

ROZMYŚLANIE DRUGIE,
CZYLI RODZICE

GRZEGORZ Z SAMBORA

ROZMYŚLANIE DRUGIE, CZYLI RODZICE

Przekład i opracowanie

Elwira Buszewicz

Wojciech Ryczek

hořmíní

Projekt okładki:
Paweł Buszewicz

Na okładce:
Anonim (naśladowca Martena de Vos), *Tobiasz opuszczający swoich rodziców*,
rycina z cyklu *Historia Tobiasza*, ok. 1600 r., Agnes Etherington Art Centre,
Queen's University, Kingston, Canada (53-046.047)

Recenzja wydawnicza:
prof. dr hab. Barbara Milewska-Ważbińska, UW

Redakcja:
Wojciech Ryczek

Korekta:
Elwira Buszewicz,
Wojciech Ryczek

Imprimi potest: Opactwo Benedyktynów
L.dz. 22/2022, Tyniec, dnia 15.03.2022
† o. Szymon Hiżycki OSB, opat tyniecki

Marka Homini jest częścią
Wydawnictwa Benedyktynów Tyniec

Wydanie pierwsze: Kraków 2022

ISBN 978-83-8205-178-0

© Copyright by Elwira Buszewicz and Wojciech Ryczek
© Copyright by Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
ul. Benedyktyńska 37, 30-398 Kraków
tel. +48 (12) 688-52-90, tel./fax: +48 (12) 688-52-95
e-mail: zamowienia@tyniec.com.pl, www.tyniec.com.pl

Druk i oprawa:
Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów
druk@tyniec.com.pl

SPIS TREŚCI

I. Poeta rodzinnego domu	7
1. Pasterz przemyskiej owczarni	9
2. „Polski Apelles”	17
II. <i>Rozmyślanie drugie, czyli Rodzice</i>	25
1. Matka odchodzi	28
2. „Żałosne przypadki”	35
3. Obrazy pobożności	40
Zasady wydania	44

Theoresis secunda, seu Parentes

Rozmyślanie drugie, czyli Rodzice

Reverendissimo in Christo Patri et Domino, D[omino] Valentino Herborto a Fulstin, Dei gratia cathedralis Ecclesiae Praemislien[is] Episcopo etc. Domino, Domino suo summa semper observantia colendo s[alutem] p[lurimam] d[icit]	52
Najwielebniejszemu Ojcu i Panu w Chrystusie, Księdzu Walentemu Herburtowi z Felsztyna, z Bożej łaski Biskupowi kościół katedralnego w Przemyślu etc., swemu Panu, słusznie godnemu nieustannego szacunku, przesyła serdeczne pozdrowienia	53
Vigilantii Gregorii Samboritani Theoresis secunda, sive Parentes	68
Wigilancjusza Grzegorza Samborczyka Rozmyślanie drugie, czyli Rodzice	69

V[igilanti]us Gregorius Samboritanus Apelli Polono pictori s[alutem] p[lurimam] d[icit]	156
Wigilancjusz Grzegorz Samborczyk malarzowi, polskiemu Apellesowi, przesyła serdeczne pozdrowienia	157
In imaginem S[anctae] Annae	172
Na obraz Świętej Anny	173
Elegia in obitum matris Gregorii Samboritani a Thoma Gmercio, Varschoviensium medico, conscripta	174
Elegia na śmierć matki Grzegorza Samborczyka napisana przez Tomasza Gmerciusa, medyka warszawskiego	175
Bibliografia	181
Summary	187

I. POETA RODZINNEGO DOMU

Poemat Grzegorza Wigilancjusza z Sambora (*Gregorius Vigilantius Samboritanus*, ok. 1523 – 26 II 1573 r.), profesora teologii w Akademii Krakowskiej i dziekana kolegiaty uniwersyteckiej św. Anny, pod tytułem *Rozmyślanie drugie, czyli Rodzice* (*Theoresis secunda, seu Parentes*) ukazał się prawdopodobnie w drukarni Macieja Wirzbięty w 1569 r. W swobodnie prowadzonej narracji poeta przedstawił swą podróż w towarzystwie wiernego przyjaciela, Benedykta Herbesta, do Sambora w marcu 1562 r. i szczegółowo opisał ostatnie dni życia ukochanej matki, Anny. Oprócz opowieści o jej śmierci, ukazanej z niezwykłą i poruszającą prostotą, na kartach poematu nie zabrakło miejsca dla pracowitego ojca (ubogiego szewca), najbliższej rodziny, pomocnych sąsiadów, drogich przyjaciół i łaskawych opiekunów. Jeśli pierwotnym zamiarem Samborczyka było nakreślenie portretu pobożnych rodziców, to wzbogacony o nowe szczegóły stał się on uniwersalnym obrazem świętości codziennego życia, realizującej się najpełniej w pokornej modlitwie, bojaźni Bożej, wytrwałym znoszeniu cierpień, pomocy chorym i ubogim, a także miłości bliźniego.

Poeta przywołuje różne perspektywy czasowe, pogłębiając znaczenie przedstawionych zdarzeń. Cykl natury (początek astronomicznej wiosny) łączy się z porządkiem roku liturgicznego (Wielkanoc), zapowiadając zwycięstwo życia nad śmiercią; historia Kościoła (łaska roku jubileuszowego) przeplata się z historią prywatną matki i syna, przemienioną w poetycką sztukę dobrego umierania (*ars bene moriendi*). Matowe z powodu retorycznej powściągliwości opisy kolejnych dni spędzonych przy boku coraz bardziej osłabionej ro-

dzicielki rozjaśniają barwne dystychy, jakby wyjęte z dzieł Wergiliusza czy Owidiusza, odmierzające upływ czasu za pomocą wzmianek o wschodach i zachodach słońca. Niezależnie jednak od tego, czy Jutrzenka zagląda w okna samborskiego domu, czy zmęczony Febus odpoczywa u podnóża góry, czy Noc rozpuszcza swe czarne włosy, ogólna wymowa narracji nie ulega zasadniczej zmianie, a Grzegorz czuwający (*nomen omen*) przy łóżku umierającej matki (przechodzącej w jego przekonaniu do radości życia wiecznego) nie wychodzi poza rolę przewidzianą dla bohatera egzemplum.

Tytułowe „rozmyślanie” (*theoresis*) przywodzi na myśl skojarzenia z greckim słowem teoria (θεωρία), przeciwstawianym zazwyczaj szeroko pojętej praktyce (πρᾶξις), oznaczającym ‘rozważanie’, ‘ogląd z pewnego dystansu’, ‘kontemplację’ czy ‘medytację’. Odsyła ono do pracy intelektualnej, pozwalającej na przetworzenie rozmaitych doświadczeń, podjęcie próby ich interpretacji, analizę jakiegoś zagadnienia z różnych perspektyw, krytyczną ocenę argumentów *pro et contra*, uporządkowanie dotychczasowych przemyśleń. Stanowi poza tym nawiązanie (rodzaj czytelnego autocytatu) do wcześniejszego utworu Samborczyka, stanowiącego zarys programu wykładów sztuki poetyckiej (*Theoresis tertia*)¹, ukazany pod postacią atrakcyjnej dla humanistów fikcji literackiej, przepełnionej niezwykle widzeniami (spotkanie autora z dziewięcioma Muzami) i patetycznie brzmiącymi inwokacjami do Apollina czy Wergiliusza². Motyw rozmyślania, choć za każdym razem nieco inaczej opracowany, łączy

¹ VIGILANTIUS GREGORIUS SAMBORITANUS, *Theoresis tertia*, Cracoviae: in officina Matthaei Siebeneycher, 1561. Otwierająca poemat elegia do „przesławnego w Polsce miasta Krakowa” powstała w maju 1561 r.

² Por. T. MICHAŁOWSKA, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 197; J. BRZOZOWSKI, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 140–144, 170–172; E. BUSZEWICZ, *Profesorowie, Muzy i troski. Refleksja metadydaktyczna w Theoresis tertia Grzegorza z Sambora*, [w:] *Literatura renesansowa w Polsce i Euro-*

oba elegijne utwory Samborczyka, zdominowane przez poetykę autobiograficznego wyznania. O ile jednak w kompendium sztuki poetyckiej na plan pierwszy wysuwa się praca wyobraźni, zapewniająca względną autonomię kreacji literackiej, o tyle w narracji o rodzicach przeważa praca pamięci, ożywiona wiarą w możliwość realnego uobecnienia zmarłych za pomocą tekstu i udzielenia im głosu.

Na karcie tytułowej zamieszczono okolicznościowy epigramat Szymona Gorycjusza z Pilzna, ucznia i przyjaciela Samborczyka, stanowiący uprzedzenie potencjalnej krytyki (prolepsis), płynącej ze strony bliżej nieokreślonego „Zoila”. Oddalenie zarzutu o emocjonalny chłód poezji samborskiego wieszczu rzuca światło na recepcję poematu o rodzicach, traktowanego – jak można przypuszczać – jako dowód wyjątkowej żarliwości uczuć. W ramie wydawniczej znalazł się również stemmat Grzegorza na herb Herburtów (trzy miecze przeszywające jedno jabłko). Oprócz tych dwóch epigramatów integralnymi elementami dzieła są jeszcze cztery utwory: elegia dedykacyjna z 14 II 1569 r., adresowana do Walentego Herburtta, biskupa przemyskiego, elegia do „polskiego Apellesa”, stanowiąca zlecenie namalowania obrazu zmarłych rodziców, krótki wiersz *Na obraz św. Anny* z akrostychem „Jezus, Maria, Hanna” i elegia konso-lacyjna napisana przez Tomasza Gmerciusa, medyka warszawskiego, po śmierci matki Samborczyka w 1562 r.

1. Pasterz przemyskiej owczarni

Ród Herburtów herbu własnego (Herburt), należący do najbardziej wpływowych rodzin szlacheckich w dawnym województwie ruskim, skoligacony z najznakomitszymi rodzinami ówczesnej Rzeczypospolitej, przeżywał w XVI w. okres świetności. Linia felsztyńska

pie. Studia dedykowane Profesorowi Andrzejowi Borowskiemu, red. J. NIEDŹWIEDŹ, Kraków 2016, s. 124–148.

wywodziła się od Herburtów, którzy przybyli w II połowie XIV w. z Moraw i Śląska na ziemię położone nad Sanem, Strwiążem i Wia-rem, nadane im przez Władysława Opolczyka, namiestnika Rusi Ha-lickiej w latach 1372–1378. Siedzibą rodu stało się miasto Fulsztyn (obecnie wieś Skeliwka na Ukrainie), położone w pobliżu Starego Sambora, lokowane na prawie magdeburskim w 1380 r. Sprowadze-nie przez Herburtów wielu rzemieślników z Moraw (głównie tkaczy i murarzy) zapewniło miastu rozwój, czyniąc z niego ważny przysta-nek na szlaku handlowym z Sambora do Lwowa.

Walenty Herburt (15 X 1524 – 7 VII 1572), urodzony w Fulsz-tynie, był synem Jana, podkomorzego przemyskiego, i Jadwigi, córki Piotra Chwala, dziedzica na Pełniatyczach³. Miał czterech braci, peł-niących różne urzędy w województwie ruskim: Stanisława, starostę samborskiego (od 1568 r.), Marcina, dworzanina Zygmunta Augu-sta, Jana, kasztelana sanockiego (od 1568 r.) i Mikołaja, kasztelana przemyskiego. Jego siostra, Barbara, wyszła za mąż za Piotra Kmitę, wojewodę krakowskiego i marszałka wielkiego koronnego. Na po-czątku uczył się z braćmi pod okiem Szymona Marycjusza z Pilzna (1516–1574), wybitnego pedagoga i humanisty, a następnie wyje-chał ze swym nauczycielem na studia zagraniczne (Padwa, Bolonia, Lowanium). W 1544 r. został kanonikiem krakowskim, w 1548 r. – prepozytem kapituły katedralnej w Przemyślu. W 1551 r. brał udział w poselstwie do Piotra Kmity w sprawie wypędzenia paulinów z Piń-czowa i przekształcenia kościoła św. Jana Ewangelisty w zbór kal-wiński. W 1560 r. objął biskupstwo przemyskie po Filipie Padniew-skim (zm. 17 IV 1572 r.), herbu Nowina, mianowanym biskupem krakowskim. We wrześniu 1562 r. reprezentował Królestwo Polskie na soborze w Trydencie, choć brak wyraźnych instrukcji z kancela-rii królewskiej uniemożliwił mu aktywny udział w obradach soboro-

³ Por. *Herburt Walenty*, oprac. S. CYNARSKI, *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960–1961, s. 453–454.

wych⁴. Biskup warmiński, Stanisław Hozjusz, w liście z 3 II 1568 r. do Andrzeja Opalińskiego, kasztelana przemęckiego, pisał o Herburcie: „Chciałbym, abyśmy wszyscy byli do niego podobni; my, którzy jesteśmy tego samego co on powołania i stanu. Jeśli [Wasza Miłość] pójdzie za jego radami, nie zbłądzi; jest to bowiem mąż wyróżniający się pobożnością i mądrością. A kiedy był posłem królewskim na świętym soborze w Trydencie, tak się sprawował, że mógł wyjechać jako zdaniem wszystkich wysoko oceniony”⁵.

Jako gorący zwolennik reformy katolickiej wprowadzał w życie w swojej diecezji uchwały soboru trydenckiego. Był właścicielem okazałej biblioteki z wieloma cennymi inkunabułami, zapisanej w testamencie katedrze przemyskiej. Zapewne dzięki jego poparciu Samborczyk został kierownikiem szkoły katedralnej w Przemyślu. Na synodzie w Warszawie w 1561 r. wstawił się za Stanisławem Orzechowskim, kanonikiem przemyskim, uwolnionym po złożeniu pu-

⁴ Herburt wygłosił mowę w imieniu Zygmunta Augusta na zgromadzeniu ogólnym soboru 23 X 1562 r., por. *Orationes, responsa, litterae ac mandata ex actis Concilii Tridentini collecta*, Venetiis: Aldus, 1567, s. 136–141. O udziale Herburta, „wielkiej ozdoby Przemyśla”, w soborze wspomina Samborczyk w elegii do Piotra Porębskiego (w. 395–396): „Qui fuit orator modo consultorque Tridentini, / Est pars concilii memoranda sacri” – „Niedawno był doradcą i posłem w Trydencie, / Miał bardzo ważny udział w tym świętym soborze”, GRZEGORZ Z SAMBORA, *Carmina selecta / Poezje wybrane*, wyd. i przeł. E. BUSZEWICZ, Warszawa 2011, s. 124–125; dalej w cytowanych utworach z tego zbioru odnotowujemy tylko numery odpowiednich wersów.

⁵ S. HOSIUS, *Opera*, t. II, Coloniae: apud Maternum Cholinum, 1584, s. 245: „Cuius ego similes esse cuperem nos omnes, qui sumus eiusdem cum eo vocatione et ordinis. Illius si consilia sequetur, non errabit, est enim vir et pietate et doctrina praestans. Et cum in sacro concilio Tridentino Regiae Maiestatis oratorem ageret, ita se gessit, ut omnium iudicio valde probatus inde discederet”. Wszystkie przekłady, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorów.

blicznego wyznania wiary od ekskomuniki. Z mecenatu biskupa korzystał również Szymon Gorycjusz z Pilzna, który dedykował mu alegoryczny poemat o skardze „Kościoła, Oblubienicy Chrystusowej”⁶, wydany w Krakowie w 1567 r. Herbst w opisie podróży na Ruś wiosną 1566 r. w towarzystwie Andrzeja Bargiela z Sambora, dziekana kolegiaty kaliskiej, wspomina o trzydniowym pobycie w Brzozowie nad Stobnicą, letniej rezydencji biskupów przemyskich, u Herburtów cierpiącego wówczas na rwę kulszową (scjatykę): „Tam przez trzy dni mieszkając, uczyliśmy się kapłańskiego życia nie tylko z słów, ale też z przykładu biskupa dobrego. Panie Boże, racz nam takie dawać pasterze! Dziwna rzecz, prawie umartwił w sobie wszystkie swe afekty!”⁷. Humanista z Nowego Miasta widział w nim godny naśladowania wzór dobrego kapłana, łączącego umiłowanie mądrości z głęboką pobożnością. O zainteresowaniach literackich biskupa może świadczyć przypisywany mu poemat *Rozprawa przygody starego żołnierza*, wydany w Krakowie u Jakuba Siebeneichera w 1595 r. ponad dwadzieścia lat po śmierci autora⁸.

W okolicznościowym stemmacie Samborczyk zaproponował alegoryczną interpretację herbu Herburtów: trzy miecze ochraniające „złote jabłko” Chrystusa oznaczają trzech braci i trzy różne sposoby obrony Jego królestwa. Biskup przemyski Walenty broni go „oboiecznym mieczem” Słowa Bożego, „przenikającym aż do rozdziele-

⁶ SIMON GORITIUS PILSNANUS, *Querimonia Ecclesiae, Christi Sponsae*, Cracoviae: apud Matthaeum Siebeneycher, 1567.

⁷ B. HERBEST, *Wypisanie drogi*, [w:] IDEM, *Chrześcijańska porządna odpowiedź na tę konfesję, która pod tytułem Braciej Zakonu Chrystusowego niedawno jest wydana*, Kraków: Mateusz Siebeneycher, 1567, k. Zz 3. Utwór opisujący podróż na Ruś jest listem do Stanisława Herburtów, „kasztelana lwowskiego i żupnika ruskiego”.

⁸ *Rozprawa przygody starego żołnierza Roku Pańskiego 1595 uczyniona*, w Krakowie 1595. Poemat dedykowano Aleksandrowi Ostrogskiemu (1570 – 13 XII 1603), wojewodzie wołyńskiemu w latach 1593–1603.

nia duszy i ducha” (Hbr 4,12), kasztelan sądecki Jan – ostrzem swego pióra czy wyrazistego stylu (*stilus*), a kasztelan lwowski Stanisław – mieczem wykonanym przez płatnerza⁹. Co ciekawe, ten krótki epigramat stanowi fragment elegii gratulacyjnej dla Stanisława Herburt, napisanej rok wcześniej z powodu objęcia przezeń starostwa samborskiego (1568). Poeta powtarza bez żadnych zmian dwa dystychy, wprowadzające ogólny i schematyczny opis godła herbowego. Zgodnie jednak z postulatem epigramatycznej zwięzłości zamyka alegoryczny obraz jabłka przeszytego trzema mieczami, liczący w elegii aż sześć, regularnych retorycznie dystychów (w każdym z nich powtarza się wiersz heksametryczny), zaledwie w jednym dwuwierszu. Dąże-

⁹ Por. VIGILANTIUS GREGORIUS SAMBORITANUS RUSSUS, *Panegyricum de primo Magnifici Domini, Domini Stanislai Herborti in capitaneatum Samboriensem ingressu carmen*, [Kraków: Maciej Wirzbięta] 1568, k. A4v: „Tres unum gladii configunt undique malum, / Hoc Herburtorum est nobile stemma domus. / Quam bene conveniunt germanis fratribus arma! / Cur gladiis malum cingitur aureolum? / Nempe Valentinus Russis Herbortus in arvis / Ac Praemislana praesul in urbe sedens, / Aureolum curat Christi defendere malum / Hoc gladio Verbi bina secante Dei. / Et Ianus Bunovinis Herbortus in agris, / Qui castella loci nunc Sanocensis habet, / Aureolum curat Christi defendere malum / Ense sui, quae sunt optima scripta styli. / At Stanislaus Podolis Herbortus in oris, / Urbe Leonina qui sua castra tenet, / Aureolum curat Christi defendere malum / Hoc mucrone, faber quem dedit ensificus” – „Trzy miecze zewsząd jedno przeszywają jabłko; / Oto jest znakomity herb Herburtów! / Jak dobrze odpowiada herb rodzonym braciom! / Czemu złociste jabłko opasały miecze? / A więc Walenty Herburt na zagonach Rusi, / Biskup swoją siedzibę mający w Przemyślu, / Złote jabłko Chrystusa pragnie wciąż ochraniać / Mieczem Słowa Bożego o podwójnym ostrzu. / Jan Herburt w posiadłości ziemskiej Buniowice, / Który rządzi już teraz na zamku w Sanoku, / Złote jabłko Chrystusa pragnie wciąż ochraniać / Mieczem swojego stylu i najlepszym pismem. / Wreszcie Stanisław Herburt w krainie Podola, / Który w mieście Lwa władzę sprawuje na zamku, / Złote jabłko Chrystusa pragnie wciąż ochraniać / Mieczem, który mu wręczył wytrawny rzemieślnik”.

nie do kondensacji znaczeń nie wyklucza bynajmniej, jak widać, tro-
ski o czytelność pointy¹⁰.

W elegii dedykacyjnej do Walentego Herburta sięga Samborczyk po dialog z alegoryczną postacią. Relacjonuje swą rozmowę z uosobionym wyobrażeniem rodzinnego miasta, Ojczyznę „o wdzięcznym obliczu” i „różanych ustach”, przypominającą z wyglądu ziemską boginię¹¹, która zarzuca mu zapomnienie o zmarłych niedawno rodzicach i pogrążenie się w przyjemnościach (picie wina w gronie przyjaciół). Odpowiedź, jakiej udziela niezwyklej rozmówczyni, staje się znakomitym pretekstem do przeglądu własnej, w dużej mierze panegiryczno-religijnej twórczości. Swoim wierszem poeta opiewa, jak zapewnia gorąco o tym Ojczyznę, zarówno niewysłowioną dobroć Stwórcy, jak i chwalebne dokonania Zygmunta Augusta oraz wielką łaskawość opiekunów. Propozycja, aby poeta uczynił bohaterami dłuższego poematu ojca i matkę, zapowiada włączenie w obręb poezji nowych tematów, związanych z powrotem w rodzinne strony.

¹⁰ Poeta wykorzystał ten epigramat w zbiorze *Carmina* (Kraków 1571), dedykowanym Mikołajowi Herburtowi, kasztelanowi lwowskiemu, opatrząc go nową pointą: „Russiacae curant patriae defendere malum / Ense, stylo, exemplo tres vigilando viri” – „Jabłko ruskiej ojczyzny pragną wciąż ochraniać / Mieczem, przykładem, piórem trzech czujni mężowie”.

¹¹ Identyczny motyw pojawia się w elegii dedykacyjnej do Stanisława Herburta, w której poeta relacjonuje spotkanie z Samborem, domniemanym eponimicznym władcą miasta, przybyłym z zaświatów (*Panegyricum de primo Magnifici Domini... ingressu*, k. A2v): „Haec dum volvo, serena serenior aura refulsit, / Accubuit mensae vir novus ecce meae. / Proceros sunt propexi per colla capilli, / Magni oculi, nuceo barba colore nitet. [...] / «Ecquis es? Unde venis? Cur ad me?», «Sambor – ait – sum, / Quondam Samboriae praeses, amice, meae»” – „Gdy tak rozmyślam, wielka nastała wnet jasność, / Oto przy moim stole zasiadł nieznajomy. / Mąż wysoki ma włosy na kark spływające, / Duże oczy i lśniąca orzechową brodę. [...] / «Ktoś ty? Skąd? Czemu u mnie?», «Samborem – rzekł – jestem, / Władcą mego Sambora byłem, przyjacielu»”.

Upominając się o godne upamiętnienie rodziców, Ojczyzna staje się rzeczniczką Muzy domowej, chętnie podejmującej wątki autobiograficzne i utrwalającej osobiste doświadczenia. Wierność jej poleceniom i nakazom uwalnia jednocześnie poetę od podejrzenia o ciągłe mówienie tylko o sobie i swoich bliskich.

Aby wydać się bardziej przekonującą, Ojczyzna wskazuje Grzegorzowi konkretne przykłady autorów godnych naśladowania (Partenios z Nicei, Partenios z Chios), którzy wysławiali najbliższych (rodziców, małżonki). Choć nazwiska tych twórców niewiele dziś mówią, należały one zapewne do renesansowej wiedzy o literaturze, często odsyłającej czytelnika do wzorów starożytnych. Ciekawe, że Ojczyzna pomija zupełnym milczeniem znacznie bardziej znany przykład Horacego. W autobiograficznej gawędzie (*Sermones* I 6) poeta pozostawił nam wyraźnie zarysowany portret ojca, przedsiębiorczego wyzwoleńca (później pośrednika w transakcjach handlowych), który zaszczerpił w młodzieńcu umiłowanie cnoty i mądrości. Nie szczędził pieniędzy, aby zapewnić mu odpowiednie wykształcenie, ucząc przywiązania do swobody i poczucia własnej godności. Był – jak przyznawał Horacy – „najuczciwszym opiekunem między całą rzeszą uczonych” (*Sermones* I 6, 81–82)¹².

Obawy poety przed opiewaniem rodziców ujawniają wszelkie problemy związane z twórczością autobiograficzną, w której pragnienie otwartości mówienia (retoryka szczerego wyznania) podlega często ograniczeniom ze strony sztuki poetyckiej, przedkładającej prawdopodobną i odpowiednio ubarwioną retorycznie kreację literacką nad prawdziwą relację o wydarzeniach z mniej lub bardziej odległej przeszłości. Potrzebę gwałtownego porywu natchnienia, umożliwiającego lot w przestworzach, sygnalizują słynący z pomysłowości Dedal i unoszący się swobodnie w przestworzach Perseusz. Ojczy-

¹² Por. A. WÓJCIK, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, s. 11–12.

zna przypomina poecie o potrzebie mówienia prawdy, zapewniającej wiarygodność poetyckiej narracji. Z tego powodu Samborczyk zapewnia ją (a także każdego czytelnika), że przywołuje wyłącznie prawdziwe słowa i zdarzenia. Chociaż towarzyszą im często zdumiewające senne wizje czy widzenia, nie pozbawiają ich od razu prawdziwości. Reguły fikcji literackiej (iluzja poetycka, poetyka oniryczna, ornamenty retoryczne), tylko pozornie zakwestionowane w imię szczerości, pozwalają stworzyć dzieło, które będzie utwierdzać ludzi pobożnych w dobrych postanowieniach. Rzadki przykład życia rodziców przemienia osobistą, autobiograficzną narrację w uniwersalną opowieść o świętości zwykłego, codziennego życia.

W zapowiedzi tematu Samborczyk podkreśla medytacyjny („teoretyczny”) charakter poematu; rozmyślanie o podróży z Herbestem podjętej w marcu 1562 r. na Ruś, odwiedzinach chorej matki, pocieszeniu jej w cierpieniach, a wreszcie powierzeniu Bogu, śmierci, pogrzebie i ostatnim pożegnaniu stanowi główne źródło inwencji poetyckiej. Poeta posłuszny wezwaniu Ojczyzny przystępuje natychmiast do pracy, pozwalającej na kolejny szczęśliwy powrót w „kraj lat dziecinnych”, ponowne przeżycie śmierci drogiej matki, pełne uobecnienie rodziców i przypomnienie rodzinnego domu. Nadawaniu poszczególnym wspomnieniom odpowiedniego wyrazu językowego towarzyszą od samego początku dygresje (związane przykładowo z okolicznościami śmierci ojca), przełamujące linearny, chronologiczny porządek narracji, ujawniając właściwą pamięci swobodną grę skojarzeń i reminiscencji.

Poetyka osobistego wyznania zdominowała również elegię dedykacyjną dla Herburta. Na plan pierwszy wysuwa się w niej opowieść o rozmowie z Ojczyzną, raz przyjaźnie drwiącą z poety, innym razem doradzącą mu w sprawie wyboru tematu nowego dzieła. Dopiero w zakończeniu utworu poeta zwraca się bezpośrednio do adresata, powierzając mu rodziców. Pochwała biskupa ogranicza się wyłącznie do ujętych anforycznie życzeń (trzy finalne dystychy elegii) długie-

go życia, pomyślności w kierowaniu przemyską owczarnią i udziału w wielkiej sławie rodu Herburtów, głoszonej przez Muzę samborskiego wieszczą. Akt dedykacji nabiera tu dodatkowego znaczenia, gdyż autor nie tylko składa mecenasowi w darze poemat zatytułowany *Rodzice*, ale także poleca zmarłych jego modlitwom.

2. „Polski Apelles”

List poetycki do malarza mianowanego przez Samborczyka nie bez zamierzonej przesady „polskim Apellesem” stanowi integralną część poematu. Przynosi wiele wiadomości na temat wyglądu i ubioru rodziców, ukazanych zgodnie z wyobrażeniami autora. W zakończeniu utworu pojawia się informacja, że dzieła tytułowego „Apellesa” można podziwiać w ojczyźnie poety, czyli w Samborze, a może nawet we Lwowie albo Przemyśle. Trudność ze wskazaniem konkretnego artysty wynika z ogólnych (by nie powiedzieć: ogólnikowych) napomknień Grzegorza, zainteresowanego – jak się wydaje – o wiele bardziej dokładnym nakreśleniem starannie obmyśłonego wcześniej obrazu niż ujawnieniem adresata elegii. Niewykluczone, że kiedy utrwał w kolejnych dystychach swą wizję, celowo zwracał się do bliżej nieokreślonego „Apellesa” na zasadzie antonomazji oznaczającej ogólnie malarza, nie wiedząc jeszcze, kto (i czy w ogóle ktoś) podejmie się ostatecznie realizacji jego zlecenia. Podążając dalej tym tropem, można powiedzieć, że adresatem tego listu poetyckiego jest malarz skłonny wykonać dzieło zgodne z koncepcją poety.

Nie jeden potencjalny kandydat na „polskiego Apellesa” należał zapewne do cechu malarzy we Lwowie, skupiającego mistrzów i ich uczniów poznających dopiero reguły sztuki malarskiej. Jednym z takich artystów mógł być Augustyn Pensel (*pictor Augustinus*), pochodzący z Kamieńca Podolskiego, przebywający w połowie XVI stulecia w Krakowie i Warszawie, który otrzymał w 1567 r. zlecenie

wykonania obrazów do wielkiego ołtarza w lwowskiej katedrze łacińskiej, ufundowanego rok wcześniej przez arcybiskupa Stanisława Słomowskiego¹³. W tym czasie sławą cieszył się także Łukasz Leszczyński, którego syn, Jakub, przebywał później (od 1573 r.) w Samborze i był związany z rodem Herburtów; przypisuje się mu autorstwo portretu Jana Herburt, kasztelana sanockiego, w kościele św. Marcina w Fulsztynie. Nie ma jednak potrzeby przywoływania innych nazwisk. O wiele ważniejsze od wskazywania malarza ukrywającego się pod peryfrazą „polskiego Apellesa” wydaje się odtworzenie obrazu starannie odmalowanego słowem.

Początek elegii Samborczyka stanowi rozwinięcie horacjańskiego motywu „równej władzy” (*aequa potestas*) poety i malarza w zakresie reprezentacji rzeczywistości¹⁴. Ich sztuka obejmuje bowiem równoczesne uobecnienie i przedstawienie danej rzeczy za pomocą obrazu. Wymaga z tego powodu dużej swobody wyobraźni i często niezwyklej pomysłowości, podporządkowanej – jak przypominał w komentarzu do tego utworu Francesco Robortello, nauczyciel retoryki i filozofii w Padwie – regułom imitacji:

Należy przede wszystkim zwracać uwagę w poemacie na to, aby wszystko było ze sobą zgodne, a poszczególne części łączyły się ze sobą jakby jakimś pokrewieństwem. Inaczej można porównać go do przywidzeń chorego człowieka; taka jest bowiem często siła choroby w ciałach, że podsuwa duszy przerażające obrazy i każe widzieć

¹³ Por. T. MAŃKOWSKI, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936, s. 15–16; W. ALEKSANDROWYCZ, *Augustyn Pensel – lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku*, „Przegląd Wschodni” 2, z. 1 (1993), s. 11–32; IDEM, *Obrazy Augustyna Pensela dla głównego ołtarza katedry lwowskiej z roku 1567 czołowym odnotowanym dziełem lwowskiego malarstwa cechowego XVI wieku*, „Przegląd Wschodni” 9, z. 3 (2010), s. 443–455.

¹⁴ Por. HORACY, *Ars poetica* 9–10: „pictoribus atque poetis / quodlibet audendi semper fuit aequa potestas” – „malarze i poeci mieli zawsze słuszną swobodę, by śmiało tworzyć, co się im podoba”, przeł. T. SINKO.

zjawy, których nie ma ani nie może być na świecie. Gdyby ktoś próbował usprawiedliwiać tych nieuczonych poetów, mówiąc, że nie należy niczego zabraniać poetom i mogą oni według swego uznania wymyślać jak malarze jakieś nowe rodzaje postaci, to niech wie, że chciałbym, aby przyznano ten przywilej poetom pod takim warunkiem, że mogą oni tworzyć coś nowego, o ile nie przekraczają słusznego prawa natury; powinien tego starannie przestrzegać także malarz, który pragnie prawdziwie naśladować tylko rzeczy istniejące w naturze¹⁵.

Humanista przyznaje poetom i malarzom swobodę twórczą, ale pod warunkiem, że troszczą się oni o zachowanie prawdopodobieństwa, kierując się uniwersalnymi wzorami czerpanymi z natury. W przypadku sztuki poetyckiej oznacza to również troskę o przejrzystą dyspozycję poematu; jego poszczególne części powinny zostać uzgodnione i harmonijnie połączone¹⁶. Swobodę obrazowania, z jakiej korzystają według Horacego na równych prawach poeta i malarz, ogranicza zdaniem Robortella wyłącznie „słuszne prawo natury”.

¹⁵ F. ROBOTELLUS UTINENSIS, *Paraphrasis in libellum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur*, Basileae: per Ioannem Hervagium Iuniorum, 1555, s. 1: „Hoc enim in primis in poemate requiritur, ut omnia sibi convenientia sint et singulae partes cognitione veluti quadam inter se coniungantur. Nam si secus fuerit merito cum somnio aegrotantis hominis poterit comparari; tanta enim vis morbi est saepe in corporibus, ut animo spectra horribilia offerat atque huiusmodi portenta videre cogat, quae in rerum natura neque sunt, neque esse possunt. Quod si aliquis indoctos hos poetas ita forte excusare conetur, ut dicat poetis nihil non esse concedendum posseque eos pro suo arbitratu sicuti pictores nova quaedam formarum genera confingere, is sciat velim ea lege poetis hanc veniam dari, ut novum aliquid confingant, modo ne aequam naturae legem transgrediantur, quod etiam pictori, qui vere ea tantum quae a natura fiunt, imitari studet, diligenter est servandum”.

¹⁶ Robortello odnosił ten fragment listu Horacego do sztuki dyspozycji, por. W. RYCZEK, *Antystrofa dialektyki. Teoria retoryczna Bartłomieja Keckermannna*, Toruń 2016, s. 234–235.

U Samborczyka pojawia się motyw współzawodnictwa (*contentio*) dwóch sztuk tworzenia obrazowych przedstawień rzeczywistości. Kreśli on paralełę między nimi, ukazując łączące je „miejsca wspólne” i charakterystyczne dla nich obszary swoistości. Ze „zręczności talentu” (*dexteritas ingenii*) poety i malarza, pozwalającej przemówić autorowi do nieznanego „Apellesa” w przyjacielskim liście, bierze początek swoboda twórcza, umiejętność obrazowania, posługiwanie się różnymi kolorami, intencja dydaktyczna (zachęta do poprawy życia), a także pragnienie unieśmiertelnienia (kogoś, ale i siebie samego) za pomocą dzieła. Metaforyka malarska, mająca bogatą tradycję w nauce o formach wyśłowienia, podsuwa humaniście dobrze znane metafory pędzla wymowy i barw retorycznych (*colores rhetorici*) w postaci tropów i rozlicznych figur słów oraz myśli. Malując za pomocą odpowiednio dobranych słów obrazy na karcie papieru, poeta nie naśladuje pracy malarza. Obaj twórcy zachowują bowiem pełną autonomię aktywności artystycznej, zrodzonej z imitacji natury.

Samborczyk niczym utalentowany „Apelles pióra” przystąpił z paletą barw retorycznych do nakreślenia z niemałym rozmachem inwencyjnym epitafium obrazowego (*Bildepitaph*), wywodzącego się genetycznie z przedstawień klęczących donatorów¹⁷. Ta forma upamiętnienia zmarłych, wzbogacana często o dodatkowe elementy (cytaty biblijne, sentencje, inskrypcje funeralne, dewizy heraldyczne), stała się niezwykle popularna w XVI wieku; wśród zlecniodawców takich pomników znajdziemy wpływowych możnowładców i zamożnych patrycjuszy, dworzan królewskich i duchownych, protestantów i katolików. W centrum epitafium ma się znajdować Matka Boża, z rozpuszczonymi włosami i koroną na głowie, z księżycem

¹⁷ Por. K. CIEŚLAK, *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 4 (1988), s. 201–224; EADEM, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV–XVII w.)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1993; J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*, Wrocław 1992.

pod stopami, trzymająca na prawej ręce Dzieciątko, a lewą rękę wyciągająca w stronę matki, św. Anny. Syn Boży lewą ręką obejmuje Bogarodnicę, prawą zaś pozdrawia św. Grzegorza, papieża wyniesionego do chwały świętych. Rodzice poety (Anna i Grzegorz) wyciągają ręce ku swoim patronom w geście prośby o modlitwę wstawienniczą; oboje podpierają się laską. Hierarchiczny układ powiązanych ze sobą postaci określa kompozycję obrazu; na samej górze Matka Boża z Dzieciątkiem, niżej – święci, jeszcze niżej – rodzice. W przestrzeni oddzielającej grupę kobiet od grupy mężczyzn, przypominającej klin albo piramidę, znalazło się miejsce na okolicznościowy wiersz, napisany – jak zaznacza Samborczyk – inną miarą wierszową niż dystych elegijny. Być może miał być nim utwór z akrostychem „Jezus, Maria, Hanna”, zamieszczony tuż pod elegią do „polskiego Apellesa” (metrum: dymetr daktyliczny *in syllabam*), przywołujący znany schemat ikonograficzny związany z obrazem św. Anny Samotrzeciej (Matka Boża, Chrystus i św. Anna)¹⁸. Wiersz ma formę pokornej suplikacji, skierowanej kolejno do Jezusa, Maryi i św. Anny, aby ich wstawienictwo u Boga Ojca otworzyło przed „pokornymi sługami” bramy „niebieskiej ojczyzny”.

Nad i pod tym obrazem należy umieścić epigramaty. Pierwszy z nich (u dołu kompozycji) ma postać zwięzłego epitafium (trzy dystychy), ujawniającego imiona zmarłych, którzy oczekują niebiańskiej łaski. Podkreśla ono wyraźnie rolę modlitwy wstawienniczej ich patronów (św. Anny i św. Grzegorza), a także stanowi ogólny komentarz do tego przedstawienia. Drugi, zaledwie dwuwiersowy epigramat, który należy umieścić nad obrazem, ma charakter ogólny

¹⁸ Ten wiersz ukazał się już wcześniej w zbiorze rozmaitych epigramatów (*Silvula*), dedykowanym Piotrowi Myszkowskiemu, dziekanowi katedry krakowskiej (1566) i „pieśni panegirycznej” o św. Annie Gorycjusza, dedykowanej Samborczykowi, dziekanowi kolegiaty uniwersyteckiej św. Anny (1568), por. GRZEGORZ Z SAMBORA, *Carmina selecta / Poezje wybrane*, s. 234–237.

i dotyczy funkcjonowania takich figuratywnych konstrukcji w przestrzeni kościelnej. W przekonaniu Samborczyka staje się on nawet zwięzłym podsumowaniem (*summa*) i skróconym tytułem obrazu o złożonej, wieloznacznej treści. Odmalowane postaci przyciągają bowiem oczy patrzących, przypominają im zmarłych, których być może jeszcze nie tak dawno mijali na ulicach miasta, i zachęcają do modlitwy za nich. Jak widać, zaprojektowane epitafium stanowiło dokładnie przemyślaną kompozycję słowno-obrazową, czerpiącą niezwykle siłę wyrazu ze ścisłej współpracy dwóch sztuk, potrafiących za pomocą właściwych sobie figur jeszcze pełniej ukazywać różne wymiary ludzkiego istnienia.

Z dużą troską o szczegóły przedstawił poeta wygląd i ubiór rodziców, zakładając, że nie musi tłumaczyć „Apellesowi”, jak powinien on malować Matkę Bożą, Chrystusa i innych „mieszkańców niebios”. Matka ma być ukazana jako wyprostowana staruszka z podniesioną głową. Na jej bladej, okrągłej i pomarszczonej twarzy dostrzec można ciemne, niewielkie, załzawione oczy. Wyróżnia ją długa szyja, niskie czoło, mały nos, lecz z dużymi otworami nosowymi (z powodu ciągłych zgryzot) i czerwone usta. Jej ubiór stanowi proste futro; szyję otula biała chusta, a głowę okrywa biała, futrzana czapka. Ojca należy przedstawić jako przygarbionego staruszka z pochyloną głową. Jego okazałą, rumianą twarz ozdabiają duże, jasne oczy. Należy także pamiętać o szerokim czole, długim i nieco nabrzmiałym nosie z małymi otworami nosowymi, czerwonych ustach, gęstej brodzie i siwych włosach spływających aż do ramion. Ma być ubrany na czarno; strój prosty bez kołnierza i płaszcza, na głowie czarna czapka. Oczy obojga rodziców zwracają się ku niebu, kolana zginają się do modlitwy. Szczegółowy opis Samborczyka daje nam pewne wyobrażenie o tym, jak widział on swoich rodziców, ubogich mieszczan samborskich oddanych codziennej pracy, albo raczej o tym, jak mieli oni zostać zapamiętani.

Realizm przedstawienia obu postaci nie wyklucza kreacji artystycznej. Biorąc pod uwagę ogólną wymowę całego przedstawienia, można nawet powiedzieć, że stanowi jej główną formę. Umożliwia bowiem stworzenie wiarygodnego portretu w zgodzie z wcześniejszym zamysłem dydaktycznym. Rodziców poety ma wyróżniać prostota, głęboka pokora, szczerą pobożność i zawierzenie Bogu. Obrazy malarskie w przeciwieństwie do obrazów poetyckich są poza tym w przekonaniu Samborczyka łatwiejsze w odbiorze i interpretacji „dla rzeszy prostych ludzi”. Słowa pozostawiają znacznie większą przestrzeń dla niedopowiedzeń i wieloznaczności. Często wymagają także dużej pracy wyobraźni, pozwalającej postawić przed oczami to, co tylko zarysowane i niedookreślone.

Poeta wiedział doskonale, że odmalowany słowem portret rodziców stanowi tylko zarys przyszłego obrazu. Jak przyznawał, dyspozycja poetycka różni się znacząco od dyspozycji malarskiej, a sztuki, nawet te podobne do siebie pod względem „równej władzy” reprezentacji (zarówno przedstawienia, jak i uobecnienia), inaczej porządkują poszczególne elementy językowe i obrazowe. Przypominał o tym również przywołany już wcześniej Robortello w komentarzu do *Ars poetica* Horacego, który przyznawał poetom i malarzom pełną swobodę tworzenia, ale pod warunkiem wierności „prawom natury”. Zgodnie z humanistycznym dyskursem przyjaźni, pozwalającym przemawiać z życzliwą serdecznością nawet do nieznanym, Samborczyk podkreśla znaczenie wspólnoty uczonych i artystów, ożywionej pragnieniem wskazywania odbiorcom uniwersalnych przykładów życia i pobożności. W zakończeniu elegii obiecuje malarzowi symboliczną zapłatę za wykonane dzieło, budzące swoim kunsztem podziw przechodniów. Jako ubogi poeta nie przyniesie mu drogiego złota ani pereł z Morza Czerwonego, ale będzie głosić w całym świecie sławę „polskiego Apellesa”. Poetyckie podziękowanie wiąże się ostatecznie z działaniem Muzy (wiersza), nawiedzającej dom ma-

larza, składającej pocałunek na jego policzkach i prowadzącej z nim długie rozmowy w każdym, niepowtarzalnym akcie lektury.

Prawdopodobnie nigdy nie dowiemy się, jak wyglądał nagrobek rodziców Samborczyka, położony przy ścianie po prawej stronie w kościele parafialnym pod wezwaniem Ścięcia św. Jana Chrzciciela. Czy miał on postać epitafium obrazowego, przygotowanego zgodnie ze szczegółowymi instrukcjami poety, czy może ograniczał się do prostej tablicy z utartą inskrypcją funeralną „tu spoczywają” (*hic iacent*) i prośbą o modlitwę, skierowaną do przechodnia? W 1637 r. ogień strawił samborską świątynię, obracając w popiół nagrobki pobożnych mieszczan. Na wiecznotrwałość dzieł poety i malarza, o jakiej pisał Samborczyk na początku elegii do „polskiego Apellesa”, można teraz spojrzeć nieco inaczej. Obraz odmalowany słowem okazał się o wiele trwalszy niż niejeden pomnik wykuty w marmurze. Co więcej, jeśli nawet nigdy nie zaistniał jako starannie wykończone dzieło, spełnił pokładane w nim przez autora nadzieje. Ukazując dokładnie i z dużym realizmem postaci zmarłych, ich wygląd, ubiór i sposób myślenia, pozwala im trwać poza czasem.