

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 20 (2020)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.20.6

**Roman Krzywy**

ORCID 0000-0001-9964-7362

Uniwersytet Warszawski

## Polska epika bohaterska przed i po *Gofredzie*\*

Jeśli ogarnąć panoramicznym spojrzeniem najważniejsze osiągnięcia epiki staropolskiej, publikacja w roku 1618 przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa jawić się będzie jako epizod tyleż wspinały swym rozmachem i wykonaniem, ile zastanawiająco osamotniony. Mimo powszechnego podziwu kongenialne tłumaczenie Piotra Kochanowskiego nie doprowadziło w Rzeczypospolitej do powstania wyrazistej szkoły poetyckiej czy choćby jednego dzieła, które dałoby się uznać za udaną próbę dorównania włoskiemu arcydziełu. Owszem, można mówić o rozmaitych inspiracjach, zaznaczających się zarówno w poezji epickiej, jak i w innych rodzajach literackich, lecz nie świadczą one o przyswojeniu modelu Tassowego eposu. Ten stan rzeczy wolno oczywiście potraktować jako konsekwencję onieśmienia kunsztem poematu, lecz o wiele bardziej prawdopodobne wydaje się, że koncepcja artystyczna utworu jako pewnej całości rozmijała się z zasadniczymi kierunkami rozwoju dawnej epiki polskiej, wynikającymi zarówno z wyborów artystycznych pisarzy, jak i z oczekiwań czytelników<sup>1</sup>. Aby odpowiednio naświetlić tę problematykę, należy przyjąć perspektywę diachroniczną.

Istnienie średniowiecznych poematów rycerskich w Polsce poświadczają jedynie wzmianki rozsiane w materiałach źródłowych o ich wykonywaniu na dworach

---

\* Niniejszy artykuł stanowi poszerzoną wersję studium opublikowanego w języku włoskim w tomie zbierającym wystąpienia przygotowane na sympozjum jubileuszowe z okazji czterystulecia publikacji polskiego tłumaczenia *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa: *L'epica cavalleresca dell'età moderna: un modello europeo. Atti del convegno, Roma, 20–21 settembre 2018*, red. M. Wojtkowska-Maksymik, Roma 2019, s. 175–201.

<sup>1</sup> Choć pamiętać również trzeba, że czytelnicze zapotrzebowanie na poezję epicką zaspokajała do pewnego stopnia lektura oryginalnych eposów łacińskich (Wergiliusza, Lukana, Stacjusza), nowołacińskich (choćby *Chrystiady* Marca Girolama Vidy), a także przekłady (o których wspominam niżej) czy adaptacje (jak np. *Szachy* Jana Kochanowskiego). Tego rodzaju recepcja dotyczy oczywiście także innych rodzajów literackich (dramatu, romansu, elegii, epigramatu itd.).

świeckich bądź duchownych feudałów<sup>2</sup>, lecz żaden zabytek tego rodzaju nie dotrwał do naszych czasów. Ponadto w kronikach zachowały się streszczenia opowieści, które uznaje się za dowody znajomości eposów rycerskich. *Kronika wielkopolska* (XIII/XIV wiek) zawiera przekaz fabuły o Helgundzie, Walterze Wdałym i Wiśławie Pięknym, który najprawdopodobniej stanowi prozatorski zapis starszego (XII/XIII wiek) poematu epickiego, łączącego wątki z rycerskiej tradycji zachodnioeuropejskiej (popularne utwory o Walterze z Akwitanii) z rodzimymi, świadcząc o żywym zapotrzebowaniu na tego rodzaju fabuły (zwraca się uwagę na świecki i awanturniczy charakter opowieści, a także na jej podporządkowanie zadaniom dynastycznym)<sup>3</sup>. Ponadto w spisanej na początku XVI wieku *Kronice Piotra, komesa Polski (Cronica Petri, comitis Poloniae)* częściowo zrytmizowaną prozą przedstawiono dzieje konfliktu między Władysławem II Wygnańcem a Piotrem Włostowicem. Partie te uchodzą za przekaz pieśni epickiej, którą czasem identyfikuje się ze wzmiankowanym w innych źródłach utworem *Carmen Mauri* bądź z *Gesta Piotrkonis*, o których wspomniano w *Kronice wielkopolskiej*. Rekonstrukcja pieśni stała się przedmiotem zabiegów filologicznych, w wyniku których powstały dwie konkurencyjne wersje: Mariana Plezi i Ryszarda Gansinca<sup>4</sup>. Jest to jednak tekst hipotetyczny, którego istnienie zawdzięczamy zarówno tęsknotom romantycznym, jak i potrzebie pomniejszenia po drugiej wojnie światowej znaczenia kultury niemieckiej dla średniowiecznego Śląska. Nie przeczy to oczywiście istnieniu epickich pieśni o losach śląskiego możnowładcy, choć nie musiały one odpowiadać efektom trudu patriotycznie usposobionych historyków literatury<sup>5</sup>.

Co jednak ma istotniejsze znaczenie dla niniejszych rozważań, wykonywanie tego rodzaju pieśni w średniowieczu nie stało się w Polsce w okresie oddziaływania

---

<sup>2</sup> Świadectwem znajomości romansów rycerskich mogą być także przedstawienia plastyczne, motywy heraldyczne czy nadawanie imion popularnych bohaterów potomkom. Zob.: J. Wiesiołowski, *Romans rycerski w kulturze społeczeństwa późnośredniowiecznej Polski*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 141–151; tenże, *Repertuar Jurzyka, jokulatora księcia Władysława Odonica*, [w:] *Wielkopolska – Polska – Europa. Studia dedykowane pamięci Alicji Karłowskiej-Kamzowej*, red. J. Wiesiołowski, współpr. J. Kowalski, Poznań 2006, s. 59–67.

<sup>3</sup> Zob.: B. Kürbisówna, *Dziejopisarstwo wielkopolskie XIII i XIV wieku*, Warszawa 1959, s. 153–160; G. Labuda, *Powieść o Walgierzu z Tyńca i Wiśławie z Wiślicy*, [w:] tegoż, *Źródła, sagi i legendy do najdawniejszych dziejów Polski*, Warszawa 1960, s. 245–298.

<sup>4</sup> Zob.: *Cronica Petri Comititis Poloniae wraz z tzw. Carmen Mauri*, wydał i oprac. M. Plezia, Kraków 1951; R. Gansiniec, „*Tragedia Petri Comititis*”, „*Pamiętnik Literacki*” 1952, z. 1–2, s. 52–139; M. Plezia, *Dookoła tekstu i daty poematu o Piotrze Właście*, „*Pamiętnik Literacki*” 1954, z. 2, s. 452–472.

<sup>5</sup> Zob.: Z. Zielonka, *Carmen Mauri – pierwszy poemat na ziemiach polskich*, „*Słupskie Prace Humanistyczne*” 1985, s. 169–199; J. Wenta, *Tradycja o Piotrze. Na marginesie jednej z wielkich dyskusji*, [w:] *Scriptura custos memoriae. Prace historyczne*, red. D. Zydorek, Poznań 2001, s. 523–538; M. Cetwiński, *Historia i polityka. Teoria i praktyka mediewistyki na przykładzie badań dziejów Śląska*, Kraków 2008, s. 172–191.

humanizmu impulsem do powstania rodzimej twórczości epickiej. Dziedzictwo to zostało skazane na zaturę, a przekłady zachodnioeuropejskich romansów rycerskich, które zaczęły się ukazywać w Polsce, począwszy od połowy XVI wieku, od razu zostały przeznaczone do obiegu popularnego<sup>6</sup>. Służyła ta produkcja głównie rozrywce oraz moralizowaniu, nie aspirując do rangi literatury wysokoartystycznej. Impulsy do powstania polskiego eposu musiały zatem pochodzić skądinąd.

Przede wszystkim ważne okazało się oddziaływanie renesansowej hierarchii form poetyckich, w której zgodnym głosem zarówno ówczesnych teoretyków poezji (niezależnie, czy reprezentowali nurt horacjański, czy perypatetycki), jak i samych twórców na szczycie umieszczano epos heroiczny jako formę o najpełniejszych możliwościach mimetycznych. Niedościgniony przykład stanowiła początkowo *Eneida* Wergiliusza, z którą próbował się zmierzyć już Petrarca swą *Afryką*, a od czasu przywrócenia kulturze zachodniej poematów Homerowych – najpierw w przekładach łacińskich, następnie w oryginale (*editio princeps* – 1488) – oraz *Poetyki* Arystotelesa (przekład łaciński ukazał się w roku 1498, tekst grecki dziesięć lat później) również *Iliada* i *Odyseja*<sup>7</sup>.

Od początku XVI wieku wydania tych dzieł trafiały do polskich księgozbiorów, a w literaturze pojawiały się nawiązania do nich, potwierdzając aprobatę dla panujących w humanistycznej republice zapatrywań. Większym uznaniem cieszył się zdecydowanie epos Wergiliusza, którego główny bohater ucieleśniał bardziej jednoznaczną postawę moralną, schrystianizowaną przez komentarze alegoryczne, choć nie ma wątpliwości, że nie małe znaczenie miała też preferująca dzieła łacińskie dydaktyka szkolna (cały dorobek Wergiliusza ceniono choćby ze względów stylistycznych). Są to zagadnienia zbyt dobrze znane, by je w tym miejscu szczegółowo omawiać.

Mimo powszechnego uznania dla homerycko-wergiliańskiego modelu eposu, zatem epiki heroicznej, która sięgałaby po wydarzenia z odległej przeszłości, w stuleciach XVI i XVII nie powstał w Polsce ani jeden utwór pozostający w zgodzie z regułami tej odmiany gatunku. Już pierwsza znacząca próba epicka – *Bellum Prutenum* Jana z Wiślicy z roku 1516 – świadczy zarówno o znajomości obowiązujących rekomendacji, jak i o rozmijaniu się z nimi. Jerzy Ziomek podsumował efekt pracy Wiśliczanina zwięźle: „rzecz o szerokim zamiarze epickim i skromniejszym wykonaniu, raczej kronikarskim i genealogicznym”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Mowa o przekładach utworów prozaicznych w rodzaju opowieści o Otonie czy o Magielonie, lecz ich genezę łączyć należy z przetwarzaniem wątków znanych z *chansons de geste*, czemu zwykle towarzyszyło ograniczanie epizodów bohaterskich na rzecz fantastycznych. Zob.: J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 56–57.

<sup>7</sup> Zob.: J. Mańkowski, *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, [w:] tegoż, *Memoriale praeteritorum. Studia mediewistyczne i renesansowe*, Warszawa 2019, s. 33–34.

<sup>8</sup> J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1980, s. 86.

Utwór składa się z trzech pieśni. W pierwszej autor nawiązał do bajecznych dziejów Polski, przypominając dzieje legendarnego Kraka, opowieść o Wandzie itp., sięgnął zatem zgodnie z regułami eposu heroicznego po temat, który łączyć należy z kategorią *in illo tempore*. Lecz w trakcie snucia opowieści poecie nagle zjawia się Apollo, nakazując mu zaniechać opowiadania o zamierzchłych dziejach i skupić się na bitwie pod Grunwaldem. Ona też stała się tematem pieśni drugiej, w której chrześcijańskie siły nadprzyrodzone doprowadzają Władysława Jagiełłę do zwycięstwa nad armią krzyżacką<sup>9</sup>. Król przypomina w ogólnych rysach Eneasza, gdyż autor uwydatnił w jego sylwetce zalety, które kojarzyć można z *pietas*. W finalnej pieśni poeta porzucił tematykę militarną, skupiając się na sprawach dynastycznych. Zaniepokojeni brakiem dziedzica bogowie olimpijscy postanawiają związać zwycięskiego władcę węzłem małżeńskim z Zofią Holszańską. Następuje katalog Jagiellonów doprowadzony do Zygmunta I Starego, którego pochwała wieńczy dzieło.

W sferze artystycznej można dostrzec w utworze pomieszanie porządków, które każe ostatecznie określić poemat jako panegiryczny, gdyż opowieść o przeszłości podjęta została ze względu na panującego monarchę<sup>10</sup>. Funkcje tego zabiegu miały z pewnością charakter propagandowy: zwycięstwo rzekomego poganina oraz powodzenie domu Jagiellonów świadczą o błogosławieństwie Boga, legitymizując rządy dynastii i dowodząc jej prawowierności<sup>11</sup>. Cele te przyćmiły zadania wynikające z założeń naśladowania epickiego, którego reguły były autorowi dobrze znane<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Jest to oczywiście konwencjonalny element obrazowania, towarzyszący w utworze innym epickim toposom (inwokacja, aristeja, ekscytarz, porównania homeryckie itp.). W destrukcji eposów z okresu odrodzenia korzystam z ustaleń ze swej wcześniejszej pracy (*Klasycyzm polskiej epiki bohaterskiej od czasów renesansu po oświecenie*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Poznań 2009, s. 101–126), nie oznaczając repetycji syntetycznych sformułowań.

<sup>10</sup> Rozwiązanie takie Ludwika Szczerbicka-Ślęka (*W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*, Wrocław 1973, s. 61) uznała za nawiązanie do konstrukcji kroniki Anonima zwanego Gallem. Także w ostatnich badaniach wskazuje się zbieżności, które pozwalają sądzić, że poeta potraktował średniowieczny zabytek jako wzorzec rozwiązań konstrukcyjnych, zwłaszcza w części przedstawiającej batalię z Krzyżakami. Zob.: P. Żmudzki, *Jak opisać bitwę pod Grunwaldem? „Bellum Prutenum” Jana z Wiślicy na tle historiografii średniowiecznej*, [w:] *Wojna, pamięć, tożsamość. O bitwach i mitach bitewnych*, red. J.M. Piskorski, Warszawa 2012, s. 122–123, 126–128.

<sup>11</sup> Zadania te wynikały z faktu, że Krzyżacy przedstawiali Jagiełłę na dworach europejskich i w Watykanie jako poganina, któremu chrześcijanie mają obowiązek nieść wiarę ogniem i mieczem. Pamiętać też należy, że chociażby Jan Długosz w swych *Annales* powątpiewał w prawa potomków króla do tronu, sugerując lekkie prowadzenie się Zofii. Adresowany do publiczności międzynarodowej poemat przeciwstawiał się tym opiniom.

<sup>12</sup> Nadmienić należy, że tekst zdradza czytanie w poezji rzymskiej, głównie w eposach Wergiliusza i Stacjusza. Zob.: J. Smereka, *Wstęp*, [w:] Jan z Wiślicy, *Wojna pruska*, przeł. J. Smereka, Lwów 1932, s. 30–31. Na temat koncepcji utworu zob.: L. Szczerbicka-Ślęka, *W kręgu Klio i Kalliope*, dz. cyt., s. 59–61; S. Zabłocki, *Poezja polsko-łacińska wczesnego renesansu*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, t. 2, red. J. Pelc, Wrocław 1971, s. 99–101.

Można odnieść wrażenie, że autor początkową pieśnią chciał dać do zrozumienia, że dobrze orientuje się w obowiązującej hierarchii form poetyckich, by w kolejnej zwrócić się już ku najważniejszemu czynowi założyciela dynastii, który opiewa, by opromienić rodowód właśnie zasiadającego na tronie jej przedstawiciela.

Pomijam w omówieniu rzekomy zamiar stworzenia przez Jana Kochanowskiego poematu bohaterskiego, który badacze przypisali poecie na podstawie kilku fragmentów, opatrując nawet roboczo domniemany utwór nagłówkiem: *Jagiellonida* lub *Włodzisław Warneńczyk*<sup>13</sup>. W starszej literaturze przedmiotu zwykło się je uważać za wprawki epickie, choć równie dobrze mogły one stanowić zapiski brulionowe do wierszy panegirycznych czy innych. Nie tworzą one w żadnym razie szkicu większej całości, lecz zostały powiązane w sposób nader mechaniczny. Pokusa, by przypisać najwybitniejszemu polskiemu poecie doby przedromantycznej ambicję ułożenia eposu, okazała się jednak zbyt duża: marzenie renesansowych twórców udzieliło się badaczom epoki, lecz nic nie wskazuje na to, by Kochanowski w ogóle się sposobiał do skomponowania poematu heroicznego<sup>14</sup>.

W zasadzie za jedyne przedsięwzięcie, które odpowiadałoby ówczesnemu marzeniu o eposie heroicznym, uznać należy dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego przekład trzynastozgłoskowcem *Eneidy* z 1590 roku (wznowienia: 1640, 1753, nie licząc wydań korsarskich). Jest to zresztą unikatowe tłumaczenie rzymskiej epepei aż do końca XVIII stulecia, jakie powstało w krajach słowiańskich. Schyłek renesansu zaowocował zatem przyswojeniem polszczyźnie literackiej eposu o niebywałej randze, utworu traktowanego wówczas jako dzieło doskonałe, ale jest to również przykład inicjatywy, która przyswoiła literaturze pozbawionej znaczących tradycji epickich poemat stanowiący tej tradycji ozdobę najwyższej próby o randze ogólnoeuropejskiej. *Eneida* w tłumaczeniu Kochanowskiego zdaje się testować, czy poetycka polszczyzna jest w stanie w ogóle udźwignąć na swych rozwijających się dopiero barkach ciężar epickiej materii, uświadamiając, że mało jeszcze wyrobiony literacko język wernakularny nie jest tworzywem martwym w tym względzie. Nadmienić należy, że przekład jest wierny, składnia klarowna, styl adekwatny wobec przedmiotu przedstawienia – a pamiętać trzeba, że poezja w języku polskim

---

<sup>13</sup> Chodzi o cztery urywki, z których trzy Jan Januszowski ogłosił po raz pierwszy we *Fragmentach* w roku 1590 (pod wspólnym tytułem *Fragment bitwy z Amuratem u Warny*), a jeden ukazał się najpierw przy rozprawce *O Czechu i Lechu historyi naganionej* (1589), następnie zaś w tomie *Jan Kochanowski* (1589/1590) jako *Omen*.

<sup>14</sup> Za takie nie należy też uważać utworów, które traktuje się czasem jako typowo epickie, choć nieudane (jak *Proporzec* czy *Jezda do Moskwy*). Są to teksty okolicznościowe, w których komponent narracyjny nie przesądza o ambicjach epickich. Naśladowanie typowo epickie to dominanta wyłącznie dwóch poematów: *Zuzanny* oraz *Szachów*. Szerzej na ten temat zob.: R. Krzywy, „Do rozmachu epicznego tchu nie stawiało”. *Jan Kochanowski a poezja epicka – próba przeorganizowania stanu wiedzy*, [w:] *W kręgu Kalliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczyda i J. Sokolski, Wrocław 2010, s. 31–50.

dopiero kształtowała swoje normy stylistyczne – choć zarzuca się tłumaczowi, że sceny domagające się emocji oddał nazbyt beznamiętnie<sup>15</sup>.

Gestem nieco sprzeciwiającym się dominującemu uznaniu dla Wergiliusza był przekład, także trzynastozgłoskowcem, księgi III *Iliady*, dokonany przez Jana Kochanowskiego. Wybór pieśni, jak się zdaje, był nieprzypadkowy. Stanowi ona bowiem zamkniętą całość skupioną wokół głównego wydarzenia, jakim jest pojedynek Menelaosa i Parysa, a zatem scena o bardzo istotnym znaczeniu dla tradycji heroicznego (monomachia ta została przedstawiona w eposie tak, jakby była w ogóle pierwszym starciem wojny). Przekład jest wierny, lecz nie niewolniczy, dostrzega się w nim dążenie do wysubtelnienia niektórych fragmentów pieśni, w czym dopatrywać się należy podporządkowania translacji horacjańskiej zasadzie *decorum*<sup>16</sup>. I tym razem trzeba potraktować przekład w kategoriach renesansowych, zatem jako pracę autorską, dającą nie tylko możliwość obcowania z tekstem obcym, lecz stanowiącą próbę stworzenia rodzimego odpowiednika Homerowego stylu, obrazowania, zastosowania w odmiennym tworzywie językowym konwencji właściwych helleńskiej epice itp. *Monomachia Parysowa z Menelausem* – jak Kochanowski zatytułował swą pracę za scholiami do eposu Homera – nie otrzymała kształtu ostatecznego<sup>17</sup>, nie wiemy też, czy poeta zamierzał przełożyć całą *Iliadę*.

Drugim bodźcem, który silnie oddziaływał na polskich twórców epickich w okresie odrodzenia, była potrzeba opiewania wydarzeń z niedawnej przeszłości, co w literaturze przedmiotu łączy się z przyjęciem jako modelu narracyjnego *Wojny domowej* Lukana, więc eposu historycznego. Wpływ tej odmiany – poza wyborem materii – kojarzony jest również z ograniczeniem ornamentyki epickiej na rzecz weryzmu i stylu retorycznego (w odmianie patetycznej)<sup>18</sup>. Rzecz jednak

<sup>15</sup> Na temat tłumaczenia zob.: E. Ranocchi, *O przekładzie „Eneidy” dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4, s. 491–507.

<sup>16</sup> Zob. szerzej: J. Mańkowski, *Historia trojańska...*, dz. cyt., s. 56–57; J. Czerniatowicz, *Recepcja poezji greckiej w Polsce w XVI–XVII wieku*, Wrocław 1966, s. 20–22; A. Jankowski, *O polskich przekładach „Iliady”, „Eos”* 1992, z. 2, s. 266–270; E. Ranocchi, *„Monomachia Parysowa z Menelausem”, [w:] Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*, red. A. Gorzkowski, Kraków 2001, s. 262–278; B. Milewska-Ważbińska, *W poszukiwaniu Homera. Uwagi o renesansowych przekładach „Iliady”, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”* 2009, s. 111–118.

<sup>17</sup> O tym, że Kochanowski nie uważał pracy za skończoną, świadczą dwie odmienne redakcje: zachowana w manuskrypcie (wydanie: J. Kochanowski, *Monomachia Parisowa z Menelausem*, oprac. W. Budka, Kraków 1926) oraz drukowana, ogłoszona przez Jana Januszowskiego w pierwszym wydaniu tomu *Jan Kochanowski* (1585). Wersja rękopiśmienna zawiera lekcje, które uznaje się za lepsze. Zob.: W. Budka, *Słowo od wydawcy*, tamże, s. 12–14.

<sup>18</sup> Przypomnieć należy, że *Wojna domowa*, której teoretycy nowożytni odmawiali miana prawdziwej poezji, była jednak bardzo często wznawiana od początku wieku XVI, a w końcu następnego doczekała się dwóch wierszowanych przekładów na polski: Wojciecha Stanisława Chrościńskiego (*Farsalija [...] albo raczej Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem*, 1690) i Jana Alana Bardzińskiego (*Odrodzona w ojczystym języku Farsalija [...], to jest Wojna domowa rzymska*, 1691) oraz zachowanej w rękopisie przeróbki prozą Tomasza Stefana Nargielewicza (*Historija wojny między Pompejuszem a Julijuszem*). Zob.: S. Spławiński, *„Farsalia”*

nie przedstawia się aż tak prosto, jak wynika z dotychczasowych syntez zagadnienia. W praktyce pisarskiej niedawna historia nierzadko ukazywana była za pomocą stosowanego z mniejszym lub większym umiarem sztafażu heroicznego, więc autorzytet poematów Homerowych – czytywanych najczęściej w przekładzie łacińskim – oraz zwłaszcza *Eneidy* zaznaczał się w najrozmaitszy sposób w kształtowaniu opowieści zarówno poematów szerzej zakrojonych, jak i opiewających zwycięzców wojennych epinikionów. W obu przypadkach skupienie fabuły na postaciach współczesnych lub niedawno zmarłych prowadziło do mniej lub bardziej wyraźnego panegiryzmu. Przedsięwzięcia pisarskie, które powstały w wyniku oddziaływania tych tendencji, zwykło się określać mianem „epiki dni naszych” bądź też „ojczystego *heroicum*”.

Dążność do godzenia tematyki współczesnej z epickimi środkami wyrazu widoczna jest już w nieukończonym *Sbigneis*, poemacie z ostatniej dekady XV wieku dotyczącym zbrojnego konfliktu o dobra koźmińskie między prymasem i podkanclerzem Zbigniewem Oleśnickim a Mikołajem Gruszczyńskim. Jego autorstwo łączy się z osobą wykształconego w uniwersytetach włoskich Mikołaja Kotwicza, który postanowił przedstawić zatarg z punktu widzenia interesów dygnitarza. Zachował się liczący 72 heksametry początek utworu, wprowadzający czytelnika *in medias res*. Pisarz przystąpił od razu do katalogowej prezentacji przybyłych na wezwanie prymasa rycerzy, przypominającej teichoskopię z eposów starożytnych, co pozwala wnioskować o znajomości przez Kotwicza antycznej techniki epickiej oraz założeń estetyki humanistycznej<sup>19</sup>. O zamyśle całości trudno jednak powiedzieć cokolwiek pewnego poza tym, że utwór miał służyć celom apologetycznym.

Dobrym przykładem godzenia omawianych tendencji jest nieduży (1,5 tysiąca heksametrów) poemat epicki Jana Siemuszkowskiego *Conflictus ad Nevelam Polonorum cum Moschis* (1568), poświęcony zwycięstwu Stanisława Leśniowolskiego nad armią moskiewską<sup>20</sup>. Opiekująca się Polakami Wenera zapewnia, że dzięki wygranej z wojskami Iwana Groźnego, którym z kolei sprzyja Junona, odrodzi się Troja. Akcja historyczna inkrustowana jest więc komponentami pochodzącymi ze świata przedstawionego w innym eposie. Również polski wódz przypomina Eneasza jako idealny żołnierz i obywatel świadomy swego posłannictwa. Autor spożytkował ponadto arseniał środków wyrazu, którymi posługiwała się epika starożytna:

---

*Lukana w przekładach polskich XVII wieku*, Kraków 1929; M. Cytowska, *Lucain en Pologne*, „Eos” 1972, z. 1, s. 137–148; R. Rusnak, *Późnobarokowe przekłady „Wojny domowej” Lukana na tle epickiej tradycji epoki*, [w:] *W kręgu Kaliope...*, dz. cyt., s. 118–132.

<sup>19</sup> Zob.: R. Gansiniec, „*Sbigneis*” Mikołaja Kotwicza, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 1, s. 108–130; J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Średniowiecze*, Warszawa 1963, s. 86–89.

<sup>20</sup> Omawiając przykłady polskiej epiki łacińskiej z 2. połowy XVI wieku, korzystam z ustaleń zawartych w niepublikowanej rozprawie: J. Gajda, „Polsko-łacińska epika czasów Batorego na tle poezji epickiej XVI wieku”, maszynopis rozprawy doktorskiej (1971) w Archiwum Uniwersytetu Wrocławskiego.

wprowadził do utworu mowy pobudkowe, wróżby, aristeje, sceny pojedynków itp. W ukazywaniu zmagañ bitewnych widoczny jest także wpływ *Iliady* (twórca znał grekę, przełożył na łacinę *Batrachomyomachie*), a zwłaszcza *Wojny domowej* Lukana (naturalizm), zdarzają się w poemacie także reminiscencje z *Tebaidy* Stacjusza, co pozwala podejrzewać, że tradycję epicką traktował Siemuskowski syntetycznie, uznając jednak *Eneidę* za podstawowy model imitacyjny. Rozwiązanie zastosowane przez humanistę polega zatem na zespoleniu tematyki współczesnej z planem fabularnym wzorowanym na Wergiliuszowym dziele oraz na poszukiwaniu w różnych eposach antycznych wzorców dla przedstawienia poszczególnych wydarzeń historycznych.

Podobne tendencje są widoczne w heksametrycznym eposie *Radivilias, sive De vita et moribus praeclarissime gestis immortalis memoriae illustrissimi principis Nicolai Radivili [...] libri quattuor* (1592) Jana Radwana, utworze wyróżniającym się objętością i poziomem artystycznym na tle łacińskich epinikionów powstałych w związku z wojnami polsko-moskiewskimi z drugiej połowy XVI wieku (na przykład *Stephani I regis adversus Johannem Basilidem expeditio carmine elegiaco descripta* Samuela Wolfa czy heksametrycznego *Hodoeporicon Moschicum Christophori Radivilonis* Franciszka Gradowskiego – oba utwory opublikowane w 1582 roku). Poświęcony Mikołajowi Radziwiłłowi „Rudemu” poemat biograficzny odsyła – na tyle, na ile to było możliwe – ponownie do *Eneidy* jako wzorca poezji heroicznej. Jest to widoczne przede wszystkim w sposobie ukazywania głównego bohatera jako człowieka jeszcze przed narodzinami przeznaczonego do wielkich czynów i ucieleśniającego przejawiającą się na różne sposoby *pietas*, postaci świadomej swego posłannictwa, rozumianego jako obrona Litwy przed państwem moskiewskim. Z upodobaniem stosował też autor konwencje wypracowane przez antyczną epikę: liczne fikcjonalne mowy, w tym obowiązkowe ekscytarze przed bitwami, *vaticinia*, aristeje, konstrukcje katalogowe, ekfrazę tarczy głównego bohatera (na której ukazano przeszłość Litwy), wprowadził też wergiliańskie personifikacje, takie jak Fama, Alekto, przedstawił sen głównego bohatera, w którym widzi on księcia litewskiego Witolda – jak Eneasz Hektora itp. Jednak całość została podporządkowana konwencji biograficznej. Czyny wojenne to komponent prezentowanego chronologicznie *curriculum vitae* głównego bohatera. Epickie konstrukcje łączą się wyraźnie, zwłaszcza na wstępie i w zakończeniu dzieła, z topiką laudacyjną, która dopełnia prezentację zalet hetmana poprzez *gesta*.

Zespolenie konstrukcji epickich z panegiryzmem cechuje także epos w czterech pieśniach *De bello Ostrogiano* (1600) Szymona Pękali (Pekalidesa). Głównym tematem poematu jest rozgromienie przez Konstantego i Janusza Ostrogskich Kozaków, którzy najechali Wołyń w 1593 roku. Tytułowa bitwa nie wyczerpuje jednak tematyki dzieła. Autor akcję militarną poprzedził pochwalną deskrypcją Ostroga nad Horyniem, siedziby rodowej bohaterów utworu, przedstawił również zaszczytną genealogię książąt. Antecedencje bitwy i jej przebieg ukazał po kronikarsku, lecz z zastosowaniem typowo epickiego sztafażu, czerpiąc zwłaszcza z frazeologii



i obrazowania *Eneidy*<sup>21</sup>. Tak jak w przypadku eposu Radwana genezę poematu wiązać należy z propagandą rodową.

Zbliżone w pewnej mierze założenia, choć w o wiele skromniejszym wykonaniu, realizuje ułożony po polsku poemat epicki liczący 2184 wersy, opatrzony szumnym, grecko-polskim nagłówkiem *Deketeros akroama, to jest Dziesięćroczna powieść wojennych spraw [...] Krzysztofa Radziwiłła* (1585). Jak zapowiada tytuł, fabuła obejmuje dłuższy odcinek czasu, choć głównym czynem opiewanym w utworze jest skrupulatnie zreferowana na podstawie diariusza (rymopis był uczestnikiem opowiadanych zdarzeń) wyprawa głównego bohatera w głąb państwa moskiewskiego jesienią 1581 roku<sup>22</sup>. Zbliża to poemat do przekazu pamiętnikarskiego. Tematyka panegiryczna (wydarzenia z życia postaci) otrzymała dzięki zastosowaniu charakterystycznych środków obrazowania poniekąd oprawę epicką, jakkolwiek całość napisana jest prostym, żołnierskim językiem i niezbyt wyszukany trzynastozgłoskowcem, co oddala utwór od niezbędnej dla gatunku elegancji. Głównym przedmiotem troski autora było ukazanie prawdy o dokonaniach wojennych księcia oraz zapewnienie mu sławy u potomnych<sup>23</sup>.

Natomiast zwrot ku surowej prawdzie ilustruje nieukończony poemat heksametryczny Daniela Hermanna *Stephaneis Moschovitica* (1582), który w proemium utworu zadeklarował chęć werystycznego przedstawienia wypadków historycznych bez udziału fikcji epickiej. W praktyce wstępna deklaracja sprowadza się do rezygnacji z ornamentyki mitologicznej (choć w księdze II pojawia się inwokacja do Muz) oraz do szczególności w relacjonowaniu zdarzeń poddanych dyscyplinie porządku chronologicznego. W dziele wskazać można jedynie nieco analogii z eposami starożytnymi, jeśli idzie o pomysły fabularne (na przykład katalogi walczących, mowy), ale są to zbieżności incydentalne, co wyróżnia poemat na tle polskiej epiki łacińskiej XVI wieku. Strategia twórcza Hermanna oznacza w istocie daleko posunięte lekceważenie rozdziału historii i poezji, której domagali się za Arystotelesem teoretycy tworzenia. Historia najnowsza miała się okazać dla pisarzy reprezentujących

---

<sup>21</sup> Wielopoziomowe zależności od *Eneidy* konstatują badacze utworu. Zob.: K. Czyż, *Szymon Pękala, poeta polsko-łaciński XVI w. i jego twórczość*, „Meander” 1974, z. 7–8, s. 307–327; N. Jakowenko, *Druka strona lustra. Z historii wyobrażeń i idei na Ukrainie XVI–XVII wieku*, przeł. K. Kotyńska, red. T. Chynczewska-Hennel, Warszawa 2010, s. 185–191.

<sup>22</sup> Bardzo prawdopodobne, że z diariusza Rymusy korzystali inni piewcy wyprawy Radziwiłła, wspomniany wyżej Gradowski w epinikionie łacińskim oraz Jan Kochanowski w *Jeździe do Moskwy*, w której relacja z wyprawy przedstawiona została w sposób werystyczny, bez większych aspiracji w zakresie epickiego obrazowania. Potrzeba realistycznego ukazania zdarzeń, aczkolwiek nie bez nawiązań do poezji klasycznej, zaciążyła także na poemacie Gradowskiego. Poetykę utworu omówił niedawno jego wydawca: B. Czarski, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] F. Gradowski, *Hodoeporicon Moschicum. Wyprawa moskiewska*, przeł. B. Czarski i A. Masłowska-Nowak, Warszawa 2011, s. 10–19.

<sup>23</sup> Na temat założeń artystycznych utworu zob.: R. Krzywy, „*A ja arma virumque zacynam canere...*” *Uwagi o kształcie literackim poematu „Deketeros akroama” Andrzeja Rymusy*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2007.

podobne stanowisko dobrą nauczycielką życia, a jednocześnie realizować cele propagandowe i panegiryczne<sup>24</sup>.

Omawiając formowanie się polskiej epiki renesansowej, nie sposób nie wspomnieć także o dziełach kronikarskich Macieja Strykowskiego, w których partie prozatorskie zostały urozmaicone wierszowanymi, kształtowanymi zgodnie z tendencjami właściwymi dla „ojczystego *heroicum*”. Autor drukowanej *Kroniki polskiej, litewskiej, zmodzkiej i wszytkiej Rusi* (1582) traktował opowiadanie dziejów między innymi jako źródło przykładów etycznych. Zadeklarował wierność prawdzie, odżegnywał się od bająn Homera, Wergiliusza i Owidiusza, a jako model wskazał epikę Enniusza i Lukana, która była dla niego punktem odniesienia w opisach ważniejszych bitew, przedstawianych wierszem, ale „prostym gościńcem”<sup>25</sup>. Nie tylko zatem poezja epicka zbliżała się do historii, lecz także historia do poezji bohaterkiej, co w przypadku Strykowskiego znalazło częściową realizację w przywołanej *Kronice*, a pełniejszą w jej prozometrycznym *pendant*, ogłoszonym drukiem dopiero w XX wieku<sup>26</sup>. Dzieło to różni się od *Kroniki* obszernością wierszowanych rapsodów, których doliczono się w nim przeszło ćwierć tysiąca<sup>27</sup>. Jak nadmienia Julia Radziszewska: „Strykowski [...] marzył o chwale pośmiertnej, pragnął jednak być dla Litwy raczej Homerem niż Herodotem”<sup>28</sup>. Jeśli stwierdzenie to odzwierciedla charakter aspiracji kronikarza, badania nad warsztatem pisarskim Strykowskiego, lekceważonego dziś na ogół jako poeta, mogłyby przyczynić się do lepszego poznania kształtowania się ojczystej odmiany eposu, zwłaszcza że składane przezeń deklaracje autotematyczne wyrażały w sposób bezpośredni występujące w polskiej epice renesansowej tendencje, które zaważyły na jej dalszym rozwoju.

Jak wynika z dotychczasowych rozważań, w pierwszym, przedgofredowskim okresie formowania się polskiej epiki bohaterkiej pozostawała ona pod wyraźnym wpływem humanistycznych kanonów twórczych. Zarówno utwory łacińskie, w których imitacja obejmowała metrum oraz frazeologię, jak i polskie świadczą o znajomości dzieł wzorcowych tudzież technik obrazowania epickiego, ale heroiczny model eposu – poza pracami przekładowymi – nie stał się przedmiotem

<sup>24</sup> Szerzej na temat utworu zob.: A. Rosińska, „*Stefaneida*” Daniela Hermana, [w:] *Studia classica et neolatina*, t. 2: *Godzina śródziemnomorska*, Gdańsk 1995.

<sup>25</sup> Por.: M. Strykowski, *Która przedtym świata nie widziała, Kronika polska, litewska, zmodzka wszytkiej Rusi*, Królewiec 1582, k. Br–v. Zob. ponadto: M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972, s. 32–34; S. Nieznanowski, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*, [w:] tegoż, *Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach*, Warszawa 1989, s. 139–141.

<sup>26</sup> M. Strykowski, *O początkach, wywodach, dzielnościach, sprawach rycerskich i domowych sławnego narodu litewskiego, zemojdzkiego i ruskiego*, oprac. J. Radziszewska, Warszawa 1978.

<sup>27</sup> Zob.: J. Radziszewska, *Maciej Strykowski. Historyk-poeta z epoki Odrodzenia*, Katowice 1978, s. 66–70.

<sup>28</sup> J. Radziszewska, *Maciej Strykowski i jego dzieło*, [w:] *O początkach, wywodach...*, dz. cyt., s. 25.

niczych aspiracji. Za symboliczne uznać należy porzucenie przez Jana z Wiślicy przeszłości legendarnej na rzecz nieprzebrzmiałej jeszcze historii, która o wiele bardziej pociągała rodzimych poetów. Można oczywiście rozpatrywać tę sytuację, biorąc pod uwagę tylko wynikające ze stosunków klientalnych zobowiązania panegiryczne, lecz byłoby to nadmierne uproszczenie. Potrzeba głoszenia sławy zasłużonych dla ojczyzny na polach marsowych to również konsekwencja antropologii humanistycznej, w której pochwała cnoty – w utworach panegirycznych z natury rzeczy amplifikowana – łączona była wówczas z topiką unieśmiertelnienia jednostek wybitnych oraz z celami wychowawczymi (zgodnie z hasłem *historia magistra vitae*), choć oczywiście nie należy również przesadzać z uszlachetnianiem intencji autorskich. Omawiane poematy – czy to eposy, czy też panegiryki odwołujące się do konwencji epickich – łączy ponadto zamiar werystycznego przedstawienia wydarzeń, zwykle z zachowaniem rzeczywistej chronologii, by przekazać je pamięci potomnych.

Poematy z XVI wieku stanowią probierz myślenia o narodowej epice *in statu nascendi*, stąd należało im poświęcić więcej uwagi. Istotne są zwłaszcza wspólne predylekcje, które wskazują na wybór historycznego modelu eposu przy swobodnym podejściu do tradycji epickiej, jeśli chodzi o sposób ukazywania głównego bohatera oraz kształtowanie świata przedstawionego za pomocą środków heroizacyjnych właściwych dla homerycko-wergiliańskiej odmiany gatunku (wpływ *Eneidy* był oczywiście silniejszy). Preferencja taka okazała się nader trwała, decydując o formie najważniejszych poematów epickich, jakie powstały na obszarze Rzeczypospolitej w XVII stuleciu. Nie ma potrzeby nazbyt szczegółowo katalogować w tym miejscu utworów wpisujących się w ten paradygmat, niemniej wspomnieć trzeba o kilku wyróżniających się dokonaniach.

Utalentowanym spadkobiercą tej szkoły okazał się Samuel Twardowski, autor trzech polskojęzycznych poematów historycznych, które objętością, warsztatem i koncepcją prezentowania dziejów narodowych przesunęły w cień wszystkie wcześniejsze próby epickie. Są to utwory ułożone stychem trzynastozgłoskowcem: *Przeważna legacja Krzysztofa Zbaraskiego od Zygmunta III do sultana Mustafy* (1633), *Władysław IV, król polski i szwedzki* (1649) oraz ogłoszona w całości pośmiertnie *Wojna domowa z Kozaki i Tatary, z Moskwą, potym Szwedami i z Węgry przez lat dwanaście za panowania [...] Jana Kazimierza* (1681). Dzieła te reprezentują rozmaite koncepcje artystyczne: pierwsze stanowi zespolenie biografii z relacją dyplomatyczną oraz pamiętnikiem z podróży, drugie, nieukończone z powodu śmierci króla, któremu poświęcony jest utwór, to epos biograficzno-historyczny ukazujący chronologicznie dzieje ojczyzny w powiązaniu z kolejami życia tytułowego bohatera (od wojen z państwem moskiewskim na początku XVII wieku po oblężenie Smoleńska z lat 1632–1634, czyli do pierwszych dokonań Władysława IV jako samodzielnego władcy), a ostatnie, pozbawione w zasadzie głównego bohatera, przedstawia w układzie kronikarskim wyniszczające wojny, w jakie uwikłana była Rzeczpospolita w połowie stulecia. W dwóch ostatnich dominuje akcja militarna,

w utworze debiutanckim – cywilna, ale prócz tego poeta wprowadził do eposu tematykę podróżniczą (w *Przeważnej legacyi* w formie dygresji topograficznych, we *Władysławie IV* jedna księga zawiera relację z wojażu po Europie przyszłego władcy), a w *Wojnie domowej*, której tytuł nawiązuje do eposu Lukana, nie stronił od nieraz przepojonych sarkazmem i goryczą ekskursów, w których obwiniał szlachtę za stan ojczyzny<sup>29</sup>.

Mimo tej heterogeniczności pod piórem Twardowskiego epos stał się narzędziem wyrażania dumy z dziejów własnego narodu oraz troski o jej losy, stąd też zaczęto go określać mianem „polskiego Marona”, choć niewiele łączy jego dokonania z koncepcją *Eneidy*<sup>30</sup>. Wpływy Twardowskiego na późniejszą twórczość, jakkolwiek dotąd gruntowniej nieprzebadane, okazały się znaczne, zwłaszcza jeśli chodzi o swoisty język poetycki pisarza. Dla niniejszych rozważań jest jednak istotne, że jego eposy utrwały wcześniejsze tendencje, silniej może, niż to było widoczne w omówionych wyżej poematach, zespalając prezentację wydarzeń historycznych z perspektywą ogólnonarodową.

Jego śladem podążyli autorzy wyróżniających się dzieł epickich z drugiej połowy XVII wieku, zarówno polskojęzycznych, jak i łacińskich.

Model eposu historycznego reprezentują dwa nieprzeciętne utwory, które w dobie staropolskiej nie zostały opublikowane, lecz zachowały się w przekazach rękopiśmiennych. Mowa o anonimowym *Obleżeniu Jasnej Góry* (przed 1673), ukazującym bohaterską obronę Częstochowy podczas najazdu szwedzkiego (1655), któremu to dziełu poświęcę niżej więcej uwagi, oraz o *Transakcyi wojny chocimskiej* (1670/1675) Wacława Potockiego, eposie dotyczącym bitwy polsko-tureckiej z roku 1621 (opiewanej wcześniej przez Ivana Gundulicia w *Osmanie*, a także przez Samuela Twardowskiego w księdze II *Władysława IV*). Twórca *Transakcyi* sięgnął po wydarzenie sprzed półwiecza, by współczesnej szlachcie przedstawić wizerunek bohaterskich przodków, którzy odparli od granic ojczyzny armię sułtana tureckiego. Oba eposy w warstwie historycznej postępowaly za świadectwami naocznych świadków.

Wspomnieć też należy o eposach stanowiących zapis autorskich doświadczeń podróżniczych: *Morskiej nawigacyi do Lubeka* (1662) Marcina Borzymowskiego oraz wzorowanym na *Przeważnej legacyi* Twardowskiego *Poselstwie wielkim* [...] *Stanisława Chomętowskiego* (1732) Franciszka Gościeckiego. Pierwszy utwór ukazuje reprezentantów zbiorowości szlacheckiej w sytuacjach probierczych, co zdecydowało o kierunku epickiej parenezy, w drugim – podobnie jak w pierwowzorze – temat zasadniczy stanowi relacja z przebiegu pertraktacji dyplomatycznych, jednak o wiele ciekawsze są obszerne passusy pamiętnikarskie, przybliżające bez

<sup>29</sup> Na temat kompozycji eposów Twardowskiego zob.: M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów...*, dz. cyt., s. 65–132; S. Nowak-Stalman, *Epika historyczna Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, przeł. M. Przybylik, red. R. Krzywy, Izabelin 2004, s. 40–235.

<sup>30</sup> Zob.: M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów...*, dz. cyt., s. 54–64.

uprzedzeń życie w Turcji osmańskiej epoki tulipanów. Oba utwory oddalają się od dominującej w staropolskiej epice tematyki militarno-biograficznej na rzecz zapisu doświadczeń innego rodzaju<sup>31</sup>.

Natomiast całkowicie zgodne z panującymi tendencjami są dwa ułożone heksametrem daktylicznym eposy łacińskie wystawiające króla Jana III Sobieskiego: *Sobiesciados, seu De laudibus Ioannis Magni, Poloniarum regis invictissimi, carminum libri quinque* (1686) Andrzeja Wincentego Ustrzyckiego oraz *Viennis memorabili Turcarum obsidione [...] Leopoldi I imperio insigni Ioannis III victoria [...] Asiae exitio gloriosa* (1717) Jana Damascena Kalińskiego. Wcześniejszy poemat to utwór biograficzny w pięciu pieśniach, ukazujący tytułowego bohatera od narodzin do bitwy pod Wiedniem z uwzględnieniem najważniejszych czynów wojennych oraz osiągnięć publicznych, epos późniejszy utrwała znaczenie zwycięstwa nad armią turecką jako wspólnego dzieła cesarza i polskiego króla pod egidą upersonifikowanej Religii. Dla obu pisarzy autorytetem w zakresie epickich sposobów kształtowania materii historycznej pozostawała *Eneida* jako tekst kanoniczny. Zwłaszcza Kaliński chętnie wpatrywał się w ten wzór, sygnalizując związek już chociażby ujęciem tematu w dwunastu pieśniach<sup>32</sup>.

Na tle staropolskiej epiki, której panoramiczne ujęcie ujawnia trwałość inklinacji do sięgania po temat z niedawnej historii albo nawet po wydarzenia zupełnie świeżej daty, publikacja w roku 1618 (wznowienia: 1651, 1687, 1772) polskiej parafrazy *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa jawi się jako przedsięwzięcie wyjątkowe nie tylko ze względu na poziom artystyczny, ale również odmienne, jeśli wziąć pod uwagę model eposu. Odwołanie się do wydarzeń sprzed kilku wieków i to z historii powszechnej, nie narodowej, pozwoliło poecie włoskiemu na heroizację świata przedstawionego w duchu homerycko-wergiliańskim, schryścianizowanym oczywiście, a także na wprowadzenie wątków romansowych, w których postaci kobiece urastają do rangi pierwszoplanowych bohaterów, co już jest sprzeczne z tradycją klasycznego *heroicum*. Nie ma potrzeby zagłębiać się w te dobrze znane zagadnienia, przypominam je w tym miejscu tylko po to, by wskazać najogólniejsze cechy modelu, które stanowiły istotne *novum* w polskiej poezji epickiej.

Podjmując się przekładu włoskiego poematu, do czego zachętą mogło być dokonane przez stryja tłumaczenie *Eneidy*<sup>33</sup>, Piotr Kochanowski musiał być

---

<sup>31</sup> Zob. szersze omówienia: M. Prejs, *Egzotyzm w literaturze staropolskiej. Wybrane problemy*, Warszawa 1999, s. 215–257; R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001, s. 202–243.

<sup>32</sup> Zob. monografię: B. Milewska-Ważbińska, *W kręgu bohaterów spod Wiednia. Rzecz o dwóch łacińskich eposach historycznych*, Warszawa 1998.

<sup>33</sup> Domysł zdają się potwierdzać pojawiające się w polskiej *Jerozolimie wyzwolonej* kryptocytaty z *Eneidy* w przekładzie Andrzeja, występujące w tych passusach, w których do eposu Wergiliusza nawiązał już Tasso. Zob. na ten temat: E. Ranocchi, *Kryptocytaty z „Eneidy” Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska i A. Karpiński, Lublin 2002, s. 146–172. Kwestią odrębną jest różnica

świadomy tych odmienności, zaznaczonych dodatkowo kształtem stroficznym dzieła, którego spolszczenie oferował rodakom. Oktawa jako forma metryczna eposu bohaterskiego zamiast trzynastozgłoskowca, który zastosowali Jan i Andrzej, tłumacząc epikę antyczną, czy też poczytny Strykowski w wierszowanych partiach swej *Kroniki*, mogła uchodzić nie tylko za eksperyment, ale nawet za ekstrawagancję, podkreślającą fakt wprowadzenia do poezji polskiej dzieła artystycznie jej obcego<sup>34</sup>. Wybór karkołomnej oktawy, której dzieje przekład *Jerozolimy wyzwolonej* inicjuje w epice polskiej, nie był z pewnością podyktowany wyłącznie pietyzmem wobec oryginału, gdyż tłumacz dokonywał jednak zmian, tyle że objęły one warstwę semantyczną dzieła. Studia komparatystyczne wykazały, że polski przekład stanowi naturalizację pierwowzoru poprzez wprowadzenie realiów rodzimych, wydobywa też na pierwszy plan czyny rycerskie kosztem subtelnej akcji romansowej, którą Kochanowski świadomie spłaszczył<sup>35</sup>. Zmienił również rejestr stylistyczny, wprowadzając w miejsce wyrafinowanego języka włoskich elit dworskich język właściwy dla życia publicznego polskiej szlachty<sup>36</sup>. Jak zauważył Riccardo Picchio, dopiero zabiegi tłumacza uczyniły z *Jerozolimy wyzwolonej* „prawdziwy poemat epicki”<sup>37</sup>. Był to bez wątpienia wynik celowych zabiegów adaptacyjnych, mających dostosować dzieło do gustu innej publiczności, dla której walki z poganami stanowiły jeśli

---

poetyk prac przekładowych Andrzeja i Piotra. Polską *Eneidę* kształtował klasycyzm humanistyczny, respektujący przede wszystkim normy właściwe dla twórczości łacińskiej (co przejawia się w asymilacji wielu realiów czy chrystianizacji pojęć antycznych). Tłumaczenia Piotra przełamują tę tendencję, proponując strategię emulacyjną i otwarcie na estetykę barokową, która stanowiła istotny impuls w rozwoju rodzimej epiki.

<sup>34</sup> Roman Pollak uważał nawet, że prace przekładowe Piotra Kochanowskiego miały „charakter śmiałego zamachu na dotychczasowy stan rzeczy w polskim świecie literackim, gdzie panowały wciąż ogólnie uznawane autorytety poezji antycznej i biblijnej” (R. Pollak, *Tasso w Polsce*, [w:] tegoż, *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966, s. 202).

<sup>35</sup> Zob.: B. Chlebowski, *Przekład „Jerozolimy” Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu polskiej poezji i jej dalszego rozwoju*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, Warszawa 1912, s. 9–32; R. Pollak, *„Goffred” Tassa-Kochanowskiego*, wyd. 2, Wrocław 1973, s. 93–134; 224–226; R. Picchio, *Struktura stylistyczna „Gofreda” na tle tradycji polskich*, [w:] tegoż, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków 1999, s. 235–242. Nadmienić należy, że tego rodzaju zabiegi nie były niczym osobliwym w ówczesnej translatoologii europejskiej.

<sup>36</sup> Zob.: R. Pollak, *Tasso w Polsce*, dz. cyt., s. 203–204.

<sup>37</sup> R. Picchio, *Struktura stylistyczna...*, dz. cyt., s. 242. Por.: „Podczas gdy u Tassa temat epicki, pod literackim i społecznym wpływem epoki, dąży do przekształcenia się w opowieść miłosną, *Goffred* [...] cały przepełniony jest heroicznym ferworem, jest niemal powrotem *Jerozolimy wyzwolonej* do swoich źródeł” (G. Maver, *Od gawędy do epopei. Sztuka narracji i duch epiki w literaturze polskiej*, [w:] tegoż, *Literatura polska i jej związki z Włochami*, przeł. i oprac. A. Zieliński, Warszawa 1988, s. 79). Inna sprawa, że Tasso w alegorycznej interpretacji swego dzieła (*Allegoria del poema*) warstwę romansową, jak i pozostałe komponenty fabuły chciał interpretować psychologizująco, projektując określoną wizję człowieka. Zob. na ten temat: J. Dimke-Kamola, *Między harmonią a konfuzją. Refleksje Torquata Tassa o poemacie i człowieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2005, s. 157–165.

nie doświadczenie życiowe, to temat powszedni. Niemniej i tak obszerność oraz sugestywność warstwy romansowej poematu okazały się dla polskich odbiorców estetycznym i etycznym wyzwaniem, którego nie sposób zlekceważyć. Żałować wypada, że dokonany przez Kochanowskiego po ukończeniu pracy nad *Gofredem* przekład Ariostowego *Orlanda szalonego* nie został opublikowany w okresie staropolskim, lecz znany był jedynie szczęśliwym posiadaczom kopii rękopiśmiennych<sup>38</sup>.

Przyswojenie polskiej poezji nowożytnego eposu heroicznego mogło pobudzić rodzimych twórców do zmierzenia się z tą odmianą gatunku. Rzecznikiem stworzenia narodowego *heroicum* był Maciej Kazimierz Sarbiewski, znakomity teoretyk i wykładowca poetyki w szkołach jezuickich, który zasady konstrukcji eposu bohaterskiego wyłożył na przykładzie *Eneidy* w obszernej rozprawie *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus* (kolejność imion nie jest przypadkowa), zachowanym w manuskrypcie zapisie wykładów powstałym przed rokiem 1626. Swych studentów informował, że równoległe do zajęć akademickich czyni przygotowania do *Lechiady*, w której zamierzał przedstawić „rysy charakteru narodowego”<sup>39</sup>. Epos miał dotyczyć założenia państwa polskiego przez legendarnego Lecha i został zaplanowany wzorem *Eneidy* na 12 ksiąg. Nie wiadomo, czy projekt został zrealizowany, czy też autor go porzucił – do naszych czasów dochowało się 327 heksametrów z pieśni XI<sup>40</sup>.

Co jednak istotniejsze, ocalały fragment wykazuje wyraźny wpływ eposu Tassa: aby osłabić siły walczącego ze Scytami Lecha, czarodziej zwabia kwiat młodzieży lechickiej na cudowną wyspę ze wspaniałym pałacem i ogrodem Diany – repliką siedziby Armidy. Na wyczarowanej wyspie kawalerowie przez miesiąc oddają się przyjemnościom, zapominając o toczącej się wojnie. Do porządku przywołuje ich dopiero poselstwo, wyspa zgodnie z pierwowzorem rozwiewa się oczywiście w powietrzu. Nie ma więc wątpliwości, że jezuita zamierzał zespolić przynajmniej dwa modele epickie – nie możemy niestety poznać efektu tych starań.

---

<sup>38</sup> W decyzji Kochanowskiego, by przełożyć oba epickie arcydzieła włoskiego renesansu, dopatrywać się można zamiaru przyswojenia polskiej literaturze alternatywnych modeli gatunku, które w Italii były, jak wiadomo, przedmiotem żywiołowej dyskusji, o czym tłumacz nie mógł nie wiedzieć.

<sup>39</sup> M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 99.

<sup>40</sup> Fragment opublikował Franciszek Bohomolec w edycji: M.K. Sarbiewski, *Opera post-huma*, Varsaviae 1769, s. 29–39 (w przypisie na s. 29 informacje na temat wzorca rzymskiego). W liście do Sarbiewskiego z maja 1636 roku biskup Stanisław Łubieński pisał: „Zaprawdę zobacz Twoją *Lechiadę*. Już sam jej początek pozwala poznać jej wdzięk. Nie wątpię, iż będzie się toczyła wierszem dostojnym i pełnym słodyczy. Obawiam się jednak, że wobec mego podeszłego wieku nie będę mógł rozkoszować się do końca tym wspaniałym pomnikiem Twego boskiego talentu” (*Korespondencja Macieja Kazimierza Sarbiewskiego ze Stanisławem Łubieńskim*, przeł. i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1986, s. 120). W świetle tego stwierdzenia przyjąć należy, że istniały również inne części utworu.

Niewczesnym ziszczeniem marzeń o eposie heroicznym – warto nadmienić na marginesie – okazało się dopiero łacińskie dzieło Jana Skorskiego *Lechus, carmen heroicum* z 1745 roku, obszerny, ułożony heksametrem poemat epicki, liczący tak jak *Eneida* 12 pieśni. Inspiracją jest zresztą głębsza: podobnie jak w rzymskiej epopei bohater poematu polskiego po długich wędrówkach zakłada nowe państwo, wiele epizodów to czytelne nawiązania do dzieła modelowego, jakkolwiek w opracowaniu fabuły dostrzega się też skłonność do fantastyki przygodowej w typie średnio-wiecznych romansów rycerskich, co być może należałoby łączyć z oddziaływaniem epiki włoskiej. Nawiązując do *Eneidy*, autor postanowił opracować mało znany mit etnogenetyczny, który szlachtę polską wywodził od mieszkańców Kolchidy, czyniąc ją spadkobiercą złotego runa symbolizującego największy skarb – przywiezioną do Polski przez Lecha złotą wolność<sup>41</sup>. Poemat został dość szybko przełożony na polski przez Bernarda Kotfickiego (*Lech polski albo Wolnego i złotego narodu polskiego początki starożytności, fortuna i różne sukcesów odmiany*, 1751), co zdaje się sugerować zainteresowanie przedsięwzięciem<sup>42</sup>.

Eposem, na którego konstrukcję polski *Gofred* wywarł największy wpływ, jest z pewnością wspomniane już *Obleżenie Jasnej Góry*. Autor postanowił pogodzić dwie tendencje: wynikającą z rozwoju rodzimej epiki potrzebę opowiadania o wydarzeniach z najnowszej historii z zauroczeniem możliwościami rozwinięcia tematu miłosnego. Nie jest to zatem epos heroiczo-romansowy, jak się czasem twierdzi, lecz historyczno-romansowy, kontynuujący zastaną tradycję kronikarskiego upamiętniania wydarzeń z dziejów Rzeczypospolitej i zarazem przekształcający ją poprzez wprowadzenie do fabuły wątków fantastycznych, przeczących nadrzędnej zasadzie przekazywania prawdy.

W warstwie faktograficznej pisarz postępował przede wszystkim za łacińskim pamiętnikiem przeora Augustyna Kordeckiego *Nova gigantomachia* (1658), nader wiernie, choć nie bez pewnych modyfikacji oddając poetyckim piórem zawartość relacji<sup>43</sup>. Akcję historyczną postanowił twórca urozmaicić ekskursami romansowymi

---

<sup>41</sup> Zamysł jezuickiego twórcy miał wymiar polemiczny. Zamierzał przeciwstawić się niechlubnej genealogii wskazującej na barbarzyńskich Sarmatów jako protoplastów narodu polskiego.

<sup>42</sup> Zob.: S. Pilch, *Jana Skórskiego „Lechus”, „Eos”* 1916, s. 102–114.

<sup>43</sup> Na temat stosunku eposu do pisma Kordeckiego oraz do innych źródeł zob.: A. Kersten, *Pierwszy opis obrony Jasnej Góry w 1655 r. Studia nad „Nową gigantomachią” ks. Augustyna Kordeckiego*, Warszawa 1959, s. 246–251; R. Ocieczek, *„Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”. Dzieło i autor*, Kraków 1993, s. 51–67. Rozpatrując kształtowanie warstwy historycznej utworu, badacze zwracają uwagę na skłonność do eksponowania działań pozamilitarnych przez anonim, co przejawia się przewagą żywiołu retorycznego (mów, listów i innych dokumentów) w konstrukcji dzieła. Zob.: S. Nieznanowski, *Warsztat epicki „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej”, [w:] W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”, red. T. Ulewicz, Wrocław 1970, s. 162–163, 166; L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope*, dz. cyt., s. 188–191; C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. 2, przeł. G. Majcher, red. A. Nowicka-Jeżowa i R. Krzywy, Warszawa 2003, s. 195–200, 215–216.*



wzorowanymi na wątkach miłosnych z eposu Tassa-Kochanowskiego, poszerzając świat przedstawiony o bohaterów fikcyjnych, których status sygnalizowały już egzotycznie brzmiące imiona: Liobe, Lidora, Amir, Ludgierd. Co istotne, z tej zamierzonej niezborności mimetycznej obu warstw – z jednej strony prawda historyczna, z drugiej zmyślenie – postanowił wytłumaczyć się w przedmowie, formułując jednocześnie dyrektywy wydawniczo-lekturowe.

Ponieważ relacja z oblężenia klasztoru mogłaby znużyć odbiorcę, twórca amplifikował mianowicie materię historyczną fantazją na prawach licencji poetyckiej. Aby jednak cudowność chrześcijańska nie mieszała się czytelnikom z inwencją poetycką, opisy nadprzyrodzonych zdarzeń opatrywał notami marginalnymi, powołując się na świadectwo księdza Kordeckiego, natomiast fikcje oznaczał dingbatem w kształcie dłoni oraz stosownymi pouczeniami, mającymi odwołać od zdrożnych myśli i oczywiście oddalić od autora posądzenia o sianie zgorszenia<sup>44</sup>. Jakkolwiek zwraca się uwagę, że wątki miłosne pełnią w poemacie także zadania pouczające<sup>45</sup>, jego autor położył nacisk przede wszystkim na cele rozrywkowe, mające zachęcić do dalszej lektury. Te metapoetyckie skrupuły można potraktować też jako rodzaj komentarza do warstwy romansowej *Gofreda*. Jak się zdaje, anonimowy poeta rozpatrywał ją w kategoriach ludycznych, jak poczytne opowieści o zakochanych z obiegu popularnego, gdyż podnosiły atrakcyjność poważnego dzieła. Zarazem ujawniał świadomość, że warstwa ta pozostaje w sprzeczności z honorowaną obyczajowością, która zdecydowanie bardziej leżała mu na sercu niż walory estetyczne utworu<sup>46</sup>.

Potraktowaniu *Gofreda* jako eposu modelowego towarzyszyła więc zarówno modyfikacja (historia najnowsza zamiast materii heroicznej), jak i naśladowanie rozwiązań konstrukcyjnych zastosowanych w pierwowzorze. Imitacja sięga jednak

---

<sup>44</sup> Por.: [W. Odymalski], *Oblężenia Jasnej Góry Częstochowskiej pieśni dwanaście*, oprac. J. Czubek, Kraków 1930, s. 3–5 (przedmowa *Do czytelnika*). Można stawiać pytanie, czy polski twórca zdawał sobie sprawę, że autor włoskiego pierwowzoru miał poczucie, że jego dzieło jest moralnie dwuznaczne. Zabiegi anonima zdają się sugerować taką świadomość.

<sup>45</sup> Zob.: M. Prejs, *Dwa studia o „Oblężeniu Jasnej Góry Częstochowskiej”*, [w:] tegoż, *Staropolskie kręgi inspiracji. Studia o literaturze*, Warszawa 2004, s. 134–140; A. Czechowicz, *Wszystko to pod figurą. Studia o miejscu alegorii w poematach heroicznych XVII wieku*, Lublin 2015, s. 153–156.

<sup>46</sup> Warto wspomnieć w tym miejscu, że również Samuel Twardowski wprowadzał do swych eposów historycznych wątki skoncentrowane na postaciach kobiecych. Opracował je jednak w odmienny sposób, wykazując skłonność do konstruowania fabuł moralizujących, w których kobiety występują jako negatywne przykłady zgubnego wpływu wygórowanych ambicji i niepohamowanego rozerotyżowania, jak chociażby słynna Roksolana czy Maryna Mniszchówna (żona Dymitra Samozwańca I), w czym dostrzec można wyraźną, podszytą mizoginizmem niechęć wobec aktywności politycznej kobiet. Zob. na ten temat: M. Prejs, *Egzotyzyzm w literaturze staropolskiej...*, dz. cyt., s. 70–72; R. Krzywy, *Wielka smuta w epickim zwierciadle Samuela Twardowskiego. „Władysław IV” jako literackie świadectwo recepcji zdarzeń historycznych*, „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 3, s. 99–100; M. Kuran, *O erotyzmie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Amor vincit omnia. Erotyzm w literaturze staropolskiej*, red. R. Krzywy, Warszawa 2008, s. 158–165.

głębiej. Anonim nie tylko powielił sam pomysł, lecz również potraktował wątki romansowe jako matryce fabularne i stylistyczne, zbliżając losy swoich bohaterek do dziejów heroin Tassa-Kochanowskiego, imitując przebieg konkretnych scen (na przykład przyjazd Lidory do obozu szwedzkiego przypomina wjazd Armidy do obozu chrześcijan, ucieczka przed krzyżowcami przebranej w zbroję Kloryndy Ermirii stała się wzorem dla ucieczki Lidory odzianej w strój polskiego szlachcica przed szwedzkim oficerem Medardem) lub kształtując rysy psychiczne postaci kobiecych, a także wykorzystując frazeologię polskiego przekładu zarówno w rozwijaniu wątków romansowych, jak i historycznych. W tym ostatnim wypadku przejęcia dotyczą rzadkiej leksyki, zwrotów, całych wersów lub nawet oktaw, a także środków poetyckich (apostrof, porównań itp.)<sup>47</sup>.

W przypadku *Obleżenia Jasnej Góry* można więc mówić o różnych poziomach nawiązań: częściowym wyzyskaniu koncepcji eposu, naśladowaniu wątków fabularnych oraz imitacji obejmującej komponenty obrazowania i elokucji. Staropolscy epicy, ale też poeci liryczni, pisarze okolicznościowi czy twórcy romansów, najczęściej ograniczali się do tej ostatniej sfery, kopiując do swych utworów zwroty polskiego przekładu i przejmując charakterystyczne sceny<sup>48</sup>. Strategie autorów epickich najlepiej zilustrować kilkoma przykładami.

Różne reminiscencje z lektury widoczne są w *Transakcji wojny chocimskiej* Potockiego. Twierdzi się, że z eposu Tassa-Kochanowskiego zaczerpnął autor koncepcję wojny pobożnej, na wzór hetmana krzyżowców kształtował wizerunek Jana Karola Chodkiewicza, głównego dowódcy sił Rzeczypospolitej, a także chętnie korzystał ze sformułowań pierwowzoru, przy czym nie są to zwykle dosłowne cytaty dłuższych partii, lecz nawiązania frazeologiczne, które inspirowały język poetycki naśladowcy. W poniższym fragmencie repetycje słowne łączą się z poszukiwaniem substytutów i amplifikacją, dając w istocie nowy efekt artystyczny:

<sup>47</sup> Sporo rozmaitych zbieżności odnotował R. Pollak, *Nieznany poemat polski z wieku XVII*, „Biblioteka Warszawska” 1912, nr 3, s. 507–533. Zob. ponadto: J. Czubek, *Wstęp*, [w:] [W. Odymski], *Obleżenia Jasnej Góry...*, dz. cyt., s. XXIV–XXV; A. Brückner, *Tasso polski*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 90–92; M. Prejs, *Dwa studia...*, dz. cyt., s. 126–130.

<sup>48</sup> Z polskim *Gofredem* w rękę Samuel Twardowski parafrazował libretto *Dafne* najprawdopodobniej autorstwa Virgilia Puccitellego w swej *Dafnidzie* (1638), przepisując z eposu całe wyrażenia i posiłkując się zwłaszcza w charakterystykach postaci. Korzystał z niego także, choć w mniejszym stopniu, pisząc *Nadobną Paskwalinę*. Zob.: M. Peter, *O wpływie „Jeruzolimy wyzwolonej” na „Daphnidę” Twardowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1913, s. 37–55; S. Grzeszczuk, *Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej”*, „Ruch Literacki” 1967, z. 1, s. 18–22; J. Okoń, *„Dafnis drzewem bobkowym” wobec „Gofreda”*, „Miscellanea Łódzkie” 1995, z. 1, s. 14–21. Dostrzega się też wpływy eposu na konstrukcję i słownictwo wierszowanych romansów Wacława Potockiego (np. *Judyty*, *Syloreta*, *Wirginii*). Zob.: J. Zaremba, *Przekład „Jeruzolimy wyzwolonej” Tassa w romansach wierszowanych Wacława Potockiego*, [w:] *W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”*, dz. cyt., s. 223–230. Zarówno *Dafnida*, jak i poematy Potockiego zostały ułożone oktawą.

**Gofred**

Piękne **chorągwie**, wolno rozpuszczone,  
Pełnemi łony z **wiatrami igrały**;  
Złoto, żelazo, herby, świetne stroje,  
Polerowane błyszcząły się zbroje.

Tak wiele kopij miały obie strony,  
Że się z nich zdał być las jaki wysoki.  
Już zewsząd **ostre błyskają się bronie**,  
Już łuki ciągną, drzewa kładą w toki.  
Gniewów **swych panów** poprawują **konie**,  
**Rzeźwieszce** czynią – niż kiedy – **poskoki**,  
W miejscu nie stoją, nogami kopają,  
Ognie i dymy nozdrzami **pryskają**<sup>49</sup>.

**Transakcja wojny chocimskiej**

Zakwitnął barwistemi tamten świat **proporcey**,  
Że wynurzeni z Dniestru Trytoni i Forcy  
Na dziwy; bo kiedy je Fawonijus wije,  
**Igrają po powietrzu** róże i lilije,  
Nad którymi przybite do kopiji złotéj  
Równem gronem **gorzały wyostrzone groty**.  
Odymały się orły po chorągwiach tkane,  
A **konie pod pańskimi nogami** igrane  
Wyprawują korbety, sforcują się w **salty**,  
**Dzielniejsze** na swych grzbietach czując niżli z Malty  
Kawalery; **pryskają**, rżą i postać w miejscu  
Nie mogą, czyniąc serce i ochotę w jeźdźcu<sup>50</sup>.

Oba passusy zawierają opis ruszających się wojsk. Potocki najwyraźniej miał przed oczyma scenę z *Gofreda*, kiedy komponował analogiczny epizod. Naśladowanie zmierza do odpodobnienia w zakresie sformułowań przy zachowaniu układu motywów, niemniej ich rodowód jest oczywisty. Tego rodzaju filiacji występuje w eposie znacznie więcej<sup>51</sup>.

Dalej jeszcze śladami przekładu Kochanowskiego zamierzał podążyć, jak się zdaje, Wespazjan Kochowski w *Dziele Boskim albo Pieśniach Wiednia wybawionego*, ale drukiem ukazała się tylko jedna pieśń (1684). Autor pracę nad utworem zarzucił, poprzestając na poemacie, który łączyć należy z poetyką nowożytnych epinikionów<sup>52</sup>. Ambicją ułożonego oktawą *Dzieła Boskiego* była pochwała Jana III Sobieskiego jako tego, który rok wcześniej przy wsparciu niebios odparł siły osmańskie spod Wiednia. W umieszczonym na końcu liście *Do czytelnika* polskiego króla określił twórca następcą Gotfryda z Bouillon, zesłanego przez Boga, by bronił całego chrześcijaństwa przed muzułmanami. Wskazana paralela skorelowana została z imitacją polskiego przekładu eposu Tassa.

W poemacie wizerunek króla zawdzięcza kontury głównemu bohaterowi *Jerozolimy wyzwolonej*, podobnie jak wielki wezyr wzorowany jest na Argancie. Można wskazać także zależności innego rodzaju: inwokacja z *Dzieła Boskiego* naśladuje inicjalną apostrofę z *Gofreda*, nimfa z oktaw 60–61 pieśni XIV eposu Tassa-Kochanowskiego zawędrowała do oktawy 54 utworu Kochowskiego, porównanie

<sup>49</sup> T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951, s. 656: oktawy 28,5–29. Niżej cytaty z tego wydania.

<sup>50</sup> W. Potocki, *Wojna chocimska*, oprac. A. Brückner, Kraków 1924, s. 128–129: IV 425–436.

<sup>51</sup> Występujące w *Transakcji* zapożyczenia z *Gofreda* zebrał Roman Pollak: „*Wojna chocimska*” Potockiego a „*Goffred*” Tassa w *przekładzie Potockiego*, „Biblioteka Warszawska” 1910, nr 1, s. 469–495. Domagają się one z pewnością wnikliwszej analizy intertekstualnej.

<sup>52</sup> Zob.: L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope*, dz. cyt., s. 65.

do wilków z oktawy 68 także wydaje się inspirowane fragmentem pierwowzoru (XII 51,1–4). Poeta nie kopiuje mechanicznie zwrotów Kochanowskiego, co częściej zdarzało mu się choćby w *Niepróżnującym próżnowaniu*, lecz stosuje własną frazeologię, jak w incipicie inwokacji: „Klijo, nie ty, co w dwójwierzchnym Parnasie...”<sup>53</sup>, stanowiącym kalkę stylistyczną wersu: „Panno, nie ty, co laury nietrwałymi...” (*Gofred* I 2,1). Słuszna jest zapewne obserwacja Pollaka: „przebija się tu już wyraźna, świadoma chęć naśladownictwa wielkiego wzoru, przystosowania jego techniki artystycznej [...] do danego tematu”<sup>54</sup>.

Układając swe eposy historyczne, Twardowski i Potocki używali stychicznego trzynastozgłoskowca, którego rytm już wcześniej stał się w poezji polskiej odpowiednikiem heksametru daktylicznego. Autor *Obleżenia Jasnej Góry* postanowił, zapewne wzorem *Gofreda*, użyć jako formy podawczej strof, z tym że zamiast wyrafinowanej oktawy zastosował rymowane stycznie, jedenastozgłoskowe sekstyny. Jeśli się nie mylę, był to wynik założenia, że odstępstwo od rodzimej tradycji w zakresie konstruowania świata przedstawionego wymaga też układu stroficznego, gdyż taką normę ustalił naśladowany epos. Mimo to na wprowadzenie oktawy do polskiej poezji epickiej nie trzeba było długo czekać. Pisarze uznali zapewne trudność tego formatu zwrotki za wyzwanie, które świadczyć może o kunsztowności poetyckiego warsztatu<sup>55</sup>.

Przykładem zamiaru sprostania takim ambicjom jest *Dzieło Boskie*, lecz chętnych, by epicką fabułę ująć w karby oktawy, znalazło się więcej. Co interesujące, w stosowaniu tego rozmiaru celowali twórcy eposów biblijnych. Inne zbieżności z *Gofredem* nie są dostatecznie przebadane, by pokusić się o nazbyt szczegółowe stwierdzenia, jednak można się domyślać, że autorom tego rodzaju utworów przyświecała chęć stworzenia poematu, który przedmiotem naśladowania czynił historię świętą – dla wielu ówczesnych pisarzy jedyną godną tak naprawdę uwagi – przy czym ideałem w zakresie estetycznym pozostawał dla nich przekład dzieła włoskiego.

<sup>53</sup> W. Kochowski, *Dzieło Boskie albo Pieśni Wiednia wybawionego i inszych transakcyj [sic!] wojny tureckiej w roku 1683 szczęśliwie rozpoczętej*, oprac. M. Kaczmarek, Wrocław 1983, s. 6: oktawa II 1.

<sup>54</sup> R. Pollak, *Poezje Kochowskiego a „Gofred” Tassa-Kochanowskiego*, „Biblioteka Warszawska” 1913, nr 2, s. 85. Poza tym artykułem korzystam także z ustaleń J. Krzyżanowskiego poczynionych w recenzji artykułu Pollaka („Pamiętnik Literacki” 1913, s. 483–487) oraz prac: B. Chlebowski, *Przekład „Jerozolimy”...*, dz. cyt., s. 41–42; L. Szczerbicka-Ślęk, *W kręgu Klio i Kalliope*, dz. cyt., s. 123–124; M. Eustachiewicz, *Liryka Wespazjana Kochowskiego*, [w:] tejsze, W. Majewski, *Nad lirykami Wespazjana Kochowskiego*, Wrocław 1986, s. 119–121. Nadmienić należy, że poza *Niepróżnującym próżnowaniem* i *Pieśniami Wiednia wybawionego* poeta ze sformułowań i inwencji przekładu Kochanowskiego czerpał obficie, pisząc tekst publicystyczny *Kamień świadectwa wielkiego w Koronie Polskiej senatora* (1668), w którym bronił Jerzego Sebastiana Lubomirskiego (w utworze nawiązał do pomysłu rady piekielnej z IV części *Gofreda*).

<sup>55</sup> Por. uwagi Z. Kopczyńskiej, *Polska strofa oktawa*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 492, 507.

Podęjście takie reprezentują dwa eposy pióra duchownych: *Świata naprawionego od Jezusa Chrystusa* [...] *historyjej świętej ksiąg dziesięć* (1670/1671) księdza Walentego Odymalskiego oraz *Jezus Nazareński, syn Ojca Przedwiecznego wcielony, albo Jeruzalem niebieska przezeń wyzwolona* (1686) księdza Szymona Gawłowickiego. W drugim utworze już tytuł sygnalizuje zamiar emulacyjny. Z dotychczasowych rozpoznań wynika, że zwłaszcza Odymalski skwapliwie korzystał z poematu Tassa-Kochanowskiego, traktując go jako wzorzec języka artystycznego i obrazowania<sup>56</sup>, natomiast w przypadku eposu Gawłowickiego badań pod tym kątem nie przeprowadzono. Oba eposy to płody pobożnej Muzy, która patronowała przede wszystkim intencjom budującym. Zapewne nie będzie dalekie od prawdy stwierdzenie, że ich twórcy zamierzali ułożyć dzieła narracyjne, które materię biblijną ujmowałyby w formę stroficzną uważaną za świadczącą o najwyższym kunszcie artystycznym, a przy tym liczyli być może, że uda im się zapewnić bogobojnej publiczności lekturę jednoznaczną moralnie i teologicznie.

Drogą tą podążał w pewnej mierze Stanisław Herakliusz Lubomirski w *Tobiaszu wyzwolonym* (1683), który stanowi amplifikowaną i schryścianizowaną parafrazę starotestamentowej Księgi Tobiasza, podporządkowaną zadaniu moralnego zbudowania czytelnika. Już tytuł tego eposu wskazuje na inspiracje włoskie, przy czym stwierdza się oddziaływanie przede wszystkim techniki twórczej Ariosta, co przejawia się m.in. w tendencji do uromansowienia biblijnego wątku (dostrzega się ponadto wyraźny wpływ *Adona* Giambattisty Marina)<sup>57</sup>. Niemniej posłużenie się oktawą zdradza zamiar zmierzenia się z pewnym wyzwaniem formalnym, które łączyć trzeba z rozwijającą się modą artystyczną.

Nie oznacza to, że oktawa stała się formą podawczą wyłącznie epiki biblijnej. Jej związek z tematyką historyczną utrwalił Wojciech Stanisław Chrościński, który swój przekład *Wojny domowej* Lukana z roku 1690 złożył właśnie tą strofą „na kształt ojczyściej manijery i fozy/ słowiańską muzą [...] / świeżo z łacińskiej przełożywszy prozy”<sup>58</sup>. To zagadkowe sformułowanie zdaje się przeciwstawiać niepoetyczność bądź monotonne metrum poematu Lukana formie artystycznej, którą sam obrał. Swój przekład poszerzył o wierszowane suplementy, w których również zastosował ten format stroficzny, wykorzystując go ponadto w skomponowanym na podstawie źródeł historycznych uzupełnieniu rzymskiego eposu: *Farsaliję albo raczej Wojny*

<sup>56</sup> Zob.: J. Czubek, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXV–XXVIII.

<sup>57</sup> Zob.: M. Brahmer, *Włoska oprawa „Tobiasza wyzwolonego”*, [w:] tegoż, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1980, s. 192–205; G. Trościński, *Romansowość i parenetyka w „Tobiaszu wyzwolonym” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane Profesorowi Stefanowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. S. Baczewski, D. Chemperek, Lublin 2004, s. 257–287.

<sup>58</sup> Lukan, *Farsalija* [...] *albo raczej Wojna domowa między Pompejuszem a Cezarem*, przeł. W.S. Chrościński, Oliwa 1690, dedykacja „Najaśniejszemu i Niezwyciężonemu Panu Janowi Trzeciemu”: oktawa I, w. 3–4.

domowej rzymskiej od zabicia w senacie Julijusza Cezara [...] aż do ostatniej Antoniusza pod Akcyjum z Augustem rozprawy kontynuacja (1693). Jakkolwiek wybór zwrotki przez Chrościńskiego uważa się czasem za niefortunny<sup>59</sup>, trudno nie widzieć w samym wyborze decyzji wynikającej z popularności oktawy w epice polskiej drugiej połowy XVII wieku. Czy na prace te wpłynął w jakiejś mierze język polskiego przekładu *Jerozolimy wyzwolonej*, dotąd nie badano, aczkolwiek wstępna lektura pozwala wykluczyć silniejsze oddziaływanie.

Pewne wpływy – głównie stylistyczne jednak – są zauważalne w ułożonym oktawą poemacie historycznym *Pamiętne uprowadzenie wojska z cieśni bukowskińskiej* (1745) Stanisława Wincentego Jabłonowskiego. Wyraźniejszą inspirację dostrzec można natomiast w eposie Ignacego Krasickiego, kolejnego piewcy zmagani sił tureckich oraz polsko-litewskich w roku 1621 pod Chocimiem. Jego *Wojna chocimska* (1780) to jedyny epos, który powstał w Polsce w okresie stanisławowskim – wielce prawdopodobne, że do jego napisania skłoniła autora popularność *Henriady* Woltera. Podążając za wcześniejszymi tendencjami, utwór realizuje historyczną odmianę gatunku, a jako formę podawczą wybrał Krasicki oktawę, którą stosował także w poematach heroikomicznych. I chociaż w warstwie elokucyjnej *Wojny chocimskiej* zapożyczeń z *Gofreda* nie stwierdzono, to widoczne są inspiracje w kształtowaniu fabuły.

Przykładowo w pieśni III przedstawił poeta Annę Ostrożankę wyczekującą w rodzinnym zamku Jana Karola Chodkiewicza, za którego ma zostać wydana, po czym dał ekfrazę naściennych malowideł. Ilustrują one siłę miłości niewolącej antycznych bogów. Pomysł zaczerpnął Krasicki najpewniej z pieśń XVI *Jerozolimy wyzwolonej*. W początkowych oktawach opisał Tasso płaskorzeźby pokrywające wrota pałacu Armidy, które również stanowią alegorię potęgi uczucia, zapowiadając zachowania zakochanych bohaterów. Dalszy rozwój wypadków w obu utworach jest do pewnego stopnia zbieżny: zarówno młody amant z *Jerozolimy wyzwolonej*, jak i leciwy pan młody z *Wojny chocimskiej* odpowiadają na zew namiętności, by następnie pozostawić oblubienicę w imię wyższych celów, to jest aby wziąć udział w wojnie pobożnej. Łatwo określić kierunek starań biskupa warmińskiego, który pozamałżeńską miłość zmysłową zastąpił związkiem uświęconym sakramentem, by afirmowany wzorzec osobowy odpowiadał całkowicie parenetycznym celom jego eposu<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Zob.: S. Splawiński, „Farsalia” *Lukana*..., dz. cyt., s. 15.

<sup>60</sup> Zob.: R. Krzywy, *Między historią a tradycją eposu heroicznego. Uwagi o „Wojnie chocimskiej” Ignacego Krasickiego*, „Ruch Literacki” 2014, nr 4–5, s. 399–400. Podobną strategię imitacyjną zauważono, warto nadmienić, w przypadku przedstawienia poselstwa dominikanów do karmelitanów w *Monachomachii*, które stanowi naśladowanie opisu przybycia poselstwa egipskiego do Gofreda z księgi II eposu Tassa-Kochanowskiego. Zob.: Z. Gąsiorowska [Szmydtowa], *Źródła „Monachomachii” Krasickiego*, Warszawa 1920, s. 8–9. Syntetycznie o eposie historycznym Krasickiego zob.: R. Dąbrowski, *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2015, s. 81–124.

Prezentując niepełną panoramę polskiej epiki przed *Gofredem* i po *Gofredzie*, którą można by uzupełnić zarówno o przykłady z okresu staropolskiego, jak i eposy z końca XVIII i początku XIX stulecia, kierowałem się kryterium reprezentatywności oraz rangi danego przedsięwzięcia. Trudno nie przyznać, że nie zawsze oba kryteria się spotykały. Dokonany przegląd potwierdza konstataowane już wcześniej przez historyków literatury odejście przez polskich epików od modelu poematu heroicznego, który wciąż był jednak traktowany jako ideał przez teoretyków tworzenia oraz w edukacji szkolnej, na rzecz historycznej odmiany gatunku. Mimo to autorzy staropolscy korzystali w najrozmaitszy sposób z repozytorium heroicznego, imitując w swoich eposach komponenty świata przedstawionego, sformułowania czy także – co odnosi się do epiki łacińskiej – metrum. Publikacja przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* Piotra Kochanowskiego nie spowodowała w tym względzie żadnej rewolucji. Poza jednym twórcą, który wzorem *Gofreda* przeplatał akcję główną wątkami romansowymi, przy czym akcję heroiczną zastąpił jednak historyczną (mowa oczywiście o *Obleżeniu Jasnej Góry*), poważniejszego oddziaływania Tassowego modelu eposu nie udało się stwierdzić.

Poeci epiccy skwapliwie natomiast zaliczyli polski przekład do tekstów kanonicznych i zaczęli naśladować tak jak dzieła Homera, *Eneidę* czy *Wojnę domową* Lukana<sup>61</sup>. Imitowali sytuacje fabularne, kojarzyli losy swoich bohaterów z losami postaci znanych z *Jerozolimy wyzwolonej*, wyczyszcili słownictwo z tłumaczenia Kochanowskiego czy nawet sam układ motywów występujących w charakterystycznych scenach. *Gofred* stał się zatem wzorcem, lecz nie jako model gatunku, ale suma możliwości poetyckich, z której korzystali zresztą nie tylko epycy.

Niewątpliwie natomiast wydanie *Gofreda* spowodowało odejście w epice wernakularnej od trzynastozgłoskowca jako dominującego pierwotnie odpowiednika antycznego heksametru. Oktawa stała się równoprawną formą podawczą eposu, która w drugiej połowie XVII wieku zaczęła być stosowana z niejakim upodobaniem w epice historycznej i biblijnej, przy czym kilku autorów zadbało o podkreślenie tytułem związku z eposem Tassa-Kochanowskiego, co zdaje się wskazywać na zamiary emulacyjne. Jeśli rzeczywiście je żywili, nie udało im się sprostać wyzwaniu.

## Bibliografia

- Dąbrowski R., *Epopeja w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2015.
- Dimke-Kamola J., *Między harmonią a konfuzją. Refleksje Torquata Tassa o poemacie i człowieku*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2005, s. 149–165.
- Gansiniec R., „*Sbigneis*” Mikołaja Kotwicza, „Pamiętnik Literacki” 1957, z. 1, s. 108–130.
- Gansiniec R., „*Tragedia Petri Comititis*”, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 1–2, s. 52–139.
- Kaczmarek M., *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972.

---

<sup>61</sup> To samo stało się – zaznaczyć należy na marginesie – z włoskim oryginałem w Italii czy z przekładami poematu w innych krajach Europy.

- Kopczyńska Z., *Polska strofa oktawowa*, „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 491–510.
- Krzywy R., „*A ja arma virumque zacynam canere...*” Uwagi o kształcie literackim poematu „*Deketeros akroama*” Andrzeja Rymszy, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2007, s. 9–29.
- Krzywy R., „*Do rozmachu epicznego tchu nie stawało*”. Jan Kochanowski a poezja epicka – próba przeorganizowania stanu wiedzy, [w:] *W kręgu Kalliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda i J. Sokolski, Wrocław 2010, s. 31–50.
- Krzywy R., *Klasycyzm polskiej epiki bohaterskiej od czasów renesansu po oświecenie*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka – doktryna literacka – antropologia*, red. K. Meller, Poznań 2009, s. 101–126.
- Krzywy R., *Między historią a tradycją eposu heroicznego. Uwagi o „Wojnie chocimskiej” Ignacego Krasickiego*, „Ruch Literacki” 2014, nr 4–5, s. 395–408.
- Krzywy R., *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.
- Krzyżanowski J., *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.
- Kürbisówna B., *Dziejopisarstwo wielkopolskie XIII i XIV wieku*, Warszawa 1959.
- Labuda G., *Źródła, sagi i legendy do najdawniejszych dziejów Polski*, Warszawa 1960.
- Mańkowski J., *Historia trojańska w literaturze i kulturze polskiej wieku XVI*, [w:] tegoż, *Memoriale praeteritorum. Studia mediewistyczne i renesansowe*, Warszawa 2019, s. 7–60.
- Milewska-Ważbińska B., *W kręgu bohaterów spod Wiednia. Rzecz o dwóch łańciskich eposach historycznych*, Warszawa 1998.
- Nieznanowski S., *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia, drogi rozwoju*, [w:] tegoż, *Studia i wizerunki. O poezji staropolskiej i jej badaczach*, Warszawa 1989, s. 124–165.
- Nieznanowski S., *Warsztat epicki „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej”*, [w:] *W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”*, red. T. Ulewicz, Wrocław 1970, s. 161–167.
- Nowak-Stalman S., *Epika historyczna Samuela ze Skrzywny Twardowskiego*, przeł. M. Przybylik, red. R. Krzywy, Izabelin 2004.
- Ocieczek R., *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej. Dzieło i autor*, Kraków 1993.
- Okoń J., „*Dafnis drzewem bobkowym*” wobec „*Gofreda*”, „Miscellanea Łódzkie” 1995, z. 1, s. 13–22.
- Peter M., *O wpływie „Jerozolimy wyzwolonej” na „Daphnidę” Twardowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1913, s. 37–55.
- Pichio R., *Struktura stylistyczna „Gofreda” na tle tradycji polskich*, [w:] tegoż, *Studia z filologii słowiańskiej i polskiej*, Kraków 1999, s. 235–242.
- Plezia M., *Dookoła tekstu i daty poematu o Piotrze Właście*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 452–472.
- Pollak R., *„Goffred” Tassa-Kochanowskiego*, wyd. 2, Wrocław 1973.
- Pollak R., *Tasso w Polsce*, [w:] tegoż, *Wśród literatów staropolskich*, Warszawa 1966.
- Prejs M., *Dwa studia o „Obleżeniu Jasnej Góry Częstochowskiej”*, [w:] tegoż, *Staropolskie kręgi inspiracji. Studia o literaturze*, Warszawa 2004, s. 110–140.



- Ranocchi E., *Kryptocytaty z „Eneidy” Andrzeja Kochanowskiego w tłumaczeniach Piotra*, [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbkowska i A. Karpiński, Lublin 2002, s. 143–185.
- Ranocchi E., „*Monomachia Parysowa z Menelausem*”, [w:] *Lektury polonistyczne. Jan Kochanowski*, red. A. Gorzkowski, Kraków 2001, s. 262–278.
- Ranocchi E., *O przekładzie „Eneidy” dokonanym przez Andrzeja Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” 1997, z. 4, s. 491–507.
- Rusnak R., *Późnobarokowe przekłady „Wojny domowej” Lukana na tle epickiej tradycji epoki*, [w:] *W kręgu Kalliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda i J. Sokolski, Wrocław 2010, s. 118–130.
- Szczerbicka-Ślęk L., *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*, Wrocław 1973.
- Trościński G., *Romansowość i parenetyka w „Tobiaszu wyzwolonym” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Literatura i pamięć kultury. Studia ofiarowane Profesorowi Stefanowi Nieznanowskiemu w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. S. Baczewski, D. Chemperek, Lublin 2004, s. 257–287.
- Wiesiołowski J., *Romans rycerski w kulturze społeczeństwa późnośredniowiecznej Polski*, [w:] *Literatura i kultura późnego średniowiecza w Polsce*, red. T. Michałowska, Warszawa 1993, s. 153–159.
- Zielonka Z., *Carmen Mauri – pierwszy poemat na ziemiach polskich*, „Słupskie Prace Humanistyczne” 1985, s. 169–199.

### Polish heroic poetry before and after *Jerusalem delivered*

#### Abstract

The article is a review of the most important trends in the development of the Polish epic in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. In the absence of significant traditions of knightly works, the creation of Polish heroic poetry should be associated primarily with the humanistic movement, whose representatives set a heroic epic at the top of the hierarchy of genres and recognized *Eneid* as its primary model. The postulate proposed first by the Renaissance and later by the Baroque authors did not lead to the creation of a ‘real’ epic in Poland. The translations of: the Virgil’s epic poem (1590) by Andrzej Kochanowski and Book 3 of *The Iliad* by Jan Kochanowski can be regarded as the genre substitutes. These translations seem to test whether the young Polish poetic language is able to bear the burden of an epic matter. Then again, the works of Maciej Kazimierz Sarbiewski on the Latin *Lechias* (the 1<sup>st</sup> half of the 17<sup>th</sup> century), which was to present the beginnings of the Polish state, were not completed. Polish Renaissance authors preferred themes from modern or even recent history, choosing *Bellum civile* by Lucan as their general model but they did not refrain from typically heroic means in the presentation of the subject. This is evidenced by such poems as *The Prussian War* (1516) by Joannis Vislicensis or *Radivilias* (1592) by Jan Radwan. The Latin epic works were followed by the vernacular epic in the 17<sup>th</sup> century, when the historical epic poems by Samuel Twardowski and Waław Potocki were created, as well as in the 18<sup>th</sup> century (the example of *The Khotyn War* by Ignacy Krasicki). The publication of Torquato Tasso’s *Jerusalem delivered* translation by Piotr Kochanowski in 1618 introduced to the Polish literature a third variant of an epic poem, which is a combination of a heroic poem and romance motives. The translation gained enormous recognition among literary audiences and was quickly included in the canon of imitated works, but not as a model of an epic, but mainly as

a source of ideas and poetic phrases (it was used not only by epic poets). The exception here is the anonymous epos entitled *The siege of Jasna Góra of Częstochowa*, whose author spiced the historical action of the recent event with romance themes, an evident reference to the Tasso's poem. The Polish translation of Tasso's masterpiece also contributed to the popularity of the ottava rima, as an epic verse from the second half of the 17<sup>th</sup> century (previously the Polish alexandrine dominated as the equivalent of the ancient hexameter). This verse was used both in the historical and biblical epic poems, striving to face the rhythmic challenge.

**Słowa kluczowe:** epika staropolska, epos bohaterski, epos historyczny, *Jerozolima wyzwolona*, oktawa

**Key words:** Old Polish epic poetry, heroic epic, historical epic, *Jerusalem delivered*, ottava rima