli reprezentujących wspólny schemat ikonograficzny uwzględniły po dwa i między nimi dokonywały komparacji: Małgorzata Pokorska-Primus anonimowe akwaforty przypisywane Coornhertowi porównywała z miedziorytami Greutera, natomiast Edith Wyss prace Greutera z drzeworytami Salomona.

²² J.T. i J.I. de Bry, *Emblemata saecularia, mira et iucunda varietate saeculi huius mores ita exprimentia ut sodalitatium symbolis...*, Francoforti 1596, embl. 9: *Amor vincit omnia*.

²³ Zbiór braci de Bry jako źródło lubelskiej polichromii wskazali i omówili Urszula Gulbińska-Konopa i Łukasz Konopa, *Odnalezione wzory graficzne późnorenesansowych polichromii w tzw. Piwnicy pod Fortuną w kamienicy Lubomelskich w Lublinie*, „Tabularium Historiae” 3 (2018), s. 77–112 (na temat graficznego źródła tryumfu Miłości zob. s. 102–106). Zob. też: J.E. Dutkiewicz, *Malowidła z XVI w. w tzw. winiarni w Lublinie* [w:] *Studia renesansowe*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1957, s. 165–166 oraz il. 23–24.

²⁴ Gdy francuski typ przedstawienia tryumfu Miłości wyzyskał Caravaggio, malując około 1602/1603 r. *Amora zwycięskiego* (Gemäldegalerie, Berlin), dzieło to walenie przyczyniło się do jego popularyzacji, wywołując lawinę naśladownictw. Z ciekawszych realizacji warto wymienić *Tryumfy Miłości* Astolfia Petrazziego (Ateny i Rzym), tzw. Mistrza Hazardzistów z około 1620–1630 (rynek aukcyjny), Rutilia Manettiiego z około 1625 (Dublin), Giovaniego Martinello z około 1630–1660 (Cerreto Guidi) czy Thomasa Willeboirtsa Bosschaerta z około 1640 r. (Sztokholm i Madryt).

²⁵ Zob.: M. Hanusiewicz, „»Tryumf Miłości« w polski kopieniak ubrany” [w:] *Petrarka a jedność kultury europejskiej...*, s. 485–494; A. Karpiński, dz. cyt., s. 424–430.

W XVIII w. znajomość *Tryumfów* wśród polskich czytelników nie uległa poprawie. Podobnie jak w dwóch wcześniejszych stuleciach pamiętano praktycznie tylko o listach i paru traktatach poety z Arezzo²⁶, a jego główną literacką zasługą paradoksalnie okazała się łacińska przeróbka ostatniej noweli *Dekameronu* Boccaccia²⁷. Przypominając włoskiego autora w pracy *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, Ignacy Krasicki o jego wernakularnej twórczości miał do powiedzenia zaledwie tyle:

Największą przyniosły mu chwałę rytmy włoskie. Te na trzy części są podzielone: sonety, pieśni i rytmy rozmaite, między którymi najznakomitsze tryumfy wiary, czasu, śmierci i sławy.²⁸

Nie dość, że z szóstki tryumfów połowa poszła w zapomnienie, to jeszcze poecie został przysądzony *Le Triomphe de la Foi* Guillaume’a Du Bartasa. W *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* pióra tego samego oświeceniowego luminarza, mimo haseł „Petrarcha Franciszek” czy „Laura”, na temat *Triumphu* brak jakiegokolwiek wzmianki²⁹. Dla czytanego Polaka nie była to widać „potrzebniejsza wiadomość”. Oznacza to, że jeśli w dorobku rodzimych twórców drugiej połowy XVIII w. trafi się nawiązanie do tego tytułu, inspiracją nie będzie nieznanе u nas dzieło literackie, lecz najpewniej cieszące się zdecydowanie większą popularnością powiązane z nim realizacje plastyczne.

Warto o tym pamiętać, czytając *Tryumf Miłości*, który Franciszek Dionizy Kniaźnin włączył do drugiego tomu *Erotyków* z 1779 r., w całej pieśni bowiem

²⁶ Przede wszystkim o stoickich dialogach *De remediis utriusque fortunae* i pochvale samotnictwa *De vita solitaria*. Zob. N. Contieri, *La fortuna del Petrarca in Polonia nella prima metà del secolo XVI* [w:] taż, *Petrarca in Polonia e altri studi*, Neapoli 1966, s. 45–62.

²⁷ Historię Gryzeldy – bo o niej mowa – za wersją Petrarki spolszczano w XVIII w. kilkakrotnie: w 1740 Piotr Kwiatkowski (*Cudne Gryzeldy w szczęściu i nieszczęściu pomiarkowanie i roztropność* [w:] P. Kwiatkowski, *Theatrum życia ludzkiego w historycznych ekshibicyjach*, Kalisz 1740, s. 119–130 – jego bezpośrednim źródłem była wersja Jana Drewna z 1700 r.), w 1751 Józef Epifani Minasowicz (*Wizerunek wiary, posłuszeństwa i miłości małżeńskiej w osobie Bryzeldy...*, Lwów 1751), a w szóstej dekadzie stulecia także anonimowy twórca *Historii dziwnej i wielkiej wagi godnej o Grasildzie...* (rkps Biblioteki Rosyjskiej Akademii Nauk „Puszcziński Dom” w Petersburgu, sygn. StP 348, k. 69v–73v). Zob. monograficzne opracowanie zagadnienia: G. Franczak, „*Vix imitabilis*”. *La „Griselda” Polacca fra letteratura e cultura popolare*, Kraków–Udine 2006, s. 197–220.

²⁸ I. Krasicki, *Dziela*, wyd. J.N. Bobrowicz, t. 3, Lipsk 1840, s. 199. Zob. też: A.K. Czartoryski, *Przedmowa* [w:] tenże, *Panna na wydaniu*, Warszawa 1771, s. 35.

²⁹ [I. Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, t. 2, Warszawa-Lwów 1781, s. 348 i 22. Na temat rodzimej recepcji dzieł Petrarki w oświeceniu zob. też: A. Litwornia, *Petrarka w kulturze przedromantycznej Polski. Rekonesans* [w:] *Barok polski wobec Europy. Kierunki dialogu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Radziejowicach 13–15 maja 2002 roku*, red. E. Bem-Wisniewska, Warszawa 2003, s. 333–363; A. Aleksandrowicz, *Nieznana kartka z dziejów kultu Francesca Petrarki*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 37/38 (2006), s. 315–324; J. Miszańska, „*Z ziemi włoskiej do Polski*”. *Przekłady z literatury włoskiej w Polsce do końca XVIII wieku*, Kraków 2015, s. 479–486.

mamy tylko jeden, mało wyrazisty wskaźnik autoptyczności: „jako widzę” (w. 5). Pierwsza część utworu opisuje dobrze znane elementy tryumfalnego pochodu spopularyzowane przez ryciny powstające na kanwie pierwszej części dzieła Petrarke (w. 9–16):

Wszędzie Kupidyn chorągiew podnosi,
 Skuteczne wszędy swe zwycięstwa głosi,
 A za nim w pętach panny i młodzieńce
 Idą jak jeńce.

Piękny to tryumf, gdzie same uciechy,
 Żarty, słodycze, rozrywki, uśmiechy,
 Wdzięki rozkoszne, powaby, wzdychania
 Bożek zagania.³⁰

Na drugą część składa się obszerna enumeracja dwudziestu jeden par, które niewiele mają wspólnego ze znanym z rycin Pencza czy Heemskercka korowodem pokonanych przez namiętność bohaterów mitycznych, antycznych i biblijnych. Zamiast nich znalazło się tu z ducha rokokowe, a w słownej materii hipokorystyczne nagromadzenie swojskich zalotników (w. 33–40):

Marynię słodką Joachimek chwali,
 Przy swej Antolce Tadulek się pali,
 Celestyn przez twe, Agatko, powaby
 Staje się słaby,

Szymka na łonie Weronisia pieści,
 Janka w swym sercu Julusia umieści,
 Michaś u Rózi, Antek czegoś prosi
 U swej Małgosi.

Teresa Kostkiewiczowa, która utworowi poświęciła odrębną analizę, w enumeracji imion i przypisaniu im zindywidualizowanych pieścizot dostrzegła stylizację bukoliczną³¹, przeciwko czemu zaoponował recenzent rozprawy, dla którego Książninowy erotyk był:

szyderyczym i pogardliwym obrazem bezustannie dokonywającego się na świecie tryumfu „miłości” czysto biologicznej, na pół animalnej, wynikającej po prostu z przyrodzonego wszystkim pociągu płciowego. Stąd właśnie to charakterystyczne nagromadzenie łatwych do rozszyfrowania obrazów i motywów seksualnych: „topienia”, „miękczenia”, „mdlenia”, „ognistych razów”, „podniesionej chorągwi Kupidyna”. Stąd również charakterystyczne opisy zachowania się kochanków, odwołujące się do szyfru popularnego w ówczesnej poezji swawolnej: „Frydryś

³⁰ Wiersz cytuję za pierwodrukiem: F.D. Książnin, *Erotyki*, cz. 2, Warszawa 1779, s. 70–72 (VI 34).

³¹ T. Kostkiewiczowa, *Franciszek Dionizy Książnin, „Tryumf miłości”* [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966, s. 59.

w oczach Helenki *umiera*”, „Stasiek *swoje dary niesie* młodszej Teresie”, „Wiktor Kostusi *składa swe ofiary*”, „przy swej Anulce *Tadulek się pali*”, „Michał u Rózi, Antek *czegoś prosi* u swej Małgosi”, zrozumiałe w pełni dopiero wtedy, kiedy na nie spojrzymy nie w konwencji sielankowej, ale w konwencji francuskiej *poésie galante* (Grécourt, Piron itd.).³²

Oba skrajnie różne odczytania sformułowane zostały bez rozpoznania macierzystego kontekstu ikonicznego. Mankament ów dostrzegła Kostkiewiczowa, która omawiając wiersz po raz kolejny, przypominała tak samo zatytułowaną pierwszą część poematu Petrarki³³, a po czterech dekadach rozwinęła swe uwagi w artykule *Echa „Tryumfów” Petrarki w poezji staropolskiej i oświeceniowej*, z nowej perspektywy powracając do analizy erotyku:

W wierszu Książnina wszystkie niemal elementy poematu Petrarki zostały poddane parodystycznemu przekształceniu. Alegoria miłości jest sprowadzona do banału konwencjonalnej mitologii, wizyjność zastąpiona swoistą marionetkową teatralizacją pochodu. W miejsce utrwalonych w zbiorowej pamięci wybitnych postaci pojawiają się swojskie pary pospolitych ludzi, jakby nieświadomych istoty spektaklu, w którym uczestniczą. Atmosfera refleksji moralistycznej ustąpiła miejsca pozorom naiwnej sielankowości, powaga rozpoznania jednego z ważnych aspektów egzystencji ludzkiej zmieniła się w przewrotnie zabawny obraz – pochodu zakochanych, ocierającego się o atmosferę karnawałowego „święta głupców”.³⁴

Już w XVII w. pojawiły się malarskie ujęcia tematu odchodzące od ukształtowanego u schyłku średniowiecza alegorycznego pochodu na rzecz zindywidualizowanej narracji skupionej wokół par kochanków. Taki charakter ma choćby *Tryumf Miłości* Fransa Franckena młodszego z lat dwudziestych (kolekcja prywatna) czy analogiczny obraz jego naśladowcy z Musée des Beaux-Arts w Caen. Tryumfalny rydwan Kupidyna ginie tu w tłumie par skupionych na sobie i zdających się nie dostrzegać pozostałych. Malarz wzorował się na ilustracjach wydań Owidiuszowych *Metamorfoz*, stąd kochankowie zaprezentowani zostali w królewskich i książęcych szatach³⁵, ale już *Tryumf Miłości* włoskiego artysty Mattii Pretiego z połowy stulecia

³² J.W. Gomułicki, *Oświecenie*, „Rocznik Literacki” (1966), s. 297. Warto też odnotować propozycję utożsamienia wyliczonych w wierszu par z realnymi zakochanymi: „Krąg tej młodzieży przedstawił Książnin w swym erotyku pt. *Tryumf miłości*, gdzie w jednej ze zwrotek widzimy [Józefa Kazimierza] Świętorzeckiego z jego ukochaną [Anną z Heyników] oraz [Franciszka] Zabłockiego z przysłą żoną Katarzyną” („*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” (1770–1777). *Wybór*, oprac. J. Platt, Wrocław 1968, s. 395, przypis do w. 21–22; zob. też: B. Mazurkova, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008, s. 63). Biograficzna hipoteza wyczerpała się po identyfikacji zaledwie dwóch (w. 45 i 47–48) spośród 21 par, trudno więc brać ją za dobrą monetę.

³³ T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 38–41.

³⁴ T. Kostkiewiczowa, *Echa „Tryumfów” Petrarki w poezji staropolskiej i oświeceniowej*, „Pamiętnik Literacki” 95 (2004), 3, s. 144.

³⁵ Zob. E. W y s s, *A ‘Triumph of Love’ by Frans Francken the Younger: From the Allegory to Narrative*, „*Artibus et Historiae*” 19 (1998), 38, s. 43–60.

(dawniej J. Paul Getty Museum w Malibu, obecnie kolekcja prywatna), któremu patronuje unoszący się nad jeńcami amerek z widłami do przerzucania gnoju, znany temat przetwarza na modłę bukoliczną. Tryumfalny powóz ciągną tu dwa woły, którym mimo mitycznych antecedencji (na jednym siedzi porwana Europa) zdecydowanie bliżej do chłopskich obór niż białym ogierom zaprzęgniętym do rydwanu Kupida przez Petrarę. Również ubiory części kochanków zostały znacząco zaktualizowane. Na pierwszym planie widać parę w mieszczańskich strojach, młodkę ze starszym mężczyzną o siwej brodzie. Ponieważ nosi on na grzbiecie siodło, nietrudno się domyślić, że mamy przed sobą Arystotelesa, który stracił głowę dla Filis³⁶. Oscylujące w stronę arkadyjskiej stylizacji „parodystyczne przekształcenie” tematu, o które Kostkiewiczowa posądzała Książna, w sztukach plastycznych dokonało się już w XVII w., wygląda więc na to, że również oświeceniowy poeta wiernie podążał za graficznym wzorem.

Niespełna rok po *Erotykach* Książna ukazały się *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne* Franciszka Karpińskiego, zawierające wiersz *Na obraz „Tryumfu Śmierci”*. Choć utwór budził pewne zainteresowanie badawcze, nie wiązano go z ikonograficzną tradycją, do której wprost odwołuje się tytułem³⁷. Pierwszy zwrócił na nią uwagę dopiero Jan Zieliński w studium analitycznym z 2017 r., przy czym był to dlań jeden z wielu kontekstów interpretacyjnych, bynajmniej nie najważniejszy³⁸. Centralnym punktem pieśni jest obraz krwawego żniwa Kostuchy (w. 1–2, 9–16):

³⁶ Zob. R. Bonnefoit, „*Amor Omnia Vincit*”: *New Documents on an Early Work of Mattia Preti*, „*The Burlington Magazine*” 140 (1998), 1, s. 30–33.

³⁷ Według Zofii Sinko: „W wierszu *Na obraz tryumfu śmierci* Karpiński wyraźniej jeszcze wykorzystuje motywy i refleksje Younga, mianowicie fragmenty *Nocy I* i *VIII* – tak wyraźnie, iż wersy Karpińskiego warte są zacytowania i zestawienia z tekstem Letourneura, chociaż i tu może bezpieczniej byłoby mówić o analogiach” (Z. Sinko, *Z zagadnień recepcji „Sądu Ostatecznego” i „Myśli nocnych” Edwarda Younga*, „*Pamiętnik Literacki*” 65 (1974), 2, s. 145). I choć zestawione przez nią cytaty nie wskazują na zależność polskiego wiersza od francuskiego przekładu („bezpieczniej byłoby mówić o analogiach”), jej supozycja jest chętnie powtarzana w literaturze przedmiotu (por. np.: F. Karpiński, *Wiersze zebrane*, wyd. T. Chachulski, cz. 1, Warszawa 2005, s. 289; B. Kopeć, *Człowiek wobec śmierci w wybranych utworach doby sentymentalizmu i romantyzmu*, „*Studia Włocławskie*” 11 (2009), s. 244–245).

³⁸ Według autora bowiem tytuł utworu: „można rozumieć dwojako: że jest to wiersz albo o jakimś konkretnym obrazie (bądź grafice czy rysunku) na temat tryumfu upersonifikowanej Śmierci (na plan pierwszy wysuwa się wówczas aspekt ikonograficzny), albo o samym wyobrażeniu tryumfu Śmierci (na plan pierwszy wychodzi wtedy aspekt egzystencjalny, konfrontacja człowieka z doznaniem wszechwładzy śmierci, oraz teologiczny – pytanie o granice owej wszechwładzy, o wyjątki w powszechnym, zdawałoby się, prawie natury)” (J. Zieliński, *Magiczne triady i kwadraty*: „*Na obraz tryumfu Śmierci*” [w:] *Czytanie Karpińskiego*, red. B. Mazurkova, T. Chachulski, t. 1, Warszawa 2017, s. 99). Na temat kontekstu *Tryumfów* Petrarki (i dzieł od nich zależnych) zob. tamże, s. 110–111, 145–149.

Nieprześlądana, co jak kwiaty z trawą,
 Wycinasz króle razem z poddanemi.
 [...]

Tu Semiramis, Sesostr, Hektor, Greki,
 Salomon, Cyrus, Aleksander ginie,
 Pyrrus, Annibal, Scypijo powieki
 Zamknął i Cezar dokonywa w gminie.

Nienasycona tak wielkimi plony,
 Na słabe nawet porywasz się dzieci;
 I biała piękność, i jej włos trefiony
 Pod nieuchronnym twym pociskiem leci.³⁹

Poetycka deskrypcja „obrazu *Tryumfu Śmierci*” w świetle wcześniejszych realizacji graficznych jest nietypowa. Twórcy rycin dbali o przedstawienie konkretnych osób w tryumfach Miłości, Czystości czy Sławy, lecz nie Śmierci – skoro podlega jej cały ród ludzki, pod kopytami byków i kołami jej rydwanu ukazywano wyłącznie anonimowe typy. Tak samo było w inspirowanych grafikami wierszach, zarówno w przywołanej fraszce Piotrowskiego-Sitniano-wicza, jak i w utworach Reja⁴⁰. Tymczasem Karpiński skwapliwie wyczylił władców starożytnego Izraela (Salomon), Persji (Cyrus Wielki), Macedonii (Aleksander Wielki), babilońską królową (Semiramida) i egipskiego faraona (Sesostris), walecznego Trojańczyka (Hektor) i jego przeciwników (Grecy), rzymskich wodzów (Scypion, Cezar) i ich rywali (Pyrrus, Hannibal).

Inspiracją dla takiego ujęcia tematu musiał być miedzioryt należący do cyklu wykonanego w Rzymie przez Silvestra Pomarede według projektu Gianantonio Butiego. W graficznych dziejach tematu jest to seria nietypowa, obejmuje bowiem tylko cztery tryumfy: Śmierci, Czasu, Sławy i Wieczności. Dwa z nich są datowane: tryumf Czasu na 1748 r., Sławy na Jubileuszowy Rok 1750, wyznaczając granice okresu, w którym najpewniej wykonane zostały również dwie pozostałe ryciny. Dlaczego cykl nie uwzględnił wszystkich tryumfów, wyjaśniają łańciskie subskrypcje. Zgodnie z zamieszczoną tam informacją są to kopie czterech

³⁹ Wiersz cytuję za pierwodrukiem: F. Karpiński, *Na obraz „Tryumfu Śmierci”* [w:] tenże, *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne*, Lwów 1780, s. 100–101. Zob. też wydanie krytyczne tekstu w: tenże, *Wiersze zebrane...*, s. 99–100 oraz aparat krytyczny na s. 240.

⁴⁰ Por.: „Pożrzał potym po poloch, ano się lud wali: / starzy, młodzi, bogacze, wielcy, też i mali. / Taczają się korony, padają infuły, / z rogatemi birety walają się styły. / Leżą tarcze, proporce, podle nich pobici / oni zacni rycerze sławnie znamienici; / dziatki, panny i panie, nadobni młodzieńcy – / taczają się po ziemi głowy ich i z wieńcy” (M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, Kraków 1560, k. 82r–v [VII, w. 43–50]). Podobny opis w wierszu Reja na rycinę z Petrarkowskim tryumfem Śmierci wypadł zdecydowanie słabiej: „Śmierć żadnemu stanowi sroga nie przepuści, / walą się przed nią wszyscy, chudzi jako tłuści, / przełożeni duchowni i zwirzchności świeckie, / umknąć się jej nie może pokolenie wszelkie” (M. Rej, *Żaden stan śmierci się nie umknie*, w. 1–4, [w:] tenże, *Żwierzyńiec...*, k. 116r [IV 8]).

obrazów Tycjana z rzymskiej kolekcji bogatego kupca tytoniowego Giovanniego Michilla. Wzmianka to frapująca, biorąc pod uwagę, że podobnych dzieł Tycjana nie znamy. Do dziś pokutujące w specjalistycznej literaturze nieporozumienie już w 1884 r. wyjaśnił austriacki historyk sztuki Theodor von Frimmel. Buti oparł zapewne swe projekty na panoramicznych obrazach Bonifacia de' Pitati, zwanego Bonifacio Veronese, z połowy XVI w. Z biografii malarza, w 1648 r. spisanej przez Carla Ridolfiego, wiadomo, że artysta namalował sześć inspirowanych poematem Petrarcki tryumfów, które miały trafić do Anglii⁴¹, cykl został jednak rozdzielony. Tryumfy Miłości i Czystości, Butiemu nieznanne, znalazły się na zamku Ambras w Innsbrucku (w 1719 r. odnotował je inwentarz tamtejszej kolekcji), by ostatecznie trafić do wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum (nr inw. Gemäldegalerie 1517 i 1521). Cztery pozostałe, jak dowodzą subskrypcje na rycinach Butiego, w latach 1748–1750 znajdowały się w kolekcji Michilla, któremu marszand sprzedał je jako dzieła Tycjana – dziś uznawane są za zatracone⁴².

Na rzymskich rycinach większość stłoczonych wokół tryumfalnych pojazdów postaci została opisana. Jest tak również na miedziorycie ukazującym zwycięstwo Śmierci. Wśród namalowanych przez Veronesa martwych ciał Buti rozpoznał m.in. Aleksandra Wielkiego, Semiramidę, Pyrrusa, Hannibala, Hektora i Scypiona oraz zbiorczo podpisane zwłoki Kartagińczyków i Rzymian. Jest tu również Kleopatra popełniająca samobójstwo na piersi rzymskiego wodza (choć to raczej Marek Antoniusz, niż Cezar). Włoska seria była znana na ziemiach polskich⁴³, zapewne oglądał ją też Karpiński. Kogo zapamiętał z podpisów „obrazu *Tryumfu Śmierci*”, uwzględnił w swym wyliczeniu, dopełniając je legendarnymi władcami z pozostałych rycin cyklu (na miedziorycie z tryumfem Czasu jest choćby Cyrus) lub poznanymi na lekcjach w stanisławowskim kolegium⁴⁴. Wśród ofiar nie zapomniał wspomnieć niewiast (na rycinie prócz Kleopatry i Semiramidy są też podpisane Tysbe i Zenobia)

⁴¹ C. Ridolfi, *Vita di Bonifacio Veneziano pittore* [w:] tenże, *Le Maraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti e delo stato*, t. 1, Venetia 1648, s. 273–278.

⁴² Th. Frimmel, *Eine Verwechslung von Bonifazio Veneziano mit Tizian*, „Kunstwissenschaft” 7 (1884), s. 1–15.

⁴³ Zob. np.: H. Widacka, *Tryumfy antyczne a polskie entrady poselskie XVII w. w zbiorach graficznych Biblioteki Narodowej*, „Rocznik Biblioteki Narodowej” 9 (1973), s. 418–419.

⁴⁴ Na pozostającą pod wpływem topiki *ubi sunt* enumerację Karpińskiego mógł mieć wpływ śpiewany w jego czasach przekład kluczowej dla dziejów tematu pieśni o marności świata przypisywanej Jacopone da Todi (inc.: „Czemu pod chorągwią pychy świat hołduje”). Wśród wielkich tego świata, którzy odeszli bez śladu, wymienia ona i Salomona, i Cezara. Zob. np. *Pieśni katolickie według obrzędów Kościoła świętego rzymskiego...*, Kraków 1754, s. 538–540; *Pieśni nabożne na adwent, narodzenie, post...*, Supraśl 1799, s. 397–400 (przekład – jedno z wielu staropolskich spolszczeń pieśni – powstał przed 1716 r., skopiowany był bowiem w ztraconym dziś kancjonale Dominika Rudnickiego, dawny rkps Załuskich, sygn. Pol.Q.XVI.97; zob. M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominka Rudnickiego (1676–1739)*, Wrocław 1966, s. 177).

oraz dzieci, choć tych ostatnich brak na wizerunku *Triumphus Mortis* zaprojektowanym przez Butiego⁴⁵.

Karpiński nie zdecydował się zamknąć wiersza przygnębiającą wizją wszechwładzy nienasyconej Śmierci, w dwóch ostatnich strofach jej zwycięstwo podmieniając tryumfem Wieczności (w. 17–24):

Ale tak cię to tylko bojaźliwe
 Malują dusze, co nie są tak śmiałe
 Przystąpić, żeby tę larwę fałszywą
 Zdjęli z cię, którą straszysz wieki całe.

Tyś jest najlepszą mistrzynią mej wiary,
 Ty kończysz życia ziemskiego przykrości,
 Ty mi się stajesz pierwszym darem z kary,
 Otwierając mi wielkie drzwi wieczności.

Zakończenie cokolwiek zaskakujące: skoro zgon otwiera drogę ku wieczności, na cóż straszyć powszechnością utraty cielesnej powłoki? Nieoczekiwaną rewizję oceny śmierci wyjaśnia końcowa rycina włoskiego cyklu z tryumfem Wieczności. Jej centralną postacią jest Chrystus na wozie ciągniętym przez zwierzęce symbole ewangelistów, ściśle otoczony przez patriarchów, proroków, ojców Kościoła i rzeszę świętych. To z nimi wiekuiste spotkanie umożliwia koniec doczesnego żywota. Dodajmy nawiasem, że misterna konstrukcja poematu Petrarki, Karpińskiemu najwyraźniej również nieznaną, legła tym samym w gruzach. Ocalająca od śmierci sława oraz niweczający sławę czas w obrębie chrześcijańskiej wizji eschatologicznej okazały się zbędne: dla wierzących zgon stanowi jedynie przejście do nieśmiertelności.

Rzymskie miedzioryty do *Tryumfów* Petrarki musiały zrobić na Karpińskim wrażenie, skoro ich reminiscencje znaleźć można zarówno w jego drukowanym debiucie, gdzie nieczyste Sumienie ukazane zostało na czele alegorycznego pochodu o znanym kształcie:

⁴⁵ Jan Zieliński, zakładając, że wiersz mógł być inspirowany drzeworytem Brosamera odbitym w drugim wydaniu *Żwierzyńca* Reja, na szesnastowiecznej rycinie dostrzegł dzieci („Dzieci [...] widoczne są na pierwszym planie w lewym dolnym rogu, gdzie ojciec uciekający przed kopytami bawołu próbuje ręką ochronić dorastającego syna, a równocześnie kolaniem przyciska do ziemi młodszą córkę, która przycupnęła z zadartą sukienką i bosą nóżką”; J. Zieliński, dz. cyt., s. 147–148) i kobietę („Na pierwszym planie, w prawym dolnym rogu, przedstawiona została również kobieta [...]: powalona na stertę ciał, leży na plecach, z rozłożonymi bezwładnie rękoma, bujnymi, chociaż stosunkowo krótkimi włosami dotykającymi skąpych traw i z odsłoniętymi piersiami oraz pępkiem”; tamże, s. 148), których w rzeczywistości tam nie ma. Za dzieci uznani zostali młodzieńcy, za niewiastę zaś rzymski żołnierz w pancerzu z zarysem męskich piersi i pępka (postaci są lepiej widoczne na oryginale Pencza, który Brosamer wiernie skopiował).

Zaczawszy od przyjaciół, których nie mam w bidzie,
 Wszystko za jego wozem tryumfalnym idzie,
 Wszystko groźną piorunem pooblekał chmurą
 I z całą mię mój tyran pokłócił naturą⁴⁶

– jak i w postaci tryumfu Fortuny w wierszu wydanym w najbliższym sąsiedztwie analizowanego utworu:

Tu Cnota przyciśniona pod złoczyńcą stęka,
 Tu Niewinność przed Zbrodnią na kolana klęka,
 Tu za wozem Fortuny co żywo się ciśnie,
 Jakby świat dla Cezara zrobiony umyślnie.⁴⁷

Nic dziwnego, że Karpiński pokusił się o wiersz będący *de facto* subskrypcją do dwóch rycin cyklu, tryumfu Śmierci nad cielesnymi ludźmi i Wieczności nad Śmiercią, liryczną syntezą łącząc je w artystyczną całość wysokiej próby.

Popularność graficznych przedstawień *Tryumfów* Petrarcki cieszyła się długim trwaniem, udokumentowanym również polską recepcją poetycką. Począwszy od cyklu Mikołaja Reja, napisanego przed śmiercią autora w 1569 r., poprzez epigramaty Macieja Strykowskiego i Stanisława Witkowskiego na rycinę z tryumfem Sławy, Wespazjana Kochowskiego na ilustrację tryumfu Kupidyna, cykl młodego Symeona z Połocka, skończywszy zaś na *Tryumfie Miłości* Franciszka Dionizego Książnina i wierszu *Na obraz „Tryumfu Śmierci”* Franciszka Karpińskiego opublikowanym w 1780 r. – objęła ona z górą dwa stulecia. Na paradoks zakrawa jednak fakt, że trudno tu mówić o jakiegokolwiek literackiej ciągłości. Poszczególne dzieła inspirowane ikonicznym opracowaniem tematu powstawały w artystycznej izolacji od dokonanych poprzedników⁴⁸. Zdecydowanie częściej niż cała seria uwagę poetów przy-

⁴⁶ F. Karpiński, *Sumienie*, w. 57–60, [w:] tenże, *Zabawki wierszem...*, s. 121 (pierwodruk: [tenże], *Sumienie*, [Lwów 1779/1780]).

⁴⁷ F. Karpiński, *Kato o nieśmiertelności duszy. Z francuskiego*, w. 21–24, [w:] tenże, *Zabawki wierszem...*, s. 102.

⁴⁸ Strykowski nie znał epigramatów Reja, skoro jego *Goniec Cnoty* drukowany był przed edycją Rejowego *Żwierzynca*. Nawet jeśli Witkowski czytał wcześniejsze epigramaty Reja lub Strykowskiego, pisząc swój wiersz, nie dał tego poznać. Tworząc własną serię, Piotrowski-Sitnianowicz nie korzystał z opracowania Reja (również później w swym obszernym księgozbiornie nie posiadał dzieł tego ewangelickiego autora; zob. A. Hippisley, E. Luk'janowa, *Simeon Polockij's Library: A Catalogue*, Köln 2005). Także porównanie wiersza *Na obraz „Tryumfu Śmierci”* z epigramatem Reja *Żaden stan śmierci się nie umknie* (zob. J. Zieliński, dz. cyt., s. 145–149) nie wykazało zależności tekstu Karpińskiego od poety, który w dobie stanisławowskiej literatom znany był wyłącznie z nazwiska (zob. np. M. Cieński, *Rej, Krasiński i ziemiańska utopia. Pytania o ciągłość sarmatyzmu* [w:] *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin. Studia literaturoznawcze*, red. J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan, Wrocław 2007, s. 290–298).

ciągały poszczególne ujęcia graficzne: w XVI i na początku XVII w. interesował ich zwłaszcza tryumf Sławy, później bardziej atrakcyjne okazały się tryumfy totalne, Miłości i Śmierci, które pręcej czy później podporządkowują każdego. Nieznajomość literackiego kontekstu rycin również miała ważne skutki uboczne. Interpretując tekst ikoniczny, każdy z literatów zdany był na siebie, co skutkowało zróżnicowaniem sposobów opracowania tematu. Zestawienie wierszy powstałych na kanwie dzieł graficznych o wspólnym temacie pod piórem różnych osobowości twórczych z kilku epok daje też wgląd w przemiany lirycznej dykcji, od zbioru moralizatorskich truizmów Reja, przez poetyckie egzegezy ilustracji, po intymne wyznanie Karpińskiego, dla którego ryciny stały się tematem zinterioryzowanej refleksji.

Radosław Grześkowiak

POETIC RECEPTION OF THE ILLUSTRATIONS TO THE *TRIUMPHS* OF PETRARCH
(LATE 17TH AND 18TH CENTURY)

Summary

The Triumphs (Triumphs) by Petrarch is a series of six poems honouring the allegorical figures of Love, Chastity, Death, Fame, Time and Eternity, who vanquish each other in turn. The Italian poem sequence was virtually unknown in Poland (although a Polish translation of *The Triumph of Love* appeared c. 1630, only few readers would have read it as it was circulated exclusively in a small number of hand-made copies). The illustrations, however, caught the eye of the printers and became immediately popular. They depicted each of the victorious figures riding on triumphal chariot, followed by procession of captives. This article examines the Polish verses inspired by the illustrations rather than the text of the *Trionfi* i.e. written in the course of the late 17th and 18th century.

The author of the most remarkable poetic response to the pictorial representations of Petrarch's *Triumphs* was Samuil Gavrilovich Piotrowski-Sitnianowicz (aka Symeon of Polotsk). As a student of the Academy of Wilno, he came across an emblem book with copperplate engravings of the *Triumphs* designed by Maarten van Heemskerck in 1565. His Polish verses (composed c. 1650–1653) follow loosely the Latin epigrams (*subscriptiones*) by Hadrianus Junius (Adriaen de Jonghe). Symeon of Polotsk was the first Polish-language author whose verses reflected *in extenso* the pictorial representation of the *Triumphs* (before him verses inspired by Petrarch's allegories had been written by Mikołaj Rej, Maciej Strykowski and Stanisław Witkowski).

Wespazjan Kochowski's volume of miscellaneous pieces in verse published in 1674 includes an epigrammatic poem *The Triumph of Love*, inspired by Plate One of the *Triumphs*. However, Kochowski's description suggests that he must have seen an engraving showing Cupid's victims under his feet. That iconographic variant appears, among other, in the woodcuts of Bernard Salomon (1547) and the copperplates designed by one of van Heemskerck's pupils (mid-16th century) or Matthäus Greuter (1596).

The following two poems were written about a century later. In 1779 Franciszek Dionizy Kniaźnin published in his second volume of *Erotyki* [*Erotic poems*] a song called *The Triumph of Love*. Its scenic arrangement, inspired by the illustrations of Petrarch's first *Triumphus*, is adapted to present twenty-one pairs of suitors. The description is stylized in conformity with the current Rococo manner and spiced up with touches of parody. A similar treatment of this subject can be found in some 17th-century paintings, for example in the *Triumph of Love* by Frans Francken the Younger, or an identically titled picture by the Italian Baroque artist Mattia Preti. The other poem, *On the picture of the 'Triumph of Death'*, can be found in Franciszek Karpiński's *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne* [*Diversions in Verse and Moral Exemplars*] published in 1780. It names eleven preeminent ancient conquerors and rulers, all cut down by Death personified by a scythe-wielding skeleton. Karpiński's description was no doubt inspired by a copperplate engraving produced by Silvestro Pomarede and designed about 1748–1750 by Gianantonio Buti after Bonifacio de' Pitati.

In each of the two prints most of the figures on the ground round the chariot are identified by name. It may also be noted that Karpiński rounds of his poem with two stanzas evoking the last plate in the cycle, *The Triumph of Eternity*.

Key words: Poetry and graphic art – Petrarch – the *Triumphs* – emblem epigrams – Polish poetry of the 17th and 18th century – Symeon of Polotsk (1629–1689) – Wespazjan Kochowski (1633–1700) – Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750–1807) – Franciszek Karpiński (1741–1825).

Słowa kluczowe: Francesco Petrarca, Symeon z Połocka, Wespazjan Kochowski, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek Karpiński, *Tryumfy*, wiersze na ryciny.