

„Muza prostych rymów". Topika skromności w utworach staropolskich

„Muza prostych rymów". Topika skromności w utworach staropolskich

Bogusław Pfeiffer

„Muza prostych rymów”.

Topika skromności w utworach staropolskich

Topika „afektowanej skromności” należała do zasobu konwencji pozwalających przekazywać autorowi wiadomości o sobie i o swoim dziele. Informacje te, kierowane nie tylko do ich nominalnego adresata, ale i pozostałych czytelników¹, były zawarte w przedmowach i dedykacjach, pełniących niegdyś funkcje zbliżone do krytycznoliterackich². Ów autotematyzm występował w utworach staropolskich dwuwariantowo. W większości wypadków metapoetyckie wypowiedzi przywołujące topikę „prostej poezji”, „prostego poety”, niekiedy również „prostej Muzy”, zamieszczane w różnego rodzaju dedykacjach, wstępach, przedmowach czy prologach, służyły jako argument mający świadczyć o autorskiej skromności³. Niekiedy jednak w obrębie szeroko pojętego *exordium* występował motyw odrzucenia Muzy (względnie Muz) czy Parnasu — sygnał świadczący o programowym traktowaniu przedstawianej twórczości jako „nieuczonyj”, swojskiej i sarmackiej, inspirowanej rodzimymi dziełami⁴. Zatem nazwanie Muzy czy samego poety „prostymi” (w obrębie ramy utworu) nie zawsze musiało się ściśle wiązać z konwencjonalną topiką skromnościową. Niekiedy chodzić mogło również o zasygnalizowanie, że prezentowaną poezję włączyć należy w zakres

¹ Por. A. Czekańska, *O listach dedykacyjnych w polskiej książce XVI wieku*, „Roczniki Biblioteczne” 1962, z. 1/2, s. 24; E. Czaplejewicz, *Adresat jako kategoria poetyki*, „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1, s. 1–26; o trzech „bohaterach” listu dedykacyjnego (nadawcy, adresacie i adresacie nie nazwanym) pisze również R. Ociecek, *Sławorodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych XVII wieku*, Katowice 1982, s. 27.

² Zwracał na to uwagę już Wilhelm Bruchnalski, *Epistulografia jako źródło literatury renesansowej w Polsce*, w: idem, *Między średniowieczem a romantyzmem*, opr. J. Starnawski, Warszawa 1975, s. 121.

³ Zob. E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tł. i opr. A. Borowski, Kraków 1997, s. 90–98.

⁴ Por. m.in.: E. Sarnowska–Temeriusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974, s. 170–171; J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 114–115. O topic odrzucenia Muz zob. E. Curtius, op. cit., s. 234–251.

twórczości rodzimej i sarmackiej, w odróżnieniu od klasycznej⁵. Odwoływanie się do wzorców antycznych, a zarazem świadomość „wspięcia się” na poetycki Parnas, właściwa „poecie uczonemu” epoki renesansu⁶, ustępować zaczęła topice „prostego poety” oraz Muzy „domowej”.

W poniższym przeglądzie konwencji i przemian, którym podlegała topika skromnościowa, ograniczymy się do przywołania fragmentów wybranych utworów staropolskich — głównie siedemnastowiecznych.

Interesującym przykładem wykorzystania topiki „prostej Muzy” i „prostego poety” — potraktowanej jako wyznacznik *decorum* — mogą być fragmenty *Muzy słowiańskiej... i Konkluzyji liryków* Wespazjana Kochowskiego. W pieśni IV 20 tytułowa „Muza słowiańska”, zwana też „Polką” i „domową Kalijopą” (a zatem nosząca wspomniane znamiona rodzimości i swojskości), opisana zostaje w sposób następujący:

Nic to, attyckiej choć nie ma słodczy
 Ani wyborem rzymskim słowa liczy,
 Ani pożycza kształtu u Marona —
 Wieśniaczka ona.
 Wybaczcie, mądrzy, ize prostej weny,
 Nie kosztowała brzeczki z Hippokreny
 Ani mądrego w Kasztadlijskim zdroju
 Piła napoju⁷.

⁵ Na temat dedykacji zob. T. Ulewicz, *O reklamie wydawniczej w pierwszej połowie XVI wieku, krakowskich impresorach—nakładcach oraz o polskich listach dedykacyjnych oficyny Wietora*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Filologia”, 1957, z. 3, s. 29–37; A. Czekańska, op. cit., s. 21–55; też: *Kultura umysłowa Polski XVI wieku w świetle listów dedykacyjnych*, „Studia i Materiały z Dziejów Nauki Polskiej”. Seria A: Historia Nauk Społecznych, 1965, z. 7, s. 49–109; R. Ociecek, op. cit.; J. Trzynadłowski, *O dedykacji*, w: *Rękopiśmienne dedykacje autorskie w księgozbiorze Ossolineum*, opr. J. Długosz, Wrocław 1967, s. 5–12; P. Matuszewska, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 2, s. 128; K. Mroczek, *Tytułatura w korespondencji staropolskiej jako problem stosunku między nadawcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 2, s. 127–148; E. Sarnowska—Temeriusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce oświecenia*, Wrocław 1990, s. 110–123; R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych w: O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Katowice 1990, s. 7–19. W odmiennym kontekście zagadnienie ramy wydawniczej omawia T. Mikulski, *Ród Zoilów. Rzecz z dziejów staropolskiej krytyki literackiej*, Kraków 1933, oraz D. Danek, *Dzielo literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980.

⁶ Por. programowe wypowiedzi Kochanowskiego, zawarte między innymi w *Muzie i Pieśni XXIV* ksiąg II („Niezwyczajnym i nie leda piórem opatrzony...”), oraz słynny dwuwiers:

I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy,
 Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy

z dedykacji *Psalterza Dawidowego* (cyt. za: J. Kochanowski, *Dziela polskie*, opr. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 301).

⁷ W. Kochowski, *Muza słowiańska na koronacyjnej... Michała króla polskiego... anno 1669 (Lyricorum polskich księgi IV 20)*, w: idem, *Utwory poetyckie. Wybór*, opr. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991 (BN I 92), s. 163–164 (w. 5–12).

W *Konkluzji liryków*, kończącej księgę *Lyriconum polskich epodon*, a zatem w utworze należącym do ramy okalającej⁸ cały cykl, pojawia się motyw pożegnania Muz, Pegaza i hippokreńskiego źródła, a całość zamyka niedwuznaczne wyznanie autora, podkreślającego, podobnie jak wcześniej opisywana Muza, swą rodzimność i „sarmackość”; niegodnego — jak sam stwierdza — by równać się z talentem mitycznego Orfeusza czy też Horacego (od którego zresztą poeta polski zapożyczył układ ksiąg *Niepróżnującego próżnowania*):

Jam nie muzyk on wsławiony
Z treickiej osady,
Którego dźwięk ulubiony
Chwałyły Bacchady. (...)
Ni-m z Kalabrem w jednej szkole
Swą stroił cytarę,
Który rzymskie kapreole
Pięknie grał pod miarę.
Ja z wybornym tym lirykiem
Nie chcę wchodzić w szranki,
Sarmackim-em ja muzykiem,
W proste dmę multanki⁹.

Wcześniej Kochowski podobnie stylizuje swą wypowiedź w pieśni 10 *Lyriconum polskich ksiąg* IV. Tu jednak nieco przewrotnie nawiązuje do pochodzącego z Tracji („treickiego”) poety i śpiewaka, wspomnieniem „lipki” czyniąc jednocześnie aluzję do Jana Kochanowskiego

Więc i ja ciągnę kobzy mojej stroje,
Nie żeby grała Jugurtowe boje.
Mało nagród z historyjej.
Aże nazbyt inwidyjej.
Lecz pod krzewistej siadzy cieniem lipki,
W treickie i ja brdąkam, nieuk, skrzypki¹⁰.

Podkreślanie własnej nieuczoności nie ma usprawiedliwiać braków warsztatu poetyckiego. Wyraźnie zaakcentowana opozycja w stosunku do „bojów” i „historyi” jest raczej programową zapowiedzią twórczości o charakterze sielskim i ziemiańskim.

Autor *Niepróżnującego próżnowania* określa swe dzieło — podobnie jak wcześniej Muzę — mianem „wieśniaczego”¹¹, w innym miejscu przypisując je „wiejskiej Minerwie” i „barbito-

⁸ O „tekstach okalających” w znaczeniu zbliżonym do powyższego pisała Renarda Ociecek; por. eadem, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej...*, s. 8.

⁹ W. Kochowski, *Konkluzja liryków*, w: idem, *Utwory poetyckie...*, op. cit., s. 226 (w. 53–56, 61–68).

¹⁰ Idem, *Pisanie wierszów zabawkę przynosi, historyja zaś... uraża i nienawiść rodzi* (*Lyriconum polskich księgi* IV 10), w: ibidem, s. 146–147 (w. 25–30).

¹¹ Idem, *Konkluzja liryków*, op. cit., s. 227 (w. 76).

nie” strojonej na sposób sarmacki; nie mogącej równać się ze „strunami” „Kalabra”–Horacego¹². Również w dedykacji poprzedzającej cały zbiór liryków i epigramatów mowa o słowiańskiej Muzie, która „mniej wiadoma helikońskiej wody”, przybrana w polski strój, „garnie się” do adresata — królewicza Jakuba Sobieskiego, pragnąc mu ofiarować swój „liczy dar”¹³. Znajdujemy tu połączenie dwóch konwencji topiki skromnościowej. Z jednej strony następuje bowiem polemiczne (w stosunku do tradycji klasycznej), podkreślenie rodzimości i „swojskości” charakteru prezentowanego zbioru, z drugiej zaś akcentowanie dzieła jako skromnego, „liczego”, a zatem niegodnego adresata.

W dedykacji można również zauważyć sygnały informujące o świadomym wyborze przez autora określonej stylistyki i formy całego zbioru. Przyjrzyjmy się strofie IV, w której Muza niesie dar przed oblicze Jakuba Sobieskiego:

Więc, królewicze, ta w polskim ubierze
Słowianka stawa przed twoimi wroty,
Acz za nią ręczyć nie mogę w tej mierze,
Aby-ć się udać z swej miała prostoty;
Jednak widzący po twojej to cerze,
Że nie pogardzisz, co niosę z ochoty,
Na jakim zdobył, Polak, się towarę,
Te-ć, króla mego synu, niosę w dary¹⁴.

Podkreślony tu został niewyszukany a zarazem rodzimy charakter zarówno poezji, zawartej w prezentowanym królewiczowi *Niepróżnującym próżnowaniu*, jak i samego poety („Na jakim zdobył, Polak, się towarę”). Następną strofą zdaje się potwierdzać, że wybór skromnej formy utworu nie jest jedynie skutkiem nieuczoności autora, lecz stanowi wynik przemyślanej twórczej decyzji:

Mógłbym na widok szerokiego świata
Niosąc, oddać ci tej Korony dzieła,
Na nich z Lacyjum poważniejsza szata
Obcym by stylem one zaleciła,
Gdyby w znikome i niepewne lata
Wartka Atropos wieku przedłużyła,
Leć dotąd tamte gdy się tają w cieniu,
Te wprzód twojemu poświęcam imieniu¹⁵.

¹² Idem, *Odwód Muzy od tych politycznych, a zatem wiejskiej Minerwie niepojętych tajemnic (Lyricorum polskich księgi IV 31)*, w: ibidem, s. 179–180 (w. 6, 14); Kalabria była przede wszystkim ojczyzną poety Enniusza, którego „kalabryjskie Pierydy” przywołuje w pieśni IV 8, 20 Horacy, pochodzący z pogranicza Apulii i Lukanii, położonego względem Kalabrii dalej na północny wschód.

¹³ Idem, *Najjaśniejszemu Panu... Jakubowi... królewiczowi polskiemu...*, w: ibidem, s. 4–7. Por. też: E Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas...*, s. 170–171.

¹⁴ W. Kochowski, op. cit., s. 6 (w. 25–32).

¹⁵ Ibidem, s. 6–7 (w. 33–40).

Poeta mógłby utrwalić historię rodzimego kraju w formie epopei bądź kroniki, na wzór rzymskich dziejopisów („z Lacyjum poważniejsza szata”; „obcy styl”), poprzestaje jednak na owym, jak mówi: „lichem darze”, niesionym przez Muzy, będące (w myśl słów ze strofy III, w. 23–24) zarówno „instrumentem dzieł Pańskich”, jak i „sławy posłami”.

Przykładem użycia podobnego wariantu topiki „prostej poezji” może być *parennetikon* otwierający *Zbiór rytmów* Kaspra Miaskowskiego, kierowany również do młodego królewicza Władysława Zygmunta — późniejszego Władysława IV Wazy. Pojawia się w nim (podobnie jak w wyżej cytowanym utworze), typowy dla utworów dedykowanych adresatom „wysokim”, motyw niegodnego bądź zbyt skromnego daru przynieszonego przez poetę:

Północny kwiatku, pozorny i wonny
z rakuskiej pierwszej nimfy urodzony, (...)
odpuść mi, jeśliś nad insze tak śmiały,
żeć ten zbiór rytmów nie z parnaskiej skały,
ale z domowych opłótek podawam,
co i sam Febus, i ja z nim wyznawam.

Lecz na dwór pański nie tylko klejnoty
bogate niosą i rozturchan złoty;
podczas abo szkło różną farbą zdobne,
abo i insze upominki drobne. (...)

Tym też ty sercem rym mój, któryć niosę,
o Gwiazdo polska, przyjmi z chęcią, proszę,
a choć nie płynie z aońskiego zdroju,
do twego jednak niech ma wstęp pokoju¹⁶.

Bliski tonowi dedykacji Miaskowskiego zamieszczonej w *Zbiorze rytmów* jest także jeden z wierszy Daniela Naborowskiego „przypisanych” Krzysztofowi Radziwiłłowi — choć tu mniemana skromność autora nie zmienia faktu, że „prosty” utwór jest parafrazą początku i zakończenia pierwszej pieśni Horacego, skierowanej do Mecenasas:

Miej, Książę, niedoszłego żniwa różne snopy.
Znam, żem nie był na skale ślicznej Kalijopy
I nie wiem, kędy płyną kastalijskie zdroje:
Tyś mój Febus, tyś, Książę, Hipokrene moje.
Ty mi ducha dodawasz, ty wyjmujesz z ceny
Tych, co teraz ubogie bicują Kameny.

¹⁶ K. Miaskowski, *Najśniejszemu Książęciu Władysławowi Zygmunтови Jagiellowicowi...*, w: idem, *Zbiór rytmów*, opr. A. Nowicka-Jeżowa, Warszawa 1995 (Biblioteka Pisarzy Staropolskich, t. 3), s. 21–22 (w. 1–2, 5–12, 21–24; podkr. moje — B. P.)

Tobie jeśli w smak będą moje głuche strony,
Jasne głową wyniosłą przesiągnę tryjony¹⁷.

Znajdujemy tu związane motywy „niedoszedłego żniwa” (a zatem zbioru niepełnego, nieukończonego), „prostego” i „nieuczzonego” poety oraz osoby samego adresata, stojącego się natchnieniem dla autora. Taki sposób prezentowania siebie i własnej twórczości w obrębie topiki exordialnej nie był w wieku XVI i XVII zjawiskiem odosobnionym, wystarczy wspomnieć dedykację *Sielanek* Szymona Szymonowica, gdzie własne dzieło („sielskie mowy i proste rozprawy”) określone zostało mianem „podlejszej potrawy” i „cienkiej pracy”¹⁸. Natomiast topika „prostego poety” znajduje u autora *Żeńców* swój wyraz w bardziej rozbudowanych frazach:

Acz się obawiam, żebym wstydu stąd nie zażył,
Zem się otrzeć o przednie rymopisy ważył (...)
A mnie co za rozsądek czeka, zem się pióry
Małymi kusił o wierzch niedostępnej góry?¹⁹

W podobnym tonie utrzymane zostały założenia poetyckiego programu na kartach przedmowy, poprzedzającej *Muzę domową* Zbigniewa Morsztyna. Miecznik mozyrski, porównując swoje wiersze z twórczością krewniaka, podskarbiego wielkiego koronnego Jana Andrzeja Morsztyna, zapewniał, że jego własne utwory wypadają w tym porównaniu niczym „karazyja przy szkarlacie”. W przedmowie pisał również: „Muza moja jest domowa, która mi supedytuje czasem, czego mi potrzeba w domu, żebym gdzie indziej nie pożyczal”²⁰. W obrębie wstępu prozą, pośród wielu wariantów topiki „prostego poety” i „prostej poezji”, odnajdujemy znany już starożytności motyw odrzucenia „Paniem hipokreńskich” i Parnasu. Autor *Muzy domowej* stwierdza bowiem: „... słuszniej rzec mogę niż Persyjusz: *Nec Fonte labra proliui Caballino, nec in bicipiti somniasse Parnasso memini...*”²¹.

Dalsza lektura przedmowy, zwanej przez autora ostrożnie *Przestroga*, pozwala stwierdzić, że Morsztyn zawężyła a zarazem określa wyraźnie krąg odbiorców swoich wierszy (do innych,

¹⁷ D. Naborowski, *Do Księcia Imci Krzysztofa Radziwiłła...*, w: idem, *Poezje*, opr. J. Dürr-Durski, Warszawa 1961, s. 144; por. Horat., c. I 1, 1–2, 35–36; w przekładzie Tadeusza Feliksa Hahna:

...Mecenasie, co od królów ród
wiedziesz, ostoja ma i chlubo ma — (...)
A jeśli w poczet piewców wliczysz mnie,
uderzę dumnym czołem w niebios strop.

(Q. Horatius Flaccus, *Pieśni ksiąg czworo*, tł. T. F. Hahn, Lublin 1936, s. 3–4).

¹⁸ Zob. S. Szymonowic, *Jaśnie Wielmożnemu Panu... Mikołajowi Wolskiemu...*, w: idem, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*, opr. J. Pelc, Wrocław 2000 (BN I 182), s. 3–5.

¹⁹ Ibidem, s. 4–5 (w. 15–16, 27–28).

²⁰ Z. Morsztyn, *Przestroga*, w: idem, *Muza domowa*, opr. J. Dürr-Durski, t. 1, Warszawa 1954, s. 101–102.

²¹ Ibidem, s. 101; cyt. łac.: „Ani nie pomnę, bym umoczył usta w źródle Parnasu, ani bym marzył we śnie na Parnasie dwuszczytnym” (tłum. ibidem, s. 356).

obdarzonych mianem *eruditi palati*, odnosi się właśnie tytułowa przestroga przed czytaniem utworów i marnowaniem czasu).

Pisząc skromnie o sobie: „I dlatego się też między poety nie liczę ani imienia swego przy wierszach kładę”, adresuje swoje utwory jedynie do: „niektórych, którzy takimi będąc jako i ja pisorymami *delectantur similibus* i *amant stridentis miserum stipula disperdere carmen*”²²

Od owej konwencji przejętej przez poetów baroku zdarzały się także wyjątki. Do osobliwszych należy niewątpliwie pochwała poezji Elżbiety Drużbackiej, dokonana w wieku XVIII przez Józefa Epifaniego Minasowicza, znanego głównie jako tłumacz i współpracownik „Monitora”. Adresatka laudacji, przyrównana do Minerwy, zasiadać ma w „dziewiętnym Muz chorze”²³. Na kartach innego utworu Drużbacka nazwana zostaje „Muzą dziesiątą”²⁴ by w końcu przekształcić się w „Muzę Sarmacką”, która z powodzeniem zastąpić może dziewięć antycznych poprzedniczek:

Nie chwalcie zdrojów kastalskich, Kameny,
Co toczą wieszczce rymopisom piany,
Gładszy z Wisłoka wiersz niż z Hipokreny,
Związłym w Rzemieniu stylem napisany.
Obfitsze płyną z Wód Drużbackich weny,
Słodyczą rozum pojąć zadumiany,
Tak, że nam jedna z Kowalskich Drużbacka
Stanie za dziewięć Muz, Muza Sarmacka²⁵.

Jak widać, powyższy fragment stanowi niemal lustrzane odwrócenie zasad przyświecających autorom siedemnastowiecznym. Akcentowanie swojskości i rodzimości poezji, będące w poprzednim stuleciu sygnałem programowego odejścia od klasycznych wzorców na rzecz „sarmackiej prostoty” bądź świadomego wyboru innej niż „wysoka” stylistyki, tu ulega, rzecz można, hipertrofii. Muza Sarmacka, którą staje się Drużbacka, pod piórem Minasowicza zdaje się przerastać i zaćmiewać Kameny. Pamiętajmy jednak — co nie jest bez znaczenia — że autorem owej laudacji nie jest w tym wypadku sama poetka.

W inny sposób poezję rodzimą — „prostą” — zdaje się poddawać waloryzacji Wacław Rzewuski:

Gdy Maro w Rzymie ślicznym wierszem słyńie,
Piosnka pasterki na wsi ma pochwały,
W swej wiosce sława hołduje dziewczynie,

²² Ibidem, s. 101–102; „Cieszą się podobnymi i lubią na świszczącej fujarce fałszować nieszczęsną pieśń” (tłum. ibidem, s. 357).

²³ J. E. Minasowicz, *Na „Zbiór rymów” polskich Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej*, cz. II, w: *Pocci polskiego baroku*, opr. J. Sokołowska, K. Zukowska, t. 2, Warszawa 1965, s. 585.

²⁴ Ibidem, s. 584 (cz. I).

²⁵ Ibidem, s. 585 (cz. III).

A na Marona sławę świat jest mały.
 Bo choć kastalski źródł dla wszystkich płynie,
 Więcej w nim miasta niżli wsie czerpały.
 Lecz czasem prosty wiersz złożony snadnie,
 Jak wiersz Marona — wyda się tak ładnie²⁶.

Wyraźnie zostają tu przeciwstawione „wies” i „miasto”, poezja pasterska — wielkiej epice „naturalne” temu, co „uczone”.

Opozycja wobec antycznej, poważnej konwencji *exordium* przybierać mogła także bardziej poufałe, by nie rzec: trywialne tony. Jan Gawiński, odrzucając motyw helikońskiego źródła opowiadał się w tonie żartobliwym, właściwym stylowi niskiemu, po stronie poezji nie tyle nieuczzonej i prostej, co przede wszystkim wesolej:

Jam nie poeta; kto mię tym tu zowie,
 Pół prawdy raczej, lecz całej nie powie,
 Bo się tu z synem Latony nie zmawiam.
 Kto wesół, kto gra, z tym się rad zabawiam!
 Z źródła — m też tego, co Helikon płynie,
 Nie pił, Helikon mój przy dobrym winie²⁷.

Tęgo rodzaju wątki, znane z twórczości epigramatycznej, zdają się zapowiadać ton *Dworzanek* Gawińskiego, które — przypomnijmy — otwiera utrzymana w podobnym stylu parafraza fraszki *O żywocie ludzkim* Jana Kochanowskiego.

W równie „lekkim tonie”, nawiązując do picia szlachetnego trunku (a zarazem do pisania poezji) przez kobiety, wypowiadał się Wacław Potocki. W utworze zamieszczonym w IV części *Przypowieści* roztaczał humorystyczną wizję Muz pasących Pegaza na stokach Parnasu:

Panny-ć, prawda, Pegaza po Parnazie pasą
 I w jego stoku, byle skłoniła natura
 Do rymów kogo, maczać pozwalają pióra;
 Ale to w Helikonie było między Greki,
 Nasz sarmacki horyzont od tego daleki²⁸.

Tenże Potocki w *Przedmowie do Rozkoszy światowej* stwierdzał w tonie poważniejszym:

Nie panien z Helikonu, ani skrzydlatego
 Pegaza źródła pragnę w skale wybitego
 Ani rosy z Parnasu, ani też z Elizy
 Wieńca z kwiecia wonnego bobku i narcyzu.

²⁶ W. Rzewuski, *O nauce wierszopiskiej*, w: *Poeci polskiego baroku...*, op. cit., s. 555–556 (w. 9–16).

²⁷ J. Gawiński, *O sobie*, w: *ibidem*, s. 124.

²⁸ W. Potocki, [*Wodę warząc, woda będzie*]. *Na toż drugi raz*, w: *idem, Dzieła*, opr. L. Kukulski, t. 3: *Moralia i inne utwory z lat 1688–1696*, Warszawa 1987, s. 179 (nr 309, w. 8–12).

Lecz twojej przychylności, Panie, któryś trony
Wieczne osiadł, wyższe nad święte Helikony²⁹.

Odrzucenie pośrednictwa „helikońskich panien” staje się w tym przypadku nie tyle synonimem programowej prostoty, co wskazaniem na inne niż klasyczne źródło poetyckiej inspiracji. Rezygnacja ze sztafażu związanego z Parnasem i dającymi natchnienie Muzami nie była w tego rodzaju topice exordialnej związana ze sporem o dziedzictwo pogańskiej starożytności ani tym bardziej próbą jej degradacji, lecz raczej wyrazem dostosowania stylistyki do ogólnego charakteru utworu.

Toż dopiero szczęśliwy rymow przedsięwziętych
Skutek będzie; wszak Tobie k’woli śpiewać będę
Słuszna, niech też od Ciebie pomocy nabędę³⁰.

Podobnie rzecz ma się w przypadku *Przedmowy* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego do *Poezji postu świętego*, gdzie miejsce Muz, Apollina i helikońskiego „rekwizytorium” zajmuje Chrystus, trzy Marie oraz symbole Męki Pańskiej.

Nie śmiej mi więcej, Muzo, świeckim rymem ucha
Nadymać, nie kuś pióra, bo cię nie usłucha!
Wymyślone boginie i wszeteczne bogi,
Precz z myśli wam przeciwnej, uciekajcie w nogi! (...)
Zbawiciel mój Apollo, krzyż mój Parnas będzie
I Cedron za Helikon słodki wyznam wszędzie.
Ciernie wolę niż laury, nie żal dla korony
Niebieskiej na czas z głowy zdjąć wieniec zielony.
W słup i w gwoździe, i włóczęnią odmienię Kameny,
I Muzy w trzy Maryje...³¹

Uderza tu wyraźnie waloryzowana ekwiwalencja symboliki dwu systemów tradycji oraz charakter i styl utworu, programowo odzęgające się zarówno od epickich tradycji: „świeckiego rymu”, „wojen, mogił i ilijackich pożarów”, jak i postawionych z nimi na równi „dum sarmackich”³².

W *Przedmowie* do parafrazy *Księgi Eklezjastesa* ukazany zostaje dylemat poety a zarazem tłumacza — rozdarcie pomiędzy „Muza” a „Prawdą” — jak lapidarnie ujmuje to Lubomirski. Muza symbolizuje poetycką wenę i natchnienie, trudne do pogodzenia z wiernością (Prawdą) wobec oryginału.

²⁹ Idem, *Rozkosz światowa*, w: *Wirydarz poetycki Jakuba Teodora Trembeckiego*, wyd. A. Brückner, t. 2, Lwów 1911, s. 51.

³⁰ Ibidem.

³¹ S. H. Lubomirski, *Przedmowa do Poezji Postu Świętego*, w: *Poeci polskiego baroku...*, op. cit., s. 304.

³² Ibidem, s. 303.

Podobnie jak Lubomirski na początku *Poezji postu świętego*, postąpił cytowany już wielokrotnie Wespazjan Kochowski, kierując pieśń pierwszą *Lyricorum polskich ksiąg wtórych* do „Naświętszej Panny Maryjej”. Maria „programowo” i polemicznie zastępuje w apostrofie Muzę, po czym następuje konwencjonalne, znane z przytaczanych wcześniej utworów manifestacyjne porzucenie symboli kojarzonych tradycyjnie z antyczną inspiracją poezji — źródła Kastalii i Pegaza z Muzami:

Witam cię, Panno, któraś Boskim gościem
 Jest, jak zaranna jutrzienka przed słońcem:
 Rzucam pierwsze Moje wiersze
 Hołd ubogi Pod Twe nogi,
 Mądrości stolice.
 Nie chcę Kasztalu, nie chcę Hipokreny,
 Fraszka z Pegazem dziewiętnie Kameny.
 Z tego źródła Muza moja
 Po literze Koncept bierze
 Jak wodę z krynice³³.

Jak widać z powyższego fragmentarycznego zestawienia, topika Muz — a w szczególności „prostej Muzy” i „prostego poety” — pełnić mogła w utworach barokowych twórców dość zróżnicowane funkcje. Stanowiła przede wszystkim rodzaj uniwersalnego punktu odniesienia dla przeprowadzania rozróżnień i podziałów stylistycznych, a zarazem ustanawiania (bądź negowania) hierarchii gatunkowych. Była tym samym formą określenia się twórcy wobec tradycji literackiej, a zarazem prezentacji samego dzieła, oraz uzewnętrznienia toposu skromności autora i — zazwyczaj — wielkości adresata dedykacji³⁴.

³³ W. Kochowski, *Oftarowanie poesim polskiej Naświętszej Pannie Maryjej*, (*Lyricorum polskich ksiąg II 1*), w: idem, *Utwory poetyckie...*, op. cit., s. 63–64 (w. 1–10).

³⁴ Postać adresata dedykacji bądź przedmowy była podporządkowana wymogom i poetyce literatury panegirycznej; por. K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, tł. K. Biskupski, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 219–250. Por. też R. Ociecek, *Staworodne wizerunki...*, s. 60.