



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Pieśń VII" z cyklu "Pieśni nabożnych" Remigiusza Suszyckiego : biografia "malowana haftem"

Author: Renata Ryba

Citation style: Ryba Renata. (2002). "Pieśń VII" z cyklu "Pieśni nabożnych" Remigiusza Suszyckiego : biografia "malowana haftem". W: I. Opacki, B. Mazurkowska (red), "Dzieło literackie i książka w kulturze : studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ocieczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej" (S. 104-112). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Renata Ryba

Uniwersytet Śląski
Katowice

Pieśń VII z cyklu Pieśni nabożnych
Remigiusza Suszyckiego
Biografia „malowana haftem”

W 1697 r. Remigiusz Suszycki, kanonik krakowski, wydał *Pieśni nabożnych część pierwszą* oraz *Pieśni nabożnych o Pannie Najświętszej część wtórą*. Trzy lata później, w roku 1700, ukazał się następny tom tegoż autora: *Świat górny albo Pieśni nabożnych część trzecia*, dopełniający i zamykający pieśniowy cykl, pomyślany — jak wynika z ukształtowania formuł tytułowych — jako pewna całość. O ich jedności stanowi głównie wspólna — upraszczając w tym miejscu — tematyka religijna. Dodatkowym elementem łączącym jest rozmaicie zaznaczona w kolejnych tomach obecność postaci Jana III Sobieskiego. Część pierwszą *Pieśni...* otwiera wierszowana *Przemowa* skierowana do Marii Kazimiery, przedstawionej jako wdowa po wybitnym królu i matka ewentualnego nowego władcy: „Krzyż męża twego ręką obroniony / [...] Osadzi pewnie synów twych na tronie” (Cz. I, k. A₃v.). Na początku zaś części drugiej twórca zwraca się do Aleksandra i Konstantego Sobieskich, widząc w nich „Wielkiego króla pamiętne siroty” (Cz. II, k. A₂r.).

Części trzeciej — tej z roku 1700 — dotychczasowi adresaci już nie patronują. Przypomnijmy: od roku 1697 panuje August II Mocny; nadzieje na objęcie rządów przez potomków zwycięzcy spod Wiednia zostały pogrzebane; Marysiénka przebywa poza granicami Rzeczypospolitej. Jednak właśnie w *Świecie górnym...* Suszycki najdobitniej dał wyraz swej sympatii do niedawno zmarłego władcy. Otóż *Pieśń VII*, należąca do cyklu szesnastu pieśni *Świata górnego...*, wypełnia pochwalna biografia Sobieskiego (około 1200 jedenastozgłoskowców). Pierwszym sygnałem laudacyjnego charakteru utworu

jest wkomponowanie opisu życia Jana III w poetyckie rozważania na temat konstrukcji „niebiańskiej przestrzeni”. W całym cyklu bowiem wątki religijne łączą się z wątkami kosmologicznymi, a dążenie do poznania „niebieskich sfer” oraz ich budowy przenika się z pragnieniem wystawienia wielkości Stwórcy i jego dzieła:

Po sferach próżnych od zgiełku ludzkiego
Spokojnym zmysłem śladuję Boskiego
Dzieła, a w prostym serca zadumieniu
Przypatruję się nieb ślicznych stworzeniu¹.

k. E₃v.

Poeta, tożsamy z narratorem, doznaje wizji, a jego dusza, wyzwolona z cielesnych okowów, wędruje po zaświatach, realizując cel poznawczy: „Aby [...] myśl ludzka [...] / Twą niestworzoną śliczność obaczyła” (k. B₂r.). W trakcie drogi-poznania odwiedza kolejne sfery, docierając najpierw do „nieba pierwszego”, którego opis (wraz z dominującą tu biografią Sobieskiego) wypełnia właśnie *Pieśń VII*². Tym samym wywołana została, ważna z punktu widzenia pochwały postaci, znana od starożytności idea „przyjęcia bohatera w niebie”³. Jednakże w tym przypadku jest to niebo dość osobliwe. Ogólne informacje na temat jego istoty bezpośrednio poprzedzają biografię króla. I tak, „niebo pierwsze” poeta uczynił siedzibą Czasu, który — na wzór Kloto — „wiek, dzień, godziny, lata / [...] pasmem snuje” (k. F₄r.). Czas, określając losy całego bytu podniebnego, kiedy „rzecz [...] swej miary dopłynie / Zaraz jej osnow z kołowrota zwinie / I na dół puszcza [...]” (k. F₄r.).

Destrukcyjne działanie Czasu zostaje jednak w wyjątkowych przypadkach przewyciężone przez personifikowaną Sławę. Ta bowiem zbiera spadającą osnowę-życie i z tego, co „na dobry [...] się przykład godzi” — „obraz szyje” (k. F₄r.). Sława jest zatem dawczynią nieśmiertelności, więcej — urasta do rangi jedyne go czynnika zbawczego, bo decyduje, co pozostanie wiecznie żywe (w niebie!), a co podlega wiecznej śmierci („Ostatek **na dół** bez szacunku leci” — k. F₄r.). Zarysowana w ten sposób opozycja: sławy—życia i braku sławy—śmierci wskazuje, iż poeta nie dążył do zarysowania wizji nieba chrześcijańskiego. Sposoby osiągnięcia zbawienia zostały mocno ograniczone: bliższe są antycznym przekonaniom, a przede wszystkim konwencjom literackim niż chrześcijańskiej eschatologii.

¹ Utwór Remigiusza Suszyckiego cytuję według jedynej jak dotąd edycji z 1700 r. Wszystkie podkreślenia w przytoczeniach — R. R.

² O motywie drogi i jego poznawczej funkcji fabularnej zob. m.in. A. Wieczorkiewicz: *Drogi życia i drogi poznania. Alegoryczne wizje wędrowni w literaturze dawnej*. „Pamiętnik Literacki” 1993, R. 84, z. 2, s. 3–28, zwłaszcza s. 16–18.

³ E. R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 183.

Obraz „nieba pierwszego” dopełnia wizja alegorycznego Pałacu Wieczności. Również i tym razem twórca oddala się od wyobrażeń chrześcijańskich. Pałac nie jest tożsamy z utrwalonym w tej symbolice miejscem przebywania dusz⁴. Nie dusze zmarłych zamieszkują jego wnętrze, lecz wypełniają go (utrwalone w formie plastycznej) wybitne ludzkie czyny, w tym przypadku — ujęte w porządku biograficznym dokonania Jana Sobieskiego. Wprowadzone na początku *Pieśni VII* pojęcia czasu, sławy, nieśmiertelności i motyw pałacu nie otrzymały więc wykładni chrześcijańskiej, choć potencjalnie mogły, wzięwszy pod uwagę charakter *Świata górnego...* W *Pieśni I* poeta zapowiadał przecież relację z wizji objawionych mu przez Ducha Świętego:

Tchnij we mnie, Boże, Ducha twej miłości,
 Nauczyciela wszelkiej roztropności,
 Który, sam twórcą będąc tej maszyny,
 W mym pieniu godnie swe wyrazi czyny.

k. B₁r.

W *Pieśni IV* bliski mu był z kolei opis świata „doznanego” w wyniku mistycznej kontemplacji:

Duchu, ojczyźnie o swej zapomniały,
 A w tej lepiance ciała zamieszkały,
 Wylatuj czysty i obmyty godnie
 Z tych makuł ziemskich, wzbijaj się do góry
 Jak pędzona cięciwą i pióry
 Strzała [...].

k. D₂v.—D₃r.

Zamiast natchnionych wizji, przynoszących wyobrażenie królestwa niebieskiego, z *Pieśni VII* wyłania się obraz wręcz demonstracyjnie wykreowany za pomocą techniki poezjotwórczej. Akcja rozgrywa się co prawda w niebie, ale niebie „sztucznym”, „pustym”, bo nie zamieszkałym przez dusze; w niebie, w którym zbawienie przynosi wyłącznie sława, a nieśmiertelność nie dotyczy dusz, lecz ludzkich dokonań utrwalonych w sztuce. Zdecydowane wskazanie na przynależność *Pieśni VII* do sfery *artis* jasno określa autorski zamiar wytworzenia dystansu wobec przedstawianych treści, by nie mieszać tego, co boskie z tym, co ludzkie. Celem staje się bowiem złożenie hołdu nie Bogu, jak w pozostałych częściach *Świata górnego...*, lecz człowiekowi. Jednocześnie, z punktu widzenia laudacji, migotliwe przenikanie się *sacrum* i *profanum* wydatnie podnosi panegiryczną jakość.

⁴ Na motyw pałacu i jego funkcję znaczeniową właśnie w ramach symboliki chrześcijańskiej zwróciła uwagę Renarda Ocieczek, interpretując *Pieśń XI* anonimowego dzieła *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*. Zob. Eadem: „Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej”. *Dzielo i autor*. Kraków 1993, s. 30–50.

Odkrywając na wstępie *Pieśni VII* świat konwencji literackich, autor ujawnia pretekstową naturę opisu „nieba pierwszego”, który służy rozwinięciu właściwego tematu — opowieści o życiu Sobieskiego. Również w samej opowieści biograficznej poeta demonstruje twórcze wyrafinowanie. Szczególną funkcję przypisał w tym względzie szeroko pojętemu motywowi haftu. Przede wszystkim, dopowiedzmy, właśnie w postaci haftowanych (także „wyszywanych”, „tkanych”) obrazów personifikowana Sława (zwana najczęściej „haftciarką” oraz „szwaczką”) uwieczniła dzieje króla:

Które w Pałacu wieczności wystawi
Na długim bardzo haftując szpalerze.

k. F₄v.

Kolejne epizody z życia bohatera układają się w cykl gobelinów, tapiserii, opon uporządkowanych tematycznie, zgodnie ze schematem biograficznym:

Cokolwiek czynił godnego z młodości
Przez lat siedmdziesiąt do zeszłej starości

k. F₄v.

Wypełniony obrazami Pałac narrator zwiedza niczym galerię, relacjonując „haftowane” dokonania Jana III. Tym samym został przywołany gatunek świątyni wraz z jego podstawową zasadą gloryfikacji określonych wartości, skonkretyzowanych w formie malowideł lub rzeźb zgromadzonych właśnie w świątyni (zamku, pałacu)⁵. Oczywiście, w utworach nawiązujących do tego gatunku ważna jest nie tyle sytuacja „zwiedzającego”, ile to, co stanowi przedmiot jego obserwacji. W *Pieśni VII* owa zasada przybiera specyficzną postać. Gatunek świątyni uruchamia tu bowiem wyznaczniki innego gatunku: biografii, w wyniku czego powstaje skomplikowana, artystycznie wyczelowana „budowla”. Otóż przeplatają się w niej dwa porządki gatunkowe: świątyni i biografii, przy czym to pierwszy z nich tworzy strukturę nadrzędną, ramową. Drugi jest wpisany do wnętrza owej ramy, upodrzedniając się z punktu widzenia kompozycji. Jednak pod względem fabularnym ranga obu porządków zostaje odwrócona — fabuła toczy się bowiem w rytm biografii. Życiorysowe treści są istotniejsze niż to, co dzieje się na planie „świątyni”. Gatunek świątyni, w dodatku w interesującej odmianie galerii haftu, pełni więc rolę kunsztownej oprawy dla biografii. Przyjrzyjmy się zatem, jak wygląda owa „oprawa”.

⁵ Zob. konstatacje S. Sk w arczyńskiej na temat gatunku świątyni: *Struktura rodzajowa „Genesis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesiątce urodzin. Materiały i szkice*. Red. M. Bizan, Z. Lewinówna. Warszawa 1959, s. 271–278.

Na planie „pałacu” całość biograficzna została podzielona na cztery części — cztery „ściany”. Na pierwszej rozwieszono opony ukazujące życie bohatera od narodzin (z uwzględnieniem takich elementów struktury życiorysowej, jak portret oraz przegląd przodków z wyeksponowaniem czynów ojca⁶), przez lata młodzięcze upływające na edukacji w Akademii Krakowskiej, inicjację wojskową, po działalność hetmańską. Drugą „ścianę” dekorują dzieje królewskie; trzecią poświęcono bitwie wiedeńskiej, a czwartą dziejom panowania Sobieskiego — od powrotu spod Wiednia po śmierć⁷. W obrębie „ścian” narrator dokonuje bardziej szczegółowego podziału: na „szpalery”, „kolumny”, „kolośy”, „puklerze”, „tarcze”, „pasy” i inne:

Po drugiej stronie, na sali przestrony,
Stoją w robocie podobne opony,
Na tarcze także brytem podzielone.

k. G₄r.

Mało tego, narrator drobiazgowo lokalizuje obrazy wewnątrz Pałacu i sytuuje je względem siebie: „w rogu wyszyte są” (k. G₄v.); „po innych rogach” (k. G₄v.); „niżej kopersztych” (k. Hr.); „za tym obrazem” (k. H₂r.); „poniższe tarczy pole pokazuje” (k. H₃v.). Ów porządek pozornie odnosi się wyłącznie do planu „świątyni”. Nie tylko uatrakcyjnia (choć to ważna funkcja) formę podawczą biografii, od strony kompozycyjnej przecież dość monotonna. Także sama biografia zyskuje dodatkowe uporządkowanie (obok nadrzędnego, chronologicznego), dzieląc się na kolejne sceny — „kopersztychy”, epizody — „tarcze”.

Opis treści przedstawionej na jednej, a następnie na drugiej tkaninie jest w *Pieśni VII* wygodnym zabiegiem odnarratorskim, pozwalającym na zmianę sceny w aspekcie przestrzennym i czasowym. Na przykład spod Chocimia, opisanego „nicią złotą” na „ścianie” pierwszej, akcja zostaje przeniesiona na pole elekcyjne „wyszyte” już na „ścianie” drugiej, na jednej z osobnych „tarcz”. Przejście narratora-zwiedzającego od gobelinu do gobelinu na planie „świątyni” ewokuje zmianę sekwencji w obrębie biografii. Dodajmy, iż często nawet odmienne określenie tego samego obrazu jest już sygnałem takiej zmiany: kopersztych opowiada o walkach pod Trembowłą, a za chwilę „Na tymże brycie Kapłan Pasza szyty” (k. Hr.).

⁶ Składniki konstytutywne schematu biograficznego wymienia H. Dziechcińska w monografii gatunku biograficznego: *Biografistyka staropolska w latach 1476–1627. (Kierunki i odmiany)*. Wrocław 1971, s. 7. *Studia Staropolskie*. T. 32.

⁷ *Pieśń VII* jest przykładem takiej konstrukcji biograficznej, którą organizują „dzieje” jednostki od narodzin do śmierci, w przeciwieństwie do konstrukcji uporządkowanej według „cech” i „cnót” — por. uwagi H. Dziechcińskiej na temat typów biografii: *Biografistyka staropolska...*, s. 62. Zob. też J. A. Garraty: *The Nature of Biography*. New York 1957, s. 33–49.

Wraz z rozbięciem dziejów życia Sobieskiego na „haftowane obrazy” do *Pieśni VII* wdziera się technika symultaniczna. Obserwujący gobeliny narrator jest w stanie percypować zdarzenia jednoczesne, rozgrywające się w różnych przestrzeniach. Wystarczy umieścić obok siebie (lub jeden pod drugim) obrazy o danej treści bądź nawet jeden obraz odpowiednio podzielić na poszczególne pola. Na wspólnym brycie wyszyto np. oblężenie Żórawna oraz trwające w tym czasie obrady w Warszawie (k. Hv.). Podobnie, choć z większą dokładnością, zrelacjonowano historię wiedeńską. Najpierw narrator opisuje wyhaftowane na tarczy zajścia pod murami miasta przed przybyciem polskiego woźdza. Następnie „**Poniższe tarczy pole**, pokazuje / Jak się z Polski wyprawuje / Monarcha wielki [...]” (k. H₃v.). Akcja pod Wiedniem została zawiązana, rozgrywa się (górną część tarczy), a w tym samym czasie bohater podejmuje inne czynności, które w konsekwencji mają go włączyć do głównej akcji (niższe pole tarczy). Wprowadzenie obrazów symultanicznych pozwoliło zatem na znaczne rozszerzenie planu biograficznego dzięki włączeniu ważnych dla poczynąń głównej postaci zdarzeń, w których jednak bezpośrednio nie brała ona udziału. W tych momentach dzieła została zatem przełamana biograficzna zasada ścisłego ogniskowania akcji wyłącznie wokół działań podejmowanych przez bohatera.

Autor *Pieśni VII* interesująco wykorzystał motyw haftu, by prognozować wypadki. Otóż wśród licznych tkanin, zapelnionych wyobrazeniami ludzkich czynów, narrator dostrzega:

[...] plac [...] goły i przestronny,
 A jeszcze z żadnej nie naszyty strony.
 W pośrodku tyło, **fastrygiem** miotany,
 Znać kałkan w polu igłą nie tykany
 k. K₄v.

Miejsce zaznaczone fastrygą zostało już przygotowane, by można było w przyszłości wypełnić je spodziewanymi czynami królewicza Konstantego.

Narrator chętnie posługuje się również motywem haftu, by scharakteryzować własną technikę opowiadania. Przykładowo haft, który „wyszyto przedko”, może wskazywać na pomijanie niektórych faktów, wybiórcze traktowanie materii biograficznej; z kolei określenie „drobno wyszyty” — informuje o drobiazgowej relacji ze zdarzeń. Motyw haftu mieści w sobie także rodzaj autorskiego komentarza. Wydarzeniom ważnym twórca wyznacza w Pałacu Wieczności osobne miejsce lub większą przestrzeń: całą „ścianę”, „szpaler”. Nie zawsze w ślad za informacją o wielkości haftu idzie rozległy opis danego zdarzenia. Wystarczające staje się samo jego wyeksponowanie w obrębie galerii, o czym narrator powiadamia, odpowiednio określając rodzaj haftu. Zresztą całość przedstawionego rękodziela otacza w *Pieśni VII* aura niezwykłości i przepychu. Do jego wyrobu użyto bowiem drogiego materiału: złotych

i srebrnych nici, pereł, szlachetnych kamieni. Wykonano go „kształtną robotą”, „piękną manierą”, „igłą subtelną”. Tylko wyjątkowe treści mogły uzyskać tak kunsztowną oprawę — to także rodzaj autorskiego (panegirycznego) komentarza.

W omawianej *Pieśni VII* motyw haftu ściśle łączy się z aktem narracji. Narrator raz po raz przypomina, że ogląda dzieła zgromadzone w Pałacu. Iluzja naoczności została stworzona za pomocą formy *praesens historicum*. Ponadto wywołano wrażenie wtórności poczyniń opowiadacza wobec twórczych działań Sławy-Hafciarki-Szwaczki. To ona „wyszyła”, „wyhaftowała” czyny Sobieskiego. Ciężar procesu tworzenia został przerzucony na personifikowaną Sławę. Zwiedzający-narrator (przypomnijmy — tożsamy z autorem) jedynie zdaje relację z jej dzieła (gramatyczna forma strony biernej). Został on bowiem wykreowany na kogoś nie do końca godnego, ażeby bezpośrednio opisywać czyny tak wielkiego bohatera. Wolno mu wyłącznie podziwiać to, co utrwalono w niebie. Rzecz jasna, jeśli odrzucić kostium narratorski-zwiedzającego, wówczas — zgodnie ze stanem faktycznym, a nie pozorowanym w ramach laudacyjnego konceptu — motyw haftu staje się sygnałem wywoławczym podmiotu czynności twórczych, dysponenta reguł literackiej gry z czytelnikiem. Z kolei jego działanie, mające na celu zbudowanie kunsztownego panegiryku, ujawniło się już na poziomie narracji, która uległa znacznemu skomplikowaniu.

Na zespolenie motywu haftu z poziomem czynności twórczych pozwala utożsamienie w *Pieśni VII* Sławy-Hafciarki z muzą, która zresztą podlega (zapewne ze względu na rodzimą tematykę) znamiennej polonizacji, stając się „lacką panienką” i „nimfą Wawelu” (k. L₃v.). W związku z tym motyw haftu pojawia się w miejscach właściwych muzy, pełniąc charakterystyczne dla niej funkcje⁸: zmiana sceny (lub jej tonacji); wprowadzenie szczególnie ważnego wydarzenia (np. przed opisem bitwy wiedeńskiej z jego pomocą buduje się inwokację); wzmocnienie ekspresji opisu („Już wszędzie pogrom widać haftowany” — k. I₄r.); wyrażanie natłoku emocji („O! co tu igła subtelna nie robi!” — k. G₃r.); przemilczenia („Znać innych dziejów historiją drobną, / Do wyliczenia nigdy niepodobną” — k. L₃r.).

Motyw haftu, jak już zauważono, naprowadza na obecność w *Pieśni VII* takich przedmiotów gatunkowych, jak: świątynia i biografia. Za jego pośrednictwem ujawniają się także zamiary epickie przyświecające podjętym w *Pieśni VII* czynnościom twórczym⁹:

⁸ O sposobach funkcjonowania toposu muzy zob. m.in. R. E. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 234–251; J. Brzozowski: *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przelomu romantycznego*. Wrocław 1986; L. Szczerbicka-Słęk: *W kręgu Klio i Kalliope. Staropolska epika historyczna*. Wrocław 1973, s. 175–197. *Studia Staropolskie*. T. 36.

⁹ W *Pieśni VII* autor posłużył się bogatym repertuarem konwencji epickich, użytecznych w dominującej tu tematyce batalistycznej. Wspomnieć trzeba choćby o relacji z działaniami po-

Kolumną potym złotą przedzielony
 Nadchodzi puklerz, w którym wyrażony
 Wszytek wideński bój Minerwy sztuką
 I jej robotnic cudowną nauką.
 Same haftarki w obec wyznawały,
 Że z ilijackich wojen ten wzór brały,
 Ale opacznie kopii zażyły,
 Z Agamemnona, gdy króla wyszły,
 Chrześcijan w grecką fortunę przybrawszy,
 Turkom trojańską zaś żałobę dawszy.

k. 1, v.

Wymowa tego fragmentu jest oczywista: chodziło o uwznioślające zrównanie czynów Sobieskiego ze zmaganiem antycznych herosów jako wzorcem najdoskonalszym. Zwraca natomiast uwagę sposób, w jaki informuje się o obecności konwencji epickich. Otóż jest to dość finezyjny komunikat autotematyczny: w utworze literackim (*Pieśń VII*) tworzy się iluzję aluzyjnego wykorzystania innego dzieła literackiego (*Iliady*), ale przez dzieło nieliterackie (haft). Spostrzeżenie jest o tyle ważne, iż wskazuje na szersze zjawisko, charakterystyczne też dla utworu Suszyckiego. Jak wiadomo, twórcy z XVII w. głosili „przekonanie o potrzebie unifikacji czy współdziałania lub swoistej koegzystencji sztuk”¹⁰. Niewątpliwie *Pieśń VII* odpowiada tym potrzebom estetycznym. Już wykorzystanie gatunku świątyni dawało możliwość syntezy sztuk, o czym przekonują inne utwory barokowe: *Pałac leszczyński* (1640) Samuela Twardowskiego (literatura, malarstwo, architektura); *Classicum nieśmiertelnej sławy* (1674) Samuela Leszczyńskiego (literatura, malarstwo, rzeź-

przedzających bitwę pod Wiedniem: opis drogi, którą przebywają wojska polskie wyraźnie nawiązujący do odpowiednich fragmentów *Farsalii* Lukana; walna narada przed bitwą; położenie obozu tureckiego. Obecne są także panoramiczne opisy zmagania bitewnych, epickie znaki wróżebne, porównania epickie (król jako orzeł k. 1, r.), porównania do antycznych bohaterów (Sobieski jako Hannibal, królewicze niczym Alcydowie). Wreszcie postać króla nosi znamiona epickiego rycerza chrześcijańskiego dzięki zastosowaniu toposu *fortitudo et sapientia*. Co więcej, sam pomysł przedstawienia wybitnych czynów w formie dzieła plastycznego zdradza proveniencję epicką – chodzi szczególnie o znany epizod z pierwszej księgi *Eneidy*, kiedy to Eneasza ogląda w Świątyni Junony walki pod Troją. Dodajmy, iż Suszycki, wykorzystując do prezentacji biografii Sobieskiego konwencje epickie, odwoływał się pośrednio do tradycji późnorzymskiej epiki Lukana i Stacjusza, bezpośrednio zaś do koncepcji „ojczystego heroicum” (m.in. rodzimostwo bohatera, współcześnie jako epicki temat). Zależność *Pieśni VII* od poetyki epopiejowej, w tym miejscu jedynie zasygnalizowana, zasługuje na odrębne, szersze omówienie.

¹⁰ J. Pelc: „*Ut pictura poesis erit*”. *Między teorią a praktyką twórców*. W: *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września – 1 października 1977 r.* Red. A. Morawieński. Warszawa 1982, s. 61. Zob. także inne rozprawy z tego tomu oraz z bogatej literatury przedmiotu, m.in. M. Praz: „*Mnemozyne*”. *Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przeł. W. Jekiel. Warszawa 1981.

ba, architektura¹¹) — by poprzestać na bardziej reprezentatywnych przykładach. Również dla opisów „niebiańskich przestrzeni”, szczególnie tych późnobarokowych, znamieną była „poetyka” syntezy sztuk¹².

Wydaje się jednak, że Suszycki posunął się dalej w owym paralelizmie sztuk. Nie ograniczył się do „prostego” opisu wnętrza Pałacu. Właściwie twórca nie rozdziela sztuki pisarskiej od sztuki plastycznej, czyniąc nawet tę ostatnią — jak pamiętamy — prymarną (na planie wyrażania). Mówiąc o rozmaitych technikach twórczych („obraz” mógł być „malowany”, „tkany”, „wryty”, „pisany”, a przede wszystkim — „haftowany” lub „wyszywany”) traktuje je synonimicznie, wyraźnie mając na uwadze proces twórczy jako taki. Co więcej, opowiada się tym samym za szerokim pojęciem sztuki, włączając w jego zakres jedną z form artystycznego rzemiosła¹³. Motyw haftu zatem należy w *Pieśni VII* traktować jako metaforę procesu tworzenia. Wybór akurat sztuki hafciarskiej jako inspiracji poetyckiej można tłumaczyć nie tylko, jak się wydaje, popularnością owego rękodziela w staropolskiej kulturze materialnej¹⁴. Hafciarstwo to niewątpliwie rzemiosło wymagające, zwłaszcza w rozbudowanych motywach figuralnych, kunsztu i precyzji, a tylko taki wyrób był odpowiedni dla pracy wykonanej przez personifikowaną Sławę na cześć wielkiego bohatera. Przede wszystkim jednak wykorzystanie na szeroką skalę motywów hafciarskich w utworze poetyckim nie należało do spetryfikowanych zabiegów artystycznych, choć oczywiście motywy hafciarskie (tkackie) funkcjonujące na prawach metafory sztuki poetyckiej są obecne w literaturze staropolskiej¹⁵. Niewątpliwie obserwacja motywu haftu w *Pieśni VII z Świata górnego...* wskazuje na autorskie intencje zbudowania utworu kunsztownego, a tym samym nośnego panegirycznie (także parenetycznie¹⁶), któremu patronowała „uczona Szwaczka”.

¹¹ Utwór Samuela Twardowskiego, również pod kątem gatunku świątyni, omówił T. Witczak: *Do genezy „Palacu Leszczyńskiego” Samuela Twardowskiego*. W: *Munera Litteraria. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Romana Pollaka*. Poznań 1962, s. 336–343.

¹² M. Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989, s. 114.

¹³ Por. J. Pełc: „*Ut pictura poesis erit*”..., *passim*.

¹⁴ Zob. T. Mańkowski: *Polskie tkaniny i hafty XVI–XVIII wieku*. Warszawa 1954.

¹⁵ Przypomnijmy: Jan Kochanowski i darował hetmanowi Jerzemu Jazłowieckiemu „proporzec pięknie tkany / I z Helikonu podany” (*Proporzec albo Hold pruski*. W: *Idem: Dzieła polskie*. T. I. Oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1953, s. 83); w utworze pt. *Apollo słowiański* Abrahama Roźniatowskiego (Kraków 1617) królewicz Władysław Waza ogląda płaszcz „z łupu moskiewskiego”: „Szkariatna sztucznym dziełem haftowana szata. / Na niej szczęsne królewskie rozliczone lata” (k. Bv.); zaś Walerian Otwinowski w *Przemowie do czytelnika*, poprzedzającej tłumaczenie Owidiuszowych *Przemian*, zauważa, że „księgi *Metamorphoseon* [...] są składem i skarbnicą wszystkich i ucienszych powieści, któremi [...] poetowie pisma swoje [...] jako kosztownym złotem, drogimi i świetnymi kamieniami i perłami roboty swe haftują i natykają” (Kraków 1638).

¹⁶ O związkach tendencji panegirycznych i parenetycznych na gruncie biografistyki staropolskiej zob. H. Dziechcińska: *Biografistyka staropolska...*, s. 9–11, 20–32.