



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

1 (18) (2023) | Roczник X

DOI: 10.26485/me.2023.1-05

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Marcin Janiszkiewicz*

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6288-3775>

O tej muzyce. Poezja Wespazjana Kochowskiego jako tworzywo „sarmackich” piosenek Jacka Kowalskiego

Odwołania do szeroko pojętych tradycji staropolskich we współczesnych piosenkach literackich nie stanowią rzadkiego zjawiska¹. Jednak poetycko-muzyczna twórczość Jacka Kowalskiego daje w tym zakresie najbardziej kompletny, a zarazem wciąż wymykający się uwadze literaturoznawców materiał badawczy². Jedną z nielicznych prac naukowych aspirujących do zapełnienia wskazanej luki jest dysertacja doktorska Kamila Dźwiniela. Problematyce związanej z dorobkiem Kowalskiego poświęcony został jeden z jej podrozdziałów (Dźwiniel, 2018, s. 312–328)³.

Jacek Kowalski (ur. 1964) jest aktywnym badaczem historii sztuki (obecnie piastuje stanowisko profesora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), popularyzatorem literatury staropolskiej i (staro)francuskiej (zarazem tłumaczem tej drugiej), poetą, kompozytorem i plastykiem. Od roku 1988 opublikował ponad 20 albumów muzycznych (w tym *Dwie*

* e-mail autora : m.janiszkiewicz@wp.pl

¹ Piosenki Jacka Kaczmarskiego cieszą się pod tym względem niesłabnącym zainteresowaniem badaczy. Sieć intertekstualnych nawiązań – w tym do literatury staropolskiej – autora *Murów* kompleksowo opisał Krzysztof Gajda (2003), kwestię ironicznej wymowy albumu *Sarmatia* przybliżył Kamil Dźwiniel (2013), a Małgorzata Krzysztofik zbadała ślady kultury I Rzeczypospolitej w spuściźnie barda (Krzysztofik, 2017).

² Inaczej ma się rzecz z nastawionymi na afirmację sarmackiego dziedzictwa publikacjami popularnonaukowymi autora, gdyż zdołały one przeniknąć do dyskursu naukowego. Dla przykładu Paweł Bohuszewicz na podstawie *Niezbędnika Sarmaty* skategoryzował postawę Kowalskiego wobec tradycji szlacheckich jako prawicową odmianę neosarmackiej hermeneutyki (Bohuszewicz, 2014, s. 106). W innym swym tekście badacz wspomina wprawdzie o artystycznej działalności Kowalskiego, lecz stanowi to ledwie wzmiankę uzupełniającą argumentację dla wysuwanej przezeń tezy: „dla Jacka Kowalskiego sarmacka tożsamość nie jest tylko tożsamością kulturową, to również po prostu tożsamość. Aby się o tym przekonać, wystarczy posłuchać śpiewanych przez niego staropolskich pieśni, obejrzeć jego zdjęcia [...]” (Bohuszewicz, 2011, s. 102).

³ Skrócona wersja tekstu ukazała się w druku pokonferencyjnym (Dźwiniel, 2016, s. 247–254).

Sarmacje z roku 2005, materiał wydany dekadę po premierze wspólnego koncertu z Jackiem Kaczmarskim), w których znalazły się jego własne kompozycje, kompilacje polskiego repertuaru dawnego i tradycyjnego oraz przekłady.

W artykule poruszony zostanie – ledwie naszkicowany przez Dźwinela⁴ – problem intertekstualnych związków strof piosenek Kowalskiego ze spuścizną Wespazjana Kochowskiego. Tym samym zasadne będzie sięgnięcie po klasyczną typologię Gérarda Genette’a (2014, s. 7–11). Nawiązania do dzieł autora *Niepróżnującego próżnowania* – czytelne i nierzadko opatrzone sygnałami metatekstualnymi – uwyraźniają się zarówno w formach bezpośrednich, jak i pośrednich. Pierwsze obejmują przede wszystkim zróżnicowane pod względem stopnia modyfikacji struktury hipotekstów⁵ formy palimpsestowe (zwłaszcza parafrazy) oraz cytaty i aluzje. Na drugą składają się szerzej zakrojone relacje architektoniczne: zbieżności motywów, toposów i poetyk między hipo- a hipertekstami. Przeanalizowany w artykule materiał pochodzi z następujących albumów oraz śpiewników Kowalskiego: *Simfonie Dawidowe* (1986), *Śpiewniczek sarmacki Jacka Kowalskiego* (1997)⁶, *Historie dominikańskie* (2010), *Patrz tam, gdzie Sarmacja* (2011), *Blokomachia. Piosenki z lat osiemdziesiątych* (2012) oraz *Rzeczpospolita Niebieska* (2020). Egzemplifikację poszerza utwór *Malowanie Róży Duchownej*, dostępny dotychczas wyłącznie w formie materiału koncertowego z roku 2019.

Wybór poezji Kochowskiego jako głównego punktu odniesienia w zapowiadanych analizach współczesnych tekstów pieśniowych nie jest przypadkowy, gdyż Kowalski wielokrotnie – poza gruntem artystycznym – dał wyraz temu, że darzy ją szczególnym uznaniem. W *Niezbędniku Sarmaty* mowa o *Psalmodii polskiej*: „sama wystarczyłaby na Obronę i uświetnienie Sarmacji, tyle w niej stylu i ducha [...]” (Kowalski, 2006, s. 34), i dalej: „Zarówno Baka, jak i Wespazjan Kochowski i Wacław Potocki są moimi ulubionymi poetami, także dlatego, że żyli ze świętością za pan brat [...]” (Kowalski 2006, s. 38). Religijne aspekty pisarstwa szlachy z Gaju opisywało wielu uczonych (Zob. Eustachiewicz 1981b, 1991; Eustachiewicz, Majewski, 1986; Hernas 1998; Obremski 1995; Ślękowa 2001), ale to nie tylko one ukierunkowały wybór patrona dzisiejszego „obrońcy Sarmacji”⁷. Na inny, prawdopodobnie równie ważny powód zwróciła uwagę Maria Eustachiewicz, która uznała, że barokowemu wieszczowi bliższa była nie europejska, lecz rodzima tradycja literacka (Eustachiewicz, 1991, s. VI–VII).

Galerię przykładów z nawiązaniem otwiera wyodrębniona z piosenki *Różaniec Woyciecha Kowalskiego* aluzja o podwójnym wymiarze:

⁴ Wśród najważniejszych cech przeanalizowanych przez niego piosenek podkreślony został „specyficzny, głęboki historyzm”, który „egzemplifikują liczne u Kowalskiego nawiązania do staropolskich poetów i renesansowych czy barokowych idiomów [...]” (Dźwinel, 2018, s. 320).

⁵ Genette mianem hipotekstu określił tekst wcześniejszy w stosunku do – pozostającego z nim w uchwytnej relacji – wtórnego hipertekstu (Genette, 2014, s. 11).

⁶ Utwory ze *Śpiewniczka sarmackiego* cytuję za poszerzoną wersją zbioru z roku 1997. Większość tekstów ukazała się w podziemnym pierwodruku z roku 1988 – wyjątek stanowi *Ars cantica*, co zostało odpowiednio oznaczone w tekście.

⁷ Jeden z postulatów działalności popularyzatorskiej Kowalskiego dałoby się sprowadzić do hipotezy, że spadek sarmatyzmu – bez względu na jego historyczną ocenę – wciąż pozostaje prymarnym i niemożliwym do odrzucenia czy przemilczenia budulcem polskiego genotypu kulturowego. Konstatacje tego typu wygłaszane są m.in. przy okazji wywiadów, zapowiedzi utworów w trakcie koncertów; pojawiają się też w rozmaitych publikacjach książkowych autora, np. „chcemy, czy nie chcemy, nadal jesteśmy Sarmatami” (Kowalski, 2009, s. 180).

Mój Woyciechu! Nie wystarczy
Ufać swej herbownej tarczy,
Nawet gdy kolorowana
Piórem pana Wespazjana.
(Kowalski, 2011)⁸

Przytoczoną wypowiedź przypisano Janowi Sobieskiemu, co tworzy konotacje z cyklem *Dzieła Boskiego albo Pieśni Wiednia wybawionego*, które „mają jednego bohatera – jest nim Jan III. Wszyscy inni pojawią się na chwilę, aby zaraz zniknąć” (Eustachiewicz, 1991, s. LIX). Wymieniony w tytule współczesnego utworu Woyciech Kowalski – postać wyjęta z rodzinnej historii autora (Kowalski, 2006, s. 25–26) – zachowuje bierność i milczenie, toteż całą uwagę w piosence istotnie koncentruje na sobie „Celadon”-Sobieski, raz piszący listy do „Astrei” (Kukulski, 1962, s. 19), innym zaś razem rozprawiający o zbliżającym się starciu pod Wiedniem. Odwołanie można odczytywać w bardziej konkretny sposób i wskazać dokładny adres tekstowy, czyli drugi werset *Psalmu XXII z Psalmologii polskiej*: „Oto bohater do boku przypasuje miecz, aby wojował za Imię Twoje: bierze herbowną tarczą, aby odprowadził wojny Pańskie” (Kochowski, 1991, s. 420).

Wyższy stopień złożoności intertekstualnej cechuje przekształcenie dokonane w ramach piosenki o powtórzonym za Wespazjanem z Kochowa tytule – *Beresteczką potrzebę Apollo śpiewa*. W tym przypadku Kowalski zrezygnował z drobiazgowego rejestrowania uczestników bitwy z roku 1651 – z wyjątkiem Jana Kazimierza: „Patrząc, król zacierał ręce” (Kowalski, 1997, s. 17) – co dowodzi modyfikacji hipotekstu⁹. Piosenka zachowała jednak zasadniczą treść wcześniejszego utworu – jest w niej Apollo szykujący się do gry na cytrze, a najważniejsze momenty bitwy doczekały się zrelacjonowania: od szturmowania po odwrót buntowników (u Kochowskiego – „gmin szkarady”, u naśladowcy – „dzicz”) do taboru, zwieńczeniem tekstu natomiast niezmiennie pozostaje pęknięcie struny instrumentu¹⁰. Poza tym Kowalski, stosując pożyczki leksykalne, imituje styl barokowego poety, np. „Dufna [podkr. M.J.] w lutni tej akordy” (Kowalski, 1997, s. 16). Ponadto strofy nawiązujące do wskazanego dzieła są przeplatane refrenem zainspirowanym drugim mottem piosenki, czyli anonimową pieśnią *Ocknij się, Lechu*¹¹: „Powstań Lechu, powstań! Lechu, a pisany porzuć dzban! / Patrz w słoneczko Beresteczka, hajdamaków gnaj!”¹² (Kowalski, 1997, s. 16). Za szczególny rodzaj cytatu Teresa Cieślukowska uważa właśnie motto, czyli „wydzielony z macierzystego tekstu i usamodzielniony wycinek cudzej mowy w drugim tekście” (Cieślukowska, 1995, s. 128). Niezależnie od funkcji – może być wszak

⁸ Brak informacji o stronie w przypisie świadcząco będzie o tym, że konkretna publikacja Kowalskiego nie zawiera broszury z tekstami, a cytowane utwory zostały przeze mnie przetranskrybowane na podstawie nagrania.

⁹ Kochowski utrwalił w strofach pieśni opiewającej bitwę pod Beresteczkiem wielu możliwych, którzy brali w niej udział, np. „I Lanckoroński z młodym Ostrorogiem / Kozakom srogiem” (Kochowski, 1991, s. 27).

¹⁰ W piosence zatytułowanej *Pokoje Apollinowe* Febus popada w melancholię, rozpamiętując batalię, której akompaniował: „A po wszystkich Beresteczkach / Nie chce już się bić” (Kowalski, 1997, s. 28).

¹¹ Paulina Buchwald-Pelcowa skonstatowała, że literatura staropolska ma w swym zbiorze niewiele utworów, które mogą „wykazać się tak długą poczytnością i trwaniem w świadomości literackiej społeczeństwa, czego dowodem są liczne przekazy tego tekstu, a także adaptacje, przeróbki oraz cytaty i aluzje do tego wiersza w różnych dziełach” (Buchwald-Pelcowa, 1968, s. 65).

¹² Por. „Ocknij się, Lechu, przerwi sen twardy!” (za: Kowalski, 1997, s. 16).

albo ozdobnikiem, albo faktycznie poszerzać bądź uzupełniać sens – tworzy ono wzajemny związek utworów (Cieślakowska, 1995, s. 128).

Pierwszy z zacytowanych wersów utworu Kowalskiego – wchodzących w interakcję z drugim mottem – wzywa do odstąpienia od pogoni za ziemskimi uciechami (świadczy o tym naczynie wypożyczone z imaginarium czarnoleskiego mistrza, zob. Kochanowski, 1991, s. 16) i zaangażowania się w sprawy Rzeczypospolitej, drugi zaś nastraja optymizmem, podnosząc rangę korzystnego wyniku starcia, które ma motywować do dalszej walki. Strategiczną i polityczną wagę batalii nad brzegami Styru podkreślił monografista bitwy, pisząc:

Znaczenie bitwy beresteckiej, zasługi i talenty Jana Kazimierza zauważono także za granicą. W Stambule zakazano rozgłaszać wieści o tym zwycięstwie, a w Paryżu, Rzymie, Wiedniu przeciwnie, odprawiono dziękiżne nabożeństwa (Romański, 1994, s. 113).

Nastrój odmienia ostatni dystych piosenki z zapowiedzią wymazania pamięci, którą można postrzegać jako rezultat niewykorzystanej szansy na wcześniejsze zakończenie powstania¹³: „I pobiegli znów do dzbanów i do drzemki, i do kart; / Zmilkła lutnia – wśród kurhanów echo tylko gra” (Kowalski, 1997, s. 17).

Podobną relację międzytekstową dostrzegamy w *Psalmie rodowodowym*, czerpiącym wzorec literacki z *Psalmu V* Kochowskiego. Inspirację ponownie zdradza motto – dwa pierwsze wersety wzięte z barokowego utworu. Uwzględnienie tej relacji jest fakultatywne, gdyż nie warunkuje rozpoznania licznych zbieżności w sytuacjach lirycznych obu tekstów. Zakres analogii ilustruje zestawienie jednej ze współczesnych strof:

Na paizach Dunaj przebyli,
Tam o złotą wolność walczyli,
A Rzymianom dawszy baty,
Wędrowali za Karpaty;
(Kowalski, 1997, s. 10)

z szóstym wersem psalmu Kochowskiego: „A bystry Dunaj na paizach przepłynąwszy: mocno się z rzymskimi pułkami ucierali, złotej broniąc wolności” (Kochowski, 1991, s. 378). W obu wypadkach wyraźnie wybijają się ponadto nobilitacja roli kobiety – Dobrawy Przemyślidki – w przypiętowaniu chrztu Polski; oprócz tego w tekście Kowalskiego również znalazła się wzmianka o ludzie z „jaszczurczymi oczu” (Kowalski, 1997, s. 10). Drugi przykład potwierdza, że zakres za pośrednictwem z *Trybutu* jest szerszy, ponieważ Kochowski w siódmym wersecie psalmu odwołał się do powszechnie kojarzonej wówczas (np. z *Kroniki* Marcina Bielskiego i *Kroniki polskiej, litewskiej, żmudzkiej i wszystkiej Rusi*¹⁴ Macieja Strykowskiego) etymologii słowa „Sa(u)r(o)mata”

¹³ Zbigniew Wójcik ocenił, że zwycięstwo w bitwie „było bezspornie wielkie, lecz – jakże często w naszej historii! – niewykorzystane. Szlachta z pospolitego ruszenia, zaniepokojona ruchawkami chłopskimi na Podhalu i w Wielkopolsce, odmówiła dalszego udziału w kampanii beresteckiej” (Wójcik, 1989, s. 73).

¹⁴ Por. „Sauromatią być nazwaną od ludzi z jaszczorcami oczyma, bo *Sauros* po grecku jaszczorka, *omma* oko, a stąd też i nazwisko Sauromatów wywodzi, jako ludzie gniewliwych i straszliwych, którym popędliwość i jadowita srogość z oczu jako jaszczorom okrutnym [...]” (Strykowski, 1582, s. 93).

(Ulewicz, 2006, s. 101), co świadczy o próbie restytucji prymarnej struktury jednej z wersji sarmackiego mitu etnogenetycznego.

Odtwarzanie mitycznej genealogii Sarmatów nie jest wyłącznym elementem piosenki Kowalskiego – jej druga połowa ewokuje węzłowe wydarzenia z późniejszej historii Rzeczypospolitej¹⁵, przybierając miejscami profetyczny ton. Ten ostatni plan czasowy wynika z wyznania podmiotu lirycznego, który dostrzega w snach „okręt Rzeczypospolitej” w momencie rozwijania żagli. Podsumowaniem onirycznej wizji jest następująca apostrofa:

Republiko! gdzie się zataczasz,
W jakie obce porty znów zbaczasz,
A z ojczystej twojej strony
Czyj dom będzie uczyniony?
(Kowalski, 1997, s. 11)

Pytanie nie zostało pozostawione bez odpowiedzi: spersonifikowane państwo stanowczo potwierdza swą trwałość, mimo że jako „rzeka podziemna” niekiedy pozostaje niewidoczne. Sekwencja konkretnych zabiegów imitacyjnych i symboli jest dodatkowym fundamentem dla mitycznych wyobrażeń formowania się narodu polskiego. Zarówno tradycja, jak i wiara katolicka („Bóg jest ze mną, orzeł¹⁶ nade mną”, Kowalski, 1997, s. 11), ma być gwarantem istnienia „potomków Sarmatów”. Współgra to z zauważoną przez badaczy ideą wyrażoną w *Psalmidii polskiej* Kochowskiego przez ukazanie „Sarmatów jako narodu, którym Bóg nakazał spełnienie szczególnej misji dziejowej” (Michałowska, 1990d, s. 671).

Kowalski zachował wyselekcjonowane (głównym kryterium była przede wszystkim czytelność – na wzór *Beresteckiej potrzeby* uniknięto konkretnych przybliżeń) elementy barokowego psalmu, dokonawszy ich adaptacji do konwencji gatunkowych piosenki. Prezentyzm objawia się przede wszystkim w symplifikacji warstwy formalnej – uproszczona leksyka i składnia sprzyjają klarowności performatywnego przekazu. W pierwszej części tekstu – powtarzającej sarmacki mit – autor nie upraszczał jednak jego semantycznego wymiaru, zachowując aluzje o ograniczonej czytelności (np. przywołane „jaszczurcze oczy”). Na podstawie opracowanej przez Stanisława Balbusa systematyzacji zjawisk stylizacyjnych powyższy utwór należałoby zaklasyfikować jako mariaż restytucji emblematycznej i tematycznej. Nawiązanie do psalmu Kochowskiego – współcześnie formy o zdecydowanie mniejszym potencjalnie produktywnym, lecz obecnej wciąż w świadomości literackiej i kulturowej – ma ostentacyjny charakter (Balbus, 1993, s. 205). Kowalski nie przeprowadza przy tym drobiazgowej rekonstrukcji elementów gramatycznych hipotekstu: *Psalm rodowodowy* nie respektuje układu kompozycyjnego utworu Kochowskiego i został podzielony na czterowersowe strofy, a nie wersety. Uzasadnione byłoby przyjęcie w tym wypadku

¹⁵ W trzech wersach autor zawarł czytelne aluzje do rozbiorów, zrywów niepodległościowych oraz fali popowstaniowej emigracji: „Minął wiek karmazynowy, / Kiedy wzięto go w okowy. // A pobuntowana w okowach, / Rozbiegła się dziatwa Lechowa” (Kowalski, 1997, s. 11).

¹⁶ „Orzeł polski”, co odnotowała Eustachiewicz, już w cyklu *Niepróżnującego próżnowania* był jednym z wykorzystywanych przez poetę symboli państwowości dawnej Rzeczypospolitej (Eustachiewicz, 1991, s. XXIX).

szerszej perspektywy, polegającej na uwzględnieniu wpływu Biblii na całokształt staropolskiej liryki (w tym, oczywiście, na powstające wówczas psalmy). Restytucja tematyczna, która zdaniem Balbusa polega na „imputowaniu tematowi z jakiegoś względnie odległego okresu historycznej analogii wobec aktualności” (Balbus, 1993, s. 205), w pełni wybrzmie- wa dopiero wtedy, gdy uwzględniony zostanie kontekst czasów (tj. schyłek PRL-u), w któ- rych Kowalski napisał i skomponował swój psalm¹⁷.

Odmiennym sposobem kształtowania dialogu międzytekstowego charakteryzuje się piosenka *Do nimf*. Motto ponownie zdradza źródło głównej inspiracji – tym razem jest to *Żaloszna waleta z odjeżdżającym Janem Kazimierzem*. W przeciwieństwie do poprzedniego tekstu bezpośrednie związki z dziełem Kochowskiego są nieliczne. Osnowę piosenki stanowi trzecia strofa hipotekstu, w której barokowy poeta zawarł następującą prośbę: „Nimfy, co wiślnie osiadacie brzegi, [...] Swo- im mu pieniem trudnijcie noclegi” (Kochowski, 1991, s. 161). Nie sposób jednak dostrzec czytelnych odniesień do poetyki walety w strukturze współczesnego tekstu (Nieznanski, 1990, s. 885–887), choć można uznać, że znajduje się w nim zakodowana aluzja o dość przewrotnym charakterze. Utwór nie jawi się jako pożegnanie, pręcej jako przestroga przed opuszczeniem sarmackiej kra- iny. Podmiot liryczny, kierując apostrofę do „boginek leśnych”, żąda odpowiedzi na pytanie „[...] gdzie jest szczęście na świecie?” (Kowalski, 1997, s. 54). Dodatkowe pytania retoryczne, które na zasadzie jukstapozycji przywołują rozmaite scenerie (od równin z polami uprawnymi przez morze nasrożone „gniewną wodą” aż po „góry, śniegi i sosny”¹⁸), podkreślają przewagi idyllicznej „Sar- macji” nad innymi krainami. Nieprzypadkowo dobrane krajobrazy wyraźnie wpisują się również w ramy opozycji *locus amoenus* – *locus horridus* (Michałowska, 1990c, s. 524). Uwidacznia to strofa z wysławianym przez nimfy – czego domagał się podmiot walety Kochowskiego – ostrzeżeniem:

*W morzu zatoniesz, jeśli popłyniesz;
W dolinach umrzesz, w górach zaginiesz,
Ale w Sarmacji, naszej przystani,
Żyć będziesz zawsze – i tańczyć z nami.*
(Kowalski, 1997, s. 54)

Wypada teraz przyjrzeć się bardziej złożonej „pieśni o pieśniach”, czyli *Ars cantica* napisa- nej przez Kowalskiego najpóźniej w roku 1997¹⁹. Współczesny poeta honoruje spuściznę au- tora *Listu do Pizonów* (*Ars poetica*), nie tylko trawestując w tytule usankcjonowaną tradycją formułę tytułową horacjańskiego listu, ale również rozpoczynając piosenkę czytelnym nawią- zaniem do Horacjańskiej satyry I, 3:

¹⁷ Czytelniejsze zderzenie zmierzchu epoki rządów komunistycznych w Polsce z poezją Kochowskiego – w tym wy- padku z epigramatem *Inter pisces* – pojawia się za sprawą ujętej w satyryczny kostium parafrazy w *Imprezie z cza- sów heroicznych*: „I wino widzę, w tym winie / Ryby chcą pływać jedynie” (Kowalski, 2012, s.p.).

¹⁸ Jest to zatem zaprzeczenie projektowanych przez włoskich humanistów wyobrażeń Sarmacji, o których przypo- mniał Tadeusz Ulewicz: „Nic dziwnego, że z nazwą i pojęciem Sarmacji kojarzyło się wówczas to klasyczne wy- obrażenie srogości, wytrzymałości na mrozy [...]” (Ulewicz, 2006, s. 60).

¹⁹ Utwór ukazał się dopiero w drugim, poszerzonym wydaniu *Śpiewniczka sarmackiego*, niemniej frontysepis pier- wodruku zawiera jego swoisty zaczyn – motto z liryki IV, 10 Kochowskiego, będące jednym z wielu hipotekstów *Ars cantica* (Kowalski, 1988).

Horacy pisze, że śpiewacy
Z natury swojej są już tacy,
Że nie chcą grać
Proszeni: ale kiedy sami
Grać pragną – są nieubłagani,
Nie dają spać.
(Kowalski, 1997, 61)

Podmiot piosenki Kowalskiego skazany jest na jednakowe trudności związane z procesem twórczym, które Rzymianin wymienił na przykładzie Tigelliusa (Horacy, 1971, s. 197), a ponadto przekornie deklaruje gotowość do kontynuowania antycznej tradycji niekontrolowanego (czy też kontrolowanego kapryśnym natchnieniem) śpiewu: „Więc choćbym sen zakłócić miał, / Chętnie wam do snu będę grał” (Kowalski, 1997, s. 61). Zajmuje jednocześnie polemiczne stanowisko względem jednej z prymarnych reguł poetyki wykładanej przez klasyka²⁰, gdyż konstatuje:

Ten pieśni kompozycją błysnie,
Kto skomponuje je wymyślnie,
Bardziej – lub mniej.
(Kowalski, 1997, s. 61)

Owa „wymyślność” znajduje swe odzwierciedlenie w skali intertekstualnych nawiązań, w których skupiły się pieśniowe tradycje gatunkowe. W *Ars cantica* jest wszak mowa o rozdartym „szalonymi furiami” Orfeusz²¹, o zalotnikach z *Odysei* preferujących stare, a nie nowe pieśni, także o Dawidzie wzywającym do wykonywania takich właśnie, o Platonie wyganiającym poetów z idealnego państwa, a w końcu o Blondelu de Nesle, czyli legendarnym minstrelu, który używa śpiewu, by odnaleźć zaginionego Ryszarda Lwie Serce (Lepage, 1985, s. 115).

Genologiczny lejtmotyw o metatekstualnym odcieniu oprócz tego, że zdradza uwikłanie w mnogie tradycje literackie, to sygnalizuje też przywiązanie omawianego dzieła do twórczości Wespazjana Kochowskiego. W siódmej strofie krystalizuje się czytelne odniesienie do poety z Gaju:

Horacy tyle w swoim czasie
Napisał – że dziś na Parnasie
Swoją nosi laur:
A ja z Kochowskim, w cieniu lipki,
W treickie pobrząkiwać skrzyпки
Bardzo bym chciał.

²⁰ Chodzi tu rzecz jasna o kompozycyjną oraz stylistyczną harmonię dzieła: „Krótko mówiąc, rób co chcesz, byleby tylko dzieło było jednorodne i jednolite” (Horacy, 2006, s. 80).

²¹ Katabaza Orfeusza cieszy się popularnością nie tylko w literaturze, ale, co stwierdziła Monika Dzida, również w muzyce. Poza klasycznymi kompozytorami – Josephem Haydnem czy Franzem Lisztem – badaczka przytacza jako przykład współczesnej żywotności owego mitu twórczość Jacka Kaczmarskiego, mając na myśli najpewniej piosenkę zatytułowaną *Przechadzka z Orfeuszem* (Dzida, 2016, s. 153).

Ehej! Już z Helikonu gór
 Kasztalskich żegnam grono cór
 I już wam nie będę więcej snu psuł.
 (Kowalski, 1997, 63)

Zestawienie powyższego wyjątku z barokową pieśnią (por. Kochowski, 1991, s. 224–227) nie pozostawia złudzeń co do podobieństwa w warstwie sytuacji lirycznej. Zwraca też uwagę powielony topos skromności (Eustachiewicz, 1991, s. XXIV) wobec Horacego (Kalabra) oraz Orfeusza (tragicznego muzyka), ponieważ skutkuje uwzniośleniem poezji Kochowskiego. Nobilitacja wynika z historycznego oraz kulturowego dystansu (wyrażone metaforycznie pragnieniem wspólnego próżnowania), który intensyfikuje respekt wobec twórczości autora *Psalmidii polskiej*, mimo dyskretnego uwzględnienia jej niedoskonałości (stąd „pobrząkiwanie” mające niewiele wspólnego z wprawną grą)²² względem odleglejszych tradycji antycznych. Powtórzone za Kochowskim (1991, s. 147) deminutywy („lipka” i „skrzyпки”) przypominają o wyeksplorowaniu owych toposów w dobie baroku. Z dokonanej interpretacji nie wyłania się bynajmniej renesansowy stosunek do Orfeusza, z którym poeci – na czele z Janem Kochanowskim – starali się mierzyć (Kwiek, 2008, s. 22).

Pozornie najmniej skomplikowanym tekstem, a zarazem stanowiącym kumulację odnotowanych dotychczas relacji intertekstualnych, jest *O tej muzyce*. Piosenkę inicjuje cytat z pieśni Kochowskiego *Do lutniej*:

Lutni moja ulubiona,
 Lutni wdzięczna, złotostrona,
 Kto twe cnoty, kto przymioty,
 Kto wychwali dźwięk twój złoty?²³
 (Kochowski, 1991, s. 152)

Strategia, z jaką Kowalski korzysta z zaczerpniętych wersów, pokrywa się w znacznej mierze z przypadkiem znanego eksperymentu stylizacyjnego Kazimierza Wyki (Balbus, 1993, s. 21–24). Stanisław Balbus, który wnikliwie przeanalizował jego sonet napisany podług barokowej estetyki, skonstatował:

stylizacja Wyki odwołuje się do systemu stylistycznego (a właściwie całego zespołu kulturowo zintegrowanych systemów semiotycznych) Sępa (i szerzej: metafizycznej liryki wczesnobarokowej) za pośrednictwem aluzji do konkretnych tekstów [...] (Balbus, 1993, s. 22).

²² Godzi się również odczytywać ten nacechowany czasownik przez pryzmat antycznej tradycji *otium negotiosum* (Eustachiewicz, 1991, s. XIV–XVI).

²³ Refleksją obejmowane są przede wszystkim te nawiązania Kowalskiego, które w sposób czytelny i jawny odnoszą się do twórczości Kochowskiego. Nie sposób jednak przemilczeć wyraźnych wpływów liryki Kochanowskiego na pióro barokowego poety (zob. np. Walecki 1976; Eustachiewicz, 1981a). Podobne apostrofy do symbolicznego instrumentu wygłaszał również – i nie tylko on oczywiście – Jan z Czarnolasu (np. pieśni: II, 6; II, 7; II, 22). Prawdopodobny zabieg imitacyjny może ponadto wskazywać na podobną serię pytań wypowiedianą przez Pannę XII z *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* Kochanowskiego: „Który głos twój chwale zdola? / Kto twé wczasy, kto pożytki” (Kochanowski, 1991, s. 242). Współczesne strofy Kowalskiego wpisują się zatem w szerszy plan długiego trwania staropolskiej tradycji literackiej.

Dualizm relacji uwzględniających zarówno bezpośrednie referencje do hipotekstu, jak i elementów architektonicznych znajduje swe odwzorowanie w omawianej piosence. Dwie pierwsze strofy współczesnego utworu – pomijając cytaty – zdradzają mianowicie sprzężenie z barokową pieśnią:

Wszystkie góry, wszystkie skały
Tobie będą tańcowały.

Ulubiony instrumencie!
Kto ku Tobie weźmie wzięcie,
Dniem i nocą gra radośnie,
Chociaż towarzystwo pośnie;
(Kowalski, 1997, s. 8)

Dystych w powyższym przytoczeniu wprowadza zaś znany od starożytności topos animacji przyrody za pomocą muzyki²⁴. Motyw ten wielokrotnie wykorzystywał także Kochowski, np.:

Wspomnieć i dawniejsze czasy,
Jak tańczyły góry, lassy,
Pardowie i lwi okrutni
Na miły dźwięk trackiej lutni.
(Kochowski, 1991, s. 153)²⁵

Poszerza to zatem zakres konstruowanej przez Kowalskiego „wtórnej wspólnotowości” z barokowym poetą. Podmiot piosenki odnosi się przecież do tego samego, wyjątego prosto z cytatu „ulubionego instrumentu” Kochowskiego (pamiętać trzeba też o skrzypkach z *Ars cantica*) – prośba o natchnienie kierowana w jednakowy sposób skutkuje więc późniejszymi analogiami. Intertekstualny dialog zachodzi ponadto na przestrzeni wielu wzajemnie zazębiających się utworów – dzieje się to choćby w przypadku przywołanej *Do lutniej*. Rzeczony pieśni Kowalski użył nie tylko do zaakcentowania imitacyjnego wymiaru *O tej muzyce*, lecz wykorzystał inny jej wers w recytowanej introdukcji *Dawida grającego przed Saulem*:

DAWID, muzyk zawołany,
Do króla został wezwany,
Aby graniem ciszył „OWĘ
DZIWNĄ MANIJĄ SAULOWĘ”²⁶
(Kowalski, 1986, s. 6)

²⁴ Teresa Michałowska przypomniała o istnieniu mitów „o muzykach i poetach: Orfeuszu, Amfionie, Arionie i Linosie, których śpiew i gra miały wywierać magiczny wpływ na zwierzęta, a nawet drzewa i głązy” (Michałowska, 1990a, s. 9).

²⁵ Por. też: „Jego skrzypce ten głos miały [Orfeusza – M.J.], / Że i lassy same / Pergameszki tańcowały” (Kochowski, 1991, s. 226).

²⁶ Ten wewnętrzny cytat (Kochowski, 1991, s. 153) – poszerzony o kilka wersów (13–16) – Kowalski zamieścił również jako nadrzędne motto na stronie tytułowej *Simfonii Dawidowych*.

Kolejny składnik paraleli tworzy wspomniana *Ars cantica*, gdyż poza motywem furii rozdzierających Orfeusza (którego Kochowski też wspomina w apostrofie do lutni) i związkiem z *Konkluzją liryków* oraz lirykiem IV, 10 tegoż autora padają tam słowa: „Chętnie wam do snu będę grał, / Za co też Dawida Saul zabić chciał” (Kowalski, 1997, s. 61). Szafowanie aluzjami do powszechnej przecież w staropolszczyźnie topiki oparte jest – jak widać – na stabilnym fundamencie spuścizny autora *Niepróżnującego próżnowania*.

Zgodnie z zaproponowanym wcześniej rozróżnieniem rozpatrywane tutaj relacje intertekstualne można wyabstrahować z konkretnych realizacji. Biorąc pod uwagę, że – na co zwrócił uwagę Czesław Hernas – Kochowski u schyłku życia traktował biblijnego Dawida jako swego mistrza (Hernas, 2002, s. 485), znaczna część dorobku Kowalskiego wzbogaca się o kolejne możliwe odczytanie. Przywołany wcześniej przykład z cyklu *Simfonie Dawidowe* – składa się nań kilka biblijnych parafraz – ujawnił uwikłanie w tkankę odniesień do twórczości poety z Gaju. Ekwiwalentna zależność wyrażnia się w piosenkach sięgających do tradycji literatury maryjnej, gdyż Kochowski – jak stwierdził Dariusz Dybek – „z wszystkich staropolskich pisarzy »namalował« chyba najbardziej rozbudowany obraz Maryi” (Dybek, 2019, s. 243).

Egzemplifikacją zapowiedzianego rodzaju powiązań tekstowych jest dwustroficzna *Inwokacja* zamieszczona w śpiewniku pochodzącym z roku 1997. Utwór zawiera alians mitologii rzymsko-greckiej z chrześcijańską, co świadczy o wykorzystaniu toposu w formie zreinterpretowanej przez tradycję staropolską (Michałowska, 1990b, s. 176). Podmiot zwraca się wszak do muzy, a owoce wysiłku poetyckiego zamierza (na wzór Kochowskiego)²⁷, ofiarować Maryi:

Węzłami rymów zaplecę staranny
Zdań wątek, ażebym bez wstydu mógł
Złożyć go u stóp Najświętszej Panny,
Jako sarmackich snopek ziół²⁸.
(Kowalski, 1997, s. 5)

²⁷ Według Eustachiewiczy drugim co do ważności wierszem dedykacyjnym – po oficjalnym, należącym do ramy wydania ofiarowaniu tomu Jakubowi Sobieskiemu *Niepróżnującego próżnowania* – jest *Ofiarowanie poematu polskiej Najświętszej Pannie Maryjej* (Eustachiewiczy, 1991, s. XIX).

²⁸ Piosenka ta jest dobrym przykładem ilustrującym odmienny stosunek Jacka Kowalskiego i Jacka Kaczmarskiego do tradycji sarmackich. O jednym z tekstów autora *Murów* Kamil Dźwiniel napisał: „Już podmiot liryczny utworu *Do Muzy suplikacja przy ostrzeniu pióra* skonstruowano właśnie na zasadzie autodyskredytacji, »samouwłoczenia«. Sam tytuł sugeruje podniosłą prośbę o natchnienie, która jednak nie wytrzymuje ironicznej próby szczerości – wszak czynności twórcze zostają tu zestawione z seksualnymi” (Dźwiniel, 2013, s. 101). Oto wyciątek ze wspomnianej piosenki: „Nie oddaj mi się bez przekory, / Podrażnij mnie, lecz nie za długo, / Żeby zbyt łatwo me utwory / Przedwczesną nie trysnęły strugą” (Kaczmarski, 2017, s. 549). Podobna dystynkcja możliwa jest do zaobserwowania we wspólnie napisanej przez obu poetów w roku 1995 *Tensonie dyskusyjnej albo marzurze syjonistyczno-endeckim* (inny tytuł to *Polonez biesiadny*). W owym słowno-muzycznym pojedynku Kowalski opowiada się po stronie atakowanej przez oponenta tradycji. Zarzut sformułowany przez Kaczmarskiego: „Wolnych wspólnie nic nie cieszy, / Bo za swoim każdy śpieszy”, spotyka się z odpowiedzią obrońcy: „Tu zaprzeczy moja warga: / A Kochowski albo Skarga? / Pełna gnoju polska gleba, / Ale czasem sięga nieba!” (Kowalski, 1997, s. 66).

Na podstawie kwalifikatorów opisanych przez Renardę Ociecek nie ulega wątpliwości, że piosenka Kowalskiego realizuje model renesansowo-barokowej prośby o natchnienie: po pierwsze, apostrofa nie jest skierowana do Boga (zamaskowany zostaje więc wariant *stricte* średniowieczny), lecz do muzy (tendencja uwidocznioma w antyku i odrodzeniu), po wtóre – zawiera wzmiankę o Matce Boskiej, która ewokuje wpływy baroku (Ociecek, 1990, s. 685).

Kowalski podąża tropami swego literackiego patrona, opiewając Matkę Boską przy wielu okazjach i na niezliczone sposoby. Oto w *Malowaniu Róży Duchownej* poeta skompilował całą paletę jej wcieleń, przypominając „dzisiejszym” piórem ich ważkość dla polskiej kultury²⁹:

Panna Chełmska, Panna Skulska,
Począjowska i Sokalska,
Jasnogórska, Świętogórska,
Ostrobramska, Ostrobramska –
I Licheńska, i Tulecka –
I Kórnicka, Skępska, Turska,
Studziannecka, Jazłowiecka,
Świętogórska, Świętogórska.
(Kowalski, 2019; por. Kochowski, 1991, s. 80–82)

W innej piosence – *Memorare* (Kowalski, 2020, s. 62) – sparafrazował modlitwę przypisywaną św. Bernardowi; skomponował także *Hymn o Najświętszej Maryi Pannie* oparty na motywach biblijnych zaczerpniętych m.in. z *Apokalipsy św. Jana*:

Oto nadchodzi Królowa,
Róża Dawidowa;
Słońce przy Niej gaśnie,
Świeci gwiazd dwanaście.
(Kowalski, 2010, s.p.)

Za ostatni przykład międzytekstowego dialogu zainicjowanego przez współczesnego poetę posłuży *Postrzał w gnieźnieńskiej potrzebie* – w utworze tym konkretne aluzje stykają się z odwołaniami do estetyki maryjnej. Piosenka Kowalskiego ponownie sygnalizuje związek dzięki cytatom tytułu i zawiera zasadniczy motyw hipotekstu: krucyfiks spływający krwią na kilka dni przed bitwą ze Szwedami (7 V 1656). Zdaniem Eustachiewicza w dobie naiwnej wiary w cuda, która utrzymywała się w Rzeczypospolitej aż do kresu czasów saskich, znak w takiej postaci – obok „płaczących” obrazów – był odczytywany jako nader ważny (Eustachiewicz, 1991, s. XXXIII). Nie dziwią zatem lamentsy Kochowskiego z powodu nieszczęścia sprowadzonego niedowiarstwem³⁰. „A toż masz, rękę, nagrodę śmiałości” (Kochowski, 1991, s. 78)

²⁹ Krzysztof Rogulski za jeden z przejawów długiego trwania sarmatyzmu uznaje właśnie współcześnie żywy kult maryjny (Rogulski, 2022, s. 98).

³⁰ W epigramacie *Skrewnienie* (Kochowski, 1991, s. 259–260) poeta wyzyskał jednak tę sytuację jako źródło żartu.

– kwituje barokowy poeta, rozwodząc się nad konsekwencją podszytego racjonalizmem od-
ruchu, czyli dotknięcia ociekającego krwią krzyża. Tymi zaś słowy przedstawił Kowalski re-
perkusje zwątpienia w cud:

W ręce dziura, w ręce, która Bożej tknęła krwi;
A nim się ogarnął,
Drugą kulę zgarnął,
Już nie zwleka i ucieka, i z bojaźni drży:

To znak!
W bluźnierczą rękę strzał dwa razy padł.
(Kowalski, 1997, s. 14).

Na największą uwagę zasługuje dostrzeżenie we współczesnej realizacji kornej postawy
podmiotu przez Maryję, która obiecuje uzdrowić rany poety, jeśli ten ofiaruje jej swą lirykę³¹.
Cena za akt miłosierdzia okazuje się niewygórowana, gdyż:

Jak chciała, tak zrobił,
Krwi utoczył sobie³²,
Śpiewał, kreślił, wiersze, pieśni dla Madonny swej –
(Kowalski, 1997, s. 14).

Tym razem pojedynczy hipotekst nie jest tylko źródłem dla kreowanej stylizacji czy załóż-
kiem restytucji dawnej tradycji, lecz pełni przede wszystkim funkcję estetycznej obudowy dla
metatekstualnej refleksji, wskazującej istotę twórczości Kochowskiego.

Komplementarne spojrzenie na działalność artystyczną Kowalskiego unaoczniają także
obecne w niej nieliterackie odniesienia do twórczości autora *Psalmodii polskiej*. Dla przykła-
du okładka *Rzeczypospolitej Niebieskiej* jest pastiszem anonimowego miedziorytu, który po-
służył za frontyspis pierwszego wydania *Niepróżnującego próżnowania*. Transpozycja objęła
m.in. „siedzącą postać szlachcica (jak świadczy podgolona czupryna i strój) grającego na lut-
ni” (Eustachiewicz, 1981a, s. 3), którą Kowalski zastąpił skarykaturowanym autoportretem.
Pegaz z oryginału został zaś przemianowany na szarżującego husarza, warowne miasto na-
tomiasz – Eustachiewicz zasugerowała, że mógł być to Kraków – upodobnione zostało do ja-
snogórskiego klasztoru.

Zaproponowany przegląd piosenek Jacka Kowalskiego dowiódł, że świadomie resty-
tuje on sarmackie tradycje obecne w tekstach Wespazjana Kochowskiego z niespotykaną
wśród współczesnych „śpiewających poetów” swobodą. Gęsta sieć relacji intertekstualnych

³¹ Czesław Hernas stwierdził, że Kochowski postrzał w dłoń postrzegając jako karę zesłaną przez samego Boga, więc to właśnie jemu obiecał powierzenie swego pióra w wierszu odnoszącym się do wydarzenia z roku 1656. Podobną, lecz inaczej zaadresowaną obietnicę złożył poeta dziewięć lat później, gdy w wybawieniu od utonięcia w Pili-
cy upatrywał interwencji Matki Boskiej (Hernas, 2002, s. 482).

³² Por. „Nic tylko pisać i nadstawić głowy, / W tę nadzieję I krew leję, / Że na wieki Z twej opieki / Nie wypuścisz,
Pani!” (Kochowski, 1991, s. 65).

jednoznacznie świadczy o dużych ambicjach poetyckich autora omówionych utworów, toteż przyznanie im miana piosenek literackich jest w pełni uzasadnione. W każdym wypadku warstwa muzyczna oraz performatywna jawią się jako elementy nieobligatoryjne, rzecz by zatem można, że teksty te cechują się pełną samodzielnością. Autor *O tej muzyce* posługuje się nieprzystającymi do dzisiejszego języka literackiego systemami semiotycznymi, doprowadzając do aktywizacji i aktualizacji wybranych elementów tradycji literackiej polskiego baroku. Jak pisał Jan Błoński:

Barok jest w Polsce wszędzie, ale zarazem – dziwna rzecz! – nie powołuje do istnienia arcydzieł. [...]. Odrodzenie zrodziło szybko potężne talenty, od Kochanowskiego poczynając, tymczasem polskiemu barokowi dziwnie brakuje „lokomotywy”, która by jego problematyce nadała wymiar uniwersalny. Dlatego też, aby do nas dotrzeć, musi ona zostać zaktualizowana, przeinterpretowana przez naszych współczesnych. Najefektowniejszą z tych reinterpretacji zawdzięczamy Gombrowiczowi (Błoński, 2001, s. 183–184).

Przybliżenia Kowalskiego nie są zasadniczo podszyte stylizacją polemiczną (parodystyczną), którą Stanisław Balbus wnikliwie omówił na przykładzie *Trans-Atlantyku* (Balbus, 1993, s. 347–356). Przyświeca im raczej – przeszczepiona na grunt wypowiedzi artystycznej – Braudelowska myśl, że „Terazniejszość i przeszłość oświetlają się wzajemnie swym światłem” (Braudel, 1971, s. 64). Owe piosenki stanowią dla poety zapewne sposób przeciwdziałania nostalgii za społeczeństwem wolnym od „plag” nowoczesności; „światem utraconym” (Szacki, 1984, s. 7).

Bibliografia podmiotowa

- Horacy (1971). *Omnibus hoc vitium est cantoribus, inter amicos*. Przeł. J. Czubek. W: Horacy, *Wybór poezji* (s. 197–203). Oprac. J. Krókowski. Wyd. 3. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Horacy (2006). *List do Pizonów*. W: *Trzy poetyki klasyczne* (s. 79–109). Przeł. i oprac. T. Sinko. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kaczmarek, J. (2017). *Do Muzy suplikacja przy ostrzeniu pióra*. W: J. Kaczmarek, *Między nami: wiersze zebrane* (s. 549–550). Wyd. 2. Warszawa: Prószyński Media.
- Kaczmarek, J., Kowalski, J. (1997). *Tensona dyskusyjna albo mazur syjonistyczno-endecki*. W: J. Kowalski, *Śpiewniczek sarmacki Jacka Kowalskiego* (s. 64–66). Poznań–Zakopane: Comtext.
- Kochanowski, J. (1991). *Dzieła wszystkie*. T. 4. Oprac. M. R. Mayenowa, K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochowski, W. (1991). *Utwory poetyckie*. Oprac. M. Eustachiewicz. Wyd. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kowalski, J. (1988). *Śpiewniczek sarmacki Jacka Kowalskiego*. Kraków–Poznań: „Grono Przyjacielskie”.
- Kowalski, J. (1986). *Simfonie Dawidowe*. Kraków–Poznań: s.n.
- Kowalski, J. (1997). *Śpiewniczek sarmacki Jacka Kowalskiego*. Poznań–Zakopane: Comtext.
- Kowalski, J. (2006). *Niezbędnik Sarmaty*. Poznań: Dębogóra.

- Kowalski, J. (2009). Barok. W: B. Hojdis, J. Kowalski, K. Meller, *Literatura staropolska* (s. 177–322). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Kowalski, J. (2010). *Historie dominikańskie*. Kraków: Fundacja Dominikański Ośrodek Liturgiczny.
- Kowalski, J. (2011). *Patrz tam, gdzie Sarmacja*. Kraków: IESiR im. ks. P. Skargi.
- Kowalski, J. (2012). *Blokomacha*. Żnin: Wulkan.
- Kowalski, J. (2019). *Malowanie Róży Duchownej*. Pobrane z: <https://tiny.pl/cmqh7> (29.05.2023).
- Kowalski, J. (2020). *Rzeczpospolita Niebieska*. Poznań: Dębogóra.
- Strykowski, M. (1582). *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszystkiej Rusi*. Królewiec: Druk. Geoga Osterbergera.

Bibliografia przedmiotowa

- Balbus, S. (1993). *Między stylami*. Kraków: Universitas.
- Błoński, J. (2001). Uparte trwanie baroku. *Teksty Drugie*, 3–4 (11), 183–189.
- Bohuszewicz, P. (2011). Pożytki z prawicowego neosarmatyzmu. (Nie-prawicowa) obrona Krzysztofa Koehlera. W: P. Biliński (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej* (s. 99–117). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bohuszewicz, P. (2014). Hermeneutyki sarmatyzmu. W: M. Lutomiński (red.), *Tradycje szlacheckie we współczesnej kulturze polskiej. Przybliżenia i perspektywy badawcze* (s. 105–130). Toruń: Polskie Towarzystwo Ludoznawcze.
- Braudel, F. (1971). *Historia i trwanie*. Przeł. B. Geremek. Warszawa: Czytelnik.
- Buchwald-Pelcowa, P. (1968). Pieśń „Ocknij się, Lechu”. Przemiany tekstu i jego rola w literaturze i życiu społecznym. *Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej*, 9–10, 65–96.
- Cieślakowska, T. (1995). *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Łódź: PWN.
- Dybek, D. (2019). Jak „opowiedzieć” Matkę Bożą? Postać Maryi w kazaniu Samuela Brzeźewskiego. *Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica*, 2 (53), 243–264.
- Dzida, M. (2016). O funkcjach muzyki w opowiadaniu „Echa muzyczne” Bolesława Prusa. W: J. Szcześnień, A. Skąły (red.), *Kanon i obrzeża realizmu* (s. 141–160). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Dźwiniel, K. (2013). Struktura ironii w programie „Sarmatia” Jacka Kaczmarskiego. Wprowadzenie. *Prace Literackie*, 53, 95–106.
- Dźwiniel, K. (2016). (Staro?)polskie przyjemności w wybranych tekstach Jacka Kowalskiego. W: R. Bubczyk, B. Hołub (red.), *Przyjemności duchowe i cielesne w kulturze na przestrzeni dziejów* (s. 247–254). Lublin: UMCS.
- Dźwiniel, K. (2018). „»O czym śpiewa Arijon«?: tekstowe wymiary polskiej piosenki bardowskiej od końca lat 60”, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr. hrab. R. Siomy i dr. M. Lisieckiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Eustachiewicz, M. (1981a). „Dwór helikoński” Wespazjana Kochowskiego. *Pamiętnik Literacki*, 2 (72), 3–22.
- Eustachiewicz, M. (1981b). „Liryka polskie” Wespazjana Kochowskiego wobec tradycji literackiej. *Pamiętnik Literacki*, 3 (72), 279–307.
- Eustachiewicz, M. (1991). Wstęp. W: W. Kochowski, *Utwory poetyckie* (s. III–LXXXIV). Oprac. M. Eustachiewicz. Wyd. 2. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gajda, K. (2003). *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

- Genette, G. (2014). *Palimpsesty*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Hernas, Cz. (2002). *Barok*. Wyd. 8. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Krzysztofik, M. (2017). *Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarskiego*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej UJK.
- Kukulski, L. (1962). Wprowadzenie. W: J. Sobieski, *Listy do Marysieńki* (s. 9–22). Warszawa: Czytelnik.
- Kwiek, A. (2008). „Nie dbam, aby zimne skały...”: tajemnice Orfeusza-mędrca w „Pieśni II” z „Ksiąg wtórczych” Jana Kochanowskiego. *Pamiętnik Literacki*, 3 (99), 19–33.
- Lepage, Y. (1985). Blondel de Nesle et Richard Coeur de Lion: histoire d’une légende. *Florilegium*, 7, 109–128.
- Michałowska, T. (1990a). [Hasło] Adresat literacki – pojęcie. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 9–12). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Michałowska, T. (1990b). [Hasło] Epika. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 170–176). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Michałowska, T. (1990c). [Hasło] Opis – pojęcie. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 522–524). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Michałowska, T. (1990d). [Hasło] Psalm. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 666–671). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nieznanowski, S. (1990). [Hasło] Waleta. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 885–887). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Obremski, K. (1995). „*Psalmodia polska*”. *Trzy studia nad poematem*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ocieczek, R. (1990). [Hasło] Rama utworu. W: T. Michałowska (red.), *Słownik literatury staropolskiej* (s. 684–688). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rogulski, K. (2022). Obecność kultury szlacheckiej w Polsce XXI wieku (rekonesans). *Filologia Polska*, 8, 87–101.
- Romański, R. (1994). *Beresteczko 1651*. Warszawa: Bellona.
- Szacki, J. (1984). Słowo wstępne. W: J. Kurczewska, J. Szacki (red.), *Tradycja i nowoczesność* (s. 5–13). Warszawa: Czytelnik.
- Ślękowa, L. (2001). Quadratum perfectum Wespazjana Kochowskiego: „Niepróżnujące próżnowanie – liryka polskie”, „Ogród panieński”, „Psalmodia polska”: uwagi o kompozycji. *Pamiętnik Literacki*, 2 (92), 149–157.
- Ulewicz, T. (2006). *Sarmacja. Zagadnienie sarmatyzmu*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Walecki, W. (1976). Wespazjan Kochowski wobec tradycji czarnoleskiej. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie*, 35, 51–66.
- Wójcik, Z. (1989). *Wojny kozackie w dawnej Polsce*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza.

About this music. The poetry of Wespazjan Kochowski as the material for Jacek Kowalski’s “Sarmatian” songs

Summary

The aim of the article is to present the intertextual connections between the insufficiently researched songs of Jacek Kowalski (the material includes songs published in the years

1986–2020) and the poetry of Wespazjan Kochowski. The analysis focused on the dialogical and palimpsest dimensions of the works of a contemporary author, as well as on the architextual relations present there.

Słowa kluczowe: Jacek Kowalski, Wespazjan Kochowski, tradycja literacka, sarmatyzm, intertekstualność, piosenka literacka.

Keywords: Jacek Kowalski, Wespazjan Kochowski, literary tradition, Sarmatism, intertextuality, literary song.