

PRACE POLONISTYCZNE

SERIA LXII

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE
POLONISTYCZNE

SERIA LXII (2007)

ŁÓDZ 2007



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
90-505 Łódź, ul. Skłodowskiej-Curie 11
tel. (42) 665-54-59, fax (42) 665-54-64
sprzedaż wydawnictw (42) 665-54-47

Redakcja:

Wiesław Pusz (redaktor naczelny)

Bogdan Mazan, Tadeusz Błażejowski, Jerzy Poradecki,

Jerzy Rzymowski, Dorota Samborska-Kukuć

Słowinia Tynecka-Makowska (sekretarz)

Wydano z pomocą finansową Komitetu Badań Naukowych
i Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego.

Nakład 200 egz.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2007

ISSN 0079-4791

Spis treści

ROZPRAWY	7
<i>Michał Kuran</i> RETORYKA JAKO NARZĘDZIE BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ SAMUELA TWARDOWSKIEGO – DOKONANIA I ZARYS PERSPEKTYW	9
<i>Zbigniew Tuta</i> LISTY JÓZEFA KOBLAŃSKIEGO DO IZABELI CZARTORYSKIEJ	35
<i>Anna Petlak</i> Z PRZEJAWÓW ZAINTERESOWAŃ BAJKAMI IGNACEGO KRASICKIEGO NA UKRAINIE W XIX WIEKU. „CZYTANKA” MARKIJANA SZASZKEWICZA	51
<i>Dorota Samborska-Kukuć</i> KARTKA Z DZIEJÓW KRZEMIEŃCA. SPRAWA TADEUSZA SZOSTAKOWSKIEGO ..	67
<i>Karolina Goławska</i> ANDROGYNICZNA HYBRYDA – „W GODZINIE CUDU” STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO	81
<i>Joanna Chądzyńska</i> STRASZNA POWIEŚĆ GOMBROWICZA	93
<i>Lidia Ignaczak</i> FENOMENOLOGIA TEATRU WEDŁUG ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO	109
EDYCJE	123
<i>Agnieszka Stasińska</i> „KRAKOWIAKI OFIAROWANE POLKOM” I „POWIEŚĆ O ZAJĄCACH” – DWA WAŻNE UTWORY ANTONIEGO GORECKIEGO Z LAT 1815–1816. TEKSTY I KOMENTARZE.	125
TŁUMACZENIA	167
<i>Stephanie Felicite de Genlis</i> CUDOWNY SZAFIR, CZYLI TALIZMAN SZCZĘŚCIA. POWIASTKA WSCHODNIA ...	169
NA MARGINESACH LEKTUR	191
<i>Agnieszka Śniegućka</i> „DO BOGA” FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA. MIĘDZY NOCĄ I ŚWITEM – MISTYCZNA ZADUMA PUŁAWSKIEGO POETY	193
<i>Marta Szymor</i> W ŚWIECIE POJĘĆ NIEPOJĘTYCH. OBRAZOWANIE W UTWORACH ADAMA STANISŁAWA NARUSZEWICZA – REKONESANS ZAGADNIENIA	201

Rozprawy

Michał Kuran

RETORYKA JAKO NARZĘDZIE BADAŃ
NAD TWÓRCZOŚCIĄ SAMUELA TWARDOWSKIEGO
– DOKONANIA I ZARYS PERSPEKTYW*

Dla badaczy staropolszczyzny do oczywistości winno należeć twierdzenie, że retoryka to jedno z zasadniczych narzędzi pozwalających z powodzeniem rekonstruować założenia poetyki, odsłaniać motywację i poprawnie określać cele, jakie przyświecały twórczości dawnych autorów. W wypadku Samuela Twardowskiego o zasadności badań prowadzonych z tego punktu widzenia świadczy już samo wykorzystywanie jego utworów w siedemnasto- i osiemnastowiecznej szkole w ramach ćwiczeń z poetyki i retoryki. Również zakończone niepowodzeniem poczynania parabadawcze dziewiętnastowiecznych wykładawców literatury polskiej pokazują, że nie sposób zrozumieć tej twórczości bez szeroko pojętej świadomości retorycznej.

Dzięki nowemu odczytaniu dzieł poety, z pominięciem balastu metodologii, którą przyniósł XIX i początek XX wieku, ze sztywnym podziałem na hermetycznie odizolowane od siebie, niezmiennie formy literackie, i z jednoczesnym przywróceniem należnego miejsca retoryce, możliwe staje się m.in. opisanie założeń ejdologicznych i genologicznych twórczości poety. Trzeba bowiem pamiętać, że Twardowski modyfikował klasyczne wzory gatunkowe, tworząc formy mieszane. Można ustalić dzięki temu technikę konstruowania postaci literackiej, wspólną dla panegiryku, eposu i eposu biograficznego. Badania z użyciem narzędzi, które udostępnia retoryka, pozwolą też zgłębić złożoność stylu i wersyfikacji poety. To jedynie część problemów, jakie narosły dotychczas w pracach nad

Michał Kuran (ur. 1972) – adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Główne obszary jego zainteresowań to literatura polska XVII w., dorobek literacki Samuela Twardowskiego oraz Marcina Paszkowskiego, epika staropolska, literatura okolicznościowa, kaznodziejstwo pogrzebowe oraz edytorstwo tekstów dawnych. Publikacje w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Pracach Polonistycznych”, w „Acta Universitatis Lodzianis – Folia Litteraria Polonica”, w „Napisie” oraz w monograficznych tomach zbiorowych.

* Tekst niniejszy stanowił podstawę referatu wygłoszonego podczas konferencji „Od Kalimacha do Lausberga, czyli rozwój retoryki w Polsce w latach 1945–2002” zorganizowanej przez Uniwersytet Szczeciński (Pobierowo, 11–13 maja 2004).

Twardowskim. Zwracali na nie uwagę dawni badacze, formułując spostrzeżenia wymagające rozwinięcia bądź rewizji; warto wniknąć w tajniki świadomości filologów ze względu na rangę stawianych przez nich pytań i problemów. Z kolei dwudziestowieczni badacze Twardowskiego (po roku 1950) poszukiwali skutecznej metodologii w arsenałach współczesnych teorii literaturoznawczych; stosując je, odpowiedzieli na część pytań. Retoryka przynosi jednak dodatkowe możliwości kompleksowej analizy tekstu z uwzględnieniem również zasad dawnej teorii komunikacji. Pozwala spojrzeć na nowo na już przebadane kwestie i znajdować rozwiązania problemów, które nagromadziły się w toku poszukiwań. Wykorzystywana dotąd metodologia nie umożliwiła rozwikłania części zagadek. Natomiast retoryka pozwala wniknąć w szczegóły konstrukcyjne dzieła, odsłania jego założenia stylistyczne i perswazyjne zgodnie z regułami oraz koncepcjami filozoficznymi i estetycznymi dzieła literackiego, jakie przyświecały jego twórcom. Jest więc jednym z najważniejszych środków w badaniu tekstów staropolskich.

Analizowanie utworów Twardowskiego za pomocą narzędzi retorycznych ma, jak już wspomniano, swoje historyczne uzasadnienie, którego źródła należy szukać w recepcji pism autora. Fragmenty jego tekstów pojawiły się już wkrótce po śmierci twórcy w rękopiśmiennych poetykach i retorykach tworzonych na potrzeby kolegów jezuitów, jednocześnie z wprowadzeniem do szkół przykładów czerpanych z dorobku poetów polskojęzycznych¹. Z powodów dydaktycznych zapewne opublikowano na początku lat osiemdziesiątych XVII wieku w całości *Wojnę domową* i zbiór poezji *Miscellanea selecta*². Twardowski był jednym z trzech ówczesnych poetów rodzimych, obok Kochanowskiego i Sarbiewskiego, których cytowano w tychże rękopiśmiennych skryptach przygotowywanych przez wykładowców na własny użytek szkolny³. Nauczyciele szkół jezuitów traktowali twórczość liryczną Twardowskiego jako zbiór przykładów ilustrujących sposób przyswajania kulturze sarmackiej po polsku klasycznych wzorców literackich⁴. Praktycznie dążono do stworzenia form lirycznych będących odpowiednikiem znanego z epiki „ojczystego *heroicum*”. Przykłady z Twardowskiego służyły prezentacji możliwości rozwoju struktur wersyfikacyjnych znanych z tradycji łacińskiej, jak też realizacji poszczególnych tematów w języku polskim. Utwory ilustrowały zagadnienia z zakresu imitacji, emulacji, ale też metryki [*ib.*, 357–358]. Jak pokazują

¹ J. Niedźwiedź, *Twardowski w szkole XVII i XVIII wieku (Quae rapiet sub nube vetustas minime molles Twardovii musas?)*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, pod red. K. Meller i J. Kowalskiego, Poznań 2002, Biblioteka Literacka „Poznańskich Studiów Polonistycznych” t. 34, s. 354.

² Zob. też: R. Ociecek, *Samuel Twardowski i jezuita*, [w:] *Studia slavistica et humanistica Nullo Minissi*, Katowice 1997, s. 100–108; *eadem*, *Dwudziesta rocznica śmierci poety – inicjatywy wydawnicze kaliskich jezuitów*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 340–351.

³ Por. m.in.: J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 355. Zob. też: R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1966 nr 142, „Prace Historycznoliterackie” z. 11; E. Ulčinaite, *Teoria retoryczna w Polsce i na Litwie w XVIII wieku*, Wrocław 1984, s. 44.

⁴ Por. J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 358.

badania Ryszarda Łużnego, prowadzone na materiale z kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej⁵, i ustalenia Jakuba Niedźwiedzia, poczynione na podstawie dwustu rękopisów z obszaru Litwy, Małopolski i Ukrainy, nauczyciele i uczniowie kolegów sięgali po przekłady z Horacego i Macieja Kazimierza Sarbiewskiego, po oryginalne ody, jak też, głównie wykładowcy tejże Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, po epikę, szczególnie po *Wojnę domową*. Twórczość heroiczną Twardowskiego trwale wprowadził do podręczników Akademii Kijowsko-Mohylańskiej autor poetyki *Lira variis [...] chordis instructa* z 1696 roku, który omawiając epos powoływał się w przykładach literackich na *Wojnę domową*. Utwór ten służył materiałem egzemplifikacyjnym również w zakresie stylistyki. Twórca poetyki ilustrował fragmentami *Wojny domowej* synekdochy, metonimie, antonomazje, onomatopeje, peryfrazy, amplifikacje i inne [*ib.*, 43]; podążał zresztą śladem poprzednika, autora *Camoena in Parnassio* z 1689 roku, który brał z *Wojny domowej* przykłady np. amplifikacji czy alegorii [*ib.*, 41]. Niedźwiedź twierdzi, że ceniono poetę, za twórczość epicką przyznając mu wręcz przydomek *supervates*⁶. Uznawano więc model epiki wypracowany przez Lukana w *Farsaliach* za równie godny naśladowania, co opozycyjny wzór eposu homerycko-wergilijskiego reprezentowany przez *Eneidę*, ponieważ odmienności założeń raczej nie uwypuklano. Było to możliwe, gdyż formy nie traktowano jako głównego wyróżnika poezji epickiej; zwracano uwagę przede wszystkim na tematykę, uznając za materię epiki wyłącznie czyny dzielnych mężów [*ib.*, 358]. O popularności modelu świadczą ponadto próby przekładu *Farsaliów* z końca XVII wieku⁷.

Popularność Twardowskiego słabła stopniowo w drugiej połowie XVIII wieku. Cenili go jeszcze Konarski i Bohomolec za walory języka. Wyraźny odwrót od jego pisarstwa rysuje się od *Sztuki rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego i wiąże się z powrotem do uznawania architektoniki dzieła za podstawowy wyznacznik eposu. Stąd powrót do modelu homerycko-wergilijskiego i negacja wzorca epiki lukanowskiej, bardziej swobodnej w zakresie budowy.

Zarówno sama obecność twórczości Twardowskiego w szkole, jak też jej recepcja pokazują niezbicie zasadność prowadzenia badań z użyciem narzędzi retorycznych. W tym kontekście pisma Twardowskiego postrzegano jako wzorcowe w nauczaniu sztuki poetyckiej i retoryki. Jezuitckie szkoły w Wielkopolsce były w XVII wieku ośrodkami formułowania i wdrażania do praktyki edukacyjnej nowoczesnych koncepcji w zakresie teorii poezji. Pisma Twardowskiego mogły być przykładem realizacji tego, co było świadectwem pewnego etapu rozwoju modyfikowanych stopniowo reguł poetyki szkolnej, która odbiegała coraz bardziej od modelu klasycznego na rzecz rozwiązań nowych, rodzimych. Jednym ze świadectw tych tendencji jest teoretyczna twórczość Jana Kwiatkiewicza i jego *Phoenix rhetorum* (Cracoviae 1672)⁸.

⁵ R. Łużny, *Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska*, *loc. cit.*

⁶ J. Niedźwiedź, *op. cit.*, s. 359.

⁷ Wojciech Stanisław Chrościński (Oliwa 1690), Jan Alan Bardziński (Oliwa 1691).

⁸ Zob. E. Ulčinaite, *op. cit.*, s. 25, 29, 44–45; S. Bednarski SJ, *Upadek i odrodzenie szkół jezuitckich w Polsce*, Kraków 1933, s. 196–197.

I. Retoryka w badaniach. Druga połowa XVIII wieku i wiek XIX

W świetle aktualnych (fragmentarycznych wprawdzie) ustaleń na temat recepcji dzieła poety opinie uczonych – aż po początek XX wieku – brzmią po prostu karykaturalnie. Na wykorzystywanie przez Twardowskiego elementów sztuki retorycznej zwracano co prawda uwagę, ale pośrednio lub w duchu negacji. Istnieje mentalna przepaść pomiędzy pojmowaniem społecznych i estetycznych zadań retoryki reprezentowanych przez autorów dawnych opracowań a współczesnym rozumieniem jej roli w rzeczywistości kulturalnej czy też politycznej dawnej Polski.

Śledząc wypowiedzi osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych miłośników literatury polskiej oraz autorów, którzy pisali w początkach XX wieku, można powziąć przekonanie, że Twardowski był twórcą liczącym się przede wszystkim ze względu na objętość pisarskiej spuścizny. Padały stwierdzenia w rodzaju: „najpłodniejszy ze wszystkich poetów polskich” (Ignacy Chodynicki⁹); „należy do najpłodniejszych w wieku, w którym żył, pisarzy i dla tego samego już godzien uwagi” (Jan Majorkiewicz¹⁰).

Dla dawnych badaczy miarą talentu poety była więc objętość jego dzieł. Ranga wynikająca między innymi z miejsca, jakie Twardowski zapewnił sobie w świadomości kulturalnej epoki dzięki drukowi swych dzieł, zesłała na odleglejszy plan¹¹.

I. 1. Wobec estetyki klasykistyczno-romantycznej i postromantycznej

W dobie klasycyzmu¹² uznano Twardowskiego za poetę przełomu w poetyce i estetyce renesansu i baroku. W związku z tym formułowano niekiedy rozbieżne opinie na temat jego stylu. W wypowiedziach badaczy kryła się również ocena techniki pisarskiej.

Najostrzejszą opinię sformułował Dawid Braun:

*Nam praeter coactum in rhythmis sermonem, hic Autor celebrata Poesis ingenia non assurgit, quia artificiosis digressionibus, sententiis, fabulis, quibus ut Aelianus refert, omnes Poetae vomitum Homeri lambunt, eos imitari noluit; sed Historiam simpliciter narratione, paucissimis interjectis allegoriis, prosequutus est*¹³,

a za nim powtórzyli ją najpierw Hieronim Juszyński, potem Ignacy Chodynicki, oceniając *Wojnę domową*:

⁹ I. Chodynicki, *Dykcjonarz uczonych Polaków*, t. 3, Lwów 1833, s. 272.

¹⁰ J. Majorkiewicz, *Historia, literatura, krytyka. Literatura polska w rozwinięciu historycznym*, wyd. 2, Warszawa 1850, s. 257.

¹¹ R. Ociecek, *Dwudziesta rocznica śmierci poety...*, s. 340–351; M. Kuran, *Z dziejów barokowego parnasu – o wybitnych utworach Samuela Twardowskiego*, „Prace Polonistyczne” 2005 (seria LX), s. 9–39; *idem*, *Samuel Twardowski w literackiej szkole Mikołaja Reja*, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Litteraria Polonica” 2007, t. 9, s. 25–36.

¹² Na temat pozytywnego odbioru pism Twardowskiego w dobie oświecenia: por. D. Kowalewska, „Godny względów potomności”. *Recepcja twórczości Samuela Twardowskiego w kulturze polskiego oświecenia*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 441–452.

¹³ D. Braun, *De scriptorum Poloniae et Prussiae historucorum...*, Coloniae 1723, s. 98.

[...] autor nie wznosi się śladem wielkich dowcipów, bo sztucznym zbaczaniem, rozmaitością zdań i bajek, naśladował poetów, o których mówi Elian, że wymioty Homera lizali.¹⁴

Badacze zwracali uwagę na walory stylu Twardowskiego przez porównanie ze stylistyką pisarzy i poetów renesansowych, których dokonania stanowiły realizację poetyki uznawanej za klasyczną. Dokonywali ocen wedle preferowanych przez siebie kryteriów estetycznych, w myśl których jedyną wartościową i godną naśladowania była właśnie poetyka klasyczna. Wymieniane przez nich cechy miały świadczyć o przełomowym charakterze stylistyki poezji Twardowskiego. Uważano, że w jego twórczości zachowały się cechy godnego pochwały stylu renesansowego, lecz zarazem pojawiły się symptomy baroku, utożsamiane z zepsuciem stylu, niewłaściwą, bo rozwlekłą konstrukcją wypowiedzi. Dawni badacze dostrzegali zarazem siłę wyrazu pism sarmackiego Marona.

Operując kategorią „stylu nadętego”, o którym napisano w *Retoryce do Hereniusza*:

[...] ludziom niedoświadczonym stylem wzniosłym wydaje się styl napuszony i nadęty, gdy wyraża daną myśl albo przy pomocy słów nowych, albo archaicznych, albo niezręcznych przenośni czy też wyrażen zbyt poważnych, niż wymaga temat [...].¹⁵

Chodynicki krytykował dokonania Twardowskiego:

Styl jego nie jest ten, którym powinna tchnąć piękna poezja: widać tu ową nieprzyjemną nadętość, wyrazy makaroniczne, i lubo pełen ognia, już w nim zaraza zepsucia postrzegać się daje.¹⁶

W podobnym duchu wypowiadał się Stanisław Tarnowski:

¹⁴ I. Chodynicki, *op. cit.*, s. 275. „Claudius Elianus, sływał r. 222 po nar[odzeniu]. Chryst[usa]., uczył retoryki w Rzymie i pisał 14 ksiąg *Historiae variae*, które nie doszły nas w całości”. Odwołanie się do opinii tego rzymskiego grekisty drugiej połowy II wieku n.e., nazywanego *sofistą*, to nie rezultat zbiegu okoliczności. Pozostałe po nim pisma wydawano od drugiej połowy XVI wieku regularnie (w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego przechowywane są egzemplarze wydań z lat 1567 [Lugduni], 1600 [Genewa], 1647, 1662, 1668, 1713 [Strassburg] i późniejsze). Najpopularniejsze były *Variae Historiae libri XIV* [C. Aelianus, *Variae Historiae libri XIV*, [...] *curante Joh. Henrico Lederlino, Argentorati*, [Strassburg] 1713, 8^o, k. nłb. 11, s. 825, k. nłb. 118], stanowiące wypisy z bardziej znaczących autorów. Zawierały także anegdoty oraz notatki pomocne w opracowaniach o charakterze historycznym (*Wielka encyklopedia ilustrowana*, t. 1, Warszawa 1890, s. 187). Zbiór ten został opublikowany m.in. w Strassburgu w 1713 roku. Jest bardzo prawdopodobne, że tam znalazł Braun opinię o naśladowcach Homera.

¹⁵ *Rhetorica ad Herennium*, przeł. S. Stabryła, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, wybór i oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 140.

¹⁶ I. Chodynicki, *op. cit.*, s. 277.

Poezja Twardowskiego pierwsza daje miarę upadku i zepsucia poezji polskiej. Już żadnej formy, już żadnej sztuki, żadnej budowy, żadnej proporcji w jego poematach, już styl i smak napuszysty, nienaturalny, nadęty a niski.¹⁷

„Nadętości” czy „napuszystości” stylu towarzyszyć miało zepsucie smaku – kolejny symptom nowej epoki. Pisał Majorkiewicz:

Na nim się wyraża charakter przejścia do zepsucia smaku i rozsądku, czystego, jasnego, rozległego poglądu na życie.¹⁸

Analogiczne myśli odnajdujemy w słowach Juliana Bartoszewicza:

Pisarz płodny, który stoi na środku pomiędzy dwoma zwrotami literatury; znać w nim wyraźnie ślady psującego się smaku, rymuje bowiem lada co, nawet kroniki, jak Strykowski.¹⁹

Bartoszewicz wyłączył z obszaru poezji doskonałej eposy Twardowskiego ze względu na podejmowaną przez autora *Wojny domowej* tematykę historyczną, właściwą, zdaniem krytyka, warsztatowi kronikarskiemu, zatem nie należącą do klasycznego eposu. Zabrało świadomości, że Twardowski nawiązywał do koncepcji epiki, jaką przekazał Lukan w *Farsaliach*, a więc eposu dotyczącego zdarzeń współczesnych piszącemu, rezygnował zaś z modelu homerycko-wergiliańskiego²⁰. Walory eposów rozpoznawał tylko Kazimierz Brodziński, który dostrzegł związki Twardowskiego z literaturą rzymską:

Przecież obok nagannej przesady stylu moc jego poetyczną ten pewno czuć umie, a nawet wady darować potrafi, kto się z poetycznym językiem Rzymian dokładnie obeznał.²¹

I jeszcze opinie Majorkiewicza i Władysława Syrokomli:

¹⁷ S. Tarnowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Wiek XVII*, wyd. 2 uzup., Kraków 1903, s. 131.

¹⁸ J. Majorkiewicz, *op. cit.*, s. 257–258.

¹⁹ J. Bartoszewicz, *Dzieła*, t. 2: *Historia literatury polskiej potocznym sposobem opowiedziana*, wyd. 2 powiększ., Kraków 1877, s. 6.

²⁰ Podobne wątpliwości zgłasza też Jan Niedźwiedz, który znalazł w egzemplarzu *Wojny domowej* przechowywanym w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego notatkę: „Kupiłem Te Kronickę w Krakowie In anno 1709 d[omini] 23 Augusty” (J. Niedźwiedz, *op. cit.*, s. 352). Wyraźnie go ona zdziwiła. Tymczasem za wyjaśnienie terminu „kroniczka” w stosunku do *Wojny domowej* można uznać opinię Eugenii Ulčinaite: „Wydaje się, że autorytet Lauksmina w dużej mierze zdecydował o tym, że w retorykach powstałych na Litwie nawet w końcu XVII wieku wyraźnie zostały utrzymane tradycje klasycznej retoryki, podczas gdy w Polsce, zwłaszcza w Poznaniu i Kaliszu, wielu profesorów poszło śladem Jana Kwiatkiewicza, głosząc zasady wytwornej barokowej elokwencji” (E. Ulčinaite, *Teoria retoryczna...*, *op. cit.*, s. 25).

²¹ K. Brodziński, *Pisma*, wyd. zupełne, oprac. J. I. Kraszewski, t. 4, Poznań 1872, s. 180.

Wiele naturalności – odrzuciwszy mitologię i konieczne powijaki form, w które za czasów Samuela wiązano myśli – przebijają się w Twardowskim²²; [...] rozwlekłość, brak ognia obok szumnego stylu, nie tyle rażą w epos, co w liryce, gdzie się cały zapala, wszystko uczucie streszczać zwykło gwoli większej sile.²³

Pierwszy komentator krytykuje to, co było również domeną literatury renesansowej – odwołania do mitologii – jak też styl. Drugi, różnicując epikę i lirykę, koncentruje się na opisie liryki, domagając się od barokowego poety respektowania romantycznych kryteriów liryzmu.

Spojrzeniu badaczy na twórczość sarmackiego Marona, począwszy od XIX wieku, szkodzi właśnie wszechobecny, niepodzielnie dominujący „duch romantyczny” i przekonanie o wyższości poezji klasycznej. Brakowało dystansu do dawnej literatury, która przecież powstawała według całkiem odmiennych założeń artystycznych niż pisma oświeceniowe i romantyczne, w innej sytuacji kulturowej. Jej celem było oczywiście *docere, movere et delectare*. Z pozycji oświeceniowego klasycyzmu ocenił twórczość okolicznościową Twardowskiego Juszyński, odwołując się do wspomnianych kategorii retorycznych:

Styl Twardowskiego nie jest w tych dziełkach ten, którym powinna tchnąć piękna poezja; widać tu ową niemłą nadętość, naśladownictwo tych wzniesień Pindarycznych [...] i lubo jenijusz poety widać wszędzie, brakuje jednak tego, co *mouet et delectat*.²⁴

Oczywiście autor tych słów pojmował przywołane pojęcia inaczej niż współcześni Twardowskiemu, których utwory poety wzruszały, bawiły, i którym sprawiały przyjemność. Dawni badacze zaś szukali śladów siły i ducha wielkiej poezji romantycznej, a nie znajdując ich w epice historycznej twierdzili, że:

są to przedmioty, które nie mogły natchnąć poety [...]²⁵; zaledwie tu i ówdzie znajdują się ślady natchnienia rymotwórczego.²⁶

Analizując fragment *Wojny domowej* Syrokomla twierdził:

Język czysty i poprawny, rymowanie gładkie, a przecież nie ma tego, co przystaje do serca; gdy[ż] nie pochwycił poeta uroczystej chwili w tym, co opisuje [...]²⁷

Także monografista Twardowskiego, Stanisław Turowski, sformułował negatywną opinię, poszukując śladów natchnienia w *Wojnie domowej*:

²² J. Majorkiewicz, *op. cit.*, s. 258.

²³ W. Syrokomla, *Dzieje literatury pięknej w Polsce od pierwiastkowych czasów, do XVII wieku*, t. 1, wyd. 2, Warszawa 1875, s. 111.

²⁴ H. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, t. 2, Kraków 1820, s. 282.

²⁵ J. Majorkiewicz, *op. cit.*, s. 258.

²⁶ I. Chodynicki, *op. cit.*, s. 275, na temat *Wojny domowej*.

²⁷ W. Syrokomla, *loc. cit.*

Naturalnie wolno mu było pożyczać od samego siebie – nie grzech. Ale dowodem to, jak pisał bez natchnienia, nawet bez podniecenia chwilami, jak pisał skutkiem raczej nabranego rozpędu, wewnętrznej potrzeby skończenia za każdą cenę, niż pod wpływem zamięłowania twórczego.²⁸

Postrzeżał Twardowskiego bardziej w kategoriach rymopisa, któremu zależało na rozległości utworu, niż jako artystę potrafiącego dotrzeć do odbiorcy, przekonać go o wartości własnego dzieła, zabłysnąć mistrzowskim operowaniem znanymi powszechnie toposami.

Świadomość odmienności założeń poetyki i retoryki barokowej i jednoczesna negacja tych norm silnie uwidoczniła się w innej wypowiedzi Syrokomla:

Rodzi się pytanie: czy wady te przypisać samym poetom? czy wyobrażeniom owocnej estetyki? a w drugim razie, co były za przyczyny tych fałszywych teorii sztuki.²⁹

Odpowiedź odnajduje pisarz w systemie nauczania szkolnictwa jezuickiego:

Poetyka wykładana w szkole jako moralna nauka musiała koniecznie wyrodzić poetów zimnych, sztucznych i poprawnych, zrównać geniusz i mierność. [*Ib.*, 109]

Syrokomla postrzeżał zatem Twardowskiego wręcz jako ofiarę owej szkolnej poetyki. Z uwagi na negowanie czy ignorowanie lub też nieznaną w wieku XIX odmiennych reguł dawnej teorii poezji badacz ten – sam poeta – nie mógł pojąć, że arcydzielnosc czy też (zarazem) prawo do indywidualizmu polegały w czasach sarmackiego Marona na umiejętności sprawnego operowania, z zastosowaniem reguł imitacji, zespołem miejsc wspólnych, tworzących uniwersalny kod kulturowy. Aby nimi sprawnie operować, uczniowie ówczesnych szkół – przyszli poeci – siłą rzeczy musieli poznać je w szkole.

Podejmowanie tematyki historycznej raz było powodem sformułowania zarzutów, innym razem chroniło twórczość przed zmarginalizowaniem:

[...] w sielankowiczach naszych, [...] nad których ma tę wyższość Twardowski, że przedmiot jego, jako historyczny, żywiej nas obchodzi³⁰. Wszakże społecznych rzeczy wierszowanie, kolorytem poezji naciągnięte, zasługuje na bacność poszukiwaczy dziejów krajowych³¹. Dzieła jego wszystkie wierszem pisane należą tutaj, gdyż wszystkie prawie są treści historycznej a ozdobami rymotwórstwa tylko upiękzone.³²

Majorkiewicz wręcz wątpił, czy twórczość Twardowskiego lub Kochowskiego to sztuka:

²⁸ S. Turowski, *op. cit.*, s. 85.

²⁹ W. Syrokomla, *op. cit.*, s. 109.

³⁰ J. Majorkiewicz, *op. cit.*, s. 258.

³¹ I. Chodynicki, *op. cit.*, s. 277.

³² F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, t. 1, Warszawa 1814, s. 369.

[...] jeśli poetą nazywać się godzi człowieka pocziwego, którego uczucie żywe, czasem natchnione, tworzy obrazy równie żywe, z potocznych spraw życia brane i piękne przy całej rubasznosci, przy całym nieokrziesaniu wyrażenia.³³

Podobnie znowu Syrokomla:

Czy Samuela ze Skrzypna Twardowskiego policzyć można do poetów? czy do pierwszorzędnych, czy tylko do składaczy rymów? – trudna odpowiedź.³⁴

Prace dawnych badaczy sygnalizowały jedynie w najlepszym razie ogólnikowo obecność retoryki jako naczelną i jedynej strategii pisarskiej twórców staropolskich. Mimo że pierwsi literaturoznawcy musieli mieć zakodowaną w świadomości rolę retoryki w konstruowaniu dzieła literackiego na każdym z etapów postępowania artystycznego, to jednak nie potrafili odwrócić swego toku myślenia i przełożyć tego, co sytuowało się u podstaw procesu twórczego, na praktykę badawczą. Nie chcieli albo nie byli w stanie posłużyć się szkolną teorią dzieła literackiego w pracach analitycznych. Pozostawali jedynie krytykami, którzy zwracali uwagę na estetyczną wartość dzieła.

Interesowała ich strona stylistyczna dorobku Twardowskiego, z uwagi na założenia estetyczne, którym hołdowali. Nie uwzględniano reguł i warunków, w jakich działał lub też jakim hołdował autor, w jakich dzieło powstawało. Analizy były dokonywane przy założeniu, że dominującą i obowiązującą formą estetyczną jest klasycyzm i jemu pochodne. Przyjmowano za punkt odniesienia uznawane w XIX i na początku XX wieku „klasycyzmo-romantyczne” gusta. Wszystkie inne koncepcje estetyki dzieła literackiego w zakresie języka, stylu, budowy, celu, koncepcji odrzucano, nie uwzględniając właściwie autonomności oraz odmiennosci sytuacji kulturowej literatury baroku. Na tej podstawie dokonywano, jak się wydaje, niedopuszczalnego w badaniach literackich wartościowania dzieła, zamiast analizy i interpretacji w kontekście warunków społecznych, założeń formalnych (teoretycznoliterackich) i estetycznych, w jakich powstało.

I. 2. Blaski i cienie oddziaływania literatury antycznej

Niektórzy spośród dawnych historyków literatury trafnie sygnalizowali retoryczność twórczości Twardowskiego, wiążąc ją ze stylem i duchem poezji klasycznej. Napisał o sarmackim Maronie Brodziński:

On najwięcej przejął się duchem poezji łacińskiej, a najmniej zapatrywał się na jej wzory pod względem całości i wykończenia.

Widział więc rozdział pomiędzy warstwą ideową dzieła, w której dokonywało się adaptowanie wzorów antycznych w duchu ojczyźnej, rodzimej i sarmackiej poezji, a kompozycją tekstu. Twardowski starał się przecież powtórzyć *theatrum* świata antycznego w rodzimej scenarii. Badacz zarzucał poecie modyfikowanie konstrukcji dzieła epickiego

³³ J. Majorkiewicz, *op. cit.*, s. 258–259.

³⁴ L. Kondratowicz, *op. cit.*, s. 108.

wbrew założeniom, którym hołdowali w praktyce pisarskiej twórcy antyczni. Świadomość celu, jaki miał stawiać sobie Twardowski, potwierdzają wskazane przez Brodzińskiego podstawowe kierunki zainteresowań literackich poety: „Dwie sfery, w których jedynie żył, były dzieje narodowe i dawna klasycyzacja”³⁵. To zdanie dość dobrze, aczkolwiek nie w pełni, oddaje istotę związku literackiej kultury antyku z tematyką rodzimą. Ginie z pola widzenia zarówno dydaktyzm poezji, jak też jej panegiryzm.

O świadomości badacza zaświadcza też inna jego wypowiedź sformułowana w kontekście *Dafnidy*, umieszczona jednak bezpośrednio przed uwagami na temat utworów okolicznościowych:

Każdy, kto umie złoto od piasku odróżnić, powinien się przejąć tym, czym zwiążłość i poetyczność języka w tym poemacie nad wszystkich pisarzy naszych Twardowskiego do Rzymian języka zbliża. [ib. 225]

Tym samym poczynił Brodziński pierwszy krok ku „rehabilitacji” *Dafnidy*, dostrzegając walory języka utworu. Brakuje tu jednak nadal sygnałów świadomości badacza, że poeta konstruował dzieło wykorzystując reguły, jakie zostały sformułowane w ramach teorii retorycznej.

I. 3. Budowa wypowiedzi

Ksiądz Ignacy Chodynicki jako pierwszy z badaczy bibliografów zwrócił uwagę na *compositio* (kompozycję syntaktyczną)³⁶ pism Twardowskiego:

[szumność] często sprawia, że trudno nawet myśl autora objąć, lubo w powieściach historycznych, w których go wcale z suchym opowiadaczem Strykowskiem porównać nie można.³⁷

Wypowiedź poety charakteryzuje więc budowanie długich, łańcuchowo łączonych ciągów kommatów, niekiedy dzielonych na kolony. Zarazem też w epice jako cel postrzega on przedstawianie faktów na sposób kronikarski. Stąd wzięło się zapewne przeświadczenie, że eposy Twardowskiego to rymowane kroniki.

Znacznie ostrzejszą opinię na temat budowy wypowiedzi tego autora sformułował Brodziński podkreślając odmienną niż renesansowa i klasycystyczna koncepcję kompozycji językowej tekstu:

[...] pod względem układu, całości i wykończenia żadnej by nie zniósł krytyki – jest to las, pustynia od natury bogata, którą sztuka w piękny ogród urządzić może.³⁸

³⁵ K. Brodziński, *Literatura polska (1822–1823)*, [w:] *idem, Pisma*, s. 178.

³⁶ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, § 911–1054, s. 493.

³⁷ I. Chodynicki, *op. cit.*, s. 277. Analogiczną opinię sformułował Bentkowski, [w:] *idem, op. cit.*, s. 372.

³⁸ K. Brodziński, *Literatura...*, s. 180–181.

Badacz zanegował założenia historycznoliterackie odrzucające klasycystyczny wzorzec komponowania utworów, optował za zachowaniem „czystości” formy wypowiedzi. Twardowski bowiem dokonywał modyfikacji formalnych, tworzył, jak wspomniano, tzw. gatunki mieszane. Brodziński krytykował barokowy sposób nadawania wypowiedzi formy stylistycznej z elipsami, inwersją itp. Potępił więc dokonania artysty w sferach *dispositio* i *elocutio*. Dostrzegał zarazem bogactwo, unaoczniającą barwność wypowiedzi poetyckiej. Używając porównania do koncepcji architektonicznej ogrodu, odrzucał porządek angielski. Swobodną, dziką, chaotyczną budowę chciał zastąpić klasycystycznym, uporządkowanym ogrodem francuskim z wyznaczoną geometrycznie strukturą alejek.

Najbardziej sprawiedliwą uwagę poświęconą właściwościom języka i retorycznej budowy wypowiedzi sformułował Turowski:

Styl Twardowskiego, sumarycznie biorąc, jest dość barwny, lecz nie zawsze jasny. Wpływ gramatyki łacińskiej odbił się ujemnie na architektonice polskich okresów, nawet szyk słów nieraz myśl płacze i zaćmiewa. Zwiążłością nie grzeszy [p]an]. Samuel także.³⁹

Szczególnie zraziła badacza – rzeczywiście miejscami bardzo zawikłana – stylistyka *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*:

Przy budowie większego okresu myśl rwie się Twardowskiemu, inaczej kończy niż zaczął, a raczej zgóło o czym innym skończy. Pytania retorycznego nadużywa absolutnie. [Ib. 71–72]

„Usterki stylistyczne” nie zawsze były rezultatem oddziaływania gramatyki łacińskiej. Na zawilgość stylu *Księcia Wiśniowieckiego Janusza* wpłynęły również trudności drukarza w prawidłowej dystrybucji znaków interpunkcyjnych. Rezygnacja z podziału na strofy spowodowała w rezultacie zaćmienie toku myśli. Turowskiego interesowała budowa wypowiedzenia, użycie niektórych figur retorycznych oraz styl.

Dopiero jednak Iwo Szlesieński w drugiej połowie XX wieku poczynił jako pierwszy, ale już z punktu widzenia językoznawczego, rzetelne opisowe obserwacje obejmujące składnię i styl poety. Przede wszystkim zwrócił uwagę na stosowanie przez Twardowskiego szyku inwersyjnego i wyrażen eliptycznych, na jego technikę nawiązywania zdań przy użyciu spójników, na sposób wprowadzania przezeń przyimków, funkcję przypadków gramatycznych, stosowanie konstrukcji *accusativus cum invinitivo*, jak też pojawianie się wyrównań analogicznych. Ponieważ swoje badania prowadził Szlesieński z pozycji strukturalizmu, ograniczył się zasadniczo do wyliczenia stosownych przykładów, skąpiąc analizy, a tym bardziej interpretacji przedstawianych zjawisk⁴⁰. Jego ustale-

³⁹ S. Turowski, *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezja na tle współczesnym*, Lwów 1909; uwaga na temat *Przeważnej legacji*, s. 67.

⁴⁰ I. Szlesieński, *Język Samuela Twardowskiego (frazologia i składnia)*, „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego” 1970, t. 16, s. 108–120. Por. też: A. Pihan-Kijasowa, *Literacka polszczyzna wielkopolska XVII wieku a język Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 47–57.

nia można wykorzystać w badaniach nad retorycznością struktury wypowiedzi, jak też uwzględnić je w analizie relacji nadawczo-odbiorczych.

I. 4. Zwiastuny nowego spojrzenia

Sygnalem przełomu w postrzeganiu pisarstwa Twardowskiego stały się wypowiedzi Aleksandra Brücknera. Przyczynił się on do porzucenia negatywnych ocen dawnej literatury formułowanych *a priori* z punktu widzenia klasycyzującej poetyki i estetyki, przenikniętej duchem „choroby romantycznej”. Brückner wprawdzie stwierdził, negatywnie postrzegając elementy retoryki, że:

Twardowski był nader wpływowym pisarzem; coraz nowe przedruki dzieł jego świadczyły o tym najlepiej. Miał pretensje do stylu epickiego, potrzasał swe wiersze kwiatkami retorycznymi i porównaniami, wzorowanymi na łacinnikach; nawet ich szyk słów nienaturalny, niepolski, naśladował; wysłowienie jego dobitne a soczyste i barwne [...]⁴¹,

jednak ogólny ton jego opinii wydaje się pozytywny. Badacz skoncentrował się nie na strukturze wypowiedzi, ale na obecności w pracach poety figur retorycznych.

W podobnym kierunku zmierzał Turowski, który uwypuklił rolę retorycznych środków artystycznego wyrazu w utworach poety:

Okrasa figur poetyckich i tropów godna jest dłuższej uwagi, bo we wszystkich historycznych poematach Twardowskiego ma jeden i ten sam charakter, choć nie zawsze jest dobra.⁴²

Sugestie te wskazywały na konieczność opisu środków poetyckich. Potraktować je można jako pierwszy krok we właściwym kierunku na drodze do ustalenia funkcji tych figur i reguł ich dystrybucji.

II. Wiek XX

Spojrzenie ukierunkowane na odkrycie wartości, jakie niosła ze sobą unaoczniająca technika pisarska Twardowskiego, stanowiąca element estetyki baroku, przyniosła praca Róży Fischerówny. Podjęła ona sugestie sformułowane przez Brücknera i Turowskiego, zajmując się właśnie stylem i obrazowaniem w całej twórczości poety. Odwołując się do metod badawczych Heinricha Wölflina, zainteresowanego związkami malarstwa i literatury, badaczka pokazała na przykładzie pisarstwa Twardowskiego, na czym polega specyfika stylu barokowego. Swoją pracę rozpoczęła od znamiennej stwierdzenia:

Styl barokowy, długo lekceważony i pogardzany, uważany za synonim zepsucia smaku, doczekał się rehabilitacji⁴³, rozprawiając się w tym jednym zdaniu z całym dzie-

⁴¹ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*, t. 1, Warszawa 1908, s. 319.

⁴² S. Turowski, *Samuel ze Skrzypny Twardowski*, op. cit., s. 63.

⁴³ R. Fischerówna, *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*, Kraków 1931, s. 1.

dzictwem badawczym XVIII i XIX wieku, przesiąkniętym ideą estetyki klasycystycznej i romantycznej. W pierwszej części pracy Fischerówna omówiła stosunek Twardowskiego do wrażeń zmysłowych: pierwiastków malarskich, ruchu, dźwięku; w części drugiej sposób istnienia mitologii, anachronizmów, okropności, uczuć i nastrojów. Brakuje badaczce świadomości, że opisywane przez nią obrazowanie, jest na wskroś przesiąknięte figurami retorycznymi służącymi unaocznieniu. Perswazyjnym celem ich zastosowania było przedstawienie opisywanego przedmiotu jak najbardziej przekonująco, z silnym oddziaływaniem na zmysły, szczególnie na wyobraźnię. Zastosowane środki miały poruszyć czytelnika (*movere*).

Prawdopodobnie to właśnie – awangardowe wystąpienie Fischerówny – było powodem zamilknięcia badaczy; zaprzestali na dłużej szczegółowszych poszukiwań. Musiało ono uzmysłowić historykom literatury potrzebę sięgnięcia do nowych metod badawczych, których podstawą nie była krytyka literacka i estetyczna (ostatnią pracą tego rodzaju jest próba monograficzna autorstwa Turowskiego), oraz dać do zrozumienia, że wnioski powinny powstawać w rezultacie analizy tekstu i być formułowane również na tle dokonań innych autorów piszących w tym samym czasie (wspólna estetyka), jak też odwołujących się do zbliżonych reguł genologicznych. Fischerówna uświadomiła potrzebę posługiwania się kluczem, który byłby immanentnym elementem siedemnastowiecznej estetyki, bez odwoływania się do reguł z góry uznawanego za nienaruszalny wzorca klasycystyczno-romantycznego. Opisała wreszcie negowany w XIX wieku wzór stylistyki barokowej. Jej książka stanowi doskonale wprowadzenie do studiów nad ekfrazą.

Do prac nad Twardowskim badacze powrócili w drugiej połowie XX wieku.

II. 1. O nowe odczytanie założeń ejdologicznych

Zespół ważnych wypowiedzi stanowią prace Mariana Kaczmarka. Szczególnie w monografii poświęconej eposom historycznym obecność retoryki u Twardowskiego została silnie przez uczonego zasygnalizowana, ale właśnie tylko zasygnalizowana⁴⁴. Mimo iż Kaczmarek odwoływał się do wypowiedzi dawnych teoretyków (np. wspominał *Ars poetica* Horacego, Kwintyliana, Scaligera i Sarbiewskiego) i miał świadomość wieloaspektowej obecności retoryki w twórczości Twardowskiego, istotnej dla kształtu wypowiedzi literackiej oraz konstrukcji dzieła, a także – choć wiedział o konwencjach panegirycznych stosowanych przez autora, czy może raczej wyczuwał ich stosowanie, to jednak swych obserwacji czerpanych z uważnej lektury tekstu nie prezentował w kategoriach retoryki, nie używał terminologii retorycznej i nie interpretował dostrzeżonych u Twardowskiego struktur w świetle ustaleń teoretyków. Jego uwagi dotyczyły rozpoznania wszystkich sfer, od *inventio* przez *dispositio* po *elocutio*. Pomimo wielu pozytywnych przemian, jakie dokonały się w jego świadomości jako badacza, Kaczmarek podążał tropem poprzedników, którzy analizowali epikę historyczną XVII wieku głównie na tle konwencji znanych z homerycko-wergiliańskiego eposu antycznego czy też jego rodzimej kontynuacji – przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* autorstwa Piotra Kochanowskiego.

⁴⁴ M. Kaczmarek, *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*, Wrocław 1972, s. 14–64, 99–118 i nast.

W przekonaniu tym utwierdzał badacza sam Sarbiewski, który również w *De perfecta poesi* podał opis eposu klasycznego oparty na ideale homerycko-wergilijskim. Trudno jednak dopatrywać się u artysty zastosowania reguł formułowanych w czasie, gdy był on już aktywny twórczo, a jego rozumienie eposu w zasadzie było już wykrystalizowane i do tego oparte na innym wzorcu, właśnie eposu lukanowskiego. Kaczmarek wprawdzie wskazał na związki koncepcji epiki Twardowskiego z *Farsaliami* Lukana, nie dokonał jednak głębszych analiz.

By zyskać właściwy kontekst teoretyczny dla pism autora *Wojny chocimskiej*, należałoby sięgnąć po rękopiśmienne skrypty wykładów z zakresu poetyki i retoryki nauczycieli kaliskiego kolegium jezuickiego z lat 1610–1620, a więc z okresu, kiedy uczęszczał do niego Twardowski. Badacze działający w pierwszej połowie XX wieku nie dopuszczali do świadomości istnienia eposu historycznego, który kontynuowałby tradycję gatunku w wersji zapoczątkowanej przez Lukana. Tę świadomość miał – w niewielkiej mierze – Kaczmarek, ale nie potrafił konsekwentnie wyabstrahować zasad konstruowania eposu zastosowanych przez Lukana ani – dalej – przebadac epiki Twardowskiego odwołując się do tego modelu. Już sam tytuł jego monografii świadczy o zachowawczym podejściu do problemu. Zakwalifikował bowiem Kaczmarek omawiane teksty do kategorii poematów historycznych, zatem nie traktował ich jako eposów, zaś dopiero na drugim planie zajęli się ich epickim kształtem, przez co należy rozumieć: ich epopeicznością. Poszedł tu niewątpliwie śladem Turowskiego, który w rozdziale poświęconym epice historycznej określił *Przeważną legację, Księcia Wiśniowieckiego Janusza, Władysława IV i Wojnę domową* jako „rymowane historie”⁴⁵. Nadal więc otwartym problemem w badaniach pozostaje analiza pod kątem retoryczności praktycznie wszystkich płaszczyzn dzieła. Książka Kaczmarka stanowi jednak mimo wszystko doskonały punkt wyjścia dla tych szczegółowych poszukiwań⁴⁶.

Obszar, który doczekał się bliższych analiz i pozwolił po raz pierwszy spojrzeć przekrojowo na technikę twórczą Twardowskiego z perspektywą retoryczną w tle, to listy dedykacyjne. Poszukiwania w tym kierunku prowadziła Renarda Ociecek w książce pt. *Ślaworodne wizerunki*. Omówiła kręgi adresatów twórczości poety (dwór królewski, senatorowie, magnaci), scharakteryzowała pokrótce wydarzenia, którym poświęcone były utwory, przedstawiła adresatów dedykacji, odtworzyła wreszcie strukturę listów dedykacyjnych i utrwalone w nich schematy. Zwróciła uwagę na ich retoryczność i na sięganie do zasobów formalnych przejętych z epistolografii, sztuki oratorskiej, czyli po prostu wymowy, jak też z tradycji kształtowania przedmów. Położyła nacisk na stronę popisową listów dedykacyjnych, wpisana w nie perswazję uzyskaną w rezultacie posługiwania się adekwatnymi do sytuacji środkami stylistycznymi. Badaczka opisała konkretne elokucyjne figury retoryczne. Połączenie w listach dedykacyjnych kilku poetyk, właściwych dla różnych form gatunkowych, przyniosło trudności terminologiczne w nazywaniu tego ele-

⁴⁵ S. Turowski, *Samuel ze Skrzypny Twardowski*, op. cit., s. 56.

⁴⁶ Inne prace Mariana Kaczmarka poświęcone Twardowskiemu wymieniono [w:] *Bibliografia prac Profesora Mariana Kaczmarka*, oprac. H. Okoń, [w:] *Duktem czasów. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Mariana Kaczmarka (1934–1994)*, red. M. Bratuń, S. Gajda, J. Neuberg, Opole 1996, s. 19–26.

mentu wypowiedzi literackiej. Ociecek zwróciła uwagę na sposoby, jakimi posługiwał się Twardowski tytułując listy dedykacyjne. Dostrzegła stosowność form wybieranych przez poetę. Zasygnalizowała ponadto, że twórca podkreślał swój związek z adresatami przypisań, nie ograniczając się wyłącznie do stosowania przyjętej i rygorystycznie przestrzeganej tytułatury, ale wprowadzał także sygnały osobistego przywiązania. Omawiając stronę stylistyczno-retoryczną listów dedykacyjnych podkreśliła badaczka związek z retoryką:

Zawsze jednak wydobywał [Twardowski] w pochwałach to, co podkreślić nakazywały reguły retoryczno-panegiryczne: zalety pochodzenia, umysłu i postępowania opiewanej osoby.⁴⁷

Wskazała zarazem, za Wilhelmem Bruchnalskim, na wzór, po który musieli sięgać staropolscy autorzy – na rozprawę Pryscjana *De praeexercitamentis rhetoricis, que Graeci progymnasmata vocant*⁴⁸. Była pierwszą badaczką, która sugestie Bruchnalskiego, dotyczące panegiryku, odniosła do praktyki pisarskiej Twardowskiego. Zajmując się strukturą retoryczną wypowiedzi dedykacyjnych dostrzegła ich dwudzielność, składały się bowiem z części autotematycznej i panegirycznej. Przeplatały się u Twardowskiego również styl wielki (*magnitudo*) i prosty (*simplicis*), opisane teoretycznie przez Hermogena, listy zaś zbliżyły się „pod względem stylistycznym do wypowiedzi potocznej”. Analizując konwencje stylistyczne Ociecek poruszyła pośrednio problem ukształtowania okresu retorycznego. Wiązała z nim także formę wersyfikacyjną utworów dedykacyjnych⁴⁹.

Na kolejną pracę o epice Twardowskiego trzeba było czekać aż do końca wieku. Chociaż Renata Ryba, w opracowaniu poświęconym *Księciu Wiśniowieckiemu Januszowi*, przyjęła *Epicki kształt* Kaczmarka za najlepszy punkt odniesienia dla własnych dalszych poszukiwań, podążając za ustaleniami Ociecek zauważyła jednak, że poeta posłużył się w konstruowaniu retorycznej laudacji regułami przekazanymi przez Pryscjana⁵⁰. Zwróciła uwagę na subtelne przenikanie się w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* struktury epicko-heroicznej i struktury retorycznej pochwały – „Pierwsza z nich modyfikuje drugą, «oplatając» ją, «nasycając» i nadając tym samym wymiar epicki” [ib. 78].

Ryba dostrzegła także dążenie autora do wyposażenia Wiśniowieckiego w cechy doskonałego bohatera epickiego poprzez zastosowanie konwencji heroicznych, co jest rodzajem panegirycznej amplifikacji, która z kolei stanowi wyróżnik formy pochwalnej⁵¹.

⁴⁷ R. Ociecek, *Ślaworodne wizerunki. O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku*, Katowice 1982, s. 58–59.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 59; W. Bruchnalski, *Panegiryk*, [w:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce...*, cz. 2, s. 201.

⁴⁹ Inne prace autorki poświęcone Twardowskiemu: zob. *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki, B. Mazurkowska, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 2050, Katowice 2002, s. 11–18.

⁵⁰ R. Ryba, „*Książę Wiśniowiecki Janusz*” *Samuela Twardowskiego na tle bohaterskiej epiki biograficznej siedemnastego wieku*, Katowice 2000, s. 78.

⁵¹ *Ibidem*, s. 78. Autorka podąża tu za Teresą Michałowską (*eadem*, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*, Wrocław 1970, s. 112).

Przenikanie się konwencji panegirycznych i epeicznych badaczka uznała za rezultat „wzajemnego oddziaływania na siebie teorii retoryki i poetyki” [ib. 78]. Opisała zastosowanie toposów *fortitudo et sapientia* oraz *anima et corpus* [ib. 84–87, 91]. Sięgał Twardowski po środki retorycznej laudacji takie, jak schemat genealogiczny oraz *comparatio*. Zastosował też w charakterystyce bohatera porządek naturalny, tj. prezentował czyny chronologicznie, od narodzin do śmierci [ib. 92]. Ryba podkreśliła, że poeta kreował herosa metodą biograficzną, a więc rezygnował z prezentacji portretowej, na rzecz przedstawienia „aktywnego”. Służyło temu zastosowanie charakterystyki księcia narastającej w miarę rozwoju wydarzeń. Ponadto badaczka dostrzegła, że:

Tendencje panegiryczne w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* zostały podporządkowane – także bardzo ważnym w biografii – funkcjom moralno-dydaktycznym. [Ib. 110]

Tym samym trzeba stwierdzić, że rozpatrywała utwór nie tylko w stosunku do konwencji „ojczystego *heroicum*”, ale również właśnie, czy przede wszystkim, uwzględniając reguły rządzące konwencją retorycznej biografii. Ten kierunek poszukiwań nie został jednak dostatecznie mocno uwypuklony w tytule książki⁵².

W pracach z drugiej połowy XX wieku badacze odchodzili więc stopniowo od wartościowania dzieł na rzecz ich analizy i rzetelnych interpretacji. W grupie analiz wielce charakterystyczna jest wypowiedź Kaczmarka o epice historycznej. Autor miał świadomość potrzeby zmian w metodologii badawczej, ale brakowało mu stosownych narzędzi. Nie potrafił wyzwolić się z myślenia o epice Twardowskiego narzuconego przez dziewiętnastowiecznych krytyków i „specjalistów” od estetyki dzieła literackiego. Właściwie miał świadomość konieczności znalezienia nowej drogi badawczej, jaką jest analiza przy użyciu narzędzi retorycznych, ale nie potrafił, czy nie był w stanie, wprowadzić jej w życie.

Na dokonania badawcze Kaczmarka rzutował najprawdopodobniej bardzo silnie autorytet Romana Pollaka, który interesował się Twardowskim w okresie międzywojennym (edycja *Nadobnej Paskwaliny*, kierowanie pracą magisterską księdza Alojzego Kowalkowskiego poświęconą *Wojnie domowej*, dzięki której dysponujemy zestawieniem różnic tekstu pomię-

⁵² Inne prace Ryby poświęcone Twardowskiemu: *Poetyka eposu biograficznego w realizacjach twórczych Samuela Twardowskiego*, „Barok” 1995 z. 2, s. 109–114; *Funkcje struktury epitalamijnej w poemacie Samuela Twardowskiego „Książę Wiśniowiecki Janusz”*, [w:] *Barokowe Przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*, red. R. Ociecek i M. Piechota, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” Katowice 1994 nr 1404, s. 43–55; *Epika rycerska Samuela Twardowskiego wobec przemyśleń i praktyki literackiej Torquata Tassa*, oprac. R. Ryba, [w:] *Z ducha Tassa*, red. R. Ociecek, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” Katowice 1998 nr 1690, Katowice 1998, s. 225–233; *Glosa do barokowej recepcji „Trenów” Jana Kochanowskiego (Na podstawie poematu Samuela Twardowskiego „Książę Wiśniowiecki Janusz)*, oprac. R. Ryba, [w:] *Od baroku ku pozytywizmowi. Studia historycznoliterackie*, red. R. Ociecek, J. Ryba, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” nr 1535, Katowice 1995, s. 37–46.

dzy wydaniem kaliskim poematu a rękopisem zniszczonym w powstaniu warszawskim)⁵³. Rezultatem było postrzeganie epiki Twardowskiego poprzez konwencję kronikarską. Dopiero wypowiedzi Ociecek są przykładem uwzględnienia właśnie narzędzi retorycznych w badaniu dorobku Twardowskiego.

Trzeba pamiętać, że „odkrycie” retoryki jako właściwego narzędzia badań literatury dawnej jeszcze nie przełożyło się w pełni na zadowalające rezultaty poszukiwań. Odnaleziono dopiero klucz do zrozumienia pisarstwa staropolskiego, jego poetyki, estetyki. Ciągłe jednak istnieje potrzeba udostępniania oraz interpretacji dzieł teoretycznych, które stanowiły o świadomości literackiej dawnych pisarzy i poetów (brakuje np. pełnych współczesnych wydań *Kształcenia mówcy* Kwintyliana, *Poetyki w siedmiu księgach* Scaligera czy szerszego dostępu do poetyk i retoryk rękopiśmiennych, z których wykładano w dawnych szkołach). Potrzebny byłby choćby ich katalog.

II. 2. Wersyfikacja

Osobny wątek stanowią poszukiwania poświęcone wersyfikacji i stylistyce Twardowskiego. Zostały one podjęte przez Jana Okonia w obszarze twórczości romansowej. Dokonał szczegółowej analizy rymów, jak też konstrukcji wiersza, badacz ten dostrzegł u Twardowskiego w sferze narracji styl poetycko-retoryczny czy też retoryczno-poetycki, obok niego zaś styl potoczno-konwersacyjny uobecniający się w przytoczeniach wypowiedzi postaci⁵⁴. Okoń zwrócił ponadto uwagę na specyficzny przerzutniowy tok wypowiedzenia, w którym koniec zdania przeniesiony został z klauzuli na średniówkę, oraz na wielocłonowość wypowiedzeń. Dostrzegł poza tym przemieszczenie mocnych działów wypowiedzenia spoza średniówki i kadencji jakby do środka wersu, a więc przed średniówkę, lub pomiędzy średniówkę i kadencję [ib. s. 143]. Ustalenia w tej dziedzinie wymagają wszakże rozwinięcia w obszarze epiki bohatersko-historycznej oraz w twórczości okolicznościowej. Opisana konstrukcja wypowiedzenia, jak też spostrzeżenia poczynione w pozostałych obszarach twórczości prowadzą do wniosku, że poeta operował zwykle wielocłono-

⁵³ A. Kowalkowski, *O rękopisie i wydaniach „Wojny domowej” Samuela Twardowskiego*, [w:] „Miscellanea staropolskie”, red. R. Pollak, t. 3, Wrocław 1969, „Archiwum Literackie” t. 14, s. 83–204.

⁵⁴ J. Okoń, *O Wierszu w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, [w:] *Od średniowiecza ku współczesności. Prace ofiarowane Jerzemu Starnawskiemu w pięćdziesięciolecie doktoratu*, red. J. Okoń, M. Kuran, Łódź 2000, s. 136, 144. Zob. też inne prace tegoż autora poświęcone pisarstwu Twardowskiego: „*Dafnis*” i „*Paskwalina*”. *Z problemów epiki romansowej Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1975 z. 5, s. 303–317; „*Nadobna Paskwalina*” wobec „*Dafnidy*” (*Z problemów genetycznych epiki romansowej Samuela Twardowskiego*), „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie” 1978 z. 68; „Prace Historycznoliterackie” data, nr 7, s. 9–44; *Narrator i narracja w „Nadobnej Paskwalinie” Samuela Twardowskiego*, „Ruch Literacki” 1984 z. 1–2, s. 67–81; „*Uciec by, umrzeć by, laurem wzrosnąć...*”, [w:] *Sarmackie theatrum. Materiały z konferencji naukowej*, Katowice 9–11 grudnia 1998 roku, red. R. Ociecek, B. Mażurkowska, t. 1: *Wartości i słowa*, Katowice 2001, s. 55–71.

nowymi strukturami typowymi dla stylu azjańskiego, spopularyzowanego w Europie w nowej wersji przez Josta Lipsjusza i Ericha Puteanusa.

W sumie można u Twardowskiego zaobserwować dwa sposoby konstruowania wypowiedzi epickiej. Jeden, z długimi okresami złożonymi z wielu kolonów, zgodnie z regułami stylu nizanego – w takich utworach jak: *Władysław IV, Wojna domowa* oraz *Nadobna Paskwalina*, i drugi, w *Przeważnej legacji*⁵⁵, *Pamięci śmierci Aleksandra Karola*, prawdopodobnie też w *Księciu Wiśniowieckim Januszu* oraz w *Pałacu Leszczyńskim*. Utwory grupy drugiej zostały podzielone na strofy. Tok przerzutniowy realizuje się jednak nie tylko w ramach owych strof, ale i pomiędzy nimi, niemniej wiele stracił z swej swobody, został znacznie ograniczony. Wyróżnikiem drugiego sposobu organizacji wypowiedzenia jest częste umieszczanie końca frazy w klauzuli wiersza i posługiwanie się tzw. „małymi kropkami”⁵⁶. Utwory grupy drugiej różnią się ponadto między sobą zastosowaną przez drukarza konwencją graficzną. Co do dwóch pierwszych (*Legacji* i *Pamięci śmierci*) można mieć pewność, że autor planowo wprowadził podział na strofy, ponieważ drukarz wyodrębnił stosowne segmenty. W przypadku *Księcia Wiśniowieckiego* i *Pałacu Leszczyńskich* zabrakło graficznego podziału⁵⁷, ale układ interpunkcji i tok wypowiedzi wskazują, że również tam poeta starał się zamknąć przekaz w strofie czterowersowej z dopuszczalnymi oczywiście przerzutniami pomiędzy strofami.

Dotychczasowe badania pozwalają postrzegać zagadnienie struktury wypowiedzenia u Twardowskiego za otwarte, łącznie z szeroko pojętymi kwestiami wersyfikacji. Analizowano dotąd podstawowe elementy, co stanowi dopiero wstęp do refleksji poświęconej retorycznej konstrukcji wypowiedzenia. Na pewno można stwierdzić, że nie jest to przykład klasycznego, cyceroniańskiego periodu, że dominuje u Twardowskiego ozdobny, azjański styl nizany. To spostrzeżenie wymaga jednak pełniejszego udokumentowania w toku dalszych analiz.

III. Wiek XXI

Początek XXI wieku rysuje się jako przełom w badaniach nad Twardowskim. Analiza retoryczna staje się jednym z podstawowych środków interpretacji tekstu. Rozwijane są badania nad konwencjami epickimi, trwają prace nad panegirykami, w polu zainteresowania badaczy znalazły się poszczególne figury retoryczne, niezmiennie przyciągając uwagę twórcy romansów poety⁵⁸.

⁵⁵ Porównaj z pierwodrukiem utworu. W edycji opublikowanej w serii BPS Roman Krzywy zrezygnował z zachowania podziału na strofy.

⁵⁶ Por. S. Furmanik, *Interpunkcja w drukach staropolskich*, „Pamiętnik Literacki” 1955 z. 4, s. 443–444.

⁵⁷ Są to edycje wykonane u Daniela Vetterusa w Lesznie, w obu zastosowano kursywę. Z najnowszych ustaleń Romana Krzywego, który dotarł do unikatowego zdefektowanego egzemplarza pierwszej edycji *Pałacu Leszczyńskiego* z roku 1643, wynika, że pierwodruk wytłoczono antykwą (R. Krzywy, „Pałac Leszczyński” *Samuela Twardowskiego. O odnalezionym unikatcie pierwszej wydania*, „Barok” 2005 nr 2, s. 142).

⁵⁸ Zob. artykuły w księdze: *Wielkopolski Maro...*

III. 1. Elokucja

W tej sferze zajmowały dotąd badaczy Twardowskiego takie figury, jak prozopopeja i *evidentia*. Zastosowanie pierwszej w *Wojnie domowej* zasygnalizował Kaczmarek na przykładzie Fortuny⁵⁹, później także Ryba w analizie wątku epitalamijnego *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*⁶⁰. Oboje nie nazwali jednak figury, prezentując ją opisowo.

Kontynuatorzy zapoczątkowanych przez Fischerównę prac nad ekfrazą, nie odwoływali się, podobnie jak ona, do analizy i terminologii retorycznej; np. Okoń w omówieniu *Nadobnej Paskwaliny*, gdy analizował opis pałacu Junony⁶¹, oraz Juliusz Antoni Chrościcki⁶² zajmując się opisami uroczystych wjazdów i ceremoniału pogrzebowego. Zagadnieniu ekfrazy jako figury retorycznej stosowanej zwłaszcza w *Pałacu Leszczyńskim*, ale też w *Przeważnej legacji*, *Władysławie IV* czy w *Nadobnej Paskwalinie* poświęcił artykuł Bogusław Pfeiffer⁶³. Powrócił też do niej ostatnio, w kontekście wytworów architektury okazjonalnej opisywanych przez Twardowskiego, Chrościcki⁶⁴. Wypowiedzi obu badaczy uzupełniają się, znacznie wyczerpując temat ekfrazy u Twardowskiego. Bardzo ważne dla analiz retorycznych tych opisów wydaje się łączenie doświadczeń i kompetencji historyków sztuki i literaturoznawców. Staropolska kultura i literatura miały w dużej mierze charakter piktoralny, unaoczniający, czego dowodem jest pojawienie się w utworach poetyckich nie tylko opisów wytworów architektury stałej, ale także okazjonalnej. Utwierdza to w przekonaniu, że dzieło literackie odgrywało w kulturze równie silną rolę perswazyjną, jak owa architektura w czasie i realnej przestrzeni. W książce właśnie opis unaoczniający miał większe znaczenie niż ilustracje, poza kartą tytułową rzadko w polskich drukach spotykane⁶⁵. Problemem otwartym pozostanie na pewno funkcja owych *descriptio* w struktu-

⁵⁹ M. Kaczmarek, *Epicki kształt*, op. cit., s. 116–117.

⁶⁰ R. Ryba, „Książę Wiśniowiecki Janusz”..., s. 101. Badaczka pisze, uogólniając swoje uwagi: „[...] wraz z żywiołem epitalamijnym w utworze pojawiają się elementy fikcji, które w ojczywym *heroicum* nie powinny się znaleźć. Zmyslenie poetyckie zostało zarezerwowane dla części epitalamijnej i poza nią w tak rozwiniętej formie nie występuje. Jeżeli na przestrzeni dzieła pojawiać się będą odwołania do bóstw mitologicznych, to po to, aby pełnić funkcje czysto retoryczne, wpisane w wypowiedź epicką jako spetryfikowany środek komunikacji nadawczo-odbiorczej. Nie będą natomiast współtworzyć fabuły jak w omawianym fragmencie, zastępować historycznej (realnej) akcji lub wpływać na jej przebieg”.

⁶¹ J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, wyd. 2, zmien., oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, BN I 87, s. LXVII–LXVIII.

⁶² J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 116–117; *idem*, *Architektura okazjonalna w ceremonialnej przestrzeni według Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 408–423.

⁶³ B. Pfeiffer, *Alegoryczne pałace, komnaty i galerie. Ekfrazy w utworach Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 363–380 [pierwodruk „Pamiętnik Literacki” 2001 z. 2, s. 61–78].

⁶⁴ J. A. Chrościcki, *Architektura okazjonalna w ceremonialnej przestrzeni według Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 408–423.

⁶⁵ Por. np. *Polonia typographica saecundi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, wyd. K. Piekarski [t. 1–2], red. A. Kawecka-Gryczowa, oprac. H. Bułhak [t. 11–12], t. 1–12, Warszawa 1936–1981.

rze większych form epickich. Dla ścisłości trzeba dodać, że ekfrazą jako figurą organizującą tekst w *Pałacu Leszczyńskich* zajmował się wydawca utworu, Roman Krzywy⁶⁶.

III. 2. Epos peregrynacki

Również Krzywy potraktował *Przeważną legację* jako barokowy epos peregrynacki. Dowiódł, że utwór opiera się „na dyspozycji charakterystycznej dla biografii”, choć informacje biograficzne nie zostały w nim rozmieszczone równomiernie, a zasadniczym tematem dzieła nie są całe dzieje bohatera, lecz jeden epizod z jego życia⁶⁷. Krzywy podkreślił, że celem poety było wykreowanie godnego naśladowania wzorca doskonałego dyplomaty chrześcijańskiego. Realizując ten cel Twardowski posłużył się zmodyfikowaną poetyką eposu, opartą wszakże na formule gatunku przekazanej przez Arystotelesa [ib. 208]. *Przeważna legacja* ma złożony plan inwencyjny, jego składnikami są warstwa historyczna i peregrynacka. Pojawiające się wewnątrz utworu opisy (*descriptio*) składały się na całość, która stanowiła odzwierciedlenie schematów „obowiązujących w dawnym piśmiennictwie podróżnym” [ib. 219]. Obok nich poeta wprowadzał razem z różnymi *curiositates* mikrofabuły urozmaicające tok narracji. W analizie utworu badacz odwołał się do wiedzy zaczerpniętej z dawnych poetyk i retoryk. Nieobca mu była stosowna terminologia. To przykład pracy poświęconej epice Twardowskiego, w której odchodzi się od operowania ogólnikami na rzecz rzetelnego wykorzystania analizy retorycznej do badań nad tekstem.

III. 3. Twórczość okolicznościowa

Również Krzywy podjął się kontynuacji rozważań Aleksandra Czechowskiego⁶⁸ poświęconych utworom okolicznościowym Twardowskiego. Swoje uwagi ogłosił w tomie będącym pokłosiem konferencji na temat twórczości poety. Pierwszą część tekstu stanowi prezentacja tradycji i przemian staropolskiego panegiryku. Punktem wyjścia stały się konstatacje Sarbiewskiego, który zaliczył panegiryk w *De perfecta poesi* do form sylwicznych, gdy w innych traktatach z tamtego okresu postrzegany był jako forma nadgatunkowa. Krzywy uznał więc, że status panegiryku nie był do końca ustalony, a forma ta pełniła znaczącą rolę w kulturze społecznej⁶⁹.

Panegiryk przynależał do wymowy popisowej (*genus demonstrativum*) i służył uświetnieniu zdarzeń publicznych i prywatnych. Badacza zainteresowały zagadnienia topiki laudacyjnej, szczególnie dotyczącej pochwały osób. Przedstawił pokrótce dzieje *laudatio personae*, wychodząc od Cyceronowego *De inventione*, aż do Pryscjana z Cezarei. Podjął

⁶⁶ R. Krzywy, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] S. Twardowski, *Pałac leszczyński*, Warszawa 2002, BPS, t. 24, s. 5–15.

⁶⁷ *Idem*, *Od hodoeporiconu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001 s. 206.

⁶⁸ A. Czechowski, *Samuela ze Skrzypny Twardowskiego „Miscellanea selecta”*, „Roczniki Towarzystwa Przyjaciół Nauk Poznańskiego” t. 22, Poznań 1896, s. 3–46.

⁶⁹ R. Krzywy, *Aspekt panegiryczny twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 100.

także kwestię parenezy w panegiryku oraz nadania mu formy poetyckiej, począwszy od *Sylw* Stacjusza. Twórcy barokowi za punkt wyjścia przyjęli dziedzictwo renesansu, które rozwinęli, rozszerzając pole tematyczne utworów panegirycznych na heterogeniczne formy literatury okolicznościowej [ib. 106].

Krzywy omówił utwory panegiryczne Twardowskiego pod kątem pochwały osoby, grupując je według czterech kategorii: „ody enkomiastyczne”, „katalog znakomitości”, „epicedium i ekshortacja typu pochwalnego” oraz „pieśń weselna” [por.: ib. 107–130]. Podkreślił różnicowanie celów społecznych formułowanych pochwał. W przypadku epitalamium „utwór pełnił funkcję okolicznościowej laurki” [ib. 130]. epicedium rolę komemoracyjną, ody uczyły o wartości cnoty, zaś katalogi zasłużonych obywateli świadczyły o nagrodzie, jaka spotykała za służbę ojczyźnie [ib. 131].

Swymi pracami Krzywy poczynił wstęp do problematyki konstrukcji bohatera literackiego w twórczości okolicznościowej Twardowskiego. Wyniki jego ustaleń stanowią znowu doskonały punkt wyjścia dla dalszych poszukiwań. Wymagają wszakże pogłębienia i konfrontacji na tle całego dorobku poety, jak też analizy porównawczej z uwzględnieniem dokonań innych autorów i w świetle traktatów formułujących poszczególne wzorce osobowe w staropolszczyźnie.

Również moje poszukiwania, których rezultaty przedstawiłem w rozprawie poświęconej Twardowskiemu, dotyczą literatury okolicznościowej. Jednym z zasadniczych celów pracy była analiza elementów retoryki w twórczości tego autora⁷⁰, w szczególności retorycznej struktury jego utworów, relacji nadawca—adresat—odbiorca, powiązanej ściśle z funkcją perswazyjną tekstu i dydaktyzmem wypowiedzi literackiej.

Zająłem się związkami utworów Twardowskiego i przedstawionych w nich osób, zdarzeń oraz sytuacji z realiami rodzinnymi, społecznymi, w pewnej mierze również kulturowymi i politycznymi, czyli osadzeniem prac poety w kontekście sytuacyjnym czy też historycznym. Ponadto interesowały mnie powiązania pisarstwa Twardowskiego z tradycją literacką, dokonujące się także na tle przemian gatunków, jakimi się posługiwał.

Wśród dzieł poety wyodrębniłem sześć grup, przyjmując za kryterium podziału gatunek literacki bądź dominującą tendencję tematyczną: utwory powitalne, epinicyjony, satyry, pobudki, epitalamia oraz połączone w jedną kategorię epicedia i epitafia.

Analizy objęły opis elementów retorycznej struktury utworów. Uwzględniłem w nich zwłaszcza płaszczyznę *dispositio*, ale również, choć w mniejszym stopniu, *inventio* i *elocutio*. Wykazywałem pochwalną i perswazyjną funkcję poszczególnych części w ramach retorycznej konstrukcji całości, zasadę operowania osobami gramatycznymi oraz czasem (również w relacji: czas historyczny—czas literacki), nierzadko też rolę wersyfikacji. Charakterystyka poszczególnych figur służyła zasadniczo uchwyceniu ich funkcji w strukturze tekstu i podkreśleniu udziału w kształtowaniu tendencji laudacyjnych, perswazyjnych oraz dydaktycznych. Chodziło w utworach o to, by przekazać odbiorcy założone treści, a więc dać pochwałę bohaterów i informację o zdarzeniach, wskazać godne naśladowania wzorce osobowe, uwypuklić społeczną pozycję wybranych osób; ale również narzucić ocenę wypadków, a tym samym, poprzez perswazję, zrealizować zamiar dydaktyczny

⁷⁰ M. Kuran, *Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego*, Łódź 2008.

i propagandowy. Istotnym celem badania struktury retorycznej stało się więc przedstawienie sposobów oddziaływania na czytelnika.

Udało się w pracy ustalić, że zasadniczo odwoływał się poeta do struktury wypowiedzi stosowanej w przemowach. Ów związek z formami oratorskimi wydaje się naturalny, zważywszy, że główną formą komunikacji społecznej była w staropolszczyźnie mowa, którą posługiwano się na sejmach, sejmikach, w kościele, w szkole, podczas uroczystości państwowych i prywatnych. Twardowski nawiązywał przy tym do tradycji krasomówczej, ujmował swe wypowiedzi w utrwalone w świadomości społecznej, przekazane przez tradycję grecko-rzymską, wyszukane formy związane z okolicznościami, których dotyczyły (np. *enkomion*, *epicedium* czy *epitalamium*).

Pełnię swoich możliwości krasomówczych ujawnił poeta przygotowując fingowane mowy w epitalamiach, w *Pałacu Leszczyńskim*, jak również w należącej do epiki *Przeważnej legacji*. Wypowiedzi bohaterów – postaci realnych oraz prozopopei – dynamizują utwory poety, znacząco podnosząc ich czytelniczą atrakcyjność. Dzięki wzajemnemu powiązaniu tych oracji powstają zależności między mowami, tworząc załączki akcji utrzymującej czytelnika w stałym napięciu. Oracje są także istotne dla podniesienia poziomu artystycznego całej struktury wypowiedzi.

Wszystkie działania artystyczne retora i poety w jednej osobie były podporządkowane publiczności literackiej, ponieważ Twardowski miał świadomość, że perswazja nie istnieje w społecznej próżni, że mowa jest grą dwóch partnerów, nadawcy i odbiorcy. O powodzeniu zamysłu poety świadczył postępujący wzrost akceptacji dla jego poczynań w szerokich kręgach odbiorczych.

Retoryka, historia i tradycja literacka w twórczości okolicznościowej Samuela Twardowskiego pokazuje, że w obrębie budowania międzypodmiotowych sposobów komunikowania literackiego dokonała się zauważalna ewolucja. Ujawniło się to chociażby w sposobie traktowania odbiorcy: w stopniowym skracaniu dystansu wobec niego, jak też w zmieniającym się natężeniu tendencji moralizatorskich.

Podjąłem również kwestię okolicznościowości i historyzmu, jako środków ułatwiających komunikację poprzez wprowadzenie tematyki współczesnej poecie, żywo interesującej odbiorcę. Zamiarem badawczym było całościowe spojrzenie na twórczość okolicznościową, z wpisaniem w nią panegiryzmem (tak w formule *laudatio*, jak *vituperatio*) oraz historycznością, a także na jej wieloaspektowo pojmowaną retoryczność. Celem stało się opisanie tajników warsztatu twórczego autora, przede wszystkim w zakresie techniki pisarskiej implikującej retoryczność struktury. Retoryka służyła budowie wypowiedzi, ta z kolei pochvale adresata oraz przekonaniu odbiorcy do wypowiadanych treści.

IV. Wnioski i postulaty badawcze

Godnym uwagi zjawiskiem jest w ogólności wzrost zainteresowania badaniami prowadzonymi przy użyciu analizy retorycznej, z wykorzystaniem zasobów wiedzy czerpanej nie tylko z dzieł Sarbiewskiego, ale także zdobywanych u antycznych teoretyków retoryki, jak też ze skryptów sporządzanych dla potrzeb nauczania w kolegiach jezuickich oraz w innych ówczesnych szkołach zakonnych i różnowierczych. Prowadzeniu rzetelnych badań historycznoliterackich nad pisarstwem Twardowskiego sprzyja stałe pogłębianie re-

fleksji teoretycznej oraz udostępnienie nowych edycji podstawowych dzieł poświęconych retoryce. Wzrasta też przygotowanie badaczy do tego rodzaju prac analitycznych. W interpretacjach historycznoliterackich daje się zauważyć rozpoznawanie i opisywanie coraz większej liczby zjawisk z wykorzystaniem specjalistycznych pojęć i terminologii retorycznej. Działanie to idzie w parze z odrzuceniem właściwego dla metody filologicznej wartościowania dzieł. Przestają też powracać, czy wręcz pokutować, opinie sformułowane przez dawnych miłośników literatury polskiej w oparciu o estetyczne kryteria – oceny ferowane w duchu oświeceniowo-romantycznym. Odchodzi w zapomnienie przekonanie – miejmy nadzieję, że na dobre – iż twórczość panegiryczna jest gorszą odmianą literatury dawnej. Świadczą o tym podejmowane licznie badania nad poetyką panegiryku uwzględniające omawianie poszczególnych rodzajów realizacji tej formy wypowiedzi pochwalnej, jak też prace analityczno-interpretacyjne prowadzone nad tym rodzajem literatury⁷¹.

Ustalenia dotyczące wersyfikacji, wskazanie omówionych wyżej dwóch typów budowania wypowiedzi przynosi konsekwencje w zakresie klasyfikacji ejdologicznej utworów. Takich tekstów, jak *Przeważna legacja* czy *Księżę Wiśniowiecki Janusz* nie można traktować jednakowo jako przykładów eposu, lecz postrzegać je, zgodnie z sugestią Krzywego:

[...] jako poetycką biografię pochwalną o założeniach parenetycznych i rozpatrywać jako barokowy odpowiednik biografii humanistycznych.⁷²

Z tym wszakże zastrzeżeniem, iż w *Przeważnej legacji* biografia Krzysztofa Zbaraskiego stanowi jedynie ramę okalającą opowieść o misji księcia do Stambułu, podobnie zresztą jak obecny we wprowadzeniu i zakończeniu wątek epicedialny⁷³. Analogicznie zbudowany został *Księżę Wiśniowiecki Janusz*, wstęp i zakończenie to struktura epicedialna, zaś pozostała część tekstu to chronologicznie, a więc w porządku naturalnym, przedstawiona biografia bohatera.

Duża część twórczości Twardowskiego wymaga ostatecznych rozstrzygnięć ejdologicznych w świetle wiedzy o gatunkach literackich utrwalonych w klasyfikacjach retorycznych znanych w XVII wieku, w tym także wykładanych w kaliskim Kolegium jezuickim. Poeta nie realizował bowiem form wypowiedzi uznanych za doskonałe przez „wyznawców” klasycyzmu i ich kontynuatorów, lecz posługiwał się formami zmodyfikowanymi lub też opartymi na innych regułach, więcej – dostosowywał stronę formalną

⁷¹ Np. A. Oszczyża, *Poeta Wazów. Studia o okolicznościowej poezji Stanisława Grochowskiego*, Wrocław 1999; B. Pfeiffer, *Alegoria między pochwałą a naganą. Twórczość Jana Jurkowskiego (1580–1635)*, Wrocław 1995; J. Niedźwiedz, *Nieśmiertelne teatru sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII w.*, Kraków 2003.

⁷² R. Krzywy, *Aspekt panegiryczny...*, s. 107. Przywołana wypowiedź Krzywego odnosi się w jej oryginalnym kontekście wyłącznie do *Księcia Wiśniowieckiego Janusza*.

⁷³ Por.: *idem*, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego*, s. 202–207; też: *idem*, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] S. Twardowski, *Przeważna legacja*, wyd. R. Krzywy, Warszawa 2000, BPS, t. 17, s. 11–22.

utworu do charakteru przekazu, celu perswazyjnego i panegirycznego, jak też uwzględnił krąg odbiorców, do którego kierował komunikat. Mając na uwadze te obszary wiedzy o dziele literackim wpisane w teorię retoryczną, znając reguły, które mógł stosować Twardowski, można dopiero poprawnie odczytać intencje ejdologiczne i genologiczne poety.

Za istotny postulat badawczy uznać należy potrzebę przeanalizowania reguł konstrukcji periodu retorycznego nie tylko w epice historycznej oraz romansowej, ale też w pismach okolicznościowych⁷⁴. Kwestię tę sygnalizował jako ostatni Turowski, za rozwinięcie tego zagadnienia można uznać poczynania Szlesińskiego, jak też prace poświęcone wersyfikacji. Stanowią one jednak dopiero wprowadzenie do analiz konkretnych struktur składniowo-semantycznych. Odślaniają mechanizmy, jakimi rządziło się pisarstwo Twardowskiego. Trzeba pamiętać, że poeta posługiwał się m.in. dość konsekwentnie szykiem przestawnym w składni, elipsami, wtrąceniami, wprowadzał przysłowia, porównania, co wiązać należałoby z azjanizmem i być może lipsjanizmem. Dość krótkie kommaty układał w łańcuchy połączone spójnikami w roli wskaźników nawiązań pomiędzy kolejnymi „nanizowanymi” członami wypowiedzenia.

Kolejnym obszarem wymagającym dalszego rozpoznania, obok prac nad zretoryzowaną stylistyką wypowiedzi Twardowskiego⁷⁵, jak też nad zagadnieniem konwencji literackich (epickich i nie tylko), wydaje się podejmowane już fragmentarycznie w badaniach zagadnienie sposobu istnienia bohatera literackiego u Twardowskiego w ogólności⁷⁶. Przy czym nie chodzi tu wyłącznie o głównych bohaterów; badacze podejmowali już prace w tym kierunku, choć w większości bez zastosowania odpowiednich narzędzi właściwych analizie retorycznej. Rzecz dotyczyć powinna także postaci z drugiego i dalszych planów, jak też bohatera zbiorowego⁷⁷. Interpretacja techniki kształtowania bohatera, splatanie się wątków pochwały i nagany, stylu wysokiego i średniego,

⁷⁴ Problem opracowałem fragmentarycznie w rozprawie poświęconej twórczości okolicznościowej Twardowskiego.

⁷⁵ M. Kuran, *Rola metaforyki mitologicznej w relacji nadawca – odbiorca we Władysławie IV Samuela Twardowskiego ze Skrzypny – dawniej i dziś*, [w:] *Język w komunikacji*, red. G. Habrajka, t. 2, Łódź 2001, s. 152–162; *idem*, *Od „Carmina” III 16 Horacego do „Przeważnej legacji” Samuela Twardowskiego. Między liryką a epiką*, „Folia Litteraria Polonica” nr 4, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2001, s. 17–24; *idem*, „Jak gmin gęsi białopiórych” – intertekstualność w twórczości Samuela Twardowskiego – trzy wymiary, [w:] *Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawickiej, Białystok 2002, s. 88–110; *idem*, *O powtórzeniach i autopowtórzeniach u Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro...*, s. 132–167.

⁷⁶ *Idem*, *Etos sarmackiego wodza we Władysławie IV Samuela Twardowskiego ze Skrzypny*, [w:] *Sarmackie theatrum, op. cit.*, t. 1, s. 37–54; *idem*, *Etos wodza w twórczości Samuela Twardowskiego*, „Folia Litteraria Polonica”, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2005 t. 1 nr 7, s. 65–96.

⁷⁷ *Idem*, *Radziwiłłowie w twórczości Samuela Twardowskiego*, [w:] *Radziwiłłowie. Obrazy literackie – biografie, świadectwa historyczne*, red. K. Stępnik, Lublin 2003, s. 143–178; *idem*, *Bohater zbiorowy w twórczości heroicznej Samuela Twardowskiego*, „Folia Litteraria Polonica”, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2003 nr 6, s. 43–66.

analiza technik wyrażających dążenie do utrwalenia sarmackiej rzeczywistości w dziele literackim⁷⁸, jak też prześledzenie w szerszym zakresie zamiarów dydaktycznych poety, to zagadnienia badawcze, których przeanalizowanie pozwoli lepiej zrozumieć mentalność poety, realizowane przezeń zamierzenia i świat, którego odbicie znalazło swój wyraz w dziele literackim. Ich prześledzenie wpłynie także wydatnie na jakość ustaleń genologicznych i ejdologicznych. Podkreślmy jeszcze raz, że nie da się tego zrobić bez wykorzystania narzędzi właściwych dla analizy retorycznej, czyli m.in. mechanizmów wpisanych w trzy cele wypowiedzi: *docere, movere i delectare*, a również techniki konstruowania w ramach *genus demonstrativum* pochwały i nagany, jak też szeroko pojętej teorii „miejsce”. Potrzeba tu nowego spojrzenia, nieuwikłanego w pokutujące w literaturoznawstwie przesady badawcze.

Tę listę zagadnień można oczywiście uzupełniać o kolejne pozycje. Nie w tym jednak rzecz, by opisywać problemy. Chodzi o poszukiwanie dróg ich rozwiązywania. Sądzę, że proponowane także w moich pracach sugestie pozwalają rozwikłać część zagadek zwłaszcza w obszarach rozpoznawania sposobu istnienia bohatera literackiego w strukturze poszczególnych dzieł. Ważne też wydaje się odczytywanie nie tylko immanentnej poetyki dzieła, ale również kontekstów wynikających z osadzenia utworu w konkretnych realiach polityczno-społecznych (a więc z punktu widzenia nie tylko poetyki i estetyki, ale także socjologii i historii), co jest szczególnie ważne dla literatury okolicznościowej, a taki charakter ma w przeważającej mierze twórczość Twardowskiego.

Zmierzam tu, najogólniej, ku konkluzji – dość oczywistej dla badacza staropolszczyzny – że jednym z najlepszych i najważniejszych kluczy do pełnego rozpoznania zabytków literatury dawnej, środkiem służącym również ukazaniu dorobku Twardowskiego w całej oryginalności tego dorobku, a zarazem typowości rozwiązań właściwych sytuacji literatury, kultury, estetyki, polityki, w jakiej tworzył autor *Wojny domowej*, jest retoryka z całym jej skomplikowaniem, a przy tym przejrzystością założeń, celów oraz środków.

⁷⁸ *Idem*, *Stefan Batory i Władysław IV – poetyckie wizje wypraw moskiewskich (epinicion, panegiryk, kronika)*, [w:] *Od średniowiecza ku współczesności...*, s. 306–323; *idem*, *Idea „przedmuru” chrześcijaństwa w epice historycznej XVII wieku. S. Twardowski, W. Potocki*, [w:] *Idee chrześcijańskie w życiu Europejczyka. Język. Piśmiennictwo. Sztuki plastyczne. Obyczaje*, red. A. Ceglińska, Z. Staszewska, cz. 2, Łódź 2001, s. 231–260; *idem*, *Kampania smoleńska Władysława IV (1634) w twórczości Samuela ze Skrzypny Twardowskiego*, „Napis” seria VII, Warszawa 2001, s. 171–200.

Zbigniew Tuta

LISTY JÓZEFA KOBLAŃSKIEGO DO IZABELI CZARTORYSKIEJ

Listy Józefa Koblańskiego opublikowała na podstawie autografów Elżbieta Aleksandrowska¹ – jeszcze przed edycją krytyczną wierszy poety². Zostały odnalezione w jednym z rękopisów Biblioteki Czartoryskich, sygn. III 1958, który pochodzi z Biblioteki Puławskiej, z zespołu tzw. Archiwum Domowego (nr 129)³. Rękopis pt. *Wiersze i kilka listów księdza Józefa Koblańskiego* zawiera prócz trzydziestu pięciu wierszy (przeważnie autografów) trzynaście oryginalnych listów poety z lat 1790-1796, adresowanych do Izabeli Czartoryskiej [ib. 298-299].

Wydawczyni listów podkreśla, że odnaleziony blok tekstów wyczerpuje znaną korespondencję Koblańskiego; zachowała się bowiem jeszcze tylko sporządzona przez autora notatka historyczna przesłana Ignacemu Potockiemu, znajdująca się obecnie w Archiwum Głównym Akt Dawnych, w zbiorach wilanowskich, zaś odnotowany w *Polskim słowniku biograficznym* oraz w *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”* i przypisany Koblańskiemu list, rzekomo do Piotra Potockiego, w istocie do Piotrowej Potockiej, okazał się listem „plebana Kobylańskiego” – księdza Franciszka Haydeckiego⁴.

Aleksandrowska uporządkowała listy Koblańskiego pod względem chronologii, gdyż w rękopisie puławskim ich układ był przypadkowy. Czas napisania listów niedatowanych udało się edytorce w większości zrekonstruować na podstawie rozmaitych odniesień

Tuta Zbigniew (ur. 1959) - nauczyciel języka polskiego; doktorant w Katedrze Edytorstwa UŁ. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości oryginalnej i przekładowej Józefa Koblańskiego; autor kilku artykułów o tym poecie.

¹ E. Aleksandrowska, *Listy Józefa Koblańskiego do Izabeli Czartoryskiej (1790-1796)*, „Archiwum Literackie” t. 18, „Miscellanea z doby Oświecenia” 4, red. nauk. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 297-323; dalej: *EAListyJK* z numerem strony.

² *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów Oświecenia*, wybór, tekst, wstęp i komentarz E. Aleksandrowska, Wrocław 1980.

³ *EAListyJK* 301; tu dokładny opis zawartości rękopisu.

⁴ *Ibidem*, s. 299-300. Sprostowanie znajduje się również [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, t. 6/2, Warszawa 1972, s. 82.

wewnątrztekstowych; nie można było zlokalizować w czasie jedynie dwóch listów, dlatego też zostały umieszczone na końcu publikacji. Spośród jedenastu listów datowanych przez Koblańskiego lub edytorkę zaledwie jeden, pierwszy, pochodzi z 1790 roku (z Warszawy), dwa z 1792 roku (z Krzeszowic i z Krakowa), pięć z 1793 roku (z Warszawy), trzy są z roku 1796 (z Wiednia, Baden i Karlsbadu).

Listy te oddają podróże podjęte przez Koblańskiego, jego oddalenia od puławskiego dworu. W 1790 roku przebywał on bowiem w Warszawie, śledząc obrady Sejmu Czteroletniego i opisując przebywającej w Anglii Czartoryskiej wydarzenia i nastroje panujące wówczas w stolicy. Latem 1792 roku Koblański był w Krzeszowicach, miasteczku w pobliżu Krakowa, gdzie ze względu na zdrowotne właściwości wód mineralnych oraz dobre warunki leczenia i pobytu (m.in. wybudowany przez Aleksandra Augusta Czartoryskiego zakład kąpielowy), często leczyli się właściciele Puław i mieszkańcy puławskiego dworu⁵. W tymże (1792) roku, w sierpniu i we wrześniu, Koblański bawił w Krakowie, zaś zimą następnego roku odwiedził Warszawę. W połowie maja roku 1796 wyjechał zagranicę, latem tegoż roku leczył się w Karlsbadzie, lecz jego starania mające na względzie poratowanie zdrowia okazały się nieskuteczne. Stan zdrowia poety pogorszył się i dwa lata później Koblański zmarł.

Swoje listy pisał w ważnym dla kraju okresie – Sejmu Czteroletniego, a potem – konfederacji targowickiej i drugiego rozbioru oraz po utracie niepodległości przez Polskę. Miało to oczywiście duży wpływ na ich treść; w niektórych nowiny polityczne dominują. Wszędzie jednak dochodzi do głosu ton emocjonalny, bez względu na przedmiotowe sprawy i podjęte przez nadawcę tematy. Są też wśród zachowanych takie listy, w których Koblański skupia się przede wszystkim na stanach emocjonalnych i odczuciach. Zachowana korespondencja puławskiego poety dopełnia obraz interesującej osobowości wyłaniający się z jego wierszy oraz ze wspomnień znających go osób, np. Adama Jerzego Czartoryskiego, który nakreślił sylwetkę swego nauczyciela⁶.

Proboszcz w Górze-Jaroszynie koło Puław, nauczyciel dzieci Izabeli i Adama Czartoryskich oraz kapelan dworski, później proboszcz w Końskowoli był bardzo przywiązany do tej rodziny, zaangażowany zarówno w życie domowe, jak w działania polityczne i kulturalne swych mecenasów. Kochał Puławę. Szczególne więzy przyjaźni i czułej serdeczności łączyły go z Izabelą. Poeta poświęcił chlebobdawczyńki kilka wierszy, wyrażając w nich autentyczny podziw dla jej dobroci, talentów i urody. Jeden bardzo osobisty utwór zadedykował jej. Potrącał w tych tekstach o wydarzenia polityczne, sygnalizował sferę duchowości i patriotyzmu narodowego jako znamiennej dla adresatki. Niektóre z tych utworów można datować tylko w przybliżeniu, dzięki zawartym w nich odwołaniom (np. w wierszu *Do Jawnuty* – do granej przez Czartoryską roli Jawnuty w operze Franciszka

⁵ Koblański był człowiekiem słabej konstytucji fizycznej, a od 1786 roku chorował coraz częściej. Zob. E. Rabowicz, *Koblański Józef*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Warszawa 1967–1968, s. 153.

⁶ *O Koblańskim przez Księcia Adama Czartoryskiego Wojewodę*, rkps Bibl. Czart. Ew. XVII 696, Archiwum Domowe 128, s. 1–23 [autograf], s. 25–41 [kopia].

Dionizego Książka *Cyganie* oraz Teony w *Matce Spartance* tegoż autora; w utworze *Mój żal do JO. Księżny Izabeli z Fleminków Czartoryskiej, generałowej podolskiej* – do pokoju rosyjsko-tureckiego zawartego w Jassach w styczniu 1792) lub poprzez analizę rodzaju papieru i lokalizacji w rękopisie (*Księżna*)⁷.

Gdy powstały omawiane tu listy – z początkiem lat dziewięćdziesiątych – „siwy proboszcz z Góry” napisał entuzjastyczną wierszowaną pochwałę Izabeli pt. *Księżna*, chwając jej dobroć oraz przymioty duszy i określając mianem „Pani Narodowej”. Na początku 1792 roku dedykował Czartoryskiej wiersz *Mój żal [...]*, w którym skarga osobistego wyznania i żal na własny los splata się z tonem kpiąco-żartobliwym i po części bolesną, po części ironiczną oceną sytuacji oraz wydarzeń politycznych, które – ku żalowi autora – potoczyły się niepomysłnie i bez jego wpływu, pozostawiając Polskę bez dziedzicznych dzierżaw. W utworze *Oda do dam puławskich zrobiona po fetach w Puławach dawanych w oktawie ś. Adama roku 1792* rozpoznawalna jest właściwie tylko pani Puław (córki są tylko wspomniane). Poeta opiewa ją w rozbudowanej apostrofie, zwracając się do niej słowami:

Ty, któraś niebios wyborem
Dowcipu, wdzięków, cnót wzorem,
Piękna matko pięknych dzieci!

Idąc z córami koleją,
Wzbiłaś nas w nieba nadzieją;
Dowiodłaś świętym zapałem,
Że człek nie samym jest ciałem.
[ib. 104, w. 6–12]

Wiersze związane z Izabelą były nie tylko odbiciem stosunku autora do księżnej Adamowej – pełnego oddania i podziwu, nie tylko odzwierciedleniem życia towarzyskiego panującego na dworze w Puławach, lecz również współtworzyły patriotyczną atmosferę tego miejsca.

Analiza listów Koblańskiego do Czartoryskiej ujawnia barwny styl wypowiedzi, bogactwo opisywanych realiów, a przede wszystkim obecny w nich pierwiastek liryczny, emocjonalny: bezpośrednie wyrażanie przez nadawcę własnych uczuć i doznań. Jest to cecha, która nie zaskakuje w korespondencji Koblańskiego – poety-liryka, sentymentalisty z wyboru i talentu; również charakterystyczna dla listów przyjacielsko-intymnych.

Najważniejszą właściwością tych listów – jak zaznacza Stefania Skwarczyńska – jest emocjonalna bliskość autora z odbiorcą. Badaczka zaznacza, że w czasach wysokiej kultury epistolarnej w XVIII wieku listy tego rodzaju były kultywowane aż do przesady. Pełniły wówczas – i zwłaszcza w epoce następnej – funkcje użyteczne, stając się popularnym „łącznikiem spraw międzyludzkich”. W listach przyjacielskich, których treść jest różno-

⁷ E. Aleksandrowska, I. *Noty edytorskie*, [w:] *Wiersze Józefa Koblańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego...*, s. 191.

rodna poprzez zawarte w nich pierwiastki intelektualne, emocjonalne i woluntatywne, największą rolę odgrywa walor uczuciowy⁸.

Listy Koblańskiego można określić mianem przyjacielsko-intymnych, ale zaznaczając od razu, że określenie to nie oddaje w pełni charakteru tej korespondencji. W tym miejscu warto natomiast przybliżyć uczucia, emocje, stany psychiczne wyrażane przez nadawcę podejmującego najróżnorodniejsze tematy.

W swych listach do księżnej Izabeli nie jest Koblański – wyłącznie i ściśle – związanym wówczas z puławskim dworem nadwornym poetą Familii, proboszczem w jej rodowych dobrach, który swym mecenasom wiele zawdzięcza i oto pisząc listy do chlebobdawczyni, zachowuje stosowny dystans i używa wypróbowanych w tego rodzaju korespondencji, odpowiednich do swego (niższego) położenia, konwencjonalnych zwrotów, wyrazów szacunku i grzeczności (zwłaszcza w formułach końcowych listów). Analiza sfery uczuciowej tej korespondencji wykazuje, że nadawca jest kimś więcej – przyjacielem adresatki i człowiekiem przywiązany do niej, jej domu i rodziny.

Koblański w listach do swej Dobrodziejki (jak określał księżnę) przedstawia się jako „póki życia, przywiązany do całego Domu sługa”⁹ (np. w liście z Krzeszowic, 24 Aug[usti] 1792), śle wyrazy „wdzięczności i przywiązania do W[ielmożnej] X[iężnej] M[oi]ści Dobr[odziejki] i całego Jej Domu” (w liście z Krakowa, 27[Septem]-bra [1792] – *EAListyJK* 305–306). W innym – scharakteryzował swój smutny nastrój – oświadcza rozbrajająco szczerze, aczkolwiek dość konwencjonalnie: „To jedno mi zostało [...] że JOWXMć i Jej Dom wart adoracji i kochania, że go kocham i będę na wieki” (*EAListyJK* 306).

Mniej konwencjonalny w wyrażaniu uczuć, w zapewnieniach o swej miłości i przywiązaniu do Izabeli wydaje się Koblański na przykład w takich słowach – gdy zaślaniając się wiekiem i poniekąd żartobliwie dystansując się do swego wyznania, ujawnia serdeczne zaangażowanie:

A jeżeli mi w czymkolwiek wiara może być dana, tedy o nią proszę w tym momencie, gdy – już staruszek – objaśnię Jej deklaracją tego serca, które takie jest, jak gdy[by] było najuroczystszy amanta. Z dodatkiem (abyś się WXMć nie śmiała) bez pretensji. Dali Bóg, że kocham i będę, póki żyję. [*EAListyJK* 302]

Swobodnie brzmi również początek listu z Warszawy (z datą [31 I 1793]):

List czyli ja pierwszy stanę w Puławach, nic nie szkodzi. Wzięta rezolucja jechać dziś, pisać i kochać zawsze Puławy. Być może, że utonę, bo droga niegodziwa. Być może, że zabiją, bo *l'hon[n]ttemen[t]*¹⁰ po gościńcach, być może, że zachoruję, że Pilica al-

⁸ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 111.

⁹ J. Koblański, *Listy*, [w:] *EAListyJK* 304.

¹⁰ *l'honnettement* – (z fr.) ‘szlachetnie’; tu w znaczeniu przeciwnym: ‘podle, niegodziwie’. Przepisy do cytowanego fragmentu listów Koblańskiego sporządzałam na podstawie komentarzy Aleksandrowskiej.

bo Wisła mię nie puści. Cokolwiek bądź ze mną, ten list ma ode mnie specjalna plenipotencją, abyś WXMć mamie Zosi [...] Matuszce¹¹, Dembowskiej¹² (nie zapominaj WXMć i o sobie, bo co ja, przysięgam, że o Niej zapomnieć nie mogę) tysiąc najczulszych, jak Catullo najpiękniejszych, jak to WXMć umiesz, powiedziała rzeczy. [*EAListyJK* 311]

Dwa nie dające się datować krótkie listy „siwego proboszcza z Góry” są szczególnym świadectwem czulego stosunku do adresatki. Koblański opisuje tu wspaniałą radość, jakiej doświadcza dzięki listom od księżnej Izabeli. Są one dla niego przede wszystkim wyrazem wzruszającej pamięci o nim, co czyni go szczęśliwym i zdrowym, usuwając wszystkie, nawet najbardziej przykre dolegliwości. Te szczerze, pełne niekłamane wzruszenia i wdzięczności słowa Koblańskiego kierowane do Czartoryskiej to jednocześnie entuzjastyczna pochwała listu jako wspaniałego *remedium* na cierpienie i samotność.

O bliskim, niemal partnerskim kontakcie nadawcy i adresatki świadczyć też mogą drobne uwagi czynione jakby mimowiednie, np. skrótowa dygresja po zreferowaniu ważnej nowiny politycznej – o rozlewaniu się atramentu podczas pisania listu, odnotowana w nawiasach, będąca luźnym, sformułowanym od niechcenia usprawiedliwieniem niezbyt porządnego stanu pisma: „*etc.* ale atrament czarny” [*EAListyJK* 308] lub: „Co ja temu winien, że papier albo raczej atrament przebijają” [*EAListyJK* 318]. Podobnym, acz odmiennym w tonie świadectwem zażyłości i bliskości z adresatką jest rozpoczynanie listów bez grzecznościowego wstępu, z użyciem zwaloryzowanych emocjonalnie epitetów, oddających stany psychiczne, wrażenia, nastroje wywołane daną sytuacją: „[Sm]utne rzeczy wczora dzień cały słuchałem¹³, smutny poszedłem spać, smutny wstałem” [*EAListyJK* 315] lub:

Atrament ma być czarny, pióro niegodziwe, ręka nie lepsza, głowa zrujnowana[na], serce zbolale. Jechałem dni osim, drogi niegodziwe, konie ladaco, postiliony gorsze. [*EAListyJK* 316]

Formuły pojawiające się dość często – w wariantywnych ujęciach – we fragmentach kończących listy, brzmią niekiedy konwencjonalnie, lecz w niektórych przekształceniach bardziej śmiało. Koblański prawdopodobnie wiedział, że może sobie na nie pozwolić, że adresatka potraktuje specyficzną poufałość autora jako miły akcent ich korespondencji:

Całuję rączki najlepszej Pani [...] po milion razy [*EAListyJK* 302];
Adieu, po milion razy całuję rączki WXMci Dobr[odziejki]. Dobry i przywiązany sługa [*EAListyJK* 311];

¹¹ Chodzi tu prawdopodobnie o Mariannę z Przebendowskich Tadeuszową Matuszewiczową (1765–1799), krewną Czartoryskich.

¹² Wspomniana tu jest Konstancja z Narbuttów Józefowa Dembowska, wychowanka i później przyjaciółka Izabeli Czartoryskiej; matka pamiętnikarza Leona.

¹³ Nadawca listu nawiązuje tutaj do prusko-rosyjskiej konwencji rozbiorowej z 1793 roku.

Całuję nóżki JOWXMcI Dobr[odziejki], całym Puławom najniższy ukłon [EAListyJK 308];
 Po milion razy całuję nóżki [EAListyJK 315];
 Po milion razy całuję Twoje, Księżno, nogi [EAListyJK 323];
 Łasce i dobroci WXMci Dobrodziejki mię przypominając,
 całuje prawdziwie piękne nogi [EAListyJK 317].

Listy Czartoryskiej do Koblańskiego nie zachowały się, jednak jest ona ciągle obecna w korespondencji poety, oddanego jej admiratora. Ten swoisty współudział adresata w autorstwie listu to cecha charakterystyczna listów przyjacielsko-intymnych. Jeden z dopisków pani Puław uczyniony w liście z Baden z 1796 roku nad podpisem Koblańskiego prawdopodobnie tuż po lekturze, świadczy nie tylko o sympatii do nadawcy, ale i o radości, jaką sprawiał adresatce ten listowny kontakt: „Koblanicę serdecznie zawsze Kocham. Cieszę się, że zdrow, i zawsze go bronię [...]” (EAListyJK 319).

W listach pisze Koblański wielokrotnie o swej miłości do Puław jako miejscu, wspomina dobroć i szlachetność jego mieszkańców, np. „dobrej księżnej”, „nieoszacowanych córek” (tj. Marii Wirtemberskiej i Zofii; w liście z 27 III 1790). Również towarzystwo mieszkające w Puławach określa „Puławami” (np. w listach z datami: 24 Aug[usti] 1792, 23 I 1793, 25 Jul[li] 1796). Niekiedy trudno rozróżnić te dwa znaczenia, gdy nadawca akcentuje swą miłość do Puław (jak w cytowanym wcześniej fragmencie listu z 31 I 1793).

Koblański epistolograf wykazuje się wielokrotnie empatią. Także wobec Izabeli. Zamartwia się i trwoży, gdy dowiaduje się z listów, że księżna bardzo tęskni za krajem, że źle czuje się w Anglii towarzysząc synowi Adamowi Jerzemu podczas „podróży edukacyjnej”. Radzi adresatce nie bawić zbyt długo w Londynie oraz zaleca przyjęcie w tej sytuacji odpowiedniego psychicznego nastawienia. W liście z Warszawy z 27 marca 1790 roku pisze m.in.:

Dzieliłem WXMci umartwienie z okoliczności listów. A nie wiedząc, jaki jest dalszy układ, niespokojność martwi mnie nieskończenie. O, jak żałuję, że przy niej nie jestem [...] bo listy Jej z Londynu bardzo nas trwożą; nie radź się swojej delikatnej czułości. [EAListyJK 302]

Nadawca wyraża też autentyczną troskę o los Puław i innych dóbr Czartoryskich (m.in. Wołczyna, Klewania, miasteczek: Międzyboża i Zieńkowa) w 1792 roku, gdy w wyniku konfederacji targowickiej i zaprzestania działań wojennych w obronie suwerenności kraju i Konstytucji 3 Maja, wkraczały do nich wojska rosyjskie i obawiano się sekwestracji, zapowiadanych w dekretach targowickiej generalności województwa lubelskiego, brzesko-litewskiego oraz wołyńskiego:

Nadto dobra jest Księżna Matka [...] nadto kochane Puławy, aby można kiedy o nich zapomnieć, aby ich kiedy nie lubować, aby dziś nad ich losem nie zapomnieć się. [EAListyJK 303]

W cytowanym tu fragmencie listu z Krzeszowic (24 Aug[usti] 1792), Koblański przekazuje konkretne informacje na ten temat, choć jednocześnie sam siebie gani, że wieści o nieprzyjaznych poczynaniach planujących te działania osób (nazywanych przezeń z ironiczną pogardą *areopagitami*) przekazuje księżnej Izabeli zasmucając ją¹⁴. Jego oburzenie wywołuje niewdzięczność tych ludzi okazywana Czartoryskim w dramatycznych okolicznościach politycznych. Ubolewa nad nagłą zmianą postawy dotychczasowych stronników Familii, pozostających w lepszym czasie w bliskich kontaktach z dworem puławskim i zawdzięczających przywódcom rodu pozycję, intratne dzierżawy oraz donacje. Po zakończeniu tej relacji admirał kobiet zmienia nagle nastrój, komplementując puławskie damy – nieobecne oraz te, z którymi ma aktualnie kontakt:

Wszystko na pół strawiłem, bo prawom konieczności oprzeć się nie ludzkiej sile, ale aktu dwóch areopagitów, Brzeskiego [Michała Zaleskiego, marszałka targowickiego województwa brzeskolitewskiego] i Lubelskiego [Tomasza Dłuskiego, konsyliarza targowickiej generalności województwa lubelskiego], nie mogę. Nie ma tego w akcie generalności, a u nich czytam. A przecie to ludzie, którzy posiadali język cnoty, mieli postać rozumną, krom winnego charakteru zawarli związek wdzięczności z fortunami Księcia. Oni tam na czele związku, gdzie znaczne majątki Księcia gorliwie zapowiadają sekwestracją [...]. Ale czego ja błąkam się po tych smutnych obiektach? Nie miałem ani słowa pisać, które by nie było do Was i o Was, śliczne Panie. [EAListyJK 304]

Józef Koblański miał opinię człowieka wrażliwego na urodę kobiet. Znajduje to potwierdzenie we wspomnieniach współczesnych, w wierszu *Księdzu Józefowi Koblańskiemu*, innego artysty puławskiego, Franciszka Dionizego Książnika [oda 18 księgi IV *Dzieła*]¹⁵, wreszcie zaś zarówno w utworach poetyckich samego Koblańskiego¹⁶, jak i w jego listach do Izabeli. O kobietach pisze tam: „śliczne Panie”; „sfera skonfederowana piękności puławskich”, przesyła im tysiące ukłonów i najczulsze pozdrowienia, niekiedy określa je familiarnie dowcipnymi skrótami od nazwisk, zaznacza, że tęskni. Żartobliwie oświadcza na przykład, że umizgując się do jednej z przebywających wówczas w Krzeszowicach wychowanek i przyjaciółek Czartoryskiej (Konstancji z Narbuttów Dembowskiej, wzmiankowanej już we wcześniej cytowanym fragmencie jednego z listów), w jej osobie

¹⁴ W liście z Krakowa dat. 2 7[Septem]-bra [1792] Koblański powtarza te informacje, przeświadczony, że poprzedni list nie został doręczony adresatce, ponieważ w Krakowie krążyły wieści, iż „listy na Lublin zabierają”. Ewentualną konfiskatę korespondencji łączy z treścią listu krytykującego wymienionych w nim targowiczian, „którzy w swoich wyrokach względnie do związków całego swego życia postępując, sekwestracją zapowiedzieli”. Niezrażony tym powtarza, jak widać swą niepoehlebną o nich opinię, a nawet ironicznie wzmacnia określenie stosowane do Zaleskiego i Dłuskiego, pisząc o nich jako o „dwóch zacnych areopagiatach polskich”. [EAListyJK 306]

¹⁵ F. D. Książnik, *Dzieła*, wyd. J. N. Bobrowicz, Lipsk 1837, s. 265.

¹⁶ Omówienie różnych wierszy Koblańskiego kierowanych do kobiet [w:] Z. Tuta, *Wierszowane podarunki imiennowe Józefa Koblańskiego, zapomnianego poety Oświecenia*, „Prace Polonistyczne” 2004 (seria LIX), s. 89-121.

widzi „reprezentantkę” księżnej Izabeli, a także księżniczek Marii i Zofii. Wyróżnia jednak Izabelę, zwierając się, że choć oddaje Konstancji „wszystkie całopalenie”, to one w istocie nieobecnej księżnej „są oddane na ofiarę w Jej osobie” [EAListyJK 304].

Bardzo żywe uczucia wzbudza w Koblańskim ziemia, z którą był najsilniej związany – województwo ruskie; zwłaszcza okolice Lwowa i samo miasto, w którym uczył się w kolegium jezuickim i studiował w Akademii Lwowskiej, miasto, które upamiętnił w kilku wierszach, oplakując lub wspominając jego oderwanie od Rzeczypospolitej po pierwszym rozbiore. W listach do Czartoryskiej wspomina z nostalgicznym smutkiem wolne tereny, należące do „niewolniczej dziś” Galicji. Zapewnia, że będąc w Krakowie odwiedza te miejsca „dosyć często” (list z 2 7[Septem]-bra 1792). Wspomnienia wolnych ziem z okolic Lwowa pełne są nostalgii, a widok tych terenów pod panowaniem austriackim wywołuje łzy poety. Tęsknota i żal Koblańskiego nie znajdują ukojenia. Stać go jednak na trzeźwą refleksję, którą dzieli się z adresatką. Z goryczą stwierdza, że pod austriackim panowaniem miejsca te wypiękniały, ziemia zaludniła się, wkroczył postęp, miasta uzyskały nowoczesny wygląd, wszędzie widać porządek i schludność. Tego rodzaju zmiany tym większe budzą ubolewanie autora – smutna jest świadomość, że Polacy nie potrafili zadbać o własną ziemię tak pieczołowicie, jak zagarniający ją intruzi¹⁷. Pojawia się wyrazisty, obrazowy kontrast, za pomocą którego Koblański ujmuje – na sposób sentymentalistyczny – dostrzeżoną teraz (niemal dwadzieścia lat po pierwszym rozbiore) wyraźną różnicę w położeniu ziemi i mieszkańców pozostałych przy Polsce oraz znajdujących się pod panowaniem Austrii:

Jeżdżę dosyć często na stronę Galicji, niewolniczą dziś, a niegdyś moją ojczyznę wzruszającą. Piękniejącą, rządzą, spokojną ze łzami oglądam. Ach, cóż to za niedościgły układ Przedwiecznych Wyroków na nieszczęśliwą ziemię naszą. Ona już ma postać Europy, a my mieszkańców hord błakających i dniem żyjących [...]. Póty, póki życia, póty i smutku. [EAListyJK 306]

Ze smutkiem i rezygnacją informuje księżną Izabelę o przystępowaniu szlachty do konfederacji targowickiej. Przedstawiając przysięgających na wierność konfederacji obywateli polskich, wprawdzie zmuszanych do uległości groźbami i sekwestracją dóbr, ale też czyniących to dość powszechnie i z podejrzanym pośpiechem, jakby przede wszystkim dla zapewnienia sobie bezpieczeństwa i ochrony interesów – ujmuje swe uczucia za pomocą obrazowej metafory, naznaczonej silną emocją:

Ten jest przypadek, w którym się znajduje sejm, człowiek podściwy i cała dziś Polska. Obląkana, uwikłana, zastraszona, przysięga, pisze się, słucha. Nie wie kogo, nie wie za co, nie wie na co. [EAListyJK 303]

¹⁷ Podobnych wrażeń doświadczali inni pisarze odwiedzający wówczas tereny określone przez Austrię po pierwszym rozbiore Polski mianem Galicji i Lodomerii – Ignacy Krasicki (w 1782 roku) i Leon Dembowski (w roku 1794); zob. E. Aleksandrowska, *Komentarze do listów Koblańskiego*, [w:] EAListyJK 307.

Gdy pojawiają się w liście, w którym Koblański donosi o prusko-rosyjskiej deklaracji drugiego rozbioru Polski, akcenty optymistyczne (prawdopodobnie ze względu na spodziewaną całkowitą likwidację państwa), Koblański stosuje personifikację o uczuciowej wymowie (*notabene* dość nieoczekiwaną w kontekście opisanego wcześniej, wszechogarniającego smutku i informacji o poddaniu się Gdańska Prusakom): „Księżny Nadziei wyśmienity humor [...] Nadzieja się znowu wypogadza” [EAListyJK 315].

W listach Koblańskiego wszystkie podejmowane przez niego tematy (czy to osobiste, wiążące się prywatnie z rodziną Czartoryskich, czy to polityczne) uzyskują oświetlenie uczuciowe. Dotyczy to także wymiaru refleksyjno-filozoficznego tej korespondencji. W kontekście informacji o niekorzystnych dla kraju i narodu wydarzeniach politycznych, napawających smutkiem i niepokojem, oraz w związku z nakreślonym w liście obrazem Polski „obląkanej” i „zastraszonej” dekretemi władz Targowicy Koblański snuje uwagi o przeznaczeniu. Przenika je melancholijna zaduma nad rysującą się niejasno, mglistą rzeczywistością. W ujęciu nadawcy listu przeznaczenie niewidzialną drogą zmierza do swych nieprzeniknionych dla człowieka celów oraz osłoniętych tajemnicą, trudnych do objęcia rozumem „niedościgłych układów” [EAListyJK 303; 306]. Zdaniem autora, wyrokiem tego przeznaczenia gnębieni są zarówno cnotliwi, jak i występni. Ta uwaga o wymowie stoickiej została jednakże sformułowana w konwencji znamiennej dla sentymentalizmu, z wykorzystaniem charakterystycznych dla tego prądu estetyczno-literackiego słów-kluczy:

Człowiek cnotliwy i światły, trzymając się najściślej prawideł cnoty i rozumu, nie powinien sobie nigdy podchlebiać, że ma prawo być szczęśliwym. Samo wewnętrzne czucie jest jego nagrodą i pociechą, gdy tymczasem wyrok, depcąc występne i cnotliwego, niedościgłych układów dopełnia planty. [EAListyJK 303]

Gdy Koblański akcentuje załamanie moralne i bezsilność narodu polskiego wobec niekorzystnego obrotu spraw politycznych, wyraża refleksję o charakterze konsolacyjnym: „prawom konieczności oprzeć się nie ludzkiej sile” [EAListyJK 304] – po klęsce walk podjętych w obronie Konstytucji 3 Maja; podobnie, pisze o „niedościgłym układzie Przedwiecznych Wyroków”, rozważając oderwanie ziem polskich od macierzy [EAListyJK 306].

W listach Koblańskiego ujawnia się też pierwiastek (ton) ironiczny, który przecież był znamiennej cechą osobowości „polskiego Sterna” i wielu jego wierszy. Ma to miejsce m. in., kiedy konfederację targowicką nazywa on „najjaśniejszą konfederacją” [EAListyJK 308], przedstawicieli jej lokalnych władz – „areopagitami”, ich akty urzędowe zaś – „wyrokami nieskazitelnej praktyki” [EAListyJK 306].

Gdy z początkiem 1793 roku spodziewane jest wkroczenie wojsk pruskich w granice Polski, Koblański z gorzko-dowcipną ironią kwituje odwrót armii Prus (w tym i Fryderyka II) z ziemi francuskiej i jej marsz w celu zdobycia Wielkopolski:

Kto by był zgadł, że Król Pruski, będąc o kilkanaście mil od siedliska jakobinów w Paryżu w roku 92, raptem ucieka spod Chalons dla zabezpieczenia sobie tyłu od jakobinów poznańskich i poparcia kampanii w 93 [r.] przeciw Francuzom przez opanowanie Wielki-Polski. Gdyby Ezop dziś dopiero żył, nie byłoby bajki wilka i barana, byłyby pruska i polska. A że bezwstydnosć i publiczna wszędnosć i wszystkim wiarołomnosć, znajdzie termin swej niegodziwości. [EAListyJK 309]

Bankructwo wielkich banków warszawskich na początku 1793 roku nadawca listów do pani Puław ujmuje lapidarnie i dowcipnie podsumowuje:

Tyle tu płaczu i gadania narzekających z okoliczności banków, że nie tylko serce, ale i głowa i uszy cierpią [...] Bank nie zamknięty, ale nikogo nie płaci. Piękne słowa, piękna logika, ale pacjenci chcą złota. [EAListyJK 313]

Dominanta emocjonalno-uczuciowa – ważna dla wymowy omawianych tutaj listów adresowanych do Izabeli Czartoryskiej –, przejawiająca się w bliskim, ożywionym kontakcie z adresatką, jak również w sposobie ujęcia i oświetlenia różnych tematów, pozwala widzieć w Koblańskim epistolografie autora listów przyjacielsko-intymnych.

Nie mniej znacząca jest dominanta tematyczna tej korespondencji, a jest nią wszystko, co wiąże się z polityką, zarówno rzetelne sprawozdania z doniosłych faktów politycznych, nowiny (także zakulisowe, oparte o rozpowszechniane pogłoski), kalkulacje i rachuby dotyczące tego, co może nastąpić, nastroje społeczne. Nic dziwnego, że znajdujemy tutaj tego rodzaju relacje, wszak listy te były pisane w ważnym dla stanu Rzeczypospolitej okresie.

Listy Koblańskiego widziane w tym aspekcie stanowią wyraz bacznej obserwacji i reakcji ich nadawcy na aktualne, krajowe i zagraniczne wydarzenia oraz zagadnienia polityczne. Dochodzi tu do opiniowania znanych i mniej znanych osób, referowania spraw dotyczących całego kraju lub też tylko pewnych ziem Rzeczypospolitej. Nadawca listów opisuje także Izabeli Czartoryskiej panujące podczas rozgrywających się wydarzeń nastroje społeczeństwa, a także stosunek konkretnych osób do tych spraw.

Wszędzie tu również ujawnia się emocjonalne podejście do poruszanych kwestii, liryzm dochodzący do głosu w relacjach o tych wydarzeniach, w uwagach o sytuacji kraju, którego tereny okrojono w wyniku kolejnych rozbiorów, o nastrojach zdeorientowanego, zawiedzionego w swych nadziejach, wreszcie także – przestraszonego narodu.

Elżbieta Aleksandrowska podkreśla, że listy Koblańskiego, z zamierzenia autora-nadawcy, przyjmowały wielokrotnie „formę przeglądów aktualnych wydarzeń i nastrojów” oraz „posiadają [...] źródłową wartość historyczną popularnych ówczesnie gazetek pisanych”¹⁸. Przypisy edytorce dołączone do bloku korespondencji Koblańskiego wskazują, że fakty dziejowe zostały przedstawione w tej korespondencji prawidłowo; większość z nich opiniował autor epistolograf w podobny sposób, jak późniejsi badacze historii Rzeczypospolitej szlacheckiej. Lektura listów i ich analiza czyniona pod tym kątem (zwłasz-

¹⁸ J. Koblański, *Listy*, [w:] EAListyJK 300.

cza w kontekście przypisów edytorce) wykazuje, że dane opisane przez Koblańskiego są weryfikowalne, a także że jego interpretacja wydarzeń, o których informował adresatkę, jest słuszna, świadcząc o przenikliwości politycznej. Tylko niekiedy okazuje się, że Koblański nie był dobrze poinformowany, np. gdy pisał w liście z Warszawy datowany na [23 I 1793], że do przygotowywanej deklaracji rozbiorowej wkrótce dołączy Austria, i że istnieje nadzieja, iż król Francji, Ludwik XVI, „wyjdzie”, jako że „dotąd jeszcze interes jego nieskończony” [EAListyJK 307]. Tymczasem do podpisanego w Petersburgu w styczniu 1793 roku przez Rosję i Prusy porozumienia rozbiorowego Austria nie przyłączyła się, a egzekucja króla francuskiego Ludwika XVI była wykonana 21 stycznia tego roku (wiadomość o tym fakcie dotarła do Warszawy dopiero 8 lutego)¹⁹. Podobnie, przedwczesna okazała się informacja podana Izabeli przez Koblańskiego z Baden w lecie 1796 roku, o tym, że Francuzi „pociągną podobno prosto do Triestu”, gdyż Triest został zdobyty przez wojska francuskie dopiero rok później. Adresatka w dopisku nad tym wierszem listu zdystansowała się do tej wieści, ujmując rzecz następująco: „W rozgorzałej tylko głowie po kąpielii wierzyć temu mogę” [EAListyJK 319]. Najczęściej jednak Koblański epistolograf przekazujący nowiny polityczne był bardzo dobrze poinformowany o różnych wydarzeniach, nieraz wcześniej nawet niż ceniony korespondent Jan Dembowski, przesyłający tajną korespondencję Ignacemu Potockiemu²⁰.

Koblański pisze w swych listach o takich m. in. aktualnych faktach politycznych i wydarzeniach, jak:

1. przymierze Rzeczypospolitej z Prusami, zatwierdzone 27 marca, podpisane 29 marca, a ratyfikowane 23 kwietnia 1790 roku podczas Sejmu Czteroletniego [27 III 1790 – dalej: zapis daty listu];
2. uchwalenie sejmowej konstytucji pt. *Ofiara obywatelska*, która dotyczyła czterech starostw królewskich w dniu 23 marca 1790 r. [27 III 1790];
3. akcesy do konfederacji targowickiej i przysięgi na jej wierność – w sierpniu 1792 roku [24 Aug[usti] 1792];
4. doręczenie kanclerzowi Małachowskiemu deklaracji pruskiej o wkroczeniu wojsk pruskich w granice Rzeczypospolitej [25 Jan[uari] 17[93];
5. wycofanie się armii pruskiej z terenów Francji i jej odwrót w kierunku Wielkopolski [25 Jan[uari] 17[93];
6. przygotowania do wyjazdu Stanisława Augusta na sejm grodzieński [12 III 1793];
7. oblężenie Gdańska przez Prusaków [12 III 1793] i kapitulacja miasta [ok. 13 IV 1793];
8. ogłoszenie 13 IV 1793 roku prusko-rosyjskiej deklaracji drugiego rozbioru, przekazanej władzom Rzeczypospolitej 9 IV [ok. 13 IV 1793];
9. walki armii generała Bonaparte z wojskami austriackimi na terenie Włoch oraz grabieże tej armii w alpejskim Tyrolu i kontrybucje nakładane przez Francuzów na księstwa włoskie i państwo papieskie [30 V 1796].

¹⁹ E. Aleksandrowska, *Komentarze do listów Koblańskiego*, [w:] EAListyJK 308.

²⁰ *Tajna korespondencja z Warszawy do Ignacego Potockiego 1792-1794*, oprac. M. Ramszyna i A. Zahorski, Warszawa 1961.

Nadawca tych listów przekazuje swej adresatce również informacje o sprawach bardzo szczegółowych, niekiedy jeszcze nieznanymi innym korespondentom politycznym w momencie ich przekazywania, w tym o: zamiarach, posunięciach i ruchach konkretnych osób, poprzedzających ważne wydarzenia. Gdy było wiele wieści do przekazania, a mało czasu, Kobański ujmował je lapidarnie, kończąc taki fragment listu np. następującymi słowami: „Więcej nie pamiętam, albo raczej więcej nie ma” [EAListyJK 311]. Księżna Izabela była widocznie ciekawa tych wszystkich informacji. Dowiadywała się więc od nadawcy listów o takich m. in. sprawach, jak:

1. przybycie kuriera z Orderem św. Katarzyny przyznany przez carycę żonie Stanisława Szczęsnego Potockiego, Józefie Amelii z Mniszchów [31 I 1793];
2. spodziewane przybycie i zjeżdżanie się różnych osobistości do Grodna kilka miesięcy przed rozpoczęciem sejmu: generała rosyjskiego Michała Wasilewicz Kochowskiego, hetmana polnego koronnego Seweryna Rzewuskiego i jego żony Konstancji z Lubomirskich, pełnomocnego posła rosyjskiego Siewersa [31 I 1793];
3. uzyskanie – na podstawie tajnej ugody – generalstwa artylerii litewskiej przez Franciszka Sapiechę po Kazimierzu Nestorze Sapieże, który nie chciał poddać się władzy Targowicy [31 I 1793];
4. bankructwo banków warszawskich spowodowane kryzysem gospodarczo-politycznym po klęsce wojny 1792 roku [12 III 1793].

Wraz ze swym listem datowanym na 25 Jan[uari 17]93 Kobański przesyła Izabeli – do wiadomości i zapewne również rozpowszechnienia – jeden z listów prywatnych księcia Józefa Poniatowskiego, napisany w odpowiedzi na wezwanie do złożenia przysięgi na wierność konfederacji targowickiej. List ten określa jako „tęgi i śmiały” [EAListyJK 309].

W listach pisanych w dramatycznych okolicznościach krajowych, zwłaszcza w tych zawierających w większości nowiny polityczne, nie mogło zabraknąć wzmianek o Stanisławie Augustcie. Stosunek do władcy jest niechętny, co ujawnia się w kilku listach. Stwierdzamy przeto pewną różnicę wobec świadectw poetyckich, które wskazują co najwyżej na dystans do Stanisława Augusta (Kobański skierował do króla tylko dwa wiersze, w tym jeden w imieniu innej osoby: *Do króla JMci w Zegrzu, Do tegoż imieniem jednej panny rekomendującej do wojska dwóch braci*). Edmund Rabowicz w biografii Kobańskiego sygnalizuje pewne jego uprzedzenia do króla, których poeta „jako niedawny sympatyk barzan, do końca nigdy się nie wyzbył”²¹. Należy tym bardziej wyraźnie zaznaczyć, że w jednym z listów pojawia się ton niechęci, a nawet wrogości i pewnej nonzalancji wobec władcy. W liście z Krakowa (2 7[Septem]-bra 1792), gdy skrótowo, w sposób metaforyczny Kobański podaje przyczyny niewolniczej zależności Polski od państw sąsiedzkich, oprócz anarchii symbolizowanej przez zasadę *liberum veto*, wskazuje z oburzeniem na rodowe plany monarchiczne Stanisława Augusta, związane z osobą jego bratanka, Stanisława Poniatowskiego, podkomorzycy wielkiego koronnego, ujmując rzecz bardzo dosadnie:

²¹ E. Rabowicz, *Kobański Józef*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, op. cit., s. 153.

Dla jednego oplakanego przywileju nie pozwalam. Dla jednego JW. Podkomorzycy elekcji. Dla jednej słowem pieczeni, abym ja zjadł u panującego docześnie partyzanta póty, póki szczęśliwszy *contra* partyzant na rok drugi nie zaprosi mnie patogiem²² do swego stołu. [EAListyJK 306]

Znamienna dla tak negatywnej opinii jest data listu, napisanego bez mała dwa miesiące po przystąpieniu króla do konfederacji targowickiej. To wówczas zaczęła się kształtować, a w najbliższych latach utwierdzać czarna legenda Stanisława Augusta. Znaczenie punktu zwrotnego, mianowicie lat 1792–1794 dla ukształtowania się czarnej legendy króla przypominała Anna Grześkowiak-Krwawicz²³. Także Klaus Zernack podkreślał, że przeważające oceny pozytywne rządzenia państwem przez ostatniego władcę Rzeczypospolitej w okresie do 1792 roku, w obliczu jego „zdrady” konstytucyjnego dzieła – przyłączenia się do Targowicy w lipcu 1792 roku – zostały zastąpione opiniami dewaluującymi. Zapoczątkowali tego rodzaju opinie współpracownicy władcy, biorący udział w przygotowaniu i uchwaleniu Konstytucji 3 Maja²⁴. Świadectwem tego jest m. in. praca Ignacego i Stanisława Potockich, Franciszka Dmochowskiego i Hugona Kołłątaja pt. *O ustanowieniu i upadku konstytucji polskiej 3 maja*.

Wskazana przyczyna wyrażonej przez Kobańskiego krytyki postawy króla, nazwanej „partyzantem” i narażającego ojczyznę na szwank ze względu na elekcję przygotowywaną dla swego bliskiego krewnego, potwierdza ponadto, że odżyły wówczas następujące opinie wychodzące z kręgu propagandy Czartoryskich (jeszcze przed 1792 rokiem), że Stanisław August jest człowiekiem nadmiernie ambitnym, dążącym w rządach do osobistych i własnych korzyści, co łączy się z lekceważeniem przez niego zasad ustrojowych Rzeczypospolitej²⁵. W liście Kobańskiego doszło do potępienia postawy króla z tych właśnie względów, przypomnianych wprawdzie nieprzypadkowo w 1792 roku, lecz szczególnie poruszających (również szlacheckich republikantów)²⁶ po uchwale Sejmu Czteroletniego, w myśl której dziedzictwo tronu polskiego przechodziło na dynastię saską.

Podsumowując spostrzeżenia dotyczące relacji o wydarzeniach krajowych i zagranicznych oraz przeszłej i aktualnej sytuacji politycznej w prozie epistolarnej Kobańskiego, stwierdzamy, że relacje te są rzeczowe, przenikliwe, a przy tym przesycone pierwiastkiem lirycznym, będącym wyrazem osobistego zaangażowania, uczuciowego stosunku do opisywanych spraw. Jest to interesujące i nie tak częste połączenie: stanowiska chłodnego realisty i postawy człowieka przeżywającego silne emocje w związku ze stanem spraw

²² *Patog* – ‘batog’.

²³ Zob. rozważania A. Grześkowiak-Krwawicz [w:] *U początków czarnej i białej legendy Stanisława Augusta*, „Wiek Oświecenia” 15, Warszawa 1999, s. 165–183.

²⁴ K. Zernack, *Stanisław August Poniatowski – osobowość i epoka (Uwagi o stanie badań)*, „Wiek Oświecenia” 16, Warszawa 2000, s. 104–106.

²⁵ Te opinie przypomina Marek Borucki we wstępie do swej książki *W kręgu króla Stanisława*, Warszawa 1984, s. 5–6.

²⁶ Zaznacza to E. Aleksandrowska, *Komentarze do listów Kobańskiego*, [w:] *EAListyJK* 307.

krajowych i stanowiskiem ocenianych polityków. W listach lub fragmentach listów dotyczących aktualnych wydarzeń politycznych współlistnieją, przenikając się, racje polityczne i argumenty emocjonalne oraz trzeźwe kalkulacje i uczuciowe doznania.

Zachowana proza epistolarna Józefa Koblańskiego to przykład połączenia cech listów przyjacielsko-intymnych i listów w materiałach politycznych.

Na zakończenie należy podkreślić, że listy „siwego proboszcza z Góry” to swoiste *varietas* – pod względem poruszanych tematów, ich językowo-stylistycznego ujęcia i panujących nastrojów. Koblański epistolograf w krótkim nawet tekście bardzo swobodnie przechodzi od jednego do drugiego tematu, potrafi też nagle zmienić nastrój, łączy język poetycki z użyciem metaforycznych tropów z językiem kolokwialnym, codziennym, niekiedy z zastosowaniem skrótowych określeń lub lapidarnie zbudowanych zdań. Energia i żywiołowość, humor sąsiadują tu w jednym liście ze smutkiem, melancholijną zadumą i gorzko-ironicznym dowcipem. Tematy osobiste, prywatne, adoracja księżnej i puławskiego towarzystwa, uwagi o złej drodze, o niedomaganiach zdrowotnych i leczeniu – „reparacji tej bidnej maszyny”, o kłopotach z wysyłaniem lub otrzymywaniem korespondencji okazują się tak samo godne opisanie jak dramatyczne krajowe wydarzenia, ruchy wojsk pruskich, francuskich, austriackich, oburzające postęпки polityków. Widać w tym dążenie do przekazania możliwie największej ilości doznań, uczuć oraz spraw, nowin i opinii w skrótovej, niekiedy niedopracowanej formie.

Zbigniew Tuta

LETTERS FROM JOZEF KOBLAŃSKI TO IZABELA CZARTORYSKA
LISTY JOZEFA KOBLAŃSKIEGO DO IZABELI CZARTORYSKIEJ

(summary)

The article includes both textual and aesthetical analysis of thirteen preserved letters by Józef Koblański, which date back to the years from 1790 to 1796 and were addressed to Izabela Czartoryska. The letters were written by Koblański during his journeys, when he was staying in Warsaw (1790), in Krzeszowice and in Cracow (1792), then again in Warsaw (1793) as well as at the time in which he was abroad, in Vienna, Baden and Karlsbad (1796). Since they were being written in a period that was important for our country (the Four-Year-Long Sejm, Targowica Confederation, the Second Partition, losing the independence by Poland), political news is what dominates in them. In a few of the letters its sender, a lyrical poet, a sentimentalist due to his choice and talent, focuses on emotional states and feelings. Besides, an emotional element pierces all the topics mentioned by the sender.

In the performed analysis the author of the article emphasised the colourful style of expression by Koblański, an epistolograph. He showed the riches of the way in which political and relating to the customs realities were described, its documentary value and the accuracy of comments concerning the current national and foreign events. He marked a lyrical element present in the letters and an emotional one and expressing directly by their author his own feelings and experiences, close contact with Izabela Czartoryska, their relations of friendship and affectionate cordiality joining him with the receiver of his letters.

He estimated that the above features of the preserved block of correspondence by not well-known poet of Polish Enlightenment belonging to the circle of the Czartoryskis family's patronage are discriminants typical both of so called written newspapers and of friendly-intimate letters.

In the presented article not only have the value of style, information and emotions been taken into consideration, but also, within an intellectual element, there has been paid attention to bitter-witty irony by the "Polish Stern", especially while he was describing to his employer the laws and the actions performed by Targowica members and by invaders.

The textual and aesthetical analysis of the letters by Koblański testifies that the preserved correspondence by this Puławy poet in an interesting way corresponds with his creation and supplements the image of his interesting personality that emerges from his poems.

Anna Petlak

Z PRZEJAWÓW ZAINTERESOWAŃ BAJKAMI IGNACEGO KRASICKIEGO NA UKRAINIE W XIX WIEKU. „CZYTANKA” MARKIJANA SZASZKEWICZA

W referacie, przedstawiającym charakterystyczne cechy literatury ukraińskiej na tle innych literatur słowiańskich, ogłoszonym na IV Międzynarodowym Zjeździe Słowistów w 1958 roku, Ołeksandr Biłecky zaznaczył:

Procesy rozwoju literatur odrębnych nie są jednakowe, przyczynę zaś odmienności szukać należy nie w osobliwościach ukraińskiej, rosyjskiej, polskiej „duszy”, a przede wszystkim w historycznych warunkach ich życia, w osobliwościach ich społeczno-politycznego rozwoju.¹

Jeżeli w przeciągu prawie stu lat – od połowy XVIII do początku 40. lat XIX wieku – życie literackie na Ukrainie Naddnieprzańskej rozwijało się intensywnie, było świadectwem kształtowania się jakościowego nowego piśmiennictwa, to na ziemiach historycznej Rusi Czerwonej, która od 1772 roku znalazła się pod zaborem austriackim i otrzymała nazwę Galicji, procesy analogiczne odstawały więcej niż o pół stulecia. Należy raczej odrzucić stereotypową myśl, że przebywanie Hałuczyny, Bukowiny i Rusi Podkarpackiej w składzie imperium Habsburgów, w odróżnieniu od losu Ukrainy Wschodniej zjednanej z Rosją, spowodowało upadek życia kulturalno-oświatowego na tych terenach. Niewątpliwie, na Ukrainie Zachodniej dominowały wówczas kultury obce: polska, niemiecka i węgierska, ale nie można też nie doceniać ich pozytywnego wpływu na oświecone kręgi narodu ukraińskiego. Przy tym wpływy te stanowią organiczną część tak ukraińskich, jak i polskich procesów kulturowych.

Wpływ germanizacji i polonizacji na ziemiach zachodnio-ukraińskich najbardziej odczuwał naród. Ukazem austriackim w 1805 roku szkoły zostały przekazane pod nadzór

Anna Petlak (ur. 1972) – dr nauk humanistycznych. Zainteresowania badawcze: literatura oświecenia 2. poł. XVIII w.-poł. XIX w. Publikacje w „Folia Litteraria Polonica”.

¹ Zob. O. I. Biłecky, *Ukrajńska literatura sered inszych słowjańskich literatur*, Kyjiv 1958, s. 10. [W wywodzie (i niekiedy w przypisach) podaję przekład na język polski wypowiedzi ukraińskich i rosyjskich badaczy oraz autorów prac krytycznoliterackich, a także przytoczonych fragmentów źródeł literackich XIX wieku. Jest to filologiczny przekład własny]

cerkwi. Narzucano w nich języki obce, niezrozumiałe dla dzieci ukraińskich, natomiast język rodzimy uciskano.

Ruch przeciw denacjonalizacji narodu ukraińskiego na ziemiach Ukrainy Zachodniej przejawiał się szczególnie w próbach znalezienia drogi ku zbliżeniu inteligencji z narodem. Na gruncie tych poszukiwań w latach 30. XIX wieku młodzież halicka nawiązywała stosunki z polskimi organizacjami politycznymi i kulturowymi, i co ważne, zaczęła tworzyć swoje ukraińskie koła. Najwybitniejsze z nich było młodzieżowe kółko z seminarium Lwowskiego, noszące nazwę „Ruska Trójca”² i założone przez Markijana Szaszkewicza, Iwana Wahylewicza oraz Jakowa Hołowackiego. W istocie to ich naukowo-literacka działalność zapoczątkowała w Galicji nowy ruch literacki. W kręgu twórczości właśnie tych trzech pisarzy-teologów należy doszukiwać się pierwszych przejawów zainteresowań pobratymczą literaturą polską, w tym także oznak znajomości twórczości Ignacego Krasickiego.

Markijan Szaszkewicz to inicjator odrodzenia kultury i literatury ukraińskiej, działający aktywnie w ośrodku lwowskim. Był poetą, prozaikiem i tłumaczem – przekładał utwory między innymi z literatur: staroruskiej, polskiej, czeskiej i serbskiej, a nawet greckiej i łacińskiej.

Urodził się 6 listopada 1811 roku we wsi Pidlissia w powiecie Żołoczywskyj, w rodzinie prawosławnego duchownego. Rozpoczął edukację w szkole niemieckiej w Żołoczywie, a później kontynuował naukę w gimnazjach we Lwowie i Brzeżanach. Jako gimnazjalista podejmował pierwsze próby poetyckie, zanotowane w rodzinnym albumie *Wieniec iz serdec zyczylych* [*Wieniec z życzyliwych serc*]³. W 1829 roku wstąpił do lwowskiego seminarium duchownego i równocześnie został słuchaczem wykładów z filozofii na uniwersytecie. Rok później, z powodów dyscyplinarnych przerwał naukę w seminarium i dokształcał się we własnym zakresie. W tym czasie najbardziej zainteresowany był kulturami słowiańskimi. Często można go było spotkać w Bibliotece Ossolińskich, gdzie czytał np. *Eneidę* Iwana Kotlarewskiego.

W 1833 roku otrzymał pozwolenie na kontynuowanie studiów w seminarium. W tym czasie zorganizował też koło przyjaciół żywej narodowej mowy, które wydało zbiór poetyckich utworów *Syn Rusy* [*Syn Rusi*]. Zbiór ten stał się swoistym manifestem patriotycznej młodzieży ukraińskiej. Zafascynowani początkami historii ojczyzny, członkowie koła przybrali słowiańskie żeńskie imiona. Najbardziej znani jako „Ruska Trójca” to Rusłana (Markijan Szaszkewicz), Jarosława (Jakiw Hołowacki), Dalibora (Iwan Wahylewicz). W roku 1834 przygotowali oni wspólnie folklorystyczno-literacki almanach *Zoria* [*Zorza*] ze znamenną dewizą: „Swity zore na vse pole, zakol misiac zojde”⁴ [„Świeć, zorzo, na całe pole, dopóki księżyc nie wyjdzie”] oraz wstępem poświęconym hetmanowi Bohda-

² Termin *ruski*, w znaczeniu ‘ukraiński’, na ziemiach zachodniej Ukrainy był używany aż do pierwszej wojny światowej.

³ Zob. *Markijan Szaszkewycz. Bio-bibliograficzny pokazczyk*, oprac. M. H. Marunczak, [w:] „Biblioteka Szaszkewyczijany”, Winnipeg 1989, cz. 7, s. 16.

⁴ *Poezija sławian. Sbornik luczszych poetičieskich proizwiedienij sławianskich narodow w pe-riewodach russkich pisatielej*, pod red. N. W. Gierbiel, Sanktpietierburg 1871, s. 201.

nowi Chmielnickiemu. W tym samym czasie napisał Szaszkewicz również odę *Hotos Haliczjan* [*Głos Haliczjan*], która stała się pierwszym na ziemiach zachodnio-ukraińskich drukiem, napisanym żywą ukraińską mową⁵.

W 67. rocznicę urodzin [1835] cesarza Austrii Franciszka I (1768–1835) Szaszkewicz w imieniu seminarzystów wygłosił przemowę, lecz nie w tradycyjnym – zazwyczaj niemieckim, łacińskim lub polskim – a w rodzimym języku. Występ ten wywołał wielką niezgodę do niego ze strony spolszczonych studentów seminarium. Jeden z nich, Iwan Sinkewicz, w swych wspomnieniach pisał:

To zezłościło mnie tak bardzo, że pół roku czyhałem na Szaszkewicza, żeby zrzucić go do kanału; gdyby on i zginął w moich rękach – nie uważałbym za zbrodnię, wręcz przeciwnie; a gdyby nawet powiesili mnie za zabójstwo – uważałbym siebie za męczennika za świętą polską sprawę, tym bardziej, że zginąłby jeden „moskal”.⁶

Rok później w Przemyślu ukazała się drukiem wydana po polsku polemiczna broszura Szaszkewicza pt. *ⱭⱭⱭⱭⱭⱭ abecadło. O wprowadzeniu abecadła polskiego do piśmiennictwa ruskiego*⁷, gdzie autor ostro skrytykował usiłowania ukraińskiej szlachty i duchowieństwa wprowadzenia alfabetu łacińskiego, zamiast tradycyjnej na Ukrainie cyrylicy. W tymże czasie zakończył pracę nad podręcznikiem *Czytanka dla małych дітей* [*Czytanka dla małych dzieci*]⁸.

W roku 1837 spełniło się marzenie Szaszkewiczowskiego koła: w Budymiu⁹ wydrukowano literacki almanach *Rusalka Dnistrowaja* [*Rusalka Dniestrówaja*], zredagowany przez Szaszkewicza i jego przyjaciół: Hołowackiego i Wahylewicza. *Rusalka Dnistrowaja* odegrała znaczącą rolę w narodowo-kulturowym odrodzeniu na ziemiach zachodniej Ukrainy.

W roku następnym ukończył Szaszkewicz seminarium, ożenił się i po wyświęceniu w Katedrze św. Jura na prawosławnego księdza, zaczął pracę duszpasterską we wsiach Humnyński i Nestancyzi. Nadal zbierał narodowe pieśni oraz przetłumaczył na język ukraiński pięć rozdziałów Ewangelii wg św. Mateusza.

W 1841 roku przeniósł się z rodziną do parafii w Nowosiłkach Lisnych, gdzie po pracy w administracji został popem. Tu ciężka choroba – prawdopodobnie gruźlica z powikłaniami (utrata wzroku i słuchu) zakończyła w tak młodym wieku życie tego niezwykle go człowieka. Zmarł 7 czerwca 1843 roku. W 1893 roku ciało Markijana Szaszkewicza uroczyście przeniesiono do Lwowa i pochowano na cmentarzu Łyczakowskim.

Sławę wśród badaczy i miłośników literatury ukraińskiej przyniosła Szaszkewiczowi m. in. wspomniana już wyżej, ułożona przez niego prawdopodobnie na zamówienie me-

⁵ Zob. M. Tkaczuk, *Liryka Markijana Szaszkewycza*, Ternopil 1999, s. 25–26.

⁶ Zob. M. Wozniak, *Istoryczne znaczenia djjalnosti Markijana Szaszkewycza*, [w:] „Naukowi Zapysky Instytutu suspilnych nauk Ukrainśkoji RSR”, Kyjiw 1953, t. 1, s. 119.

⁷ W języku ukraińskim wyraz *azbuka* oznacza ‘abecadło’.

⁸ M. Szaszkewycz, *Czytanka dla małych дітей*, Lwów 1850.

⁹ Budym (Buda) – dziś część Budapesztu.

tropolity Mychajła Lewickiego, *Czytanka dla małych дітей*. Ze względu jednak na kontrowersyjną formę i treść (dużo świeckich i narodowych odniesień), stała się później przedmiotem krytyki nie tylko wymienionego metropolity, ale i cenzury¹⁰.

Czytanka dla małych дітей był to podręcznik zawierający utwory o charakterze refleksyjno-moralnym i religijnym. Opracowanie tej ze wszech miar potrzebnej książki ukończył dwudziestopięcioletni wówczas Szaszkewicz w 1836 roku. 2 grudnia przedstawił ją swoim władzom wraz z listem po niemiecku w sprawie aprobaty. Uważam, iż warto przytoczyć tę prośbę do cenzury, ponieważ pisał w niej autor o metodzie, celach oraz źródłach swego dzieła. List ten brzmi następująco:

Autor tej oto książeczki starał się, na ile pozwoliły mu jego słabe siły, mocno zaszczerpić prawdziwą religijność i na niej opartą moralność w delikatnych, wrażliwych sercach młodzieży, przyszłych obywateli, bowiem przekonany jest, że tylko ona nadaje ludziom cechy prawdziwego człowieka. By osiągnąć to jednak łatwiejszą i pewniejszą drogą, nadawał autor wielkim religijnym i obyczajowym prawdom łatwo zrozumiałe formy zewnętrzne, które przyciągałyby zaciekawiony dziecięcy rozum młodzieży ukraińskiej (*der ruthenischen Jugend*). Właśnie przeciw stopniowo prowadzi się za małą rękę dzieci od teraźniejszości do przyszłości, z ich chaty w szerszy świat, z ziemi do nieba, z ciągłą wskazówką do Boga, twórcy wszystkiego, co z podziwem one oglądają, co sprawia im radość i wygodę, z nieustanną zachętą do głębokiego szacunku i miłości do Wszechdobrego i Wszechmocnego oraz do ludzi. Opowiadania i rozmowy z ojcem i nauczycielem, przyprawione słodkimi ukraińskimi z mlekiem matki wysłanymi słowami i formami mowy, jak mnie się wydawało, najpewniej wiodą ku analizie tego celu, przy tym wszystkim jednak nie zaniedbałem wymaganych w szkołach austriackich czytań i historii biblijnej wraz z innymi książkami dla dzieci, na ile można było to uczynić. — Gdybym przy okazji zrobił przysługę swojej ukochanej ukraińskiej nacji (*meiner lieben ruthenischen Nation*) i w mniejszym bądź większym stopniu spełnił życzenia naszej łaskawej i uprzejmej władzy, której tak bardzo leży na sercu dobro jej poddanych, miałbym więc pod dostatkiem błogosławieństw Boga nad sobą i niech Mu będzie część i chwała na wieki wieków.¹¹

Kłopoty z cenzurą opóźniły wydanie tej pozycji tak dalece, że książka ukazała się dopiero kilkanaście lat później — w 1850 roku (nakładem Galicko-Ruskiej Matyci¹², w pięciu tysiącach egzemplarzy) pt. *Czytanka dla małych дітей do szkolnoho i domasznoho upotreblenija socziniena Markijanom Szaszkewyczem*¹³ [*Czytanka dla małych dzieci do szkolnego i domowego użytku, napisana Markijanem Szaszkewyczem*], dzięki staraniom

¹⁰ Szerzej: M. Wozniak, *Istoryczne znaczenia...*, op. cit., s. 111–129.

¹¹ List po niemiecku, przetłumaczony na język ukraiński [polskie tłumaczenie własne] za: M. Wozniak, *Stolittia „Czytanka” Markijana Szaszkewycza*, „Szlach wychowania i nawczania. Trymisiacznyk”, Lwów 1936, cz. 2, s. 65.

¹² Gałycko-Ruska Matycia — literacko-wydawnicze towarzystwo, założone we Lwowie w 1848 roku.

¹³ *Czytanka dla małych дітей do szkolnoho i domasznoho upotreblenija soczyniena Markijanom Szaszkewyczem*, Lwów 1850.

Jakowa Hołowackiego, który *notabene* wprowadził do niej pewne zmiany, jeśli idzie o kompozycję i o język¹⁴. Drugie wydanie ukazało się trzy lata później, czyli w roku 1853.

Jaka to szkoda, że taka książka w swoją porę nie zobaczyła świata Bożego! — ubolewa Bohdan Łepki, literaturoznawca ukraiński. — Trudno jest zgadnąć ile mogłaby dobra ona wówczas zrobić i jak bardzo mogłaby przyspieszyć rozwój naszej idei narodowej, która niezapomnianemu Markijanowi tak bardzo leżała na sercu.¹⁵

Pomimo zmian wprowadzonych przez wydawcę — Hołowackiego, które Mychajło Wozniak — autor wielu prac poświęconych twórczości Szaszkewicza, nazwał „niedźwiedzią przysługą”¹⁶, podręcznik ów przez długie lata z powodzeniem był wykorzystywany w początkowych szkołach Galicji. Żaden inny w XIX wieku nie miał już podobnej popularności, ponieważ *Czytanka*:

przemówiła do swych młodych czytelników melodyjnym ludowym słowem i tym właśnie wywołała niewiarygodny zachwyt oraz entuzjazm.¹⁷

Jeden z tych uczniów, którzy w szkole uczyli się z Szaszkewiczowskiej *Czytanki*, Iwan Werchratski — pisarz i pedagog ukraiński, wiele lat później wspomina:

Tak też i ja, jako dziewięcioletni chłopak, szczególnie polubiłem tę czytanekę. Najbardziej podobały mi się powiastki, bajki i pieśni [...] *Czytanekę* Markijana Szaszkewicza objąłem serdeczną miłością. [*ib.* 77–78]

Zachowały się w materiałach archiwalnych autografy pisarza, z przekreśleniami, świadczącymi o jego wahaniach związanych z tytułem projektowanej publikacji¹⁸. Znajdujemy tu dwie rozważane przez Szaszkewicza propozycje tytułu, będące wyrazem ewoluującej intencji twórczej: *Czytanka dla dítoczek w narodnych uczilach ruskich* [*Czytanka dla dzieciątek w ludowych szkołach ruskich*] oraz *Knyżka do czytania dla дітей w narodnych*

¹⁴ Zob. H. M. Burłaka, *Sud’ba litteraturnogo nasledija Markijana Szaszkewicza i tiekstopologiczieskie woprosy jego izuczenija*, Kijew 1985, s. 8 (maszynopis autoreferatu rozprawy doktorskiej).

¹⁵ Wypowiedź Bohdana Łepkiego za: O. Nachlik, *Wstęp*, [w:] M. Szaszkewycz, *Czytanka dla dítoczek w narodnych szkołach*, oprac. O. Weremkowycz, pod red. I. Łuczuka, Lwów 1997, s. 5.

¹⁶ M. Wozniak, *Stolittia...*, op. cit., s. 61.

¹⁷ O. Petrasz, „*Ruska trijcia*”. *Markijan Szaszkewycz, Iwan Wahylewycz, Jakiw Hołowacki*, Kyjiw 1972, s. 77.

¹⁸ Jest to autograf Szaszkewicza — rkps znajdujący się obecnie we Lwowskiej Naukowej Bibliotece im. Wasyla Stefanyka NAN Ukrainy. Fond Szaszkewycza [P. I. — Od. zb. 8]. W dziale rękopisów tejże biblioteki znajduje się również oryginał *Czytanki* — manuskrypt z autografami Szaszkewicza, Wahylewycza, Wełyczkowskiego i innych, niestety, nieustalonych osób. Sygn: Fond Szaszkewycza [P. II. — Od. zb. 50].

szkołach ruskich [Książka do czytania dla dzieci w ludowych szkołach ruskich]. Warto zaznaczyć, że wyraz „czytanka” wówczas był neologizmem, wymyślonym przez Szaszkewicza. Do tego czasu słowa „czytanka” w języku ukraińskim nie było¹⁹.

W omawianej książce umieszczone zostały m. in. bajki, inspirowane utworami Ignacego Krasickiego, w sumie dziesięć tekstów – pięć prozatorskich i tyle samo wierszowanych. Zanim przejdę do ich przedstawienia, chciałabym zasygnalizować i krótko zrelacjonować sprawę autorstwa utworów wchodzących w skład *Czytanki* (w tym interesujących nas tutaj bajek). Otóż do dziś sprawa ta nie została rozstrzygnięta przez badaczy. Nikt nie kwestionuje, że Szaszkewicz był projektodawcą pomysłu, że dobrał teksty odpowiadające zamierzeniu moralno-religijnemu tego edytorskiego przedsięwzięcia, a na koniec uporządkował i zredagował całość. Jednakże poddawane jest w wątpliwość autorstwo Szaszkewicza jako twórcy wszystkich tekstów, wchodzących w skład *Czytanki*. Choć do czasów współczesnych w edycjach podręcznika umieszczane jest nazwisko Szaszkewicza jako autora²⁰, to jednak kilku badaczom wydają się niejasne atrybucje autorskie zbioru.

W pierwszej kolejności należy tu wymienić stanowisko Mychajła Terszakowcia, który już w roku 1901, odwołując się do rękopisów, twierdził, że np. bajka *Potok i rika* [*Potok i rzeka*] to poprawiony przez Szaszkewicza utwór Juliana Wysłobockiego, znanego pod pseudonimem Wasyla Zborowskiego. Według Terszakowcia, Wysłobocki miał przysłać Szaszkewiczowi kilka dydaktycznych wierszy i bajek do zaprojektowanej *Czytanki*, a autor pomysłu z kolei, wybrał najlepsze, poprawił i przygotował do druku²¹. Dowodem autorstwa Wysłobockiego, zdaniem krytyka, mają być przede wszystkim inicjały Я. В. [Я. В. Ł. А. Е. О.], którymi podpisane są niektóre teksty rękopisu *Czytanki*. Badacz zwraca również uwagę na dwojakie znaczenie terminu „Verfasser”, którego używa sam Szaszkewicz w odniesieniu do swojej pracy (w liście do władz w sprawie aprobaty *Czytanki*). Terszakowec pisze:

należy zwrócić uwagę na to, że termin „Verfasser” można tu [w liście] rozumieć w dwóch znaczeniach: ‘autor’ i ‘wporiadczyk’ [osoba, czuwająca nad porządkiem całości]. O tym, iż Szaszkewicz niektórych bajek poetyckich i wierszy dydaktycznych sam nie napisał, lecz poprawił, wspomniałem już wcześniej; rozumiałem więc jest, że do tych części *Czytanki* możemy dodać tylko drugi termin – ‘wporiadczyk’. Z tego wynika, że terminu ‘autor’ można dodać tylko do innych części *Czytanki*.²²

¹⁹ Zob. M. Szałata, *Perszi budyтели narodnoho duchu w Hałyczyni, Wstęp*, [w:] M. Szaszkewycz. *I. Wahylewycz. J. Hołowačkyj. Twory*, Kyjiw 1982, s. 12.

²⁰ Por. edycję: M. Szaszkewycz, *Czytanka dla ditoczok w narodnych szkołach*, oprac. O. Weremkowycz, red. I. Łuczuka, Lwiv 1997.

²¹ Szerzej: M. Terszakowec, *Pryczynky do žytypysu Markijana Szaszkewyca ta deszczo iz joho pyśmenskojji spadszczyny*, „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. Szewczenka” 1901 t. 58, s. 2–4.

²² *Idem*, *Markijan Szaszkewycz pro swoju „Czytanku”*, „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. Szewczenka” 1904 t. 61, s. 3.

Terszakowec, przeglądając sądowe zeznania ówczesnego lwowskiego seminarzysty, polskiego konspiratora Dmytra Mochnackiego, znajduje też świadectwa tego, iż *Czytankę* przygotowywali, oprócz Szaszkewicza, Semen Pleszkewicz oraz Mykoła Hałecki. W związku z ukazaniem się *Rusalki Dnistrowoju*, 30 marca 1837 roku odbyła się u nich rewizja i policja skonfiskowała rękopis *Czytanki*. Halina Burlaka, współczesny badacz twórczości Szaszkewicza uważa, że teraz trudno jest jednoznacznie stwierdzić na ile owe świadectwa mają podstawy realne. Jej zdaniem, Pleszkewicz i Hałecki tylko pomagali Szaszkewiczowi w przepisywaniu podręcznika²³.

Błędy w analizach Terszakowcia, jako pierwszy zauważa Wozniak:

Dziwić się trzeba, że inicjały Я. В. rozwiązał Terszakowec w sposób, który nie jest oparty na żadnych naukowych danych; wniósł tylko zamieszanie do naukowego opracowania Markijanowej epoki i działalności, włączając w to osoby nie mające z nią nic wspólnego.²⁴

Według tego badacza, w inicjałach Я. В. należy odczytywać imię Juliana Wełyczkowskiego (Я. В. Wełyczkowskyj) – kolegi Szaszkewicza z seminarium, członka jego stowarzyszenia, a nie Juliana Wysłobockiego (jak uważał Terszakowec). Wozniak twierdzi, że bajka *Potok i rika* (u Krasickiego – *Potok i rzeka*) jest to przekład, dokonany właśnie przez Wełyczkowskiego, a nie Wysłobockiego; Szaszkewicz zaś go poprawił. Zdaniem krytyka, rękopisy świadczą o tym, że Wełyczkowski dał „uporządkowemu” *Czytanki* do rozpatrzenia sześć oryginalnych poezji i trzy wierszowane bajki: *Potok i rika*, *Staryj i motodyj łys* oraz *Szczyhłyk i drozd* – przekłady utworów Krasickiego [por. *ib.* 188–190]. Opracowanie autografów prowadzi do konstatacji, że Wełyczkowski był dość miernym wierszopisem, słabo operował techniką wersyfikacyjną²⁵. Szaszkewicz zdawał sobie sprawę z niedoskonałości przedstawionego mu materiału i próbował wybrać to, co było, według niego, najbardziej wartościowe. Teksty dwóch pierwszych bajek przerobił, zmieniając niektóre frazy, starając się w ten sposób wyrównać rozmiary wierszy oraz wyraźniej sformułować myśl utworu. Trzecią natomiast bajkę – wolny przekład polskiego utworu *Szczygieł i kos* – Szaszkewicz odrzucił, przekreślając ją w rękopisie²⁶.

²³ Szerzej: G. M. Burlaka, *Literaturna spadszczyna Markijana Szaszkewyca. Problemy tekstologii*, Kyjiw 1988, s. 82–84.

²⁴ Zob. M. Wozniak, *Wirszowi proby Juliana Wełyczkowskoho. (Do pytania autorstwa Szaszkewyczewoju „Czytanky”)*, [w:] „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. Szewczenka” 1911 t. 104, ks. 4, s. 182.

²⁵ Warto dodać, że pojawianie się utworów poetycznych, pozbawionych większej wartości artystycznej, jest zjawiskiem dość charakternym dla okresu powstawania narodowej literatury, wówczas gdy normy języka literackiego nie były jeszcze wypracowane.

²⁶ Przekład Wełyczkowskiego bajki Krasickiego brzmi następująco:

W odnom sadu | Sydiw szczyhłyk z drozdom w swadi, / Chto z nych krassze zaspivaje. / Wydiat', szczo ich ptasznyk uważaje. / Prosiat' sia sudyty. / Win im każe w klitky, szczo maw, tetity, / Ale žoden ne jde, no każe: / Wolu wilnym hirszyj, niż w temnyci perszyj.

Wozniak krytykuje wywody Terszakowcia, zarzucając mu, że nie uwzględnił studium profesora K. Studzińskiego, autora ponad pięćset prac z zakresu literaturoznawstwa, pt. *Geneza poetycznych utworów Markijana Szaszkewicza*. Studziński jako pierwszy (już w roku 1896) wskazał na związek *Czytanki* Szaszkewicza z polskim bajkopisarzem i oprócz bajek *Potok i rzeka*, *Lis młody i stary* wymienia też inne utwory bajkowe Krasickiego, mianowicie: *Słowik i szczygieł*, *Rybka mała i szczupak*, *Dzieci i żaby* oraz kilka prozą²⁷. Natomiast analizowanie przez Terszakowcia listu Szaszkewicza, a szczególnie użytego w nim wyrazu „Verfasser” oraz próbę nadania owemu wyrazowi dwojakiego znaczenia, traktuje Wozniak jako niezwykle silną chęć Terszakowcia odebrania Szaszkewiczowi autorstwa niektórych bajek²⁸.

Burłaka zwraca również uwagę na to, że ten właśnie materiał do czystopisu przepisywał Iwan Wahylewicz. Można więc sądzić, że i on wprowadził jakieś nieznaczne zmiany. Wcześniej badacze nie dopuszczali takiej możliwości i przypisywali redaktorskie poprawki tylko Szaszkewiczowi. Wyżej wspomniana badaczka przypuszcza jednak, że Wahylewicz – „natura twórcza i inicjatywna”, mógł wnieść coś swojego do tekstów, które przepisywał²⁹.

Ponieważ zasygnalizowana tu sporna sprawa autorstwa nie została rozstrzygnięta i ciągle brak argumentów jednoznacznych, o przeważającej sile, które mogłyby sprawę zamknąć, obejmę swą uwagę wszystkie zamieszczone w podręczniku opracowanym przez Szaszkewicza bajki, dla których wzorem i podniętą twórczą były bajki „księcia poetów polskich”.

Oto wykaz bajek ze zbiorów Krasickiego *Bajki i przypowieści*, *Bajki nowe*³⁰ oraz odpowiadających im bajek zamieszczonych w podręczniku Szaszkewicza³¹:

W pewnym sadzie / Siedział szczygiełek z drozdem, kłócąc się, / Kto z nich lepiej śpiewa. / Widzą, że ich ptasznik zauważył. / Proszą się ocenić. / On im rozkazuje do klatki, którą miał, lecieć, / Ale żaden nie idzie, tylko mówi: / Wolę gorszym wolny, niż w ciemnicy pierwszym.

Tekst przekładu ukraińskiego wg: M. Wozniak, *Wirszowi proby...*, op. cit., s. 189.

²⁷ Zob. M. Wozniak, *Wirszowi proby...*, op. cit., s. 189–190.

²⁸ Zob. M. Wozniak, *Kilka sliw pro wydannia Szaszkewyczowych pysań i jich chronohi-ju, Wstęp*, [w:] *Pysannia Markijana Szaszkewycza*, wyd. M. Wozniak, [w:] „Zbirnyk Filologicznoji Sekciji Naukoho Towarystwa im. Szewczenka” 1912 t. 14, s. XIV.

²⁹ Por. H. M. Burłaka, *Literaturna spadščyna*, op. cit., s. 85.

³⁰ W niniejszym wykazie przy tytułach bajek Krasickiego oznaczam cyfrą rzymską część danego zbioru, zaś cyfrą arabską numer utworu w zbiorze, przy czym nie oznaczone dodatkowo bajki pochodzą ze zbioru *Bajki i przypowieści*, natomiast skrót BN oznacza *Bajki nowe*. Przy tytułach bajek z *Czytanki...* utwory prozatorskie oznaczam skrótem: pr., a wierszowane skrótem: w.

³¹ Fragmenty bajek z *Czytanki* Szaszkewicza wg edycji krytycznej [w autentycznej redakcji Szaszkewicza]: *Pysannia Markijana Szaszkewycza*, wstęp i redakcja M. Wozniak, [w:] „Zbirnyk Filologicznoji Sekciji Naukoho Towarystwa im. Szewczenka” 1912 t. 14. Pominęłam wcześniejsze wydania z 1850 i z 1853 r., ponieważ są one w badaniach oceniane krytycznie, z uwagi na nieuprawnione liczne zmiany wprowadzone przez wydawcę – Hołowackiego

Dudek [BN IV 2] – *Worona w pawlanom pir’ju* [*Wrona w pawianym pierzu* – pr.];
Dzieci i żaby [BN I 15] – *Dity i żaby* [*Dzieci i żaby* – w.];
Lis i wilk [III 14] – *Łys i wowk* [*Lis i wilk* – pr.];
Lis młody i stary [I 4] – *Staryj i mołodyj łys* [*Stary i młody lis* – w.];
Pan i pies [III 16] – *Pan i sobaka jeho* [*Pan i pies jego* – pr.];
Potok i rzeka [I 2] – *Potok i rika* [*Potok i rzeka* – w.];
Rybka mała i szczupak [I 27] – *Szczuka i małeńka rybka* [*Szczupak i małeńka rybka* – w.];
Słońce, obłoki, ziemia [BN IV 18] – *Sonce i zemla* [*Słońce i ziemia* – pr.];
Słowik i szczygieł [III 23] – *Pliszka i sołowij* [*Pliszka i słowik* – w.];
Woły krnąbrne [IV 28] – *Woły* [*Woły* – pr.].

Prezentację przekładów bajek wchodzących w skład *Czytanki dla małych дітей* rozpocznę od bajek wierszem. Ich pierwowzorów dostarczyły przede wszystkim *Bajki i przypowieści* Krasickiego – podobnie było w przypadku Piotra Hułaka-Artemowskiego i Łewka Borowykowskiego, a więc w ośrodku charkowskim³². Jest to kolejne potwierdzenie większej popularności pierwszego zbioru bajek autorstwa Księcia Biskupa Warmińskiego wśród bajkopisarzy ukraińskich w XIX wieku.

Na dziesięć przekładów bajek zamieszczonych w „czytance” Szaszkewicza tylko trzy czerpały inspirację ze zbioru *Bajki nowe*, w tym dwa z nich uzyskały opracowanie prozatorskie (*Dudek*, *Słońce, obłoki, ziemia*), a zaledwie jeden utwór – poetyckie (*Dzieci i żaby*).

Wśród pierwowzorów przekładów poetyckich przeważają bajki epigramatyczne cztero- i sześciowersowe, tylko utwór *Dity i żaby* wyłamuje się z tej reguły jako wzorowany na bajce narracyjnej i pisany wierszem sylabicznym nieregularnym.

Przekłady poetyckie Szaszkewicza są przekładami o dużym stopniu wierności wobec oryginałów, pojawiają się tu synonimiczne, a nawet te same słowa, a także niekiedy rymy (jak w bajce *Staryj i mołodyj łys* oraz *Dity i żaby*). Tę wierność widzimy również w zakresie objętości tekstów – różnice w objętości są minimalne, zaś bajka *Dity i żaby* ma identyczną liczbę wersów, co pierwowzór – dziesięć.

Znamienną cechą tych przekładów jest ujmowanie w krótsze (niż w poprzedzających wersach) metrum wersyfikacyjne końcowego dystychu, w którym jeden z bohaterów – jako mentor – wypowiada stosowną do przebiegu akcji uwagę o charakterze pouczenia czy przestrogi. Taki dystych pisany jest 5-, 7- lub 11-zgłoskowcem, podczas gdy poprzedzające wersy zwykle 12-zgłoskowcem.

Bajki ze zbioru Szaszkewicza są dłuższe o dwa wersy od tekstów Krasickiego najczęściej wówczas, gdy dodana zostaje sentencja moralna. Pełni ona funkcję morału (a był on pominięty w utworze polskiego autora) lub wyraźniej odnosi wpływającą z baj-

oraz edycję z 1884 r. (I. Onyszkewycz, *Pysannia Markijana Szaszkewycza, Iwana Wahylewycza i Jakowa Hołowackoho*, [w:] *idem, Ruska Biblioteka*, Lwów 1884, t. 3), bowiem brak tu niektórych tekstów.

³² Szerzej: A. Petlak, *Wpływ bajek Ignacego Krasickiego na wybranych twórców ukraińskich XIX wieku (rekonesans)*, „Folia Litteraria Polonica” 2003 z. 6, s. 133–141.

ki naukę do świata ludzkiego, wydobywa jej uniwersalny walor. Również ta dodatkowa kończąca utwór nauka zbudowana jest z wersów krótkich, co jest przejawem konsekwentnie stosowanej w obrębie końcowego dystychu zasady. Dotyczy to bajek: *Staryj i młodyj lys* oraz *Potok i rika*. Przyjrzyjmy się im kolejno, zaczynając od pierwszej z wymienionych.

Zarówno w pierwowzorze, tj. w bajce Krasickiego *Lis młody i stary* (cztery wersy), jak i w przekładzie ukraińskiego pisarza *Staryj i młodyj lys* (sześć wersów), mentorem jest stary, bardziej doświadczony lis, który poucza młodego liska, że piękna sierść zagraża ich bezpieczeństwu:

[...] Bezpieczeństwo tych ozdób nie lubi.
Nie masz się z czego cieszyć, ta nas piękność gubi.³³

[...] Bezpechnost' tych lipot ne lubyt'.
Ne tiszsia nymy; sia krasota nas hubyt'.³⁴
[Bezpieczeństwo tych kras nie lubi.
Nie ciesz się nimi; to piękno nas gubi]

Szaszkewicz dodaje w swej wersji następującą sentencję moralną, posiadającą ogólniejszy walor, odnoszącą się nie do zwierząt, lecz do ludzi, a ujętą w sposób prosty, by trafić do dziecięcych czytelników:

Ne vse, szczo krasne,
Jest dla nas szczastne.
[Loc. cit.]
[Nie wszystko, co piękne,
jest dla nas szczęśliwe]

Bajkopisarz ukraiński, dodając końcowe przesłania, czyni wyraźniejszą w wymowie i łatwiejszą do przyswojenia płynącą z nich naukę. W ten sposób również uczy swego dziecięcego odbiorcę odczytywania alegorycznych sensów zawartych w bajkowych fabułach. Potwierdza to lektura bajki *Potok i rika* (osiem wersów), dla której źródłem był utwór Krasickiego *Potok i rzeka* (sześć wersów).

Bajka Krasickiego ujęta była w formę sprawozdawczej narracji, referującej bardzo wymowną sytuację, obrazującą losy chełpliwego hucznego potoku. Potok ten, po pewnym czasie („gdy śniegi stopniały”³⁵), jako mały strumyczek wpłynął do rzeki, z której na początku się wyśmiewał. Postawy aprobowane w tej bajce, to: rozsądek w widzeniu właściwego znaczenia i miejsca, opanowanie i umiar. Krytycznie ujęto zaś przesadną pewność siebie oraz nadmierną, a nieuzasadnioną ambicję³⁶. Bajka należy do grupy utworów cy-

³³ I. Krasicki, *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1976, t. 2, s. 104.

³⁴ Fragm. bajki *Staryj i młodyj lys* wg: *Pysannia Markijana Szaszkewycza*, op. cit., s. 176.

³⁵ I. Krasicki, op. cit., s. 103.

³⁶ M. Piszczkowski, *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*, Kraków 1975, s. 299.

klu *Bajki i przypowieści*, których bohaterowie przeceniają możliwości własne, przypisują sobie fałszywą rolę, niezgodną z ich „esencją”, co prowadzi do negatywnych skutków³⁷. Przeceniecie możliwości własnych prowadzi tych bohaterów do zguby, ośmieszenia, porażki lub – jak w omawianej tu bajce: do rozczarowania [ib. 9]. Na uwagę zasługuje paralelno-antytetyczna kompozycja utworu – akcentowana już wielokrotnie cecha konstrukcji bajek w pierwszym zbiorze Krasickiego³⁸.

Polski poeta zrezygnował w tej bajce z morału, uważając zapewne, że oparta o zasadę paralelizmu i kontrastu fabuła jest wystarczająco jasna. Twórca ukraiński, czując niedosyt i zapewne pragnąc realizować postawione sobie zadania nauczycielskie, dodał w końcowym dwuwierszu następującą sentencję:

Kto z szumom w switi sam sia wełyczaje,
Toj dobru sławu sam sobi rozhaniaje.³⁹
[Kto szumnie w świecie sam się wychwala,
Ten dobrą sławę sam sobie niszczy]

W pozostałych bajkach wierszowanych pisarz ukraiński rezygnuje z dodatkowych sentencji, idzie za Krasickim, podając podobne brzmienie końcowych wypowiedzi bohaterów. W bajce *Pliszka i solowij* jest to odpowiedź słowika, który wobec pliszki⁴⁰ broni swego głosu, akcentując, że znacząca jest nawet niewielka ilość tego, co jest dobre. W utworze księcia poetów polskich pt. *Słowik i szczygiel* [III 23] słowik odpowiada równie celnie szczygłowi, sygnalizując, że nawet krótko trwające dobro ma swój walor.

Tak więc różnica w wymowie obydwu utworów, które wywyższają w głosie słowika wszystko to, co dobre i co posiada wartość, polega tylko na tym, że Krasicki podkreślił trwanie w czasie, wykorzystując m. in. kontrast: krótko – długo, natomiast Borowykowski zaakcentował ilość, stosując m. in. kontrast: mało – dużo:

Lepiej krótko, a dobrze, niż długo, a miernie.⁴¹

Łuczsze mało dobroho, niż łychoty mnoho.⁴²
[Lepiej mało dobrego, niż miernoty dużo]

Wydaje się, że w tym przypadku nie tylko utwór Krasickiego, lecz i wzorowana na nim bajka Szaszkewicza ma znaczenie metapoetyckie, jest rodzajem autokomentarza do krót-

³⁷ J. Abramowska, „Bajki i przypowieści” Krasickiego, czyli krytyka sztuki sądenia, „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 1, s. 9-10.

³⁸ A. Wierzbicka, *O gramatyce „Bajek i przypowieści” Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1961 z. 2, s. 415-418.

³⁹ *Pysannia Markijana Szaszkewycza*, op. cit., s. 176.

⁴⁰ *Pliszka* – ‘ptaszek z rodziny wróblowatych, który ma piszczący głos’.

⁴¹ I. Krasicki, op. cit., t. 2, s. 127.

⁴² *Zob. Pysannia Markijana Szaszkewycza*, op. cit., s. 175.

kich bajkowych utworów, a egzemplifikacją myśli przewodniej zawartej w obydwu tekstach ma być też miniaturowość tekstów: oryginału (cztery wersy) i przekładu (trzy wersy [!]).

Bajki *Szczuka i małeńka rybka* (osiem wersów) oraz *Dity i żaby* (dziesięć wersów) są dokładnym tłumaczeniem utworów Krasickiego, odpowiednio: *Rybka mała i szczupak* (sześć wersów) oraz *Dzieci i żaby* (również dziesięć wersów).

Dopuszczona do głosu mała rybka w końcowej poincie utworu *Szczuka i małeńka rybka*, widząc przykry los szczupaka, który połknął okazałą przynętę wraz z haczykiem, zmienia ton i nastrój, wreszcie zadowolona ze swej małości:

Dobrze to czasem być i małą.⁴³

Czasom to dobre i małeńkoj buty!⁴⁴
[Czasem to dobrze i małeńką być!]

Dodajmy tutaj, że głosząca filozofię poprzesławiania na małym bajka o małej rybce była tekstem, który zainteresował wszystkich dotychczas przeze mnie omówionych bajkopisarzy ukraińskich. Uważam, że wyrazili oni w ten sposób nie tylko uznanie dla interesującej fabuły, zręcznie operującej kontrastem i bliskiej przeciętnemu odbiorcy, lecz również swą akceptację dla postawy umiarkowanych pragnień w sferze materialnej, a także – postawy refleksyjno-filozoficznej.

Utwór *Dity i żaby* został w cytance dla dzieci zamieszczony nieprzypadkowo i bardzo dobrze świadczy o tendencjach wychowawczo-moralnych, które obserwujemy w tym zbiorze, a także w doborze bajek. Zasługuje doprawdy na uwagę ten uwzględniony przez popularyzację bajki Krasickiego aspekt w wychowaniu dzieci, a tak często lekceważony: uświadamianie wartości życia każdej żywej istoty, nawet tej, która wydaje nam się brzydka czy wręcz odrażająca; nawoływanie do empatii, współodczuwania cierpienia, a co za tym wszystkim idzie, w sferze *praxis* – potępienie bezmyślnych zabaw dzieci, efektem których jest pozbawienie życia różnych stworzeń.

Polskiego poetę temat ten interesował od dawna, o czym świadczy jego prozatorski przekład bajki francuskiej Rogera l'Estrange'a, zamieszczony przez niego w „Monitorze” w 1772 roku⁴⁵. Kilka lat późniejsze opracowanie wierszowane jest małym arcydziełem literackim. Nic dziwnego, że *Dzieci i żaby* to jedna z najbardziej znanych i lubianych bajek polskich. Cieszyła się ona popularnością również na Ukrainie – zainspirowała również Paulina Świącickiego i E. A. Popowicza.

Bajka *Dity i żaby* Szaszkewicza jest chyba najbardziej dokładnym przekładem utworu Księcia Biskupa Warmińskiego spośród wszystkich wierszowanych ukraińskich realizacji tekstów Krasickiego wchodzących w skład *Czytanki*. Tutaj nawet rytm wiersza sylabiczno-nieregularnego jest bardzo podobny do tego panującego w pierwowzorze. Bardzo

⁴³ I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 111.

⁴⁴ Zob. *Pysannia Markijana Szaszkewycza, op. cit.*, s. 176.

⁴⁵ „Monitor” 1772 nr 5; za: Z. Goliński, *Komentarz*, [w:] I. Krasicki, *op. cit.*, s. 433.

dobrze zostały też oddane: falowanie zmiennej dynamiki oraz panujący w bajce nastrój, podobnie jak końcowa wypowiedź żaby do dzieci:

[...] Chłopcy, przestańcie, bo się źle bawicie!
Dla was to jest igraszka, nam idzie o życie.⁴⁶

Dity! dity, lyszit' tije bytije,
Wam to hraszkoju, nam ide o žytije.⁴⁷
[Dzieci! dzieci, zostawcie to bicie,
Wam to igraszka, nam idzie o życie]

Bajki prozatorskie znajdujące się w tomiku *Czytanka dla małych ditek* opracowanym przez Szaszkewicza są egzemplifikacją tego rodzaju przekładu, który nie uwzględnia formy oryginału. Ukraiński twórca przekazuje fabułę, sens i naukę moralną poetyckiej bajki – pierwowzoru za pomocą „mowy niewiązanej”. Jest to interesujący zabieg, zwłaszcza w odniesieniu do młodego czytelnika, który chętnie odbiera utwór w postaci prozatorskiej narracji. Można zaryzykować tezę, że był to świadomy plan redaktora tomiku: zapoznać młodych czytelników w tym samym zakresie i w tych samych proporcjach, zarówno z bajkami wierszowanymi, jak i pisanymi prozą.

Wśród pierwowzorów przekładów prozatorskich znowu przeważają bajki epigramatyczne cztero- i sześciowersowe, i znów tylko jeden utwór (*Worona w pawlanym pir'ju*) wyłamuje się z tej reguły jako wzorowany na bajce narracyjnej.

W zakończeniu niektórych przekładów prozą dodaje Szaszkewicz dwuwersową sentencję moralną, podobnie jak to czynił w bajkach wierszowanych. Przyświeca mu ten sam cel, co poprzednio: wzmocnienie wymowy dydaktycznej opowiedzianej fabuły oraz dostosowanie zawartej w bajce nauki czy przeżytego przez bajkowego bohatera doświadczenia – do postaw i czynów ludzkich. Tym razem znajdujemy dodatkowe morały w trzech spośród pięciu bajek prozatorskich. Są to: *Sonce i zemla* (wzorowana na bajce Krasickiego *Słońce, obłoki, ziemia*), *Pan i sobaka jeha* [*Pan i pies*] oraz *Worona w pawlanym pir'ju* [przypuszczalnie *Dudek – z Fedra*].

W pierwszej z tych bajek dodany morał nawiązuje do wypowiedzi słońca, kończącej tekst w utworze oryginalnym, a skierowanej do ziemi niezadowolonej z obłoków. Morał w bajce ukraińskiej, dobitniej niż przesłanie wynikające w oryginale z dialogu, przenosi wymowę tekstu ze zjawisk przyrody na sprawy ludzkie. Podkreśla mianowicie, że to, co gniewa ludzi i jest przyczyną ich niezadowolienia lub skarg, tkwi w nich samych. Morał ten został przez Szaszkewicza dodany w dużej mierze dlatego, że w bajce Krasickiego nie został *ekspresis verbis* wyrażony.

W drugiej bajce sentencja dodana przez Szaszkewicza do przedstawionej sytuacji przesuwiera akcenty w ocenie ukazanych w bajce zdarzeń. Celem tego zabiegu było zapew-

⁴⁶ I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 155.

⁴⁷ Zob. *Pysannia Markijana Szaszkewycza, op. cit.*, s. 176.

ne przeznaczenie zbioru. Dodana nauka miała zrekompenzować brak morału w tekście oryginalnym i ułatwić młodemu czytelnikowi interpretację opowiedzianej historii.

Przy tej okazji, jednocześnie uświadamiamy sobie głębię bardzo krótkiej przeciwieństw (czterowersowej) bajki epigramatycznej Krasickiego i możliwości interpretacyjnej oceny postępowania właściciela psa. W ujęciu Szaszkewicza mniej chodzi o to, że pies jest bity, bez względu na okoliczności i że mimo starań, nie może sprostać wymaganiom swego pana. Ukraiński autor podkreśla kradzież (stratę, szkodę), wynikającą ze zlekceważenia ostrzeżenia psa, natomiast w dodanym zakończeniu formułuje zalecenie, by nie złościć się na tych, którzy nas ostrzegają, bo oni nam wyłącznie dobrze życzą.

Bajka prozatorska *Wrona w pawlanym pir'ju* jest traktowana jako tekst mający prawdopodobne źródło w utworze Krasickiego *Dudek*⁴⁸, którego inspiracją z kolei była bajka Ezopa-Fedra pt. *Gracculus superbus et pavo* [I 3]. W ujęciu starożytnych bajkopisarzy, podobnie jak w naśladowaniu Jeana de La Fontaine'a, bohaterem jest sójka⁴⁹, u Krasickiego dudek, natomiast u Szaszkewicza wrona. Gdy dudek w bajce Krasickiego wraca do swoich, pozbawiony przez pawie zarówno pawich, jak i własnych piór, spotyka się ze śmiechem dudków i z następującą opinią:

Chciałeś cudzego,
Dobrze ci tak i nicht cię żałować nie może –
Kiedyś stworzon na dudka, bądź dudkiem, nieboże!⁵⁰

Z podobną dezaprobatą styka się oskubana z własnych i cudzych piórek wrona po powrocie z niefortunnej wyprawy w prozatorskiej wersji utworu zamieszczonej w *Czytance...* Szaszkewicza. Jednakże towarzyszący temu morał wyraźniej ostrzega przed podobnymi zachowaniami, akcentując ośmieszenie i wstyd, jako negatywne konsekwencje przypisywania sobie cudzych zasług i chwały:

Ne wełyczajtesia i ne hordit'sia czużoju zasłuhoju i ne pryswojute sobi czużoży chwały, bo czy persze, czy piznisze postereżut'sia ludy na tym, a stydatysia imete.⁵¹ [Nie wychwalajcie się i nie szczyćcie się cudzą zasługą i nie przyswajajcie sobie cudzej chwały, bo wcześniej czy później zauważą to ludzie i wstydzicie się będziecie]

Dobitność tej nauki wzmocniona zostaje dodatkowo zacytowanym w zakończeniu utworu ludowym przysłowiem:

⁴⁸ Zob. J. Janów, *Dzieła Krasickiego na Rusi*, [w:] *Księga referatów*, pod red. L. Bernackiego (Zjazd Naukowy imienia Ignacego Krasickiego we Lwowie w dniach 8–10 czerwca 1935), z. 1, Lwów 1936, s. 207.

⁴⁹ Z. Goliński, *Komentarz*, [w:] I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 446.

⁵⁰ I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 178.

⁵¹ Zob. *Pysannia Markijana Szaszkewicza*, *op. cit.*, s. 172.

Z czużoho konia i sered dorohy zlizaj.
[*Loc. cit.*]
[Z cudzego konia i podczas drogi złaż].

W utworze *Lys i wowk* stwierdzamy różnicę wobec bajki Krasickiego *Lis i wilk*, zarówno w tekście, jak i konkluzji podsumowującej zdarzenie, jakie spotkało lisa. W ujęciu Krasickiego, gdy lis wpadł w jamę, zamiast ratunku otrzymał jedynie „żał szczerzy i politowanie” ze strony wilka, ponieważ ten obawiał się z jego strony podstępów: „Kto nikomu nie wierzył, nikt temu nie wierzy”⁵². Motyw lisa w jamie, znany zwłaszcza z bajki La Fontaine'a pt. *Le renard et le bouc* [III 5] został tu więc przez Księcia Biskupa Warmińskiego zupełnie inaczej opracowany: zamiast spodziewanej pomocy lis usłyszał od wilka morał⁵³. Jeszcze inne opracowanie tego motywu spotykamy w czytance Szaszkewicza. W tekście rozwinięto fragment egzemplifikujący rzekomy żal wilka – są to liczne, kierowane do lisa, pełne pozornego ubolewania pytania o przyczyny i okoliczności niefortunnego zdarzenia. W końcowej części utworu tego rodzaju zachowanie potraktowane zostaje jako przejaw jałowej troski w nieodpowiednim czasie – w momencie, gdy potrzeba woła o ratunek. Sformułowana zostaje zachęta do udzielenia w takim razie konkretnej pomocy.

Po raz kolejny mamy prawo przypuszczać, że taka interpretacja fabuły pierwowzoru była wynikiem koncepcji moralnej przyświecającej redaktorowi czytanki – książka bowiem poprzez zamieszczone w niej teksty miała zaszczerpać w umyśle i uczuciach dzieci pożądane wartości etyczno-moralne oraz kształtować pozytywne postawy, tu – zachętę do udzielania pomocy potrzebującym.

Ostatni z prezentowanych tu prozatorskich przekładów bajek Krasickiego jest tekstem, w którym bez zmian, krótko i jasno Szaszkewicz sformułował morał (tym razem: na początku, jak w utworze oryginalnym) oraz przedstawił egzemplifikującą go sytuację. Jest to utwór pt. *Woły*, którego pierwowzorem jest po mistrzowsku ujęta bajka Krasickiego *Woły krnąbrne*. Obecność tego utworu w podręczniku Szaszkewicza jest jak najbardziej umotywowana, przestrzega on bowiem przed lenistwem i gnuśnością, zwraca uwagę na umiejętność przewidywania skutków obranej postawy.

Opinia o poetyckich i prozatorskich przekładach bajek, mających za osnowę bajki Ignacego Krasickiego, a zamieszczonych w podręczniku opracowanym przez Markijana Szaszkewicza, powinna uwzględniać cel i przeznaczenie tej pozycji oraz ocenić wartości dydaktyczno-moralne wpisane w te przekłady, a także ich walory artystyczne. Moim zdaniem, zaprezentowane tu utwory są interesujące i wartościowe, i to nie tylko ze względu na ważną rolę, jaką spełniły w swym czasie, ale również ze względu na to, że i dziś mogą dostarczyć czytelnikowej satysfakcji, także dorosłemu odbiorcy.

⁵² I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 124.

⁵³ Z. Goliński, *Komentarz*, [w:] I. Krasicki, *op. cit.*, t. 2, s. 408.

Na zakończenie warto wspomnieć słowa Ołesia Honczara – znanego przedstawiciela kultury ukraińskiej, który występując na uroczystościach, poświęconych 175-leciu urodzin Markijana Szaszkewicza, powiedział:

Ten, kto dał dzieciom swego narodu pierwszą w historii *Czytankę* pisaną mową ukraińską, kto wprowadził tę mowę do czystej dziecięcej duszy, czyż nie zasługuje on na wieczną wdzięczność pokoleń?⁵⁴

⁵⁴ Wypowiedź Honczara wg: M. Tkaczuk, *Liryka Markijana Szaszkewycza*, Ternopil 1999, s. 54.

Dorota Samborska-Kukuć

KARTKA Z DZIEJÓW KRZEMIEŃCA.
SPRAWA TADEUSZA SZOSTAKOWSKIEGO¹

Osobliwą postacią Krzemieńca – i przez tę osobliwość tragiczną – był Tadeusz Szostakowski, nauczyciel chemii ówczesnego Wołyńskiego Gimnazjum, tłumacz Horacego i autor sentymentalnych wierszy². Obdarzony niepospolitym umysłem, a przy tym niezwykle pracowity, starannie wykształcony, absolwent Uniwersytetu Wileńskiego, protegowany Jędrzeja Śniadeckiego³, ulubieniec Tadeusza Czackiego, zaprzyjaźniony z Joachimem Lelewelem, miał Szostakowski przed sobą błyskotliwą karierę. Ale miał też o sobie sąd najwyższej jakości. Narcystyczny autoportret, wymagający nieustannego retuszu, mającego doskonalic wizerunek, zmienił się wkrótce w karykaturę. Potęgująca się z czasem wyjątkowa preżumpcja, dająca o sobie znać arystokratomanią oraz manifestująca się w mowie i czynach niespotykana wyższość, wręcz megalomania, także pedanteria i perfekcjonizm, przysporzą faktycznie uzdolnionemu i świetnie zapowiadającemu się Szosta-

Dorota Samborska-Kukuć (ur. 1966) – adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ. Interesuje się XVIII- i XIX-wiecznym piśmiennictwem polskim północno-wschodnich kresów dawnej Rzeczypospolitej, bada tradycje sentymentalizmu w literaturze. Autorka książki *Z dziejów kultury literackiej północno-wschodniego pogranicza. Jan Onoszek poeta przełomu XVIII i XIX wieku* (Kraków 2003).

¹ Tekst jest streszczeniem przygotowywanej do druku rozprawy o życiu oraz działalności naukowej i literackiej Tadeusza Szostakowskiego.

² Biogram Szostakowskiego znajduje się w *Nowym Korbutie [Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Oświecenie*, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, Warszawa 1970, t. 6, cz. 1, s. 267–268], ale informacje tu podane wymagają znacznej korekty. Niewykorzystanie w haśle osobowym materiałów rękopiśmiennych (korespondencji, obszernych akt jego sprawy toczącej się w Krzemieńcu w latach 1813–1815 i innych) uwidocznilo luki i spowodowało liczne nieścisłości.

³ Zobacz List Jędrzeja Śniadeckiego do brata z 20 stycznia 1807 roku, w którym donosi, że poleca jednego ze swych najlepszych studentów Tadeuszowi Czackiemu (M. Baliński, *Pamiętniki o Janie Śniadeckim*, t. 2, Wilno 1865, 250–251).

⁴ *Krzemieńskie nekropolie. Cmentarz Polski oraz polskie zabytki sztuki nagrobnej w Krzemieńcu*, oprac. B. Marcisz i S. Rudke, Warszawa 1999, s. 42.

kowskiemu samych tylko kłopotów, wtrąca w świat fikcji i w efekcie skażą na ostracyzm intelektualny i towarzyski.

Szostakowski urodził się w połowie lat osiemdziesiątych XVIII wieku, według notatek Witolda Żółkiewskiego, w 1785 roku⁴ na Wołyniu (być może w Jarosławce w powiecie skwirskim, guberni kijowskiej) w rodzinie szlacheckiej, spokrewnionej czy też tylko przyjaźnionej z rodami ukraińskimi tego formatu, co Boreykowie z Samostrzał czy Hańscy; studiował medycynę na Uniwersytecie Wileńskim. Jako znakomitemu studentowi Uniwersytet obiecał podróż po Europie w celu zwiedzenia najpoważniejszych instytutów medycznych i odbycia w nich dwuletnich praktyk⁵. Było to przyrzeczenie, do którego Szostakowski przywiązywał ogromną wagę jako niezbyt zamożny, ale bardzo ambitny przyszły lekarz. W 1807 roku dostał jednak propozycję pracy; Tadeusz Czacki, wizytator i faktyczny twórca Gimnazjum Wołyńskiego, tak znanego ze starannego doboru nauczycieli, złożył mu ofertę zatrudnienia na stanowisku profesora chemii po zmarłym Franciszku Schejdzie. Mimo iż była to propozycja prestiżowa, Szostakowski wahał się, przyjęcie jej bowiem wykluczałoby zagraniczne stypendium, o którym tak marzył. Przekonany jednak słowem Czackiego, który wziął na siebie sponsorowanie naukowego rozwoju wybitnego studenta, Szostakowski zdecydował się na wyjazd do Krzemieńca, dokąd przybył w końcu 1807 roku. Zajęcia rozpoczął z dniem 17 lutego następnego roku.

Sukcesy, wynikające z ogromnego zaangażowania, potężnych wymagań wobec siebie i swoich uczniów, niezwykle ambitnego planu i rzetelnego realizowania programu, bez pozwalania sobie czy innym na chwile słabości sprawiły, że Szostakowski wpadł w perfekcjonizm i zarazem poczucie wyższości, dumy i pychy, wynosząc się ponad innych nauczycieli krzemienieckiego gimnazjum. Publiczne wyróżnienie zasług młodzieńczego profesora przez odbywającego wizytację szkoły księcia Adama Czartoryskiego w końcu 1809 roku oraz nieszczerzenie mu pochwał przez Czackiego, znanego z komplementowania swym nauczycielom, utwierdziły Szostakowskiego w przekonaniu o własnej wyjątkowości.

Sytuacja skomplikowała się po niespodziewanej śmierci Czackiego. Nastąpiły zmiany administracyjne, dyrektorem placówki po zmarłym Józefie Czechu został Michał Ściborski, prefektem zaś ksiądz Antoni Jarkowski. Oni to stali się głównym celem negacji Szostakowskiego. Zarzuty wobec przełożonych (niedostateczna sprawność intelektualna, granicząca z umysłową ociężałością, mierne, mało wyraziste osobowości, stronnictwo, niesprawiedliwe postępowanie względem uczniów, dopuszczanie, a nawet prowokowanie postaw pochlebnych czy wręcz denuncjatorskich, mała dbałość o należyte wyposażenie

⁴ Wiadomości wykorzystane w tym artykule pochodzą w większej części z raportów, korespondencji i wywodów pt. *Sprawa Szostakowskiego*, znajdujących się w papierach po Ludwiku Janowskim [Rkps BN, sygn. 7793]. Dokumenty składają się z dwu obszernych tomów; pierwszy to *Akta komisyjne sprawy*, sporządzone przez powołanego do jej badania Michała Maciejewskiego, prefekta Gimnazjum w Winnicy, bezstronnego opiniodawcę, drugi zaś – *Thumaczenia się moje Szostakowskiego*, jako dokumenty wyjaśniające okoliczności zdarzeń sporządzone przez samego oskarżonego.

⁵ T. Szostakowski, *Thumaczenia się moje*, k. 55–64.

pracowni przedmiotowych *etc.*)⁶, wynikające z niezadowolenia nie znoszącego nad sobą żadnej władzy, a żadnego pochwał młodego belfra, formułowane i artykułowane stale i wprost do zainteresowanych, naraziły go na rosnącą niechęć i coraz jawniejszą wrogość otoczenia. Ponadto, stronienie od jakichkolwiek kontaktów ze współpracownikami, niezadko głośno manifestowana wobec tychże pogarda, skazały Szostakowskiego na zupełną alienację towarzyską. Rekompensatą stała się głęboka zażyłość z domem Starościny Czackiej, wdowy po zmarłym wizytatorze. Przyjaźń ta, nadużyta przez Szostakowskiego, okaże się wkrótce tragiczna w skutkach.

Zanim jednak nastąpią wypadki z wiosny 1814 roku, które odbiorą Szostakowskiemu godność i zarazem nagle pozbawią nie tylko miejsca pracy, ale też złudzeń, co do ewentualnego wsparcia Uniwersytetu, który niegdyś tak promował zdolnego studenta, dadzą o sobie znać skutki przepracowania umysłu. W czasie podróży do rodzinnego domu, w końcu kwietnia roku 1810 zapada nagle na febrę. Wyjątkowo ciężki przebieg choroby mocno nadweręża siły fizyczne Szostakowskiego i pozostawia ślad w postaci szczególnej drażliwości nerwów. Przyrodzona nadwrażliwość ulega spotęgowaniu. Długotrwałe leczenie pozwala mu wrócić do dawnych obowiązków, którym – jak zawsze – oddaje się z zapalem i całą energią. Doznaje wówczas pierwszych objawów choroby jelitowej, która z czasem przybierać będzie coraz ostrzejsze formy⁷.

W lipcu tegoż roku spada na Szostakowskiego wiadomość o śmierci ukochanej matki, z którą – jak wolno wnosić z jego wzmianek – był związany bardzo silnymi uczuciami. Zapewne jako najmłodszy syn⁸, delikatnej budowy ciała i chorowity⁹, ale uzdolniony i ambitny, stał się nadzieją rodu, i wychowany został w poczuciu wyższości i wyjątkowości. Śmierć matki załamuje Szostakowskiego, pogrąża go w skrajnej melancholii. Przez wiele tygodni nie jest w stanie normalnie funkcjonować, nie przyjmuje nikogo i zamyśla o samobójstwie. Dopiero pomoc Czackiego, jego perswazje i wyjątkowo ciepła, ojcowska niemal opieka, przywracają znękanego zmartwieniami normalności i świata. Nie bez wpływu na proces rekonwalescencji pozostaje ożywiona korespondencja z jedynym, jak

⁶ Z opisów, dość precyzyjnych, podanych przez samego Szostakowskiego, któremu tajniki medyczne nie były obce, da się dziś odczytać typowe objawy dla początkowego stadium nowotworu jelita grubego. Zapewne ta choroba była przyczyną jego przedwczesnego zgonu.

⁷ We fragmentach jego autobiografii prócz wzmianek o matce, pojawia się tylko postać starszego brata – Ignacego, pod opieką którego zamieszka Szostakowski po 1814 roku. Ignacy prowadził gospodarstwo w żytomierskim, nie studiował zapewne na Uniwersytecie Wileńskim (nie notuje go Janowski). Z zapisków Janowskiego wynika jednak, że Ignacy był ojcem Feliksa Szostakowskiego, przyjaciela Tadeusza Bobrowskiego, o którym wiele w pamiętnikach Bobrowskiego. To właśnie ów Feliks rozpoczął swoją edukację w Krzemieńcu i zamieszkiwał wraz ze stryjem w jego przygimnazjalnej kwaterze. Po dymisji, jaką Szostakowski otrzymał w 1815 roku, Feliks został ze szkoły zabrany i umieszczony w szkole w Międzyrzeczu Koreckim.

⁸ Z autocharakterystyki i opinii lekarskich wnioskować można, że miał budowę ciała asteniczną, był bardzo szczupły i ruchliwy, skłonny do nagłych, wręcz epileptycznych, zamyśleń.

⁹ I. Rusinowa, *Joachim Leleweł w Krzemieńcu*, [w:] *Krzemieńce. Ateny Juliusza Słowackiego*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 2004, s. 196.

potem napisze Szostakowski w swoim tomiku poezji, przyjacielem, Joachimem Lelewlem. Znajomość z Lelewlem, zawarta jeszcze w Wilnie, zacieśnia się w czasie, gdy ten zamieszkuje u niego [sic!] w Krzemieńcu¹⁰; jakiś czas Leleweł wyklada w Gimnazjum geografii. Po wyjeździe Lelewela do Porycka, a potem Łucka, korespondencja między przyjaciółmi jest częsta, ze strony Szostakowskiego bardzo wylewna, świadcząca o jego emocjonalnym zaangażowaniu. Czy Leleweł odwzajemniał te uczucia? Wydaje się raczej, że traktował Szostakowskiego jak istotę o słabej konstrukcji psychicznej, wymagającej bardziej litości i współczucia, niż równorzędnego partnera. Dlatego, mimo urojonych oskarżeń i nierzadko impertynenckich określeń, nie przestał do Szostakowskiego pisać. Potem, po powrocie Lelewela do Wilna, częstotliwość listów słabnie, ale do 1822 roku korespondencja jest wciąż wymieniana¹¹.

Bardzo interesujące są te listy. Szostakowski stale narzeka i użala się na obłudę i niechęć otoczenia, drobiazgowo zdaje Lelewelowi relację z rozmaitych zdarzeń z krzemienieckiego *high life*'u, nie stroni od plotek, ale w każdym z listów powtarza się ta sama, niezmienna pesymistyczna skarga: „Oddany samemu sobie i zakopany w owej ponurej celi umysłową w samotności będę miał pociechę”¹². Szostakowski objawia się w tej korespondencji jako niesłuchanie zaborczy, żądający od przyjaciela wyłączności, oskarżający tegoż o obojętność i nielojalność. Długie epistoły, pełne pretensji, oskarżeń i wymówek, splecionych z gorącymi wyznaniem i błaganiami o przyjazd, mogą być odebrane już nie tylko jako objaw potężnej egzaltacji, ale wręcz jako patologiczny obraz miłości homoerotycznej. Nieprawdopodobna skala emocji – skrajnie negatywnych i skrajnie pozytywnych – doskonale charakteryzuje autora. Czulość na przemian z oschłością, nierównowagę i zarazem pewność siebie, samoponiżanie i jednocześnie oskarżanie adresata oraz uczuciowy szantaż wskazują na osobowość rozchwianą emocjonalnie i bardzo egotyczną, ale interesującą, obdarzoną talentem oratorskim i literackim, bowiem dynamiczna stylistyka korespondencji Szostakowskiego oczarowuje i zdumiewa precyzją, starannością szlif. Żale i uniesienia piszącego są tak prawdziwe i, mimo przesadnie emfatycznego tonu, naturalne, że wywołują w czytającym szczególny rodzaj empatii i wzruszenia.

W liście z kwietnia 1810 roku, po jakimś załamaniu psychicznym, pisze Szostakowski do Lelewela przebywającego w Łucku:

W obraniu środków do umorzenia mych cierpień, do rozerwania mego żalobnego smutku tyrańsko, chybiłeś. Sam bowiem czas i ustronna tylko spokojność mogą same uleczyć dręczące człowieka dolegliwości, które tyle mnie dotknęły, że się zdały wyzwać serce moje z czulości na wszystko i na twoją nawet przyjaźń. Ty zaś mało na to uważny chciałeś mnie wyrwać wyciąganiem i trzymaniem mnie w obcych domach, jak na uwięzi, ty chciałeś mnie leczyć naprowadzaniem do mnie zgrai osób pozbawionych logicznego myślenia i jedynie czyhających na to, aby się [paść] kosztem cudzej spokojności i pracy. O, co za wyborna przysługa, co za wyszukany przysmak dla przy-

¹⁰ Rkps. BJ, sygn. 4435, t. 3. Listy te, w liczbie dziewiętnastu, obok *Akt, Sprawy Szostakowskiego*, stanowią główne źródło informacji wykorzystanych w niniejszym artykule.

¹¹ Szostakowski do Lelewela: Krzemieniec, 16 grudnia 1810 r. [BJ 4435]

¹² Szostakowski do Lelewela: Krzemieniec, 16 kwietnia [1810 r.]. [ib.]

jaciela od życzliwego niby serca! Obym mógł zapomnieć na zawsze te nieszczęsne dla mnie chwile mego życia, a raczej męczarni, abym nie pamiętał, że się do niej przyczynił mój przyjaciel.¹³

Dwa lata później, zimą 1812 roku, uderza w podobny ton:

Mocno mnie to zadziwia, że wszystkie listy twoje do mnie napychasz rozwlekłym i niemylm rozprawianiem o moich umartwieniach i innych zgryzotach, i niebezpiecznym smutku, który już od dawna, bez nadziei nawet kiedykolwiek powrotu, przemiął; a ty przedsięwierzysz mordercze usiłowania wmówić i umocnić we mnie pobyt jakiejś pożerającej melancholii. Jeżeli w tym masz podstępny jaki zamiar, upewniam cię, że z nim nigdy nie przyjdiesz do skutku, a twój szczerzy i nieodmienny, nawet przeciwnym postępowaniem przyjaciel, póki mu tylko zdrowie służyć będzie, nie przestanie być spokojnym, wesołym przyjacielem ludzi i szukającym uczciwych towarzystw w chwilach wolnych od umysłowej pracy, która odtąd będzie zabierać większą część jego czasu; bo ten łożony na udoskonalenie umysłu i oswajanie się coraz z tym zapasem wiadomości jest ważnym przydatkiem, owszem, i pierwszym warunkiem do szczęścia człowieka. Zaklinam więc cię na szczerą przyjaźń, która ma łączyć nasze serca, abyś mi więcej takowych bałamuctw i bredni nie nasyłał, ani dzikich twoich domysłów o tym, co już nie jest, a do czego mogłeś się ty w części natrętnym wmawianiem przyczynić. Piszę otwarcie i jasno: łaj i wytykaj błędy bez obłudy, podawaj rozważnie i trafnie wynalezione lekarstwa na ulepszenie mnie zepsutego w twych oczach, wszystko to przyjmę mile, wszystko, jeśli znajdę dobrym i niemylmnie uskutecznę. Lecz nie takimi są twoje lekarstwa i przestrogi; ostatnie nie trafiają do mego przekonania, bo bez rozważni podane i podstępne, ostatnie niestosowne do sądzenia słabości, a choćby mogły być dobre, już niepotrzebne, bo zniknęła dla mnie na zawsze podobna słabość, ani ktokolwiek bądź nie zdoła jej wskrzesić. Zachowaj je więc dla kogoś innego, a mnie obdarz tymi uczuciami przyjaźni, która rozrzewnia się nad nieszczęściem rzeczywistym przyjaciela, a z szczęścia i spokojności jego się cieszy.¹⁴

Z obu listów wynika, że Szostakowskiemu przydarzały się nierzadko jakieś, zapewne psychiczne, niedyspozycje. Można domniemywać, że przepracowany (po wielokroć donosi w listach o tym, że nie wystarcza mu dnia, by nadażyć za planem, który sobie sam narzucił), zmęczony, samotny, dręczony ambicją, wpada w stan chorobowy. Stroni od ludzi, od wszelkich rozrywek, żyje bez podziału na obowiązki i przyjemność, realizując projekt udowodnienia wszystkim własnego geniuszu.

Niezadowolony z rządów Ściborskiego, a zwłaszcza Jarkowskiego, dalekich od pochwał i stosujących wobec kadry nauczycielskiej raczej wyważony i chłodny dystans, buduje sobie Szostakowski mit Tadeusza Czackiego, jedynego mistrza, jakiego znał. Hołd nieżyjącemu chce oddać publicznym czytaniem napisanej przez siebie mowy pochwalnej na dzień 28 października, tj. na dzień imienin śp. Czackiego. Zwierzchność Gimnazjum nie wyraża na to zgody, dochodzi do głosowania, które jednoznacznie każe Szostakowskie-

¹³ Szostakowski do Lelewela: Krzemieniec, 27 stycznia 1812 r. [ib.].

¹⁴ Czacka do Ściborskiego: Krzemieniec, 10 marca 1814 r. (*Akta*, k. 148 150).

mu podporządkować się woli starszych. Rozwścieczony, próbuje przeforsować swój zamysł i wbrew woli zwierzchników odczytuje panegiryk, przesyła również pismo żonie zmarłego, ale i tu chybi celu – Czacka poinformowana przez Jarkowskiego o uporze Szostakowskiego, odsyła pismo bez czytania. Przy całym szacunku dla zasług Czackiego, gimnazjum nie chce stwarzać legendy, mogącej osłabić wpływy zarządu i rozbudzać w młodym pokoleniu zbyteczną imaginację. Szostakowski zostaje upokorzony i złajany za niesubordynację.

Szuka więc pociechy, a zarazem jakiejś metody, by pokonać przeciwników, wrogów niemal, by udowodnić wszystkim swoją wyższość. Coraz częściej zaczyna bywać w domu wdowy po Czackim i stopniowo snuje plan – poślubienie młodziutkiej Marianny Czackiej. Takie rozwiązanie wydaje mu się sprawiedliwe, a nawet konieczne, wszak zmarły wzytator nieraz okazywał mu ojcowskie uczucia, hołubił i pod niebiosą wychwalał. Wydaje się sam sobie najlepszym kandydatem do ręki nieletniej jeszcze wówczas Marii. Ale nazbyt odważne spekulacje Szostakowskiego, a kto wie, czy także nieprzychylność córki, nie uchodzą czujnemu oku matki, spotykają się z jej ostrym sprzeciwem i sprowadzają na śmiałka kłopoty. Dotąd tolerowany w domu Starościny, zostaje zrazu słowami, potem zaś z pomocą służby, bezceremonialnie wyproszony z pokoi Czackich. Gdy ostrzeżenie nie skutkuje, a upokorzony Szostakowski wszelkimi sposobami usiłuje zbliżyć się do Marianny, Czacka wystosowuje do dyrektora gimnazjum kolejno dwa listy.

W pierwszym, z marca 1814 roku, czytamy:

Wielmożny Mości Dobrodzieju!

Onegdaj zaniósłam do W[ielmożnego] P[ana] D[obrodzieja] prośbę przez W[ielmożnego] Prefekta, abys raczył mnie uwolnić od napaści i natręctwa J[asnie] P[ana] Szostakowskiego, który nie przestaje mnie napastować i nachodzić dom mój. Przez te 3 dni po kilka razy na dzień, mimo zakazu, który mają ludzie moi niepuszczania go, wpada do domu mego. W niedzielę zaś, kiedym ze mszy wracała, musiał czatować na mnie i wrzucił mi do sań papier jakiś, który, znając głowę autora, nie czytając, spaliłam go. Prawdziwie, że ten człowiek przychodzi do ostateczności już i mnie we własnym moim domu pozbawia wszelkiej spokojności; prawdziwie mnie to tak dręczy, że nie wiem, co dalej będzie. Proszę zatem najmocniej W[acpana] W[ielmożnego] P[ana] D[obrodzieja] jako zwierzchnika p[ana] Szostakowskiego, abys chciał temu wszystkiemu koniec położyć i dom mój zrobić wolnym od napaści jego. Jest to prawdziwie człowiek niebezpieczny z wielu względów, gdyż wariacja na umyśle jego gwałtowniejsze postępy robi, czego dowodzi tym ustawicznym napadem na mój dom, chociaż wyraźnie jego prosiłam, aby u mnie nie był i przestrzegając go o tym, chciałam z wszelką grzecznością mu dać poznać moją intencję. Człowiek mający zdrową głowę na tym by przestał i nie robiłby tych hysteriów, które go krzywdzą. Racz Pan przywołać go do siebie i zalecić mu, aby poprzestał napastować tak wizytami swymi, jako i pismami, gdyż ani jedno, ani drugie przyjętym ode mnie nie będzie. O co powtarzając prośbę moją mam honor zstawać z szacunkiem W[acpana] W[ielmożnego] Pana Dobrodzieja najniższą służą.

B[arbara] Czacka¹⁵

¹⁵ T. Szostakowski, *Uwagi nad dwoma listami JW. Czackiej Starościny w ciągu 1814 roku do Dyrektora Gimnazjum Wołyńskiego pisanych*, cz. 2, [w:] *Thumaczenia...*, k. 72.

Ściborski, odebrawszy ten list, wezwał do siebie Szostakowskiego i ostrzegł go, by poniechał wizyt i w żaden inny sposób nie naprzykrzał się rodzinie Czackich. Szostakowski jednak, mimo danego słowa, odczekawszy kilka tygodni, ponowił swoje wizyty, chcąc, jak sam twierdzi, dowiedzieć się przyczyn nagłej niełaski. Trudno jednoznacznie ustalić, czy rzeczywiście Szostakowski, jak to rozgłoszono, w stanie pomieszania zmysłów i w niezwykłym uniesieniu, wtargnął nocą do domu Czackich i usiłował włamać się do pokoju Marianny. On sam temu przeczy, tłumacząc zaskoczony:

Przecież nie pamiętam, abym po pierwszym zaskarżeniu, nie tylko w nocy, lecz w dzień nawet, ani w jej własnym, ani w córki pomieszkaniu znajdował się lub chciał się znajdować.¹⁶

Utwierdzony w pysze i naiwności zarazem, za nic mający konwenans *ancien regime'u* nie rozumie Szostakowski, że wkroczył na terytorium zakazane dla niego jako zwykłego szlachcica. W tłumaczeniach sporządzonych dla Michała Maciejowskiego pisze:

Ściborski z Prefektem [...] poruszyli delikatną i czułą damę J[asnie] W[ielmożną] Czacką Starościnę przeciwko mnie i wmówić w nią zdołali, że się ja zapamiętałe rozkochalem w córce J[asnie] W[ielmożnej] Czackiej to jest J[asnie] W[ielmożnej] Mariannie Starościance, jak gdyby zbrodnią było kochać piękne, dobrze wychowane, szlachetne w uczuciach paniątko.¹⁷

A to właśnie zbrodnia była. Niewybaczalna i godna najwyższej kary.

W drugim, o dwa miesiące późniejszym liście ponowiła Czacka swoje żądania, pisząc bilecik pogrążający Szostakowskiego i wydający na niego wyrok:

Już drugi raz W[ielmożnego] W[acpana] J[asnie] P[ana] D[obrodzieja] fatyguję moją prośbą względem napaści, które mam od p[ana] Szostakowskiego; terażniejsze zaś są nie do wytrzymania i dowodzą nie tylko szaleństwa, ale wściekłość tego człowieka, już od kilku dni napada mój dom po nocy, a dzisiaj dobierał się do pokoju córki mojej. Zważ W[ielmożny] P[anie] D[obrodzieju] konsekwencje tego wszystkiego i proszę, weź silne środki, jak z wariatem, racz go zamknąć, bo on kiedy sobie lub komu z nas może życie odjąć, o co prosząc, zostaję na zawsze dobrą służą.

B[arbara] Czacka¹⁸

¹⁶ *Idem*, *Uwagi nad Ściborskiego Dyrektora G. W. raportem podanym pod dniem 13 maja 1814*, k. 80–81.

¹⁷ Czacka do Ściborskiego: Krzemieniec, 10 maja 1814 r. (*Akta*, k. 150 [zdublowana]).

¹⁸ Według Szostakowskiego nigdy nie został on poddany żadnemu lekarskiemu wywiadowi. Medyk szkolny leczył go jedynie dwukrotnie, raz na opryszczkę, drugi na hemoroidy. Zakulisowe działania wokół kwestii rzekomego obłędu, w jaki miał popaść Szostakowski, odsłania korespondencja między Śniadeckim i Ściborskim (1 listopada 1814 r.) oraz Śniadeckim i Razumowskim (28 czerwca 1814 r.; rkps. Biblioteki PAN w Krakowie, sygn. 2815), gdzie rektor objawia szczególną ostrożność wobec rozniesienia się plotki o jakichś knowaniach protegowanych Uniwersytetu wobec ulubionej przez Aleksandra rodziny Czackich. Przy czym

Do liściku dołączyła Czacka sfingowane orzeczenie lekarskie o rzekomej chorobie umysłowej Szostakowskiego¹⁹. Orzeczenie to, sporządzone przez lekarza szkolnego Siedelmeyera pod datą 13 maja 1814 roku, obejmujące kilkuletnią historię domniemanej choroby nauczyciela, wskazywało na ostry przebieg psychozy z naprzemiennymi napadami melancholii i wzmożonej aktywności ruchowej, zagrażającej życiu otoczenia. Nie omieszkał Siedelmayer podkreślić, że dalsza praca Szostakowskiego w szkole, polegająca przecież na przeprowadzaniu eksperymentów chemicznych w odpowiedniej pracowni, grozi pewnym wypadkiem. Toteż radził, by chory niezwłocznie opuścił Krzemieniec.

Ściborski skwapliwie skorzystał z sytuacji, by skierować sprawę pod sąd Uniwersytetu. Wystosował więc obszerną epistolę do rektora Jana Śniadeckiego, opisując mu wypadki i dołączając kopię listu Starościny. Nie zadrżała mu ręka, gdy dopełniał dokumentację feralnym orzeczeniem medycznym. Sprawa spotkała się z natychmiastową i nadzwyczaj ostrą reakcją Śniadeckiego. 20 maja tegoż roku dyrektor Ściborski otrzymał list następującej treści:

Odebrałem raport W[ielmożnego] M[ości] Pana o nauczycielu Szostakowskim z listem J[asnie] W[ielmożnej] Czackiej przez sztafetę i zdziwiłem się, że w zdarzeniu takim, gdzie zwłoka jest niebezpieczna, grożąca okropnym wypadkiem, za który byłbyś do odpowiedzi pociągnięty, pytasz się Uniwersytetu o sto mil odległego o zarządzenie, kiedy po zanieśionej pierwszej skardze J[asnie] W[ielmożnej] Czackiej i po złożeniu na piśmie zdania Doktora, trzeba było zaraz uwolnić Szostakowskiego od obowiązków i wywieźć z Krzemieńca, ułożywszy takie środki, iżby człowiek dotknięty prawdziwym szaleństwem nie mógł ani sobie, ani nikomu szkodzić. Gdyby nawet była do tego potrzebna pomoc policji rządowej, masz po sobie art[ykuł] XII zasad powszechnego oświecenia i żądana takowa pomoc nie byłaby W[ielmożnemu] Panu odmówiona. Zaradziwszy skutecznie choćby tymczasowie złemu, trzeba było przysłać raport do Uniwersytetu i co dalej robić, podać projekt wyciągnięty ze znajomości osób, miejsca i czasu, a nawet kilka projektów do wybrania. Nie dosyć jest bowiem donieść Zwierzchności o zdarzeniu nadzwyczajnym, ale jeszcze należy jej ułatwić sposób zarządzenia i decyzji, do czego najwięcej służy znajomość okoliczności miejscowych, których Uniwersytet w tej odległości miejsca mieć i zebrać tak prędko nie może. Żebyś W[ielmożny] M[ości] Pan zaś i twoich środków był pewniejszym i nie zdawał się postępować arbitralnie należało Prefekta i kilku Nauczycieli starszych wezwać do rady i mając na piśmie zdanie Medyka ułożyć to wszystko na piśmie i wykonać, co każe ostrożność, bezpieczeństwo i dobra sława Gimnazji, a tak zaradziwszy złemu i dalszym fatalnym wypadkom, wszystko donieść do Rządu z przyłączeniem myśli, co nadal robić należy. To jest prawidło ogólne na zdarzenia nadzwyczajne, grożące niebezpieczeństwem i zwłoki nie cierpiące.

Co do Nauczyciela Szostakowskiego jego postępy i świadectwo Medyka pokazują szaleństwo natury gwałtownej i niebezpiecznej, szkodliwe i choremu, i honorowi,

wykazuje Śniadecki niewielką dbałość o prawdę, a tym bardziej los wyrzuconego z posady nauczyciela (D. Beauvois, *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich (1803-1832)*, t. 2: *Szkoły podstawowe*, Lublin 1991, s. 242).

¹⁹ Śniadecki do Ściborskiego: Wilno, 20 maja 1814 r. (*Akta*, k. 180-187).

i spokojności tak zacnego i szanowanego domu, któremu tyle obowiązków winno Gimnazjum i instrukcja publiczna. Pierwsze symptomata tego obłąkania okazywały niezwłoczną potrzebę wywiezienia Szostakowskiego z Krzemieńca i odjęcia mu wszelkich sposobów szkolenia komukolwiek, i zachowania tej delikatności, jaka się należy dobrej sławie cnotliwej i znakomitej Familii, napastowanej przez szaleńca. Odebrawszy sztafetę przed samym odchodem poczty, polecam W[ielmożnemu] M[ości] Panu, aby chorego od obowiązków uwolnionego przy opatrzonym bezpieczeństwie i asystencji jakiego Chirurga lub Medyka odesłać do familii. Może familia uboga ani się podjąć, ani wykonać nie jest w stanie; w takim przypadku trzeba choremu wyznaczyć dwóch ze Zgromadzenia Kuratorów, którzy by mieli pieczę o jego opatrzaniu i potrzebach do pewnego czasu póki albo do zdrowia nie przyjdzie, albo pierwszy przynajmniej szal nie przejdzie i nie da pomyśleć o dalszym jego obróceniu. Konieczność zaś nie bawiac, trzeba go z Krzemieńca wywieźć albo w jakim miasteczku albo na wsi u jakiego obywatela, albo wreszcie gdzie w klasztorze tak osadzić, aby ani sobie, ani nikomu szkodzić nie mógł, rady i przepisów Doktora słuchał i stopniami spokojność umysłu odzyskiwał. Już on dalej w Krzemieńcu użyty być nie może i posle się stąd Nauczyciela na jego lekcje. Teraz zaś do egzaminu usposobi uczniów z tego, co się uczyli, Pan Wyżewski, jako dobrze chemię znający.

Pamiętaj W[ielmożny] M[ości] Pan o tym, że się wyrządziła prawdziwa zniewaga domu J[asnie] W[ielmożnej] Czackiej, która chociaż jej honorowi nic nie szkodzi, ale plami Zgromadzenie, którego człowiek tak dzikim zawrotem głowy został dotknięty. Dlatego w całym postępowaniu mieć należy bacność na to, aby w niczym delikatności i uszanowaniu tak zacnej familii nie obrazić, nie spuszczać w niczym z tej tęgości, jaką nakazuje porządek sprawiedliwości i ostrożność. Znam ja niezmiernie wielką delikatność J[asnie] W[ielmożnej] Czackiej i Jej dobroć, ale ta utrzymać nie powinna Rządu od środków, jakich użyć należy. Dla przykładu sławy szkół, bezpieczeństwa osoby i przez respekt Domu, któremu tyle Gimnazjum winno obowiązków.²⁰

W tonie listu uderza odraza do rzekomo chorego umysłowo nauczyciela, wyjątkowo przedmiotowe traktowanie człowieka, a przede wszystkim jednostronność osądu. Wszak Śniadecki wydaje na Szostakowskiego jednoznaczny wyrok: zwolnić! – nie wysłuchawszy ani oskarżonego, ani nie sprawdzwszy prawdziwości doniesienia dyrektora Ściborskiego. Wystarczył oskarżycielski list arystokratki, której niekwestionowana prawdomówność stała się powodem do zniszczenia człowieka – odjęcia mu pracy, splamienia honoru, wreszcie osądzenia wariatem. Owa zaś nadzwyczajna delikatność Czackiej, o jakiej wzmiankuje w swym liście Śniadecki objawiła się w całej pełni w dwu jej listach do dyrektora Gimnazjum, w których bez wahania nazywa, niemiłego jej już [*sic!*] z jakichś przyczyn Szostakowskiego, szaleńcem, a nawet potencjalnym mordercą.

Wraz z listem rozporządzającym Śniadeckiego runie ostatnia nadzieja Szostakowskiego, ostatni bastion, który mógł poświadczyć jego zdolności i intelektualną wyjątkowość. Uniwersytet, tak ongiś mu przyjazny i opiekuńczy, tyle obiecujący, okazuje się ko-

²⁰ Opinia Maciejowskiego, Dyrektora Szkół Podolskich a delegowanego od Rządu Uniwersytetu Komisarza, dana w sprawie J[asnie] P[ana] Tadeusza Szostakowskiego Nauczyciela chemii w Gimnazjum Wołyńskim z 5 grudnia 1814 r., k. 94-96.

lejnym wrogiem. Najgorszym, bo posiadającym moc prawną. Najpierw zostaje więc Szostakowski pod strażą, jaką stosuje się wobec ludzi umysłowo chorych, odwieziony do Wacława Boreyki, do Samostrzała, potem przez krótko przebywa u brata, skąd wraca do Krzemieńca, licząc na zrozumienie Śniadeckiego, do którego wystosował z drogi list wyjaśniający wobec oskarżeń Czackiej i Ściborskiego.

Czeka jednak próżno. Dopiero jesienią Rektor powierza rozstrzygnięcie sprawy Szostakowskiego dyrektorowi Gimnazjum Podolskiego księdzu Maciejowskiemu. Ma on na miejscu gruntownie zbadać przyczyny i przebieg wypadków, i ostatecznie postanowić o przyszłości posądzonego o chorobę psychiczną nauczyciela. Maciejowski sporządza szczegółowy, rzetelny i bezstronny raport, dołącza do niego dowody w formie listów, doniesień i innych informacji potrzebnych w sprawie oraz orzeka o zdrowiu psychicznym Szostakowskiego. Uznaje nauczyciela szczególnie zarozumiałym, ale niepospolitym, o niekonwencjonalnych metodach działania, dość samowolnym, nie znoszącym nad sobą żadnej zwierzchności, żadnych autorytetów. Nie znajduje w nim jednak najmniejszych nawet oznak choroby umysłowej, przeciwnie – chwali precyzję wypowiedzi badanego i nadzwyczajną jasność i logikę jego tłumaczeń, które znajduje wystarczającymi, by uznać, że nadaje się on do wykonywania zawodu nauczycielskiego. Wnioski zawarte w protokole notuje Maciejowski w siedmiu punktach, w których uznaje Szostakowskiego „za człowieka zdrowych zmysłów i rozumu”, wobec licznych zasług, jakie nauczyciel ten położył dla szkoły, ma szkoła darować mu ostatnie błędy, zwłaszcza nieposłuszeństwo wobec przełożonych, nie mogąc pozostać w Krzemieńcu „dla własnej spokojności i dla oddalenia od szkół tamtych, nieprzyjemnej, o zaszyłych wypadkach pamięci” powinien otrzymać równorzędną posadę nauczycielską w innym gimnazjum lub miejsce przy Uniwersytecie²¹.

Ostatecznie, upokorzony milczeniem i obojętnością władz Uniwersytetu, który nie zamierzał drażyć sprawy Szostakowskiego, a zwłaszcza rzekomo fałszywych doniesień Czackiej i ukarania Ściborskiego za niesłuszne oskarżenia, sam prosi o dymisję, uważając całą sprawę za „kryjomą intrygę”, a całą dokumentację i rezolucję za „satyrę na sprawiedliwość i rozsądek ludzi, i na pomiarkowanie, i na rozważny o rzeczach, czynach i osobach sąd urzędników”²².

Żądaną dymisję otrzymuje 18 listopada 1814 roku. Pozbawiony pracy, dostaje pod groźbą interwencji policji nakaz ostatecznego opuszczenia Krzemieńca. Wielokrotnie monituje w kwestii wydania mu świadectwa pracy, wypłacenia zaległej pensji i dopiero interwencja samego Czartoryskiego skutkuje przyznaniem mu emerytury i zapewnieniem godnego życia. Miast zwycięstwa i triumfu nad zniechęconym Ściborskim, doczeka się Szostakowski skandalu, poniesie miazdzącą klęskę i dozna wzbudzonego powszechny śmiech upokorzenia. Stanie się ofiarą zakusów i podszeptów nazbyt wybujałych aspiracji. Prawdziwa arystokracja pokaże mu jego właściwe miejsce w hierarchii społecznej, bezlitośnie traktując ludzkie uczucia i ambicje²³. Chcąc osiągnąć wyżyn Szostakowski znaj-

²¹ T. Szostakowski, *Tłumaczenia...*, k. 39.

²² Zob. D. Beauvois, *loc. cit.*

²³ J. Strutyński, *Dwie babki. Pamiętnik*, t. 1: *Pani kasztelanowa trocka*, Warszawa 1976, s. 242–243.

dzie się na dnie. Ukochana zostanie zaś wkrótce żoną Eugeniusza Lubomirskiego i zamieszka wraz z mężem w Teolinie. Z tego okresu pochodzi wspomnienie małżeństwa Lubomirskich zapisane przez Juliusza Strutyńskiego w jego wybornej pierwszej części pamiętnika *Dwie babki*. Młodziutkiemu wówczas Berliczowi Maria jawi się jako istota nadzwyczaj czarująca i słodka, w której ojciec „powtórzył [...] swój rozum, swoją cnotę, a nawet rysy swego szlachetnego oblicza”²⁴. Jedno jeszcze połączy Tadeusza Szostakowskiego i Marię z Czackich Lubomirską. Rok śmierci – 1826²⁵.

Aby podnieść się z klęsk poszukuje Szostakowski zajęcia, które przynajmniej częściowo zrekompensowałyby mu upokorzenia i podniosły we własnych mniemaniach. Do nauczania nie chce już wracać; nasilająca się mizantropia i drobiazgowość analiza, której podaje wszystko i wszystkich wyklucza ten rodzaj zajęcia. Tym bardziej, że ponawiane do Uniwersytetu prośby o przyjęcie go na zwolnioną katedrę chemii pozostają zlekceważone i bez odpowiedzi. Nadwężone nerwy i rozczarowanie światem pogłębia syndrom melancholii, Szostakowski żyje w odosobnieniu (mieszka w Jarosławce, potem w Żytomierzu), izoluje się od świata i wreszcie... odkrywa w sobie talent wieszczca.

Wydaje w sumie dwa tomiki: w roku 1817 *Programma na nowy przekład wierszem polskim wszystkich pieśni i epodów Q. Horacjusza Flacca*, poprzedzone kilkunasturowym drukiem w „Tygodniku Wileńskim”²⁶, oraz rok później *Pieśni i anakreontyki*. Obie publikacje zawierają przede wszystkim przekłady lub parafrazy dzieł Horacego, choć w tomiku późniejszym znajdują się oryginalne wiersze Szostakowskiego. Obie mają także przedmowy wyjaśniające przyczyny i cele publikacji; *miscui utile dulci* – takim emblematem wyróżnia siebie i swoje plody poeta; w słowie wstępnym widać, jak bardzo wysoko ceni to, co zrymował, jak dumny jest z wielkości swojego pióra. Niestety, poziom prezentowanych tekstów daleki jest od twórczych zamierzeń autora. Przekłady Horacjańskich liryków oceniał Wincenty Ogrodziński, widział je pretensjonalnymi, zanadto rozwlekłymi i niejasnymi. Swoje niepoehlebne opinie konkludował złośliwie:

Ciekawszy jest [Szostakowski] w każdym razie jako okaz epoki ten pseudoklasycy, sentymentalny „kochanek Maryli” niż jako literat; Mickiewicz znał zapewne, a przynajmniej słyszał o tym prototypie Gustawa.²⁷

Zawartość tomiku drugiego tworzą w przeważającej mierze wiersze o proveniencji rokokowej i sentymentalnej – liryki osobiste, panegiryki (*Pieśń na rocznicę urodzin Aleksandra I Cesarza Wszech Rosssy i Króla Polski*), obszerne pieśni narodowe (*Jan*

²⁴ Maria z Czackich Lubomirska zmarła po czwartym porodzie 24 września 1826 r., mając około 25 lat.

²⁵ „Tygodnik Wileński” 1817 t. 2, s. 409–413. Była to *Satyra 5: Egressum magna me accepit aricia Roma* Horacego, jedna z kilkunastu pozostawionych w rękopisie, o którym donosi poeta w przedmowie do zbioru przekładów *Programma*.

²⁶ W. Ogrodziński, *Polskie przekłady Horacego*, [w:] *Commentationes Horatianae*, Kraków 1935, s. 145.

²⁷ T. Szostakowski, *Pieśni i anakreontyki*, Warszawa 1818, s. 28.

Kazimierz). Lekkie z gatunku anakreontyki są podbarwione smutkiem i rozżaleniem, niekiedy nawet rozpaczą. Wprawdzie w kilku wierszach pojawia się motyw uspokojenia i pogodzenia ze srogim losem, ale stateczność ta bardziej wydaje się życzeniem poety niż stanem faktycznym. Postać kobieca w lirykach – nazwana imieniem Chloi, Glicery czy Dorydy, mająca wyraźne cechy bardzo młodej dziewczyny – uosabia wdzięk, naturalną zalotność i niewinność. Ale w każdym niemal wierszu te piękne cechy poddane są próbie – oto młodzianka panienka dostaje za męża brutalnego i zaborczego mężczyznę, który nie potrafi uszanować jej delikatności, bruka jej subtelność i dziewiczność, ona zaś cierpi w milczeniu, tęskniąc do innej, piękniejszej miłości.

Jest w *Pieśniach* cały szereg wierszy autobiograficznych. W liryku o wielce wymownym tytule *Wstręt do kochania* czytamy:

Kupidyn na mnie luk stępił,
Wenus brzydkie dała lice,
Niemocą Jowisz zasępił
Zdrowie trzy wzięły siostrzyce.²⁸

Inny – *Do Przyjaźni*, będący apologią epikurejskich związków między mężczyznami, dedykuje Szostakowski Lelewelowi, notując w przypisie:

Jedynej w życiu doznałem statecznej przyjaźni, która w młodych zawiązana latach wzmocniła się z upływającym wiekiem; a nieszczęścia moje tylko do ucieśnienia jej węzłów służyły. Lubo wiem, iż obrażę twą Joachimie Lelewelu skromność; ty jesteś tą osobą, której pamiętkę dla mnie drogą wdzięczne me serce każe przesłać do potomności. [*Ib.* 39]

W wierszu *Do Przyjaciół* poeta wyróżnia osoby, z którymi los go zetknął w najniebezpieczniejszych momentach życia, składa imienne podziękowania m.in. Wacławowi i Franciszkowi Hańskim, księciu Adamowi Czartoryskiemu, Annie Miecznikowskiej. Utwór *Do sąsiada*, będący apostrofą do przyjaciela z lat krzemienieckich – Alojzego Osieńskiego, jest nostalgicznym wspomnieniem niegdysiejszych rozmów z nim o literaturze i sztuce, dialogów, które krzepią myśl autora mimo tylu przeszłych lat²⁹.

W roku 1818, starając się o druk wierszy, przebywa Szostakowski w Warszawie, skąd latem wysłał list do Lelewela, w którym donosi przyjacielowi o swej fatalnej sytuacji materialnej, wręcz skrajnej nędzy, w jakiej się znajduje³⁰. Lelewelowi, także przebywającemu wówczas w Warszawie, już wcześniej udaje się załatwić Szostakowskiemu wsparcie finansowe Uniwersytetu, bo w końcu sierpnia otrzymuje on, podkreślający wspaniałomyślność uniwersyteckiego rządu, list od ówczesnego rektora, Szymona Malewskiego, zawiadamia-

²⁸ Wiersz przedrukowuje w swojej antologii Paweł Hertz (*idem, Zbiór poetów polskich XIX wieku*, ks. 1, Warszawa 1959, s. 1035–1037).

²⁹ Szostakowski do Lelewela: Warszawa, 4 września 1818 r. [BJ, *loc. cit.*].

³⁰ Malewski do Szostakowskiego: Wilno, 25 sierpnia 1822 r. [BJ, *loc. cit.*].

jący o przyznaniu stu sześćdziesięciu rubli sr. i przekazaniu ich na ręce Lelewela, by ten dopilnował ich przeznaczenia na powrót Szostakowskiego do Wilna³¹.

Szostakowski wraca do Wilna, a potem na Ukrainę. W roku 1821 przebywa jeszcze w Krzemieńcu, potem wraca do Żytomierza, gdzie przygotowuje drugą edycję *Pieśni i anakreontyków*. Prospekt posyła Lelewelowi w sierpniu 1822 roku. I zwraca się do niego jako do członka TPN z prośbą o rekomendację. Z prospektu skierowanego do Towarzystwa wynika, że na trzydziestoarkuszowy tomik miały składać się m.in. listy poetyckie i epigramaty Horacego wraz z samodzielnie napisaną rozprawą naukową *O wpływie nauki chemicznej na wzrost farmacji i wszystkich części medycyny powszechnej*. Rzecz nigdy jednak nie ukazała się drukiem.

Okoliczności śmierci Szostakowskiego nie są znane. Według notki Janowskiego oraz informacji Żółkiewskiego³², zmarł w Wilnie w 1826 roku³³, a jego nagrobek, dziś już nie istniejący, znajdował się na Cmentarzu Bazylikańskim w Krzemieńcu. W obliczu tych danych ciekawostką staje się zapisek pamiętnikarski Czajkowskiego, który pod rokiem 1830 notuje, iż spotkał się z profesorem na Ukrainie, według niego niegdysiejszy profesor z Krzemieńca miał być obłąkany „z miłości do pięknej Eleonory” i zachowywać się rzeźwiwie jak szalenciec³⁴. Czy siła legendy szalonego z rzekomej miłości była tak znana? Jedno jest pewne – werteryzna historia³⁵ przeżyła nieszczęśliwego profesora chemii, ofiarę własnej pychy i nieposkromionej ambicji.

³² *Krzemieńskie nekropolie*, *loc. cit.*

³³ L. Janowski, *Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego*, Wilno 1939, s. 433.

³⁴ M. Czajkowski, *Pamiętniki Sadyka Paszy*, przeł. A. P. [brak danych], Lwów 1898, s. 198.

³⁵ Krążyło mnóstwo wersji powodów rzekomego obłądzenia Szostakowskiego, mnożono historyjki i rozpowszechniano plotki. Kilka wariantów przetrwało w pamiętnikach. Szymon Kopopacki (*idem, Moja druga młodość. Z nie wydanych pamiętników 1816–1826*, s. 127–128) roz-wodzi się o szaleństwo chemika na tle miłosnej obsesji do Marii Czackiej, której wykradł był wstążeczkę z bućka, służącą mu jako rycerski talizman.

Dorota Samborska-Kukuć

KRZEMIENIEC'S HISTORY: THE CASE OF TADEUSZ SZOSTAKOWSKI.

(summary)

A chemistry teacher in a preparatory school in Wołyń, Szostakowski was an unusual character. A promising academic, a favourite of Jędrzej Śniadecki and Tadeusz Czacki, he fell into disrepute after the latter's death. Disliked by colleagues, humiliated by supervisors, proud at heart, his only consolation is his love to Maria Czacka. The girl's mother, though, is initially averse, then hostile towards him. She visits the Vilnius University rector and accuses Szostakowski of insanity on the basis of a fake medical certificate.

Szostakowski is dismissed, ends up somewhere in Ukraine and starts paraphrasing Horace's lyrics. He dies around the year 1826.

His story is especially interesting in the context of 'Ateny Wołyńskie'. The manuscripts of his letters to Lelewel and fragments of his autobiography together with documents dating back to 1814 shed some interesting light on the story of schools in the region.

Karolina Goławska

ANDROGYNICZNA HYBRYDA
– „W GODZINIE CUDU” STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Spośród grona twórców młodopolskich Stanisław Przybyszewski nie należy do tych, po którego dzieła sięga się często. Zainteresowanych nim, bardziej niż twórczość, zajmuje życie osobiste pisarza, „jego kobiety i dzieci”¹; nierzadko poszukują w jego utworach tylko powiązań, które wskazywałyby na predyspozycje psychiczne „Stacha” czy świadczyły o jego rozwiąłości. Omawianie utworów tego autora w ścisłym związku z biografią zacierza z pewnością wartość artystyczną dzieł, nade wszystko jednak – pozbawia je waloru konceptualnego. Wielu krytyków uważa twórczość powieściową Przybyszewskiego za epigońską. Nawet jego proza poetycka, choć przez niektórych (np. Romana Taborskiego) wyżej ceniona, nie wyznaczyła, ich zdaniem, nowych dróg dla późniejszych zjawisk literackich, ponieważ nie wykroczyła poza konwencje moderny². Główna myśl autora *Śniegu*, stawiająca „odwieczną chuć” jako najważniejszy przejaw życia, doprowadziła niestety artystę do pewnej manieri:

przejawiała się [ona] w powtarzaniu kilku zasadniczych sposobów sugerowania nastrojów, w posługiwaniu się tymi samymi symbolami, w ciągłym powielaniu tych samych przeżyć i wątków oraz w rozlewności i amorfizmie [...] dzieł. [*Ib.* 13]

Jednym z nielicznych krytyków doceniających język Przybyszewskiego, traktujących tenże jako zjawisko wyjątkowe w jego przepychu, był Tadeusz Boy-Żeleński, dostrzegający współzależność pomiędzy językową materią literackiej spuścizny autora *Śniegu* a jego myślą. „Na swoją filozofię – pisał Żeleński o Przybyszewskim – musiał sobie stworzyć swój język, w żaden gotowy by się nie pomieścił”³. I właśnie ową filozofię warto przypo-

Karolina Goławska (ur. 1982) – doktorantka filologii polskiej UŁ; przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą Leonowi Janiszewskiemu, XIX-wiecznemu poecie z tzw. grupy kaukaskiej.

¹ Zob.: K. Kolińska, *Stachu. Jego kobiety, jego dzieci*, Kraków 1978, s. 5.

² Zob.: Z. Goczłowa, *Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego*, Lublin 1975, s. 16-17.

³ Zob.: T. Boy-Żeleński, *Blaski i cienie mowy polskiej*, Warszawa 1956, s. 38.

mnieć, bez jej zrozumienia bowiem utwory „smutnego szatana” sprawiają wrażenie niespójnych, chaotycznych, bełkotliwych, wręcz niedorzecznych.

W dziełach Przybyszewskiego wyczuwa się inspiracje twórczością Artura Schopenhauera, Fryderyka Nietzschego, a nawet gnostyków średniowiecznych, choć sam pisarz odcina się od jakichkolwiek wpływów czy natchnień. Swoją program zawarł w *Confiteor*, typowym manifestem dotyczącym sztuki – pełnym pychy, zaczepnym, apodyktycznym. Już we wstępie Przybyszewski uznał za zbyteczne liczyć się ze zdaniem estetyków, nawet największych (np. Platona). Odtworzenie życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są one dobre czy złe, brzydkie czy piękne – oto jest sztuka. Brzmi to dość tajemniczo, w istocie zaś artysta „odtworząc życie duszy” świadomie ignoruje prawa społeczne i etyczne, ponieważ:

[...] nie zna przypadkowych ograniczeń, nazw i formułek, żadnych z tych koryt, odnóg i łożysk, w jakie społeczeństwo olbrzymi strumień duszy wepchnęło i go osłabiło. Artysta zna tylko [...] potęgę, z jaką dusza na zewnątrz wybucha. Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy.⁴

A artysta stoi ponad życiem, ponad całym światem:

[...] jest Panem Panów, nieokielznany żadnym prawem, nieograniczany żadną siłą ludzką. Jest on zarówno święty i czysty, czy odtwarza największe zbrodnie, odkrywa [...] brudy, gdy oczy w niebo wbija i światłość Boga przenika. [*Ib.* 239]

Miejsce sztuki jest na piedestale, nigdzie indziej. A ci, co tworzą, nie należą do narodu, nie służą żadnej idei ani społeczeństwu. Tych z kolei, którzy wbrew wszystkiemu naginają się do wymogów społeczeństwa, Przybyszewski nazywa... „pokornym wołem robotycznym” [*ib.* 240].

Zatem, młodopolski program estetyczny w wydaniu Przybyszewskiego opierał się na indywidualizmie, antyintelektualizmie, doceniał przede wszystkim wartość intuicji. Nie dziwi więc oburzenie pozytywistów, których drażnił rosnący kult artysty w społeczeństwie pozbawionym uczonych. Toteż poddali krytyce zarówno nadmierny egotyzm twórców, jak ich drobiazgową analizę własnych stanów psychicznych, prowadzącą, zdaniem przeciwników Przybyszewskiego (i nie tylko jego), do apoteozy chorób nerwowych [*ib.* XVIII].

Jak więc Przybyszewski realizuje wszystkie swoje programowe „ścisle metafizyki”? Konsekwentnie, to prawda. Ale w opinii krytyków wcale nie znaczy to, że czyni właściwie. Niedługo po pojawieniu się *Androgyne* (wariantywny tytuł *W godzinie cudu*), ksiądz Jan Pawełski wystosował do autora prośbę o zaniechanie działalności pisarskiej. Ubolewał, że *Androgyne* w ogóle wydrukowano:

⁴ Zob.: S. Przybyszewski, *Confiteor*, wg pwr – „Życie” 1899 nr 1, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 235.

Długie dni i miesiące przeleżał fantastyczny utwór p[ana] Przybyszewskiego [...] na redakcyjnej półce. Minęła słotna jesień, mijała zima, a on leżał nieporuszony [...]. Leżał cichy i milczący, jak kamień grobowy, powlekany z dnia na dzień coraz pokażniejszą warstwą pyłu, a po tej zapyłonej płaszczyźnie, jak rzeki przebiegać zaczęły nitki pajęcze [...].⁵

Po tak plastycznym a „zachęcającym” wstępie można się spodziewać równie przyjemnej oceny dzieła. I w istocie. Ksiądz Pawełski kontynuuje w tonie negatywistycznym; że to, co proponuje *Androgyne* jest niczym więcej jak powtórzeniem dzieł poprzednich Przybyszewskiego:

rozwodnieniem, jednej, wciąż tej samej, bardzo płytkiej, na wskroś zrobionej idei, dla wyrażenia której i dwu słów za wiele, na kilkaset napuszonych zdań. [*Loc. cit.*]

Nowa metoda pisarska Przybyszewskiego mogłaby się opierać jedynie na przypadkowości. Wystarczyłoby – sarkastycznie żartował ksiądz Pawełski – by autor *Androgyne* co pół roku wyrwał –

(...) „z dotychczas wydanych fantazji po kilkanaście kartek, pomieszać je na los szczęścia”, i nowy utwór gotowy. [*Loc. cit.*]

Tak ksiądz Pawełski brutalnie określił czerpanie Przybyszewskiego z niezmiernych głębin aktywnej podświadomości. *Androgyne* zyczył więc, by wszystkie pory roku przepływały nad nią ciszą, sobie i innym czytelnikom zaś – „spełnienia zrobionej nam przez autora obietnicy, że kiedyś w swej twórczości i niebo obejmie” [*loc. cit.*].

Krytykę bardziej subtelna, by nie powiedzieć – mniej zjadliwa – odnajdziemy w artykule z „Tygodnika Ilustrowanego”⁶, chociaż i tu autor pozwolił sobie na uszczypliwości komentując niby-aprobatywnie *W godzinie cudu* jako dzieło „posiada[jące] treść, a nawet ślad akcji [...]” [*loc. cit.*] – jakby dzieła inne Przybyszewskiego były pozbawione i pierwszego, i drugiego. Komentator wskazał jednak na „niezmierne bogactwo ornamentyki językowej”, przysłaniające wprawdzie myśl przewodnią, ale stawiające czytelnika w nieustannej gotowości intelektualnej. Nawet podobieństwo charakteru poematów prozą (zwraca uwagę określenie: „podobny” w miejsce: „powtórzone”, użytego przez księdza Pawełskiego) nie jest tutaj zarzutem.

Wszędzie niezrównana harmonijność, siła, barwność i czar stylu pokrywa jakąś nie wypowiedzianą jasno, ale możliwą do odgadnięcia myśl, jakieś dążenie, jakąś tęsknotę. [*Loc. cit.*]

Takie właśnie emocje nadają kształt *Androgyne* Przybyszewskiego.

⁵ Zob.: ks. J. Pawełski, „Przegląd Powszechny” 1901 (kwiecień) t. 70, s. 396–397.

⁶ Zob.: *Nowe książki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902 nr 6, s. 120.

Bohaterem *W godzinie cudu* jest artysta muzyk, który po jednym z koncertów otrzymuje kwiaty oplecione wstążką z wypisanym na niej mistycznym imieniem. Kanwą fabularną utworu jest właściwie poszukiwanie ofiarodawczyni bukietu. Obdarowany tęskni za kimś, kto w łańcuchu snów na jawie i w licznych gorączkowych wizjach pojawia się jedynie na мгnieniu. Tytułowa „godzina cudu” to chwila, gdy bohater „osiąga” kochankę. Nie najpiękniejsza to jednak chwila. Wybranka potajemnie opuszcza muzyka, jemu zaś pozostaje odszukanie jej. Zanurza się więc we własne sny, w których – jako uosobienie potęgi, władzy, a następnie magii – wybiera spośród kuszącego kwiecica dziewic.

Kazał zwołać najpiękniejsze dziewice swego kraju, ustawić w bezmiernej sali w dwa rzędy [...]

I ubrany w bisior i purpurę siedział długo na swym tronie, wpił się twarzą w obie dłonie, patrzył w długie szeregi, drżących oczekiwaniem i przeczcuciem dziewic, z których każda z rozkoszą stałaby się jego niewolnicą – patrzył i myślał...
Która?⁷

Niezaprzeczalnie owe wizje senne są obrazami rozpasanej seksualności. W pałacowej komnacie bohatera jest aż duszno od podnieconych oddechów: tej, której „oczy płomienia”, tej, co „jagody swych piersi w kuszące dłonie ujęła”, tej „z kształtem lśniącego węża”. Dziewice staniają się jak zahipnotyzowane, niczym „świeży las białych brzoźek, gdy wiatr przez niego przewieje” [*ib.* 16]. Wystarczyło jedno skinienie mężczyzny. Mocarz to jednak nieszczęśliwy; ogromne musi być jego cierpienie, skoro wie, że jedyna kobieta, która może go obdarzyć prawdziwym uczuciem, więcej – może nauczyć go kochać równie prawdziwie – znika zjawiwszy się na moment. Oto rola kobiety – stać się, zaistnieć i oddać mężczyźnie. Wtedy sama oczyści się z brudu i przypisanej sobie odwiecznej żądzysniszczenia.

Wypada tutaj zaznaczyć, że Przybyszewski nie lubi kobiet. W każdej widzi „jedynie pokusę szatana, jego służebnicę i powolne narzędzie”⁸. Nazywa je „istotami, które nie potrzebują mózgu” albo „zwierzętami genitalno-płodnymi”⁹. Kobieta nie ma cech pozytywnych, chyba że uznać ją za miarę siły i wartości mężczyzny, potęgę, która budzi w nim namietność. Wtedy, stając się niejako „miejscem” jego własnej miłości, pozwala mu wierzyć, że „w akcie defloracji urasta [mężczyzna] do roli stwórcy dokonującego przemiany dziewczyny w kobietę”¹⁰. Niewielu komentatorów zauważa, że bohaterka *Androgyne*, szarpiąc zmysłami mężczyzny sprawia, że on słabnie i przywiązuje się do niej. Sam zaś Przybyszewski między wierszami ukrywa, że miłość do kobiety i jednoczesna nienawiść do niej to w istocie dwie strony tego samego, potężnego uczucia.

⁷ S. Przybyszewski, *W godzinie cudu*, Warszawa 1902, s. 15–16; dalej: [Wgc].

⁸ Zob.: S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, [w:] „Droga” 1928 nr 5, s. 471.

⁹ Zob.: S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*, [w:] *Wybór pism*, wstęp i oprac. R. Taborski, Wrocław 1973, s. 85.

¹⁰ Zob.: B. Chołuj, *Gdyby nie miłość... Rzecz o utopii Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 125.

O samych bohaterach *Androgyne* niewiele jednak wiadomo z utworu. O nim – że jest artystą i kocha kobietę, która po koncercie ofiarowała mu kwiaty. O niej że... pojawiła się, że nagle zaistniała w życiu kochanka. I nic więcej. „Zarówno bohater, jak i [...] bohaterka, są zupełnie suchymi, wszelkiej treści indywidualnej pozbawionymi schematami” – ocenia Marian Massonius¹¹; wedle niego oboje nie są codziennymi ludźmi, rzeczywistymi, pełnokrwistymi. Nie są nawet bogami, aniołami, szatanami.

Świata realnego w prozie poetyckiej Przybyszewskiego także jest niewiele. Cała energia twórcza autora skupia się właściwie na uczuciowych i podświadomych stanach bohaterów. Życie duszy wyraża się w częstych wizjach nierzeczywistych, nierzadko w stanach zamroczenia. Litanijne kształtowanie monologów postaci przeplata się u artysty z partiami narracyjnymi, co niekiedy utrudnia lekturę:

I znowu widział rozstajne drogi wśród torfowisk i bagien. Nadeszła upiorna godzina, pełna tajemnych strachów i lęku. Raz po raz przebiegnie błędny ogień, chyżym jak myśl lotem, raz po raz rozleje się ciche, tajemne światło na bagnistych stawach; raz po raz zaskowyczy pies w pobliskiej wsi, a inny mu odpowiada przeciągłym wyciem; [...] – znowu cisza, cisza co się wkraża, wgłębia w przepastne czeluście i wszystko chłonie i moje dziś, i moje jutro, przykuwa do ziemi, wyodrębnia od całego świata i tak nieskończenie usamotnia.¹²

Kto mówi w tym fragmencie? Kto „widzi rozstajne drogi”? Czyje jest „dzis i jutro”? Takich momentów, gdy doznania bohatera stają się udziałem samego narratora, jest w *Androgyne* wiele. Narrator czuje równie silnie jak postać, której stan opisuje, litując się nad bohaterem: „Boże! Jak ją kochał, tę swoją niewolnicę, on biedny niewolnik...”; pytając z troską: „I długoż miał się tak męczyć?” [*ib.* 38]. Wraz z bohaterem intensywnie rozmyśla, co stałoby się, gdyby naprawdę spotkał upragnioną kobietę. Gorączkowo układa różne scenariusze. Zatem, wszelkie „planowanie” bohatera jest wspierane obecnością narratora. Albo odwrotnie – może to narrator kryje się pod niespokojnym bohaterem? Takie niedookreślenie uwypukla nadrzędną cechę *Androgyne* – cały utwór jest jedną, potężną, ekspresjonistyczną wypowiedzią. Efekt ten jest konsekwencją stosowania przez Przybyszewskiego narracji mowy pozornie zależnej. „Wskazówki, że mamy do czynienia z mową pozornie zależną, mogą mieć charakter zewnętrzny i wewnętrzny” – podaje *Słownik terminów literackich*¹³. Do kategorii zewnętrznych należą czasowniki związane z myśleniem, mówieniem, odczuwaniem, do drugiej zaś stylistyczny charakter przytoczonych słów, które ze względu na składnię czy intonację tłumaczyć się mogą wyłącznie jako cudze, niejako „wmontowane w narrację”. W efekcie zmienia się perspektywa percepcji świata z punktu widzenia bohatera. I, jednocześnie, ograniczona zostaje rola wszechwiedzącego narratora, zaś czytelnik zyskuje możliwość przyglądania się z bliska życiu we-

¹¹ Zob.: M. Massonius, *Książka*, Warszawa 1901, s. 468–469.

¹² Wgc, s. 9.

¹³ Hasło: *Mowa pozornie zależna*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 327.

wnętrznemu bohatera. Mowa pozornie zależna może ograniczać się do izolowanego słowa, może też obejmować obszerną, wielozdaniową wypowiedź, bliska formie monologu wewnętrznego. Zredukowanie do minimum elementów pośredniczących w przedstawianiu świata zewnętrznego przy jednoczesnym poszerzaniu owego świata (wszelkie opisy rozrastają się w liniach tekstu), pozwalają wejrzeć w psychikę bohatera. Dzięki tej procesualności, mało spójnemu tokowi myślenia, czytelnik wie, jak bohater postrzega świat, jak się w nim odnajduje, co czuje. Staje się świadkiem nagłego olśnienia bohatera – oto właśnie dotknął tajemnicy swego istnienia:

I na toż go jego ziemia wydała, na toż rysowała i złościła swoje kształty w jego duszy, by się jej postać w nią zlać mogła, jak w odwiecznie przygotowaną formę [...]. [*Ib.* 26]

Autor przekonuje, że mężczyzna jest tylko formą, bytem niepełnym, w który pomieścić się musi upragniona kobieta – wtedy dopiero stanie się totalny, prawdziwy. Kobieta jest nie tylko bezwzględna władczynią (wszak nie prosiła o zgodę na wypełnianie sobą nie swojego jestestwa – ona po prostu przyszła), cierpliwą nauczycielką. Uczy mężczyznę miłości. Bohater po raz pierwszy mocno i czysto przeżywa uczucie, uświadamia sobie nawet, że wcześniej zaledwie „posiadał” kobiety, nie zaś je kochał. Zbliżenie bohaterów jest piękne. Ścierające się dotąd pierwiastki męski i żeński nagle łagodnieją. Kochankowie nie walczą już ze sobą.

Płomienna siła wyrazu Przybyszewskiego w połączeniu z jego „filozofią duszy” nasuwa skojarzenie z twórczością romantyczną. Duch artysty przemawia tu –

całym dziełem swoim i niezwykłą tęsknotą do odbicia własnej istoty wewnętrznej w tysiące dusz odrębnych, drgających jak fala i jak fala wrażliwych¹⁴.

Stąd tak częste w *Androgyne* romantyczne obrazowanie, nie tylko w warstwie plastycznej – z burzami, stepami, morzem pod niebo sięgającym, dziką naturą. Bohater *Androgyne* doświadcza nawet uniesień, którym ulegali już wcześniej Kordian Juliusza Słowackiego i Gustaw-Konrad Adama Mickiewicza:

Naraz wezbrało się serce jego nieznaną potęgą, wrósł w niebo, wyciągnął ramiona; dziki krzyk rwał mu się z serca, by słońce, które niósł w piersiach, pokazać całemu światu; czuł, że rozlewa światłość wokół siebie, czuł, że się wznosi ponad wszechzycie – czuł się wniebowziętym...¹⁵;
Luba! Gdy padasz omdłona,
Odpychając mię falą kołysaną łona,
Wtenczas gdy z rozkwitłego na pół ust koralu
Płomień z niewysłowionym wybliska wyrazem,
W którym miłość złączyła wszystkie głosy razem,

¹⁴ Zob.: M. Krzysuska, *Stanisław Przybyszewski, jego poezja i filozofia*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901 nr 15.

¹⁵ *Wgc*, s. 28.

Dźwięk strun urwanych, wstydu głos i skargę żalu,
Jęk, śmiech dziecka, westchnienie... wtenczas, moja droga,
Ty mię kochasz...¹⁶ [Kordian],

Tam ona wyszła [...]
Tam [...] ją [...] ujrzałem,
Odtąd wszystkich spraw moich, chęci, myśli panią,
Ach, odtąd dla niej tylko, o niej, przez nią, za nią!
Jej pełne dotąd jeszcze wszystkie okolice [...]¹⁷ [Gustaw-Konrad].

Łączy ich niebywała wrażliwość. Wszyscy trzej przypisują rolę nadrzędną uczuciu. Miłość do kobiety ich obezwładnia. Wiele tu westchnień, zawieszonych głosów, tajemnic. Właśnie tajemnica pozwala kojarzyć wrażliwość Przybyszewskiego z jego romantycznymi poprzednikami:

Nikt nie jest bliższy mistyki, niż bezwzględny sceptyk, niż człowiek, który wszystko za możliwe uważa: wystarcza, aby uczucie narzuciło mu jakieś wyjaśnienie niezrozumiałego chaosu faktów, a wyjaśnienie to łatwo stosunkowo znajdzie sobie u niego wiarę.¹⁸

Chaosu i uczuć domagających się ujarznienia nie brakuje w *Androgyne*. Trudno się oprzeć wrażeniu, że Przybyszewski kroczy ścieżką wytyczoną przez mistyków. Stale więc jego bohatera trawi gorączka i ciągle popada on w melancholię, ale też – bywa – unosi się złością, a nawet bluźni przeciw świętości. Dociera na szczyty gór (rzecz jasna, w rozpalonym majaku), by dumnie zapadać się w głębie swej duszy – wygląda tam prawie jak Kordian na Mont Blanc. Mdlejąc zaś w kulminacyjnym momencie materializowania upragnionej kobiety, do złudzenia przypomina skrajnie wyczerpanego Konrada w Wielkiej Improwizacji.

Androgyne nie jest być może dziełem wybitnym. Nieprzychylni pisarstwu Przybyszewskiego z pewnością dostrzegą chwiejność kompozycyjną utworu, na której, skądinąd, autor tworzy „filozofię duszy”. Można czasem odnieść wrażenie, że propagator „metafizyki chuci” krąży wokół celu, jakby wcale nie chciał go osiągnąć, nie gubi jednak przy tym myśli głównej – o wewnętrznym rozdarciu człowieka pomiędzy miłością (pojmowaną na sposób idealistyczny) a cielesnym pożądaniem. Powracające falami westchnienia, gorączkowe wyznania czy niespójne wizje halucynacyjne bezsprzecznie mogą uprzykrzać lekturę. Massonius właśnie tę niejasność, wizyjność uznał za największą wadę *Androgyne*:

Trzeba szczerości i prostoty natchnienia, [...] trzeba przejrzystości i zwięzłości kompozycji, trzeba wreszcie konkretności wizji, trzeba, by to, co artysta za widziane (zewnętrznie lub wewnętrznie) podaje, [...] robiło na czytelniku wrażenie rzeczy widzianych, a więc nie ogólników, nie schematów rzeczy, nie ich modeli,

¹⁶ Zob.: J. Słowacki, *Kordian*, Wrocław 1973, s. 99.

¹⁷ Zob.: A. Mickiewicz, *Dziady* cz. IV, Warszawa 1998, s. 73.

¹⁸ Zob.: S. Brzozowski, *O Stanisławie Przybyszewskim*, „Droga” 1928 nr 6, s. 606.

ale „rzeczy” określonych, indywidualnych, jedynych, rzeczy „nie takich”, ale „tych”.¹⁹

Jednakże wszystko to – owe „niespójne natchnienia” – są w istocie ogromną zaletą dzieła Przybyszewskiego. Autor perfekcyjnie wręcz opanował sztukę plastycznego powoływania do istnienia rzeczy, stanów trudno pochwytanych w słowa; plastycznego, a więc niedosłownego, zawieszonoego, subtelnego. Tylko tak, jak on próbował, zdołał – można mówić o ulotnym; nadawanie potężnym wrażeniom precyzyjnych konturów, pozbawiłoby utwór właściwego charakteru. Autor *Androgyne* z lekkością ożywia słowa. Podjął temat niełatwy i zrealizował go w sposób wywołujący kontrowersje, lecz bezsprzecznie śmiały.

Komentarza domaga się też kategoria tytułowa utworu: Androgyne; kim lub czym jest w istocie. A też uporządkowania kwestia rodzaju, ściśle gramatycznego – czy jest to więc „ta” Androgyne, czy „ten” Androgyn. A może rodzaju nijakiego, skoro medycyna objaśnia androgynię jako obojnactwo²⁰; właśnie nim:

mentalność mityczna i religijna [...] potrafiła wyrazić pojęcie boskiej dwu-jedni w terminach metafizycznych (*esse – non esse*) lub teologicznych (objawione i nie objawione) użyła w pierw języka biologicznego (obojnactwo).²¹

Język biologii uwypukla „współistnienie przeciwieństw, pierwiastków kosmologicznych (męskiego i żeńskiego) w łonie bóstwa” [*loc. cit.*], zawierających się w Androgyne. Sam więc sposób, w jaki określa się bohatera czy też bohaterkę mitu, musi zdradzać stosunek do niego lub do niej. Z tym zaś wiąże się przydzielanie ról. Bo „androgyn” może być tylko istotą, w której łączą się pary przeciwieństw²², staje się wtedy swoistym narzędziem tworzenia androgynii – archaicznej formy dwój-jedni boskiej. Androgyne pełni już dużo poważniejszą funkcję. Sama staje się podmiotem istnienia, jest tą, której się pożąda – a nie tym, do czego się dąży. Dlatego też można mówić o Androgyne jak o osobie, nadając jej wszystkie cechy kobiece.

Mit Androgyne w ujęciu Przybyszewskiego jest ściśle powiązany z Przybyszewskiego mitem chuci. Wydaje się, że chuć jest praprzyczyną powstania Androgyne. Z owej niekończoności pierwotnej, obdarzonej osobowością i charakterem powstała skończona, więcej – nawet idealna – postać Androgyne. Ciekawe, że choć oba mity dotyczą miłości, niewielu badaczy je łączy. A przecież oba tłumaczą określony porządek świata (nawet, jeśli rolę nadrzędną w tym porządku gra chaos, a takie można odnieść wrażenie przyglądając się sposobowi kreowania chuci oraz wyłanianiu się samej Androgyne), oba mity trak-

¹⁹ M. Massonius, *op. cit.*, s. 469.

²⁰ Hasło: *Androgyne*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2000, s. 37.

²¹ Zob.: M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 404.

²² Zob.: Hasło: *Androgyn*, [w:] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 67–68.

tują też o początku wszechrzeczy. Nie wszystkie dzieła Przybyszewskiego mówią o owej namiętności i dwupłciowości. Najpełniej mity te ukazał Przybyszewski w *Pentateuchu*, a zwłaszcza w poematach prozą²³. Dwa z nich – *Requiem aeternam* i *De profundis* – realizują wyraźnie, często powielany w prozach poetyckich schemat: rozstanie z kobietą (nieraz tylko ujrzaną) wywołuje bliżej nieokreśloną tęsknotę; tęsknotę za kimś lub za czymś idealnym. To zaś odwieczne poszukiwanie ideału opisał dopiero Przybyszewski właśnie w *Androgyne*. By jednak zrozumieć, dlaczego Androgyne stała się niezależną heroiną (niezależną, czyli samodzielną, bowiem jej podmiotowość lub przedmiotowość w stosunku do mężczyzny też jest kwestią sporną) trzeba prześledzić drogę, jaką pokonała chuć, by stać się najważniejszym, bo podstawowym jej elementem.

Chuć u Przybyszewskiego obdarzona jest niesamowitą siłą, więcej nawet – moc, która pozwala jej istnieć, rośnie, dlatego chuć sama staje się siłą. Jest praprzyczyną i praprzyczyną istnienia tego, co zrodzi. A ponieważ była pierwsza, wszystko z niej (i tylko z niej) powstawało. Tak też udało się chuci stworzyć z siebie samej odrębną płęć. Ale nie poprzestała na tym, łączyła się w bólu i gniewie dalej, by formować nowe, wyższe istoty. Płęć otrzymała mózg, „arcydzieło żadnego pragnienia”²⁴, po nim zaś porodziła się dusza. I właśnie duszę chuć obdarzyła największym uczuciem. Chuć była jednak istnieniem nie dość doskonałym – wydała duszę, która ją stłamsiła i powoli niszczyła. Dlatego też wszyscy bohaterowie Przybyszewskiego stają się swoistym *medium* chuci. Nieustannie pożądają i cierpią, bowiem spełnienie zawieszono jest w wieczności.

I tak oto zaczyna krystalizować się myśl o kobiecie, mężczyźnie i jedności, której pragną. Kobieta musi być częścią mężczyzny, czego Przybyszewski nie ukrywa:

W kobiecie kocham siebie, jedynie siebie, moje do najwyższej mocy spotęgowane, ukryte „Ja”, które się nagle w Miłości przejawia – wszystkie te, na wszystkie strony porozrzucone, w tysiącach skrytek mego mózgu śpiące stany, w jakich najgłębszą zawartość mej istoty tajemnicami Nieświadomego spowita spoczywa.²⁵

Czy jest to tylko próżność, samouielbienie? A może jednak miłość do siebie wcale nie musi nasuwać kolejnego mitu – o Narcyzie? Trudno o jednoznaczną odpowiedź wobec wątpliwości samego autora *De profundis*: „[...] więc to, co kocham to ta kobieta – czy poza mną, nie wiem?” [*loc. cit.*]. Chociaż fizycznie istnieje poza mężczyzną, kobieta jest ukryta w nim. Ma w mężczyźnie stałe, acz niespokojne, miejsce, z którego „na chwilę w największej zdumiewających przejawach błyskawicznie się odsłania” [*ib.* 39].

Wciąż jednak pisarz nie dopełnia obrazu kobiety; majaczy się on jedynie, nieostry i amorficzny. Któż to więc jest?

²³ Na „poetycki walor mitologizacji erosa w poematach prozą” zwraca uwagę Wojciech Gutowski [w:] *idem*, *Mit androgyne w poematach prozą Stanisława Przybyszewskiego*, „Acta UNC: Nauki Humanistyczno-Społeczne, Filologia Polska” 1993 nr 39, s. 69.

²⁴ S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Lwów 1904, s. 5. [dalej: *Rae*]

²⁵ S. Przybyszewski, *De profundis*, Lwów 1922, s. 38.

Androgyne!

To, co we mnie jest „kobietą” ma się ze mnie wyłonić i ukazać mi się w niepojętym cudzie – miłość moja, to rozszalałe pragnienie, by ujrzeć najtajniejsze swoje „Ja” na jawie w oślepiającym blasku majestatycznych, mistycznych ślubów z Duszą [...].

[*Ib.* 40]

Wydaje się, że dojrzała w Przybyszewskim myśl o dwój-jedności. Zanim pojawiła się idealna forma człowieka, istniała nieopanowana, samoistnie tworząca się chuć. Zrodziła Duszę, ta zaś dała początek Jedności, Ideałowi, a więc Androgyne:

I byłeś pierwotnie moim jedynym ideałem płciowym, byłeś mną, a ja tobą, mieliśmy dokonać święte misterium, by stworzyć nowy, szlachetniejszy, doskonalszy rodzaj ludzi, ale kiedy dusza ma zdusiła chuć we mnie, kiedy się tak rozwieliła, że rozpęd rozrodzcy usechł i zwiądł [...], mogłem Cię tylko pić oczyma, głaskać dźwięki Twego głosu, a wzdłuż nerwów moich czuć spływanie rozwiewnych linii twego ciała, ich nieskończoną miękkość i rozkosz.

A tęskniłem za Tobą, tęskniłem.

Zawsze i wiecznie tęskniłem za Tobą, za tą chwilą, w której byliśmy jedno, nierozdzielnie jedno, tęskniłem za tą chwilą, kiedym Cię z siebie wyłonił, kiedy kształty mego ducha układały się w linie Twego ciała, drgania mych nerwów łąły w Cię życie, kiedy stałaś się istotą mego ducha, jego treścią w ciało przeistoczoną.²⁶

To jest właśnie droga, którą przebyła chuć, by dzięki Duszy stać się skończoną Jednością, by dopełnić Androgyne. Czy to zbliżanie, dążenie do ideału jest wyrokiem, czy może przeznaczeniem? Recepcja wybranych dzieł Przybyszewskiego pozbawia złudzeń. Trudno przecież uznać za idealne uczucie opierające się wyłącznie na fizyczności (tu echo *Requiem aeternam*). Zbliżenie cielesne daje wprawdzie namiastkę pełni, jednak tylko dlatego, że jest rzeczywiste. Fizyczna jedność istnieje jednak tylko przez moment. Po uniesieniu znów przychodzi tęsknota. Również miłość wypływająca z identyczności – miłość kazirodczą (*De profundis*) – nie jest idealna. Symbolem idealnej miłości jest dla Przybyszewskiego w pełni dojrzały stan zintegrowania, krystalizującego się jednakowoż w rywalizacji i walce o – przede wszystkim – traconego siebie. Być może najbardziej dojrzałą formą Androgyne będzie więc ta z poematu *Androgyne*.

W godzinie cudu nie jest utworem traktowanym przez krytykę poważnie, o czym świadczą nieliczne opracowania dzieła. Lecz chociaż poemat ten nie jest idealny, a jego lektura nie wywołuje zachwyty, to jednak warte są zauważenia oryginalne cechy utworu. Chociaż wiele w nim analogii (biblijnych, mitologicznych) i subtelnych wprawdzie „przemyczeń” myśli Schopenhauera czy Nietzschego, to własna Przybyszewskiego jest tu filozofia miłości. Siłą *Androgyne* jest śmiałość i konsekwencja, z jaką autor z chaosu buduje literacką rzeczywistość, nade wszystko zaś fascynuje sam temat poematu – miłość androgyniczna oraz kategoria tytułowa. Są to u Przybyszewskiego symbole doskonałego,

pierwotnego stanu, którego wszak nie sposób osiągnąć w ziemskiej drodze, lecz dąży się do niego i niezmiennie próbuje osiągnąć.

Powodu, dlaczego miłość androgyniczna nie jest możliwa i trwała, Przybyszewski nie określa. Wydaje się jednak, że sugeruje on warunek tego rodzaju wiecznotrwałości – cud niepodzielności bytów. Gdyby nieidealnego mężczyznę dopełniła idealna, pełna kobieta. On-Ona.

²⁶ *Rae*, s. 16.

Karolina Goławska

ANDROGYNICZNA HYBRYDA
– „W GODZINIE CUDU” STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

(summary)

The output of Stanisław Przybyszewski is not an easy matter due to its subject and the way of the realization of this subject, as well. The most often plots that are taken into consideration are androgynous love, and androgen, both of which are reflected in works of Przybyszewski.

'Androgynous hybrid' is not only a complicated hero, a physical and psychical ideal all heroes aim for, but also literary work (production) in which a peculiar philosophy of Przybyszewski is shown. It is hard to classify his works. They are not literally productions, but this not identical in meaning makes his works original.

The problem has been followed in some poems linked with "androgynous plot". Those who were present authors for Przybyszewski, some romantic, mythological and biblical inspirations are his supplements.

Joanna Chądzyńska

STRASZNA POWIEŚĆ GOMBROWICZA

Witold Gombrowicz znany jest większości czytelników jako autor kilku awangardowych dramatów oraz powieści: *Ferdydurke*, *Pornografia* i *Trans-Atlantyk*. O *Bakakaju* słyszeli już mniej liczni, natomiast o *Opętanych* – prawie nikt. Powieść ta do niedawna jeszcze nie była włączana przez krytyków do głównego nurtu twórczości pisarza. Prawdopodobnie do takiego traktowania *Opętanych* przyczynił się sam autor – wielokrotnie komentując własną twórczość, nigdy otwarcie nie przyznał się do swej drugiej, „polskiej” powieści. Takie stanowisko pisarza dotąd jest zagadką, gdyż marzeniem początkującego twórcy była przecież „powieść dla mas”, a taką są *Opętani*. Gombrowicz chciał popularności, chciał, by mówiono o nim nie tylko w wąskich kręgach inteligencji, lecz również w kuchniach i na jarmarkach. Chciał porwać tłum.

Przed *Opętanymi* pisarz dwukrotnie próbował napisać powieść popularną. Jedną z nich zniszczył po tym, jak pierwsza i zarazem ostatnia czytelniczka nie chciała mu spojrzeć w oczy po lekturze. Drugą tworzył wraz z przyjacielem Tadeuszem Kępińskim – tylko po to, by się wzbogacić. I ten projekt spalił na panewce, ponieważ pisanie „złej” powieści okazało się nie tak łatwe, jak Gombrowicz początkowo przypuszczał:

Powieść dla mas – powieść będąca naprawdę „ich” powieścią – musi być zrobiona z tego, co naprawdę podoba się masom, czym one żyją. Powinna trafić do najniższych instynktów. Powinna być wyżyciem się wyobraźni brudnej, mętnej, podrzędnej. Powinna być zrobiona z sentymentalizmów, żądź, głupot... Powinna być ciemna i niska.¹

Dziesięć lat po młodzieńczych próbach Gombrowicz napisał powieść popularną. Publikował ją pod pseudonimem Zdzisław Niewieski w dwóch dziennikach: kielecko-radomskim „Ekspresie Porannym” i w dodatku do „Kuriera Czerwonego” – „Dobry Wieczór!”, od 4 czerwca do 3 września 1939 roku. Kawiarniani koledzy pisarza byli tym oburzeni, gdyż uważali, że odbiera zarobek twórcom, dla których publikacja

Joanna Chądzyńska (ur. 1982) – doktorantka w Zakładzie Literatury i Tradycji Oświecenia Katedry Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ, zainteresowana zwłaszcza literaturą dwudziestolecia międzywojennego.

¹ W. Gombrowicz, *Wspomnienia Polskie. Wędrowki po Argentynie*, Warszawa 1990, s. 48.

odcinkowych powieści była jedyną szansą zarobkowania. Gombrowicz był już wtedy znanym autorem *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i *Ferdydurke*, dorabiał też pisywaniem felietonów i recenzji do czasopism. Czy „wypuszczenie” przezeń *Opętanych* motywowane było tylko chęcią wzbogacenia się? Podobno był skąpy, w kawiarniach nie zamawiał nawet „pół czarnej”, zarzekając się, że „wpadł jedynie na chwileczkę...”. Wydaje się jednak, że przyczyna opublikowania *Opętanych* nie była tak prozaiczna. Autor od dawna nosił się przecież z pomysłem napisania powieści popularnej – takiej, która zachwyciła by rzesze czytelników:

Mój projekt był w tym sensie niesłychanie radykalny: oddać się masie, stać się gorszym, niższym – nie tylko opisywać tę niedojrzałość, ale nią właśnie pisać – była to słowem idea, którą w późniejszym wieku określiłem jako postulat, że w kulturze nie tylko niższy powinien być stwarzany przez wyższego, ale i na odwrót – wyższy przez niższość. [*loc. cit.*]

Powieść nie dotarła jednak do czytelników w całości; trzy ostatnie odcinki ukazały się już po wybuchu wojny. Dopiero w roku 1986 odnalazł je Ludwik Bohdan Grzeniewski i cała powieść ukazała się w 1990 roku.

Opętani to historia dwojga podobnych sobie młodych ludzi: Mai Ochołowskiej i Mariana Leszczuka. Od początku znajomości miota nimi dziwna siła uniemożliwiająca im nawiązanie zwyczajnej przyjaźni. Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, iż znajdują się oni w pobliżu kilkusetletniego zamczyska, obciążonego „krwawą” tajemnicą. Wszystko to oraz późniejsze wydarzenia, rozgrywające się w Warszawie, osnute jest mgłą tajemnicy, charakterystyczną dla powieści gotyckich, a narrator trzyma czytelnika w napięciu aż do końca utworu. Jednakże w całej powieści widoczny jest dystans „opowiadacza” do tego „straszego” świata – rys znamieny również innych utworów Gombrowicza.

Posługuję się formami klasycznymi, bo są najdoskonalsze i do nich czytelnik się przyzwyczaił. Ale proszę nie zapominać – ważne – że u mnie forma jest zawsze parodią formy. Posługuję się nią, ale umieszczam się poza nią.²

Słowa te odnoszą się także do *Opętanych*, gdzie Gombrowicz obrócił większość chwytów literackich, które przez lata przerażały czytelników, w żart i kpinę. Partie tekstu z łatwością wpisujące się w konwencję powieści gotyckiej, przeplatają się z fragmentami, które „wszystko psują” – mógłby powiedzieć entuzjasta powieści grozy. Jednak w wypadku tej powieści i tego pisarza, „wadliwe” zdania, frazy czy nawet pojedyncze słowa nie psują niczego prócz napięcia. Michał Głowiński w artykule o parodii w utworach Gombrowicza zauważa:

Gombrowicz z dużą ostentacją wprowadza do swych utworów tradycyjne ujęcia powieściowe, niekiedy w wersji programowo stereotypowej i zbanalizowanej, jednakże

² *Idem, Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków 1999, s. 140.

nie pełnią one nigdy funkcji, które im były przypisane w powieści klasycznej. Pisarz wypełnia swoje utwory typowo powieściową materią, czyni to jednak w ten sposób, aby ujawnić lub wręcz zdemaskować konwencje gatunku.³

Czy komentarz Głowińskiego można odnieść do *Opętanych* bez zastrzeżeń. Jeśli Gombrowicz chciał napisać straszną powieść „dla kucharek”, to musiał choć w najmniejszym stopniu dostosować się do reguł rządzących romansem grozy, w stopniu wystarczającym, by niczego nieświadom czytelnik uległ nastrojowi. Na kartach *Opętanych* pisarz prowadzi dialog z konwencją gotycką. Ale nie tylko dialog domyślny, który skłania do przypomnienia kwestii należącej do parodiowanego gatunku. Narrator tworzy prawdziwy, gotycki nastrój, straszy czytelnika, buduje napięcie, by po chwili to wszystko wyśmiać⁴. Odpowiednim przykładem jest tutaj fragment tekstu opisujący drogę Mai do mysłockiego zamku. Oto wśród ciemnej nocy słychać naszczekiwanie psów, z mgieł wyłania się stara budowla, górująca nad okolicą:

Właściwie góra ta tylko na tle absolutnej równiny, z której wyrastała, mogła być zwana górą. W rzeczywistości – wzgórze, nie przekraczające 50 metrów. Ale to przynajmniej było dobre, że ustało drobne błotko, czepiające się nóg.⁵

W *Opętanych* parodiowane są nie tylko widoki i krajobrazy, lecz – w przeważającej mierze – kreacje bohaterów. Idąc przez mroczny las, przez okolicę wroga i dziką Maja Ochołowska czuje lekki dreszczyk – odpowiednik grozy paraliżującej Emilię z *Tajemnic zamku Udolpho* Ann Radcliffe. Choć przyczyny tych odczuć są podobne, bohaterki reagują na nie zupełnie inaczej. Emilię strach przenika na wskroś, często wywołuje u niej utratę przytomności, natomiast Maję – pobudza. Ona, w porównaniu z Emilią, czuje się świetnie, chociaż niezbyt pewnie, więc czasem, dla dodania sobie otuchy, pogwizduje. Maja też się boi. Strach ogarnia ją, gdy zostaje sama w zamczysku, gdy patrzy na samotne światło w jednym z jego okien, gdy śni koszmar, ale bohaterka Gombrowicza radzi sobie ze zdenerwowaniem, potrafi nad nim zapanować, niekiedy zupełnie przezwyciężyć. Jeśliby oceniać zachowanie Mai bez odniesienia do bohaterek z powieści Radcliffe, można by powiedzieć, że to osoba zadziwiająco odważna, lecz czytelnikowi patrzącemu na bohaterkę *Opętanych* poprzez kontekst konwencji gotyckiej – jawi się ona jako niewrażliwa i nieczuła. Jeszcze z innej strony ujmowane, postępowanie Mai kompromituje egzaltację heroin, a także czytelniczek powieści gotyckich, utożsamiających się z bohaterkami i zachwycających się ich wrażliwością:

³ M. Głowiński, *Parodia konstruktywna (O Pornografii Gombrowicza)*, [w:] *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 292.

⁴ Prawdopodobnie Gombrowicz sparodiował gotycyzm, by uchylić się przed zarzutem stworzenia kiczu, o który bardzo łatwo w tego rodzaju utworach.

⁵ W. Gombrowicz, *Opętani*, Kraków 2005, s. 48.

Została sama. O, jak nie znosiła tych samotności na zamku – póki narzeczony był z nią i póki trwała rzeczowa rozmowa, można było jeszcze wytrzymać, wszystko wydawało się jej mniej więcej trzeźwe i normalne, choć ryzykowne. Mai nie przerażało konkretne ryzyko, ani trudności do przewyciężenia.

Ale kiedy zostawała sama, kiedy cisza, melancholia i opuszczenie zamku narastały ze wszystkich stron, napastowały ze wszystkich szczelin i otworów, wówczas cały ten splot wydarzeń, w który się dostała, wydawał się ohydny i złowrogi, grzeszny i straszny, a dziewczę przenikało dojmujące przeczucie, iż stąpa po pochyłej drodze, która doprowadzi ją stopniowo i nieznacznie do rzeczy okropnych.

Bała się zamku – bała narzeczonego – ale najbardziej bała się siebie samej, tych niebezpieczeństw, jakie czyhały na nią w głębi jej natury, zbyt śmiałej, zbyt niespokojnej i zanadto spragnionej szczęścia.

A ona chciała być szczęśliwa! Musiała być szczęśliwa! Wszystko co robiła, robiła po to, aby być szczęśliwą i w pełni wyzyskać rozkosz swej urody i młodości.

Jak mnie to wszystko wciąga! – pomyślała z przestachem, stojąc na środku pokoju, nieruchoma. [Ib. 66]

Jedynie, czego były pewne bohaterki Radcliffe, to stałości i cnotliwości swoich charakterów. Niezależnie od okoliczności zawsze miały poczucie, że postąpiły dobrze, ponieważ słuchały swego szlachetnego sumienia. A przyszłości obawiały się jedynie dlatego, że nie wiedziały, jakie nieszczęście je spotka.

Maja boi się siebie, swej nieprzewidywalności i utajonych pragnień. Początkowo martwi się jedynie o własne szczęście i spełnienie, chce być bogata, sławna i majątna. Nie cofa się nawet przed małżeństwem z mężczyzną, którego nie kocha, a obawy matki co do związku córki ignoruje. W powieściach gotyckich z reguły było na odwrót. To inni nakłaniali dziewczynę do zamążpójścia za dobrze urodzonego, bogatego człowieka. Nieistotne – oszust, złodziej czy rozpustnik, najważniejsze, że „dobra partia”. Emilia musiała odrzucić zaloty podstarzałego hrabiego i bronić się przed natarczywością krewnych nakłaniających ją do zaślubin. Chociaż z natury skłonna uszczęśliwiać cały świat, na ten krok nie mogła się zdobyć. Dla prawdziwej miłości i ukochanego mężczyzny gotowa znosić najcięższe obelgi i upokorzenia, jednak pod warunkiem, że narzeczony jest godzien jej szacunku.

Maja wie, że Cholawicki jest nieuczciwy, że czeka na śmierć księcia, by zagarnąć spadek, ale to się dla niej nie liczy, bo ona związek z narzeczonym traktuje jako inwestycję w swoją przyszłość i bynajmniej nie angażuje się uczuciowo. Świadoma swej urody i wykorzystuje ten atut, kiedy może, podczas gdy Emilia czy Ellena z *Italczyka* broniąc się przed próżnością, starają się nie myśleć o swoim ponętym wyglądzie. Nie dbają o wytworne stroje, a twarze skromnie przysłaniają welonem. Bohaterka *Opętanych* umie wykorzystać swój urok, odważnie spogląda mężczyznom w oczy i cieszy się, kiedy widzi w nich podziw.

Po ucieczce z domu Maja przyłącza się w Warszawie do grupy dziewcząt, które w zamian za pomoc finansową dotrzymują towarzystwa bogatym obcokrajowcom. Początkowo broni się przed tym zajęciem, lecz szybko daje się przekonać. Nie dba o opinię ludzi,

ryzykuje utratę reputacji. Nie odmawia również, gdy jej „opiekunka”, organizatorka spotkań z biznesmenami, prosi ją o przysługę – kradzież dokumentów.

W wizerunku Mai zostają zanegowane wszystkie rysy szlachetnych pańienek z powieści gotyckich. Poprzez zaprzeczenie – doszczętnie sparodiowane.

Jeśli Maja pełni u Gombrowicza rolę heroiny, to Leszczuk, druga ważna postać *Opętanych*, zajmuje miejsce przeznaczone w pierwowzorze gatunku jej wybawicielowi i ukochanemu. Tyle że, po pierwsze – Mai nie grozi żadne realne niebezpieczeństwo, po drugie – Leszczuk jest początkowo od niej słabszy, po trzecie – on się jej boi. Jego jedynym dzielnym czynem jest wyrzucenie starego ręcznika przez okno, gest niebawomy, skoro nikt dotąd nie odważył się na niego.

Leszczuka wciela zatem autor w rolę biednej, nieszczęśliwej bohaterki, potrzebującej pomocy. Jego wybawicielami są Maja, profesor sztuki – Skoliński oraz krajowej sławy jasnowidz – Hińcz.

Profesor interesuje się zamkiem mysłockim, bo podejrzewa, że ukryte są w nim cenne antyki. Dostaje się do zamku i zaprzyjaźnia z księciem. Zajmuje się katalogowaniem starych obrazów i mebli dla Henryka Cholawickiego – sekretarza zatrudnionego przez księcia Mysłoczy, Holszańskiego. Skoliński od razu rozeznaje się w sytuacji panującej na zamku, demaskuje nieczne pobudki sekretarza, zamierzającego przejąć dobra mysłockie po śmierci właściciela. Postanawia więc ocalić księcia i jego twierdzę, powoli odsłania tajemnice zamku i przeszłość rodu Holszańskich. Znacząco przyczynia się do szczęśliwego zakończenia powieści.

Profesor w roli wybawcy to – w ujęciu Gombrowicza – człowiek strachliwy i śmieszny, który wspiąwszy się na drzewo, by podglądać mieszkańców zamku, boi się zejść. Gdy opowiada o tym zdarzeniu, mówi: „Gdybyście wiedzieli, co ja tej nocy przeżyłem – to byście z miejsca osiweli”. Tę frazę autor zderza następnie z komentarzem narratora: „Ten zwrot retoryczny nie był bardzo szczęśliwy, Grzegorz bowiem był siwiuteńki jak gołąb” [ib. 34]. Profesor wybawca zostaje w *Opętanych* odarty z powagi i męskości właściwej bohaterom z powieści gotyckich.

Drugi z „rycerzy” – Hińcz – to postać zjawiająca się w powieściowym świecie Gombrowicza niejako *deus ex machina*. Przypadkiem spotyka Maję w tramwaju, od razu rozpoznaje, że dziewczyna ma kłopoty, i bezinteresownie oferuje jej swe usługi. Nawet nie można powiedzieć o nim, że wszystko rzuca, by pomóc dziewczynie, bo żadne „wszystko” nie istnieje. Po prostu wsiada z Mają do pociągu i razem wyruszają w pogoń za Leszczukiem.

Chociaż wygląd jasnowidza nie jest tak ośmieszony i sparodiowany jak Skolińskiego, to jego sposób wnioskowania i postępowanie – jak najbardziej. Hińcz rzeczowo objaśnia zagadnienia dotyczące zjawisk paranormalnych. Organizuje seans spirytystyczny, aby poznać przyczynę szaleństwa Leszczuka i dziwnych zdarzeń wiążących się z zamkiem. Autorytet jasnowidza dodaje powagi jego wnioskowi, wszyscy się z nim zgadzają i wykonują jego polecenia. Hińcz przekonuje o szczególnym rodzaju zła tkwiącym w Leszczuku, dowodząc, że chłopak nadepnął na nogę napotkanego wieśniaka, połamał gałązki przy-

drożnego drzewka, a uciekając z karczmy przed rozjątrzonymi chłopami, wrócił, by zabić jeszcze jedną muchę:

– Czyż pani nie widzi, że to drzewko pokaleczone jest w sposób szczególny? Łobuz poodcinałby gałęzie, gdyby mu coś na tym zależało. A te gałązki są przecięte tylko do połowy. Tego nie dokonała łobuzeria, tylko złość. To jest zrobione z wyrafinowaną złością. [Ib. 271]

[...]

Na to, aby wydobywszy się z takiej bójki, jeszcze zatrzymać się i rozgnieść muchę, trzeba czegoś więcej, niż szaleństwa. I jak to dziwnie się zaczęło. Przecież on z początku rozgniał te muchy z litości, bo nie mógł znieść ich cierpień, a dopiero w trakcie zabijania nawiedził go szal. Zabicie ostatniej muchy było już czynem diabelskim. Ale ten chłopak nie wygląda na to! Błagam panią, niech pani nie dopuszcza zwątpienia! Niech pani ufa! Uratujemy go! [Ib. 276]

Niczym „nieustraszonego pogromcy wampirów” Hińcz goni Leszczuka, który pozostawia na swej drodze – niby ludzkie trupy – zranione drzewka i martwe owady. Słynny „duchoznawca” nie ulega jednak ogólnemu zdenerwowaniu, co więcej – on w duchy nie wierzy, lecz w naturalne siły niepoznane dotąd przez człowieka.

Oprócz Leszczuka „królową do ocalenia” jest książę Holszański, pan na zamku należącym do rodu Dubrowickich-Holszańskich od ponad pięciuset lat. Czytelnik pierwszy raz widzi go, gdy ten śpi w pociągu:

Widok był rzeczywiście szczególny. Olbrzymie walizy wielce starożytnego wyglądu zalegały półki; otwarty neser pamiętający chyba jeszcze czasy Napoleona, spoczywał dostojnie na tanim, ordynarnym pledzie, fabrycznego wyrobu. Laska z inkrustacjami z kości słoniowej obok parasola, mocno podniszczonego, a wszędzie naokoło – masa paczek, torebek z wiktuałami, pudełeczek, co wszystko razem przypominało nieomal epokę dylizansów.

Pośród tych luksusowych i tandetnych przedmiotów rozrzuconych w nieładzie, mały drobny, chuderlawy staruszek drzemał, głowę wsparłszy na haftowanej poduszce, w ubraniu nieprawdopodobnie starym, z wielką łatą na prawym kolanie; ale twarz jego przy całym wzbudzającym politowanie, dzieciennieniu miała w rysach coś tak władczego i wykwińskiego, że każdy na pierwszy rzut oka musiał zrozumieć, iż na przeciwko siedzący elegancki pan w doskonale skrojonym garniturze mógł być co najwyżej sekretarzem i podwładnym tej majestatycznej osobistości. Sekretarz ten trzymał w ręku otwartą książkę, ale nie czytał – tylko patrzył przez okno w zamyśleniu.

Nagle dostojny starzec kichnął i otworzył oczy – a otworzywszy ujrzał młodzieńca zagapionego w siebie – i naraz wybałuszyl i wytrzeszczył te małe swoje, niebieskawe oczka, jakby na widok ducha. Twarz mu poczerwieniała. Spróbował coś powiedzieć, poruszył wargami i naraz cienko wykrzyknął:

– Franio! Franio!

Wyciągnął ręce przed siebie. [Ib. 8]

Książę, najstarszy mieszkaniec zamku, nie powinien – na mocy konwencji gatunku – kichać, piszczeć ani nosić połatanych spodni. Mógłby być ekscentryczny, lecz nie dzieciniały, mógłby być dziwakiem i szaleńcem, ale powinien raczej przerażać lub chociaż wzbudzać szacunek, nie litość. Jednak w powieściowych realiach *Opętanych* książę senior jest kruchym człowieczkiem zagubionym pośród mieszaniny tandety i antyków. Majestat widoczny na jego „arystokratycznej ptasiej twarzy” to tylko pozór. Książę nie jest dostojnym włodarzem. Przeciwnie, to nad nim władzę ma Cholawicki; z lęku przed samotnością starzec bardzo łąnie do sekretarza. Nie lubi zostawać sam w swej komnacie, bardziej zagraconej niż przedział w pociągu. W dzień i w nocy przywołuje do siebie Henryka pod byle pretekstem. Z czasem Cholawicki zaczyna nienawidzić pracodawcę, a ponieważ książę to wyczuwa – zaczyna się bać również jego.

Holszański nie znosi zmian, w komnacie ma skład rzeczy starych i nieużytecznych. Rupiecie piętrzą się dookoła łóżka, zasłanego brudną pościelą, bo książę waha się, czy pozwolić na jej wymianę:

[...] od lat nie pozwalał nic wynosić, gdyż nie miał siły osobiście dokonać porządków, a lękał się nerwowo, aby nie wyniesiono czegoś, co może się przydać. Ponieważ stary kamerdyner Grzegorz był także dość niedołężny, fantastyczny brud panował wszędzie. [Ib. 68]

Komnatę Holszańską można porównać z miejscem zamieszkiwanym przez „króla” Machnickiego z powieści Seweryna Goszczyńskiego:

Najmocniej zajęła mnie framuga, naprost drzwi wchodowych leżąca. Po obu stronach jej otworu stały dwa szkielety, odziane całkowicie uzbrojeniem dawnych husarzy, z kopjami tak nachylonemi ku sobie, że proporce ich, zwisłe aż do ziemi, układały się w rodzaj zasłony. Nad wnijściem wisiał rozpięty orzeł rzeczywisty. Idąc od tego miejsca ku drzwiom lewą stroną pieczary, w najpierwszej z porządku framudze znajdował się mały księgozbiór; składał się on z kilkuset książek, między którymi największą część, jak mi się zdawało, starych kronik; na środku stał stolik do pisania z całym stosownym przyborem i wygodnym staroświeckim krzesłem. Sam stolik, roboty prostej, ale dosyć starannie oglądony, leżał na czterech klockach, korą pokrytych, po dwa w głoskę X związanych; a tak był ustawiony pod jednym ze wspomnianych okien, że pasmo światła jak raz na niego padało i pracującego przy nim oświetlało dostatecznie. Na stole leżała ogromna księga, w większej połowie zapisana. W następnej framudze była sypialnia Machnickiego: za łóżko służyła ogromna kamienna płyta, wzniesiona o pół łokcia nad posadzkę i grubo mchem usłana; pościel zaś składała się z łosiej skóry, poduszki skórzanej i koca do przykrywania się. [...]⁶

Jak na pana zamku przystało, książę mysłocki ma swoje sekrety i podziemne „sanktuarium”, do którego, w tajemnicy przed Cholawickim, zachodzi co noc. Z czasem sekretarz odkrywa cel nocnych wędrówek księcia. Okazuje się, że sekretnym miejscem w lo-

⁶ S. Goszczyński, *Król Zamczyska. Powieść*, Warszawa [b. d.], s. 43-44.

chach, do którego peregrynuje księżę, jest jedna ze ścian; bohater całuje ją z miłością i zapisuje na niej listy do syna, Frania. Ślady zostawiane na murze przez pobrudzone atramentowym ołówkiem usta przypominają zalotne serduszka z miłosnych listów, odciskanych pomalowanymi szminką wargami na kartce. Oprócz wielbionej ściany w lochach ukryty jest też skarb księcia:

Obejrzał stojące w kącie pudełko z błahymi pamiątkami. Kosmyk włosów, przewiązany wstążeczką. Medalik. Parę guzików. Trochę drobnych pieniędzy – ze dwa złote. Grzebyk.
Takie było potajemne sanktuarium księcia Holszańskiego.⁷

Księżę bardzo rzadko opuszcza zamek, a jeździ wówczas „wielką starożytną karocą, typu nie używanego już od stu lat co najmniej, zaprzężoną w czwórkę koni” [ib. 14]. Wiadac nie ma zaufania do współczesnej techniki. Woli świat, który pamięta z młodości. Niekiedy w tych dziwactwach sprawia nawet wrażenie człowieka skutecznie zatrzymującego czas. Toleruje wyłącznie towarzystwo osób znanych sobie od lat, do niezajomych odnosi się nieufnie, boi się ich. Jednak profesor Skoliński łatwo przekonuje dziwaką do siebie obietnicą pomocy w porządkowaniu księżęcej rupieciarni. Wykląda mu system segregacji i selekcji, konieczny dla uładzenia przedmiotów latami gromadzonych przez starca.

W galerii postaci powieści jedną z kluczowych jest „lotr”, który unieszczęśliwia pozytywnych bohaterów. W *Opętanych* tę funkcję autor powierzył Henrykowi Cholawickiemu. Czuje się on panem na zamku, rządzi księciem i starym służącym. Czeka na śmierć Holszańskiego, by przejąć po nim w spadku cenne meble i obrazy. Nie walczy, nie porywa, ani nawet nikogo nie bije. Po prostu czeka. Taki to spokojny lotr z niego. Z nudów rozwiązuje szarady i krzyżówki. Ta pozornie błaha i pospolita czynność jest w zaistniałych okolicznościach niezwykle użyteczna. Gdy sekretarz zakrada się do lochów, przydaje mu się głowa wyćwiczona w rozwiązywaniu rebusów – bohater szybko rozszyfrowuje kod naściennych zapisków księcia.

Cholawickiego bardzo irytuje, że nie może wysondować – ani od księcia, ani od Grzegorza – historii zamku, bo wiedza ta bardzo by mu się przydała do przejęcia całkowitej kontroli nad seniorem. W miarę rozwoju akcji Cholawicki staje się coraz bardziej nerwowy. Dowiedziawszy się, że w zamku straszy, że dwie osoby oszalały, spędziwszy noc w starej kuchni sam zaczyna ulegać ponurej atmosferze. Na widok kucharki wymachującej rękami i nogami truchleje:

Stara pulchna kobieta, sama w pokoju, dokonywała jakichś zaklęć, czy obrzędów. Wykręcała ręce. Podnosiła nogę z twarzą zamyśloną i skupioną. Łapała się za ucho. Przerzywała te czynności, ażeby po chwili znowu zacząć.
Sekretarz był już tak przepojony atmosferą duchów, że skulił się z trwogi. Jeżeli kto,

⁷ W. Gombrowicz, *Opętani*, s. 200.

to ta czarownica wywoływała złego ducha. Czyż to było w związku ze straszną komnatą. [Ib. 190]

Gdy zamkowe duchy wsączają się w jego umysł, spojrzenie sekretarza staje się podobne do rozbieganego spojrzenia księcia. W końcu, doprowadzony do kresu, rzeczywiście popada w szaleństwo. Najpierw usiłuje zabić Maję i Leszczuka, „używając” do tego celu starej kuchni, a kiedy mu się to nie udaje, strzela sobie w klatkę piersiową:

Lekarze od razu twierdzili, że to lekka rana. Doktor Darasz twierdzi, że w ten sposób strzelają się dwa typy samobójców – albo komedianci, albo tchórze. Kula w pierś? ... No, cóż. Dwa żebra złamane, mięśnie potargane... bo też i kula z takiego odwiecznego gruchota – ogromna. Ale wyliże się. [ib. 343]

Cholawicki to człowiek interesu, któremu udało się zastraszyć staruszka, z natury bojaźliwego, wystarczyło jednak, by w zamku pojawił się Skoliński, a sekretarz zostaje zdegradowany do roli... sekretarza.

Stosunki między mieszkańcami zamku są napięte. Nikt nikomu nie ufa, wszyscy dążą do osiągnięcia własnych celów w tajemnicy przed innymi. Bohaterowie żyją w atmosferze intryg i podejrzeń, podglądania, podpatrywania, szperania i domysłów.

Profesor sprowadza do Mysłoczy starą kucharkę – Ziółkowską, by przypomniiała sobie gest, który uczyniła przed laty wchodząc do komnaty księcia. Skoliński uważa, że byłby to klucz do umysłu i przeszłości Holszańskiego oraz do tajemnicy nawiedzanej kuchni. Niezbyt rozzagnięta, sklerotyczna kucharka siedzi więc w leśniczówce i „szuka” gestu. Bez powodzenia. W zamku zaś profesor próbuje odkryć znak na własną rękę. Rezultat jego działań jest nie mniej zaskakujący niż widok baby wymachującej rękami, wyginającej się i krzywiącej.

Za stołem księżę, Cholawicki i profesor, obsługiwani przez Grzegorza, prowadzili towarzyską rozmowę [...] Co zaś najbardziej zdumiewało, to iż – przy całej poprawności konwersacji – gesty ich były jakieś... nieskoordynowane, fantastyczne. Skoliński i Cholawicki co pewien czas robili dziwne ruchy – na przykład jeden z nich zaginał palec w dół, drugi sięgał po półmisek ruchem zbyt szerokim, nazbyt zaokrąglonym – a nawet Grzegorz nalewał wodę do kielichów w specjalny sposób. [Ib. 283]

Wobec takiej sceny trudno nie ulec wrażeniu, że w mysłockim zamku dzieją się dziwne rzeczy. A wszystko zaczęło się w niepozornej kuchni od przybrudzonego ręcznika. To stąd wydoszło się „złe”, które opętało niemal wszystkich bohaterów.

W porównaniu z pozostałą częścią zamczyska kuchnia wygląda przytulnie. Jej ściany są pobielone, stoi tu łóżko, i piec – świadectwo pierwotnego przeznaczenia tego lokum, na kołku wisi ręcznik. Czy tu może straszyć? W gotyckich powieściach nawiedzone komnaty są zwykle naznaczone dawną świetnością, pokryte warstwą kurzu i zapomnienia, pachnące przeszłością, co przydaje im atmosfery niesamowitości i

tajemnicy⁸. Kuchnia mysłocka na pierwszy rzut oka wygląda schludnie, a powietrze w niej jest świeże. Zresztą nawet gdyby była odrapana i zniszczona, trudno wyobrazić sobie, że miejsce, w którym kiedyś przygotowywano posiłki, jest nawiedzone.

Generalnie kuchnia kojarzy się z przytulnością. To zwykle jedno z milszych pomieszczeń w domu, a zarazem jedno z bardziej intymnych – tu się gotuje, przyrządza posiłki, smakuje potrawy, miesza składniki, ale też gromadzi i myje naczynia. To przestrzeń swojska domowników, ale zawstydająca obnażoną nieczystością półproduktów i naczyń oraz nieelegancją przygotowawczego etapu całodziennego krzątania wokół spraw brzucha. Kuchnie zamkowe są dodatkowo specyficzne obecnością służby. Rozbrzmiewają pokrzykiwaniami i rubasznym śmiechem kucharek i męskiej służby, przez co stają niejako w opozycji do innych komnat. Panowie, księżęta, posiadacze ziemscy, bogaci właściciele widzą tylko efekt końcowy kuchennych zabiegów, serwowany przez eleganczyków kamerdynerów na kosztownych naczyniach. Smakując wykwintne dania nie chcą wcale wiedzieć o przygotowujących je dłoniach i warunkach obróbki.

Gombrowicz jednak uczynił ze starej kuchni w Mysłoczy przybytek diabelski, i to za pomocą niewinnego atrybutu – ręcznika. Z nastaniem nocy mysłocka kuchnia zmienia się w siedlisko czarcich praktyk. W związku ze starą kuchnią, a właściwie z ręcznikiem, pozostają dziwne zachowania przebywających w niej ludzi. Dziwne dlatego, że bohaterowie zachowują się jakby wbrew sobie; dotąd nie wierzyli w duchy, złe moce, nie drżeli ze strachu przed kawałkiem szmaty. Gdy profesor znalazł się tutaj sam, od razu poczuł nieokreśloną a niepokojącą obecność „czegoś” i zdziwiony swoimi wrażeniami zaczął się rozglądać⁹. Natknął się na jakieś zapiski niejakiego Rudziańskiego, przeczytał w nich o ręczniku i dopiero wtedy zauważył brudną szmatę na kołku. W lot pojął, dlaczego tak nieswojo czuł się w tym miejscu, i począł snuć przypuszczenia na temat oczywistych związków ręcznika z diabelskimi siłami:

[...] di...

Skoliński spostrzegł ze zdumieniem, że... boi się pomyśleć to słowo. Było ono

⁸ Dorota z powieści Radcliffe oprowadza Emilię po nawiedzonych pokojach zamku Le Blanc: „Ten salon, panienko, był za życia mojej pani najładniejszy w całym *chateau* i ona go urządziła według własnego gustu. Wszystkie te wspaniałe meble... ale z powodu kurzu ledwie widać, jakie są naprawdę, a nasze światło też nie jest najlepsze, ach, trzeba było widzieć ten pokój oświetlony za czasów mojej pani!... wszystkie te wspaniałe meble zostały sprowadzone z Paryża i wykonano je na wzór jakichś, które są w Luwrze, z wyjątkiem tych wielkich luster, bo te sprowadzono skądś z zagranicy, i tych bogatych obić. Jak spłówiały ich kolory, odkąd widziałam je ostatni raz! [...] Te arras były niegdyś bardzo podziwiane, ukazują dzieje zaczerpnięte z jakiejś słynnej książki, ale nie pamiętam jakiej” – A. Radcliffe, *Tajemnice zamku Udolpho*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1997, t. 2, s. 205–206.

⁹ Sigmund Freud powiedziałby, że Skoliński odczuł niesamowitość, którą wywołała sprzyjająca temu wrażeniu atmosfera. „Jeśli zaś chodzi o samotność, ciszę i ciemności, to nie możemy tu powiedzieć nic innego, tylko to, że naprawdę są to czynniki, z jakimi u większości ludzi wiąże się lęk dziecięcy, którego nigdy nie będzie można dostatecznie ukoić” – S. Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 262.

w tych warunkach tak wstrętne, że nie mógł... Ale to go przeraziło. Czyżby już tak dalece nie panował nad sobą, czy stał się naraz przesądny i zabobny jak chłop? – Diabelskim – szepnął, aby się przezwyciężyć. – Diabelskim. I kilkakrotnie jeszcze powtórzył, jakby chcąc przełamać narastający strach: – Diabeł, diabeł, diabelskim, diabelskim.¹⁰

Jak na statecznego, poważnego profesora sztuki to dosyć dziwne zachowanie, tym bardziej, że w końcu Skoliński nie wytrzymuje napięcia i ucieka stamtąd, by przespać się gdziekolwiek indziej. Gdy służący Grzegorz dowiaduje się, że profesor spędził noc w tym nawiedzonym pomieszczeniu, i co więcej, pozostał przy zdrowych zmysłach, zaczyna traktować go jak przybysza z zaświatów, prosi jednak gościa, by nigdy nie opowiadał mu, co zobaczył w nocy, ponieważ boi się tej wiedzy.

Ręcznik pełni w *Opętanych* funkcję talizmanu. Tak, jak woskowa kukła w zamku Udolpho, pozostaje od lat na swoim miejscu, bo nikt nie ośmiela się go usunąć. O ile jednak lęki bohaterów romansu Radcliffe są obiektywnie umotywowane (kukła przypomina rozkładające się zwłoki¹¹), o tyle oddziaływanie ręcznika na bohaterów Gombrowicza – ręcznika poruszającego się i wzdymającego jak „medium podczas seansu spirytystycznego, a także kobiet[a] podczas połogu”¹² – nie uzyskuje (z woli autora) przekonującego uzasadnienia. Z opisu narratora obydwa przedmioty budzą ciekawość, ustępującą strachowi z chwilą, gdy sami bohaterowie stykają się z nimi bezpośrednio.

Jakoż na zamku stosunki ustaliły się i znormalizowały – jeżeli można mówić o znormalizowaniu stosunków pomiędzy czterema mężczyznami, żyjącymi wiecznie na straży przed sobą i przed tym ponurym, drżącym zjawiskiem, którego nikt nie śmiał usunąć. Drżenie... tak, drżenie było chyba naczelną cechą tych dni i nocy na zamku. Każdy drżał przed każdym, a w dodatku stary pożółkły, zakurzony ręcznik drżał na wieszaku w starej kuchni bez przerwy i bez wytchnienia. [*Ib.* 183]

Wszak ręcznik to przecież tylko ręcznik; kawałek materiału do wycierania ciała, czyści czy brudny. Wszyscy używają ręczników. Wycieranie rąk to wielokrotna czynność w ciągu dnia, odruchowa, niemal niezauważalna. Tenisiści podczas meczu wycierają nim pot i rzucają gdziekolwiek. Brudny ręcznik wzbudza wstręt; czasem tak znaczny, że wolimy go nie dotykać. Bywa zastępowany dowolną ścierką. A w *Opętanych* jest jak talizman, przedmiot magiczny. Funkcjonuje w powieści Gombrowicza na podobieństwo manekinu w romansie Radcliffe. Jest owiany tajemnicą. Mieszkańcy zamku unikają go i boją się tak

¹⁰ W. Gombrowicz, *Opętani*, s. 94.

¹¹ „[...] w jednym z pokoi w Udolpho wisiał czarny welon, a jego osobliwe ułożenie rozbudziło ciekawość Emilii, która odkryła pod nim coś, co ją przeraziło, ponieważ uniósłszy go ujrzała miast obrazu niszę w ścianie, a w niszy bladą postać owiniętą w całun. Co zaś jeszcze przydawało temu widokowi grozy to to, że twarz wydawała się częściowo przegniła i przeżarta przez widoczne na niej i na dłoniach robaki” – A. Radcliffe, *Tajemnice...*, s. 337.

¹² W. Gombrowicz, *Opętani*, s. 74.

bardzo, że kuchnię zamykają na klucz. Nikomu nawet przez myśl nie przeszło użyć go zgodnie z właściwym mu przeznaczeniem. Grzegorz tak relacjonuje swe pierwsze odczucia w kontakcie z ręcznikiem:

Dopiero kiedyś do mnie się odezwał [książę]:

– Grzegorzu, coś wam pokażę, tylko nie mówcie nikomu.

Zaprowadził mnie do kuchni, ale nie wszedł, tylko na progu stanął i pokazał mi ręcznik.

– Patrzcie, jaki tu przeciąg. Widzicie, jak ten ręcznik faluje? Faluje, co?

Musi nie być pewny, czy go zmysły nie mylą, i chciał żebym przytwierdził. Z początku wcale się nie poznałem na tym ręczniku i chciałem go zdjąć z kołka, a książę, jak nie krzyknie:

– Nie ruszać! Nie ruszać!

A wtenczas mnie się coś zrobiło. Zemdliło mnie. Jakoś mi się tak zrobiło strasznie

– mdło – obrzydliwie... Tfy!

Książę z krzykiem uciekł. Zatrzasnąłem drzwi i tyż zwałem! Długie lata nie zaglądałem więcej do tego miejsca. Ale ludzie zaczęli mówić, że na zamku straszy. Skąd się zwiędzieli, to Bóg raczy wiedzieć, bo ja nic nikomu nie mówiłem. [Ib. 138]

Z ręcznikiem rozprawia się Leszczuk – najlepszy tenisista w Polsce. Bierze przerażający, przesycony siłami diabelskimi talizman i pogwizdując, wyrzuca przez okno. Mówi:

– Nie mogę namacać. Aha, już mam! Na kołku wisi? Zwykły ręcznik i tyle! Zawracanie głowy! No, won! [Ib. 338]

Choć Leszczuk obszedł się z nim tak bezceremonialnie, dwaj mężczyźni – Skoliński i Hińcz, znalazłszy go w trawie „przypatrywali mu się nieufnie z pewnej odległości” [ib. 343]. Profesor zasugerował, by „to” spalić, lecz jasnowidz uznał, by „to” poddać badaniom naukowym i ustalić „co to”.

Drugim talizmanem w *Opętanych* jest kopiowy ołówek, rekwizyt łączący Leszczuka z zamkiem, pomocny w rozwiązaniu tajemnicy starej kuchni. W powieściach gotyckich na prawach talizmanu funkcjonowała najczęściej jakaś cenna rzecz, wartościowa bardziej pod względem duchowym niż materialnym; jak medalion, nad którym płakał ojciec Emilii, czy welon подарowany Ellenie przez kochającą przyjaciółkę. Leszczuk zaś ma mały ogryziony ołówek. Podobnie jak ręcznik – przedmiot powszechnego użytku, banalny. Jeśli odnieść ołówek do medalionu z wizerunkiem kobiety podobnej z twarzy do Emilii, to okaże się, że ołówek też ma coś wspólnego z Leszczukiem. Po pierwsze, chłopak pogryza go, podobnie jak poprzedni właściciel, po drugie, poprzedni właściciel przypominał Leszczuka – z charakteru, nie z wyglądu. Jeszcze jedną cechą wspólną tych przedmiotów jest ogromny ładunek uczuć przelanych na nie w przeszłości. O ile jednak medalion z gotyckiego romansu przepelniony jest miłością, czułością i smutkiem, o tyle Gombrowiczowski ołówek – złością, nienawiścią i głupotą. Leszczuk po prostu zabrał go z zamku i nosząc w kieszeni nie uświadamia sobie jego wpływu. Jednak wbrew niepozor-

nemu wyglądowi przedmiot ten znacząco wpływa na rozwój akcji. Reakcja Hińcza na ołówek jest groteskowa:

To najdziwniejszy ołówek, z jakim kiedykolwiek miałem do czynienia! [...] nigdy jeszcze nie zdarzyło mi się mieć do czynienia z rzeczą tak złą, jak ten ołówek. [...] Według niego ten tajemniczy, tak odpychający ołówek mógł się okazać kluczem zagadki. [Ib. 267–268]

I okazał się. Nie tylko kluczem do zagadki starej kuchni, lecz także siniejących ust trenera – przypadłości dręczącej Leszczuka. Powiedzieć, że boi się swoich ust, byłoby przesadą, gdyż bohater obawia się niewiadomej przyczyny dziwnego zjawiska. Podejrzewa, że siność ust jest u niego objawem choroby, lecz nie dowierza w swoją tezę.

Był zawstydzony... Opanował ich jakiś niepokój i przyspieszyli kroku. Maja z ulgą spostrzegła, że sina barwa ustępuje i Leszczuk wraca do normalnego wyglądu. Co to było? [Ib. 112]

Z powodu barwy usta Leszczuka budzą obrzydzenie dziewczyny, kojarzą się jej z dzikością. Trener natomiast stopniowo zaczyna łączyć je z Mają – skoro ona ma tak silny wpływ na niego i sprawia, że staje się zły, to równie dobrze może „atakować” usta. Rozwiązanie zagadki okazuje się jednak prostsze, wprost banalne, lecz czytelnik poznaje je – zgodnie z zasadami rządzącymi powieścią gotycką – dopiero na końcu utworu. Sinienie ust jest skutkiem gryzienia atramentowego ołówka.

Choć już samo uczynienie z trywialnych przedmiotów rekwizytów porównywalnych z gotyckimi świadczy o parodystycznym nastawieniu Gombrowicza do konwencji i wystraszonych czytelników, to faktem pozostaje, że przedmioty te przerażają i intrygują niczym ogromny szyszak w powieści Walpole’a. Co prawda w inny sposób, ale jednak.

Zarówno talizmany, jak bohaterowie pozostają w ścisłym związku z zamkiem, jednakże zamek mysłocki nie jest tak wzniosły i przerażający, jak zamki w powieściach gotyckich. Cechy te nie obchodzą Skolińskiego, który o zamku opowiada. Jak nauczyciel na lekcji historii precyzyjnie określa on liczbę pokoi (sto siedemdziesiąt), skrótkowo przedstawia historię znakomitej siedziby, po czym podejrzanie szybko przechodzi do narzekań na polską nieudolność i brak poszanowania dla zabytków. Majestat budowli znika w statystyce i użytkowości opisu. Również wygląd zamku nie odpowiada romantycznym ujęciom:

Z bliska zamek majaczył się poprzez mgłę bardziej niesamowicie – coś nieprawdopodobnego zawierało się w fantastycznym, średniowiecznym gmachu z jego wykuszami, blankami, strzelnicami i gontem krytymi basztami. Tu i owdzie w murze widniało zwykłe okienko z szybami jak w domu mieszkalnym, a także niestyłowe, brzydkie szczegóły uwydatniały wyraźniej starość pleśniącego gmachu. [Ib. 48]

W opisie dominują tandeta i bylejakość pomieszane z powagą przeszłości. Często zamiast wzniosłości i grozy bohater wzbudza swym opowiadaniem obrzydzenie. Powolne

przechodzenie w ruinę nie jest w jego ujęciu dostojne, lecz poprzez swą zwyczajność – żalodne i śmieszne. Poprawa „kondycji” zamku następuje wraz z przybyciem profesora i polepszeniem się stanu psychicznego księcia. Odzyskawszy nieco siły pan i władca zarządza powrót do dawnych zwyczajów panujących w jego zamczysku:

Ale najbardziej przeraziło Cholawickiego, gdy Grzegorz zjawił się przed nim w uroczystym, acz wypłowiałym fraku i w białych przedpotopowych rękawiczkach.

– Cóż to za maskarada?

– Obiad podany w sali kolumnowej.

– Gdzie?

– W sali kolumnowej na życzenie księcia.

Cholawicki poszedł za kamerdynerem do sali, zwanej „kolumnową”, gdyż wsparta była na czterech słupach, podtrzymujących gotyckie sklepienie, i ujrzał tam stół, nakryty na trzy osoby i tworzący dziwaczny kontrast z oplakany stanem murów. Słońce wpadające ukośnie przez wąskie okna załamywało się w przepysznych kryształach i pracowicie przez Grzegorza oczyszczonych srebrach, a w pięknej żardinierze nieborowskiej – były kwiaty.

[...]

I potoczyła się wykwintna rozmowa nad zupą kartoflaną i przypieczonym mięsem, które Grzegorz obnosił uroczyście, chlipiąc pod wąsem ze wzruszenia. Po wetach, w postaci, niezłych zresztą, jabłek, książę pożegnał biesiadników skinieniem głowy i wrócił do siebie. [*Ib.* 184]

Prawdziwe odrodzenie następuje jednak później, gdy już wszystkie powieściowe zagadki się wyjaśniają. Prawowity dziedzic – Franio – wraca do swoich zadań, kierowania podwładnymi, jego żona do „pichc[enia] w kuchni”, Grzegorz do otwierania okien. Profesor z jasnovidzem spacerują i rozprawiają o przyszłości budowli. Profesor marzy o utworzeniu w zamku muzeum, ochronki i szkoły dla dzieci, rozmyśla o zorganizowaniu funduszy na ten cel. Zupełna degradacja wzniosłości następuje, gdy bohater zapowiada: „postawi[ę] trupa na nogi”. W jego planach ów „trup” przeistacza się z zamczyska-monstrum w ognisko edukacji i szerzenia kultury.

W swej „powieści gotyckiej” Gombrowicz sparodiował nie tylko świat przedstawiony, lecz również sposób narracji, ważny w tworzeniu napięcia. W typowych utworach gatunku napięcie budowane jest konsekwentnie, natomiast autor *Opetanych* inkrustuje „gotycyzmy” na swój sposób – zdaniami neutralnymi, pozbawionymi emocji. Nierzadko prowokacyjnie eliminuje strach czytelnika wprowadzając w „nastrojową” frazę prozaiczny szczegół czy trywialną uwagę:

Przez uchylone drzwi zajrzała do następnej komnaty – panowała w niej ciemność, tylko z okien szedł słaby odblask – w kątach szeleściły szczury i wiało pustką.

Zasłuchiwała się w zamek, w rozległą gamę tajemnych szeptów i szelestów. Nietoperze krążyły za oknami.

Te mury – pomyślała – muszą mieć z półtora metra grubości. [*Ib.* 53]

Autorzy powieści gotyckich starali się, by czytelnik wierzył w to, o czym czyta; wiarygodność świata przedstawionego, spójność zarówno w sferze przedstawienia, jak emocjonalnej aury budowanej wokół konstruowanej rzeczywistości warunkowała autentyczne przerażenie odbiorców. Gombrowicz sprawnie uzyskuje gotyckie efekty poprzez kreację narratora w roli świadka wydarzeń. Najczęściej używa w tym celu mowy pozornie zależnej:

W jakim związku pozostawał ten ręcznik z treścią protokołu? [...] Czy jednak było to złudzenie, czy też ten ręcznik ruszał się? Położył papiery na kolanach i dość długo śledził miarowy jego kurcz, podobny do kurczu dżdżownicy. A więc tu odbywała się ta praca, którą od razu wyczuł, wszedłszy do komnaty. To coś – to był właśnie ten ręcznik. Wstrętne zjawisko. Wyglądało, jakby ten ręcznik chciał zwymiotować i nie mógł. A przy tym wszystkim ruch jego był prawie niedostrzegalny. Gdyby nie te świstki, byłby go chyba nie zauważył. [*Ib.* 93]

Jednakże w budowaniu napięcia autor celowo przesadza, by uzyskać efekt odwrotny od konwencjonalnego w powieści gotyckiej.

Te objawy strachu przeraziły go jeszcze bardziej, gdyż nie miały żadnych racjonalnych podstaw. Najbardziej bał się tego, że się boi. Dlaczego ja się boję! – myślał tępo. [*Ib.* 91]

Opetani są mieszaniną powagi i żartu, mieszaniną doskonale wyważoną, konstrukcją bicentryczną – wedle określenia Stanisława Balbusa odnoszącego się do stylizacji – tj. zorganizowaną wokół dwóch stylistycznych centrów: wzorca oraz oryginalnego własnego, zdystansowanego do pierwowzoru, przerysowującego go. W powieści Gombrowicza ściera się sfera gotycka traktowana serio z jej parodią. Największe wrażenie robi na czytelniku właśnie owo wyrywanie z mrocznego klimatu powieści, uzyskiwane przeróżnymi dysonansującymi sygnałami, celowo zakłócającymi spójność gotyckiego świata. Gdy odbiorca pogrążony w pełnym napięciu oczekiwaniu na ducha lub diabła spostrzeże narratora puszczającego doń oko, śmiech obu staje się „bardziej śmieszny”, może nawet cokolwiek nerwowy czy wręcz histeryczny.

Joanna Chądzińska

SCARY NOVEL OF GOMBROWICZ

(summary)

The paper presents short story of *The possessed* which is forgotten piece of Witold Gombrowicz written in 1939. The author of this paper tries to understand the causes why Gombrowicz decided to write a novel for the masses, more over for a few years he was dreaming about writing a good “bad novel”.

The author of this paper concentrates especially on two aspects of narration where seriousness and mysteriousness alternate with humor and irony. She compares the descriptions of nature and heroes with the same parts of gothic novels. She describes gothic novels authors' tricks and procedures to show what Gombrowicz does if he want to scary the reader. The author of this paper also presents the way how Gombrowicz parodies gothic convention.

Lidia Ignaczak

FENOMENOLOGIA TEATRU WEDŁUG ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO

Mądrości pierwszy krok:
Wszystko w wątpliwość podać,
Mądrości krok ostatni:
Ze wszystkim zgoda.
Georg Lichtenberg

Umieć pytać – znaczy:
Umieć czekać, nawet całe życie.
Martin Heidegger

W historii teatru nie dostrzegaliśmy Zbigniew Raszewski spraw nieważnych. Warto było wytrwale sprawdzać różnorodność tropów w biografii Wojciecha Bogusławskiego¹, odnotowując w *Raptularzu* liczne „zgrzyzoty detektywistyczne”, jak choćby ta:

Czy mam rację, uważając jego [Bogusławskiego] pierwsze małżeństwo za mit, który powstał z upiększenia (a częściowo z ukrywania) jego związku z Pierożyńską²? Innymi słowy: z Augustą³ ożenił się jako wdowiec, czy jako kawaler? Powinno to być zaznaczone w metryce ślubu, tylko gdzie szukać tej metryki? Metryka ślubu zawsze w parafii panny młodej, dobrze, ale gdzie była parafia panny młodej? Skąd, do jasnej cholery, Bogusławski wytrzasnął tę Augustę?⁴

¹ Z. Raszewski, *Bogusławski*, Warszawa 1972 i 1982, t. 1–2.

² Marianna Franciszka z Marunowskich Pierożyńska (1763–19 IX 1816 Warszawa), aktorka i śpiewaczka o *emploi* amantki (role: Lanassy, Emilii Galotti, Betsy w *Henryku VI na łowach*; pierwsza polska Julia w scenicznej przeróbce *Romea i Julii* oraz Ofelia w *Hamlecie*); od 1786 r. w zespole Teatru Narodowego. Dążyła do unieważnienia małżeństwa z Leonem Pierożyńskim, by poślubić Bogusławskiego, z którym łączył ją wieloletni nieformalny związek. Prawdopodobnie, mimo otrzymanego rozwodu w 1804 r., nie została żoną Bogusławskiego.

³ Dwudziestopięcioletnia nauczycielka Augusta Siegmund (z pochodzenia Niemka) poślubiła sześćdziesięciosześcioletniego Bogusławskiego w 1823 roku.

⁴ Z. Raszewski, *Zgrzyzota*, [w:] *Raptularz*, pod red. E. i T. Kubikowskich, Londyn 2004, t. 1, s. 187; dalej: [RAP] z numerem tomu i strony.

Warto było również włączyć się w nurt badań nad dziejami teatru przy placu Krasieńskich⁵, konsekwentnie zmierzając do stworzenia możliwie pełnego opisu historycznych zdarzeń z nim związanych.

Wielokrotnie też Raszewski podkreślał atrakcyjność swej przygody z „mikroskopowymi” zagadnieniami teatralnymi, takimi jak: dzieje biletu teatralnego, historia budki sufletera, związki gastronomii i teatru, kształt programów i afiszów czy funkcje muzyki antraktovej – a gdy inni najczęściej nimi pogardzali, on potrafił rozprawić o nich długo i zajmująco⁶.

Na pytanie o sens badania „czegoś, czego nie ma”⁷ odpowiadał, że powinnością naukowca jest kierowanie się bezużyteczną ciekawością, a poza tym radził, by docenić korzyści jakie może przynieść trening umysłu na podstawie problemów doraźnie niepotrzebnych⁸ – w tym wypadku „aktów zorganizowanego szaleństwa” jak żartobliwie nazywał spektakle. Ufał, że dzięki tym, którzy poświęcają czas i energię „jakimś urojeńmiom, błahym i zbędnym” (RAP 2, 111; notatka z 17 II 1977) chroniony jest świat wartości etycznych i estetycznych. W *Raptularzu* odnotował: „Póki są na świecie klauzury zakonne, buddyjscy mnisi i historycy teatru, jeszcze nie wszystko stracone” (*ib.*). Wyboru własnej teatrolologicznej drogi był pewny aż do końca, o czym świadczy inne raptularzowe zwierzenie (3 I 1992): „Historia teatru, wielka radość mojego życia, zaczęła się właśnie w czasach stalinowskich” (RAP 2, 554).

Temperament naukowy Raszewskiego kierował go ku pracy archiwistycznej, dostarczającej faktów, których wzajemne przyczynowo-skutkowe powiązania stawały się podstawą szczegółowych opisów miejsc i zdarzeń. W każdym opublikowanym opisie historyczno-teatralnym Raszewski ujawniał szacunek dla konkretnego, potrzebę fakturalnego

⁵ *Idem*, *Teatr na placu Krasieńskich*, Warszawa 1995 [dalej: TPK z numerem strony].

⁶ *Idem*, *Bilet do teatru. Szkice*, Kraków 1998. Poszczególne rozdziały tej pośmiertnie wydanej książeczki ukazywały się w roku 1990 w „Gońcu Teatralnym” (nr 1–8, 10–14) pod wspólnym tytułem *Rzeczy ważne*. Profesor nie zdążył opublikować już następnych planowanych szkiców: o afiszu, egzemplarzu teatralnym, nazwach teatrów, reżyserze, anonsowaniu, o gali i kurtynie; łącznie z wydrukowanymi w „Gońcu” komentarzami miały one stanowić dopełnienie innej projektowanej monografii: *Życie teatru dawniej i dziś*.

⁷ „Przez całe życie słyszę takie uwagi od mnóstwa osób. [...] Ci ludzie nie rozumieją, że to jest właśnie w historii teatru najpiękniejsze” – zanotował Raszewski w diariuszu (4 I 1992 r.) – RAP 2, 554. Zapis ten przedrukowano również w szkicu zatytułowanym *Miłe z tego pocałunki*, [w:] *idem*, *Mój świat*, wybór i oprac. R. Węgrzyniak, Warszawa 1997 [dalej: MŚ z numerem strony].

⁸ *Idem*, *Odpowiedź (na przemówienie szefa i kolegów wygłoszone przez Zbigniewa Raszewskiego w czterdziestolecie jego pracy naukowej 6 grudnia 1989 w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk)*, [w:] MŚ 280. Profesor powołał się w swej wypowiedzi na temat zasad umysłowego treningu na inspirujące obserwacje Jerzego Stempowskiego.

⁹ „Szacunek dla konkretnego” to nie tylko przejaw postawy badawczej, ale postawy życiowej Profesora, który próbował odzyskać namacalność minionego świata poprzez wydobywanie ze wspomnień kształtów tego, co istniało materialnie, i rejestrowanie przypomnień w szczegółowym opisie podobnym temu: „Radio. Po raz pierwszy jawi się w moich wspomnieniach jako

rekonstruowania przeszłości i dążenie do połączenia jasności z precyzją wywodu. Przy tym inwentaryzacyjną pieczołowitością z jaką traktował detale – czego świadectwem jest na przykład charakterystyka oświetlenia widowni teatru przy placu Krasieńskich (koniec XVIII w.):

W inwentarzu Stobickiego [1797] znajdujemy „na teatrze” wiele lamp różnego rodzaju, a ponadto jeszcze 170 lichtarzy blaszanych. W 1799 blacharz reperował lampy, a poza nimi 32 lichtarze, tudzież 140 lichtarzy „od ściany”, a więc ściennych. Dalszą wskazówkę stanowi adnotacja, być może Stobickiego, widniejąca tuż obok tej pozycji: „w kolissach” (tzn. „w kulisach”). A więc w zasceniu, które oświetlone było, jak wiadać, przez kinkiety przytwierdzone do ścian, po bokach i w głębi sceny [TPK 126]

– przypominał o niezbędności tego, często nieefektownego i żmudnego, etapu badań, bez którego nie jest możliwa wiarygodna hierarchizacja zdarzeń, ludzi i dzieł.

Można było przypuszczać, że zająwszy się, z nieukrywaniem upodobaniem, „archeologią teatralną” Raszewski już przy niej pozostanie. Tymczasem opublikowaną w 1992 roku książką *Teatr w świecie widowisk*¹⁰ udowodnił, że dla pełnego zrozumienia badanych zjawisk kulturowych nie wystarcza jedna metoda (choćbyśmy ją uznali za najwłaściwszą), że przekraczanie zawodowych rutynowych przyzwyczajęń możliwe jest tylko wówczas, gdy potrafimy uwzględnić współlistnienie różnych perspektyw oglądu historii, gdy umiemy nakłonić siebie samych do zmiany punktu widzenia.

Ogólna Teoria Widowisk – zanim przyjęła postać wykładów opublikowanych w dziewięćdziesięciu jeden listach – stopniowo dojrzywała w trakcie prowadzonych przez Raszewskiego zajęć dydaktycznych. W maju roku 1977 temat ten realizowany był w ramach czterodniowego seminarium, które Profesor poprowadził gościnnie na Uniwersytecie Ja-

odbiornik kryształkowy, tzw. detektor. Żeby się nim posłużyć, trzeba było mieć na uszach słuchawki, a w ręce dzierżyć wtyczkę, która pozwalała drażnić powyginanym drucikiem połyskliwy kryształek, zamknięty w przezroczystej tulejce” – Z. Raszewski, *W mieście B*, [w:] MŚ 7. Także sensualność literackiego świata przedstawionego cenil Raszewski wysoko, o czym świadczy, przekazany w listach do Małgorzaty Musierowicz, pełen uznania komentarz na temat jej powieści dla młodzieży z cyklu *Jeżycjada*. Oto uwagi Raszewskiego po lekturze *Opium w rosole*: „Opis mrozu, trudno. Ależ to bardzo – utalentowana – osoba. *N[ota]b[ene]* ma oczy i uszy, widzi i słyszy. Rozróżnia zapachy. Homer Jeżyc!!! Jeszcze po stuleciach czytelnicy będą się mogli z tej książki dowiedzieć, co pod panowaniem Jaruzelskiego ludzie na Jeżycach przeżywali, jak mieszkali, w co się ubierali, a nawet, co jedli. [...] Szare kluski ze skwarkami! Tu nawet nie wiedzą, co to jest, jeśli im podać recepturę, ugotują kluski gołe i jeszcze będą się upierali, że to pyzy. [...] Uwaga: delikatność. Jesteśmy w operze. Kreska zdejmuje płaszcz i ujawnia się w sukience wieczorowej własnej roboty, rzucając pytające spojrzenie na Maćka, który, owszem, zauważa, że coś się stało, ale jest jeszcze wciąż za głupi, jak zwykle chłopcy, zawsze rozpaczliwie spóźnieni” – *idem*, *Listy do Małgorzaty Musierowicz*, Warszawa 1999, s. 9–10.

¹⁰ Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991 [dalej: TŚW z numerem listu – cyframi rzymskimi oraz numerem strony – arabskimi].

giellońskim. Notatki z intensywnej i satysfakcjonującej pracy ze studentami sporządził tuż po zakończeniu spotkań (31 V 1977 – wpis w *Raptularzu*). Wakacje tego roku poświęcił na dopracowanie typologii widowisk, by w nadchodzącym roku akademickim (1978) podjąć dyskusję na tenże temat ze studentami Wydziału Wiedzy o Teatrze w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie¹¹.

W 1984 roku wydawało się, że intensywną pracą nad książkową wersją *Teatru w świecie widowisk* zwieńczy rychły sukces, ale ukończenie jej było niemożliwe ze względu na równoległe prowadzone przez Profesora badania nad korespondencją Bogusławskiego i porządkowanie przygotowywanych do publikacji wspomnień o rodzinnej Bydgoszczy¹².

Aż do końca roku 1989 Raszewski uzupełniał i poprawiał maszynopis *Teatru w świecie widowisk*¹³, ciągle sprawdzając trafność swej koncepcji: to w czasie domowego odczytu zorganizowanego dla kolegów i koleżanek swej córki Doroty (RAP 2, 371; notatka z 1 III 1989), innym razem w konfrontacji z ludźmi teatru – dzięki Erwinowi Axerowi Profesor wprowadził szereg poprawek do wersji pierwotnej (RAP 2, 390; notatka z 19 I 1990). Nawet gdy książka była już gotowa, nie pomijał żadnej możliwości rozszerzenia czy doprecyzowania ujętych w niej problemów. Najczęściej weryfikacje i uzupełnienia wpisywał do domowego dziennika, ale przystał chętnie w 1992 roku, choć zmagając się wówczas ze śmiertelną chorobą, na nagranie dyskusji mającej postać dialogu: Raszewski kontra Tomasz Kubikowski, a dotyczącej istnienia i funkcjonowania postaci teatralnej¹⁴.

¹¹ Etapy pracy Profesora nad wykładami można prześledzić, studiując *Raptularz* (wpisy z: 23V, 26 V, 31V, 14 VII, 22 VII, 15 IX, 3 XI 1977). O stopniowym wyłanianiu się konspektu książki *Teatr w świecie widowisk* z prowadzonych przez Raszewskiego wykładów akademickich wspomni Profesor w jednym z listów do Musierowicz ([Warszawa] 2 II 1990). [*idem, Listy do Małgorzaty...*, op. cit., List XXXIII, s. 75]

¹² Fragmenty bydgoskich wspomnień publikował Raszewski: na łamach „Obserwatora Wielkopolskiego” 1990, w „Pamiętniku Teatralnym” 1991 i w „Karcie” 1991. Całość wspomnień wydano już po śmierci Profesora. [*idem, Pamiętnik gapia. Bydgoszcz jaką pamiętam z lat 1930-1945*, Bydgoszcz 1994]

¹³ Raszewski planował wydanie *Teatru w świecie widowisk* na rok 1989 w Państwowym Instytucie Wydawniczym. O przyczynach opóźnienia tak pisał w diariuszu (7 XI 1991): „Oddaję korektę mojej książki *Teatr w świecie widowisk*. Zaczęta wiosną 1984 r. i w znacznej części wtedy napisana, a potem długo wykańczana (do 1989 r.), książka ta była już przyjęta przez PIW. W tym roku PIW się jednak ze swych zobowiązań wycofał, a przejął je ‘Krag’ za sprawą Marka Piekuta (który jest moim uczniem)”. [RAP 2, 521]

¹⁴ RAP 2,615–616, 618 (notatka z 30 III 1992); dodajmy, że Kubikowski prowadził badania nad fenomenologicznym nurtem współczesnej teorii teatru [T. Kubikowski, *Siedem bytów teatralnych. O fenomenologii sztuki scenicznej* Warszawa 1995]. Nie włączam do swoich rozważań propozycji Kubikowskiego, ponieważ sam Raszewski, poza incydentalnym przywołaniem Ingardena, starał się zachować wierność porządkowi własnej świadomości, nie odwoływał się do konkretnych fenomenologicznych koncepcji (np. Edmunda Husserla, Nicolai Hartmanna czy Dietricha Steinbecka), które były przedmiotem opisu rozprawy doktorskiej Kubikowskiego.

Raszewski doceniał konwersacyjny tryb dociekań, w których wzajemna inspiracja łączy się z dyscyplinowaniem myślenia; cieszyła go możliwość wspólnego rozpoznawania tajemnic teatru bez przymusu arbitralnych rozstrzygnięć. W tym kontekście znamieny jest wybór, jakiego dokonał, nadając epistolograficzny kształt swym wykładom z zakresu teorii teatru. Stworzeniem mniemanego adresata podkreślił współistnienie odmiennych od jego własnych poglądów. Zaproponował taki dialektyczny układ, dzięki któremu każde wypowiedziane przez niego stwierdzenie uogólniające poddawane było krytycznemu oglądowi i weryfikacji adresata, co – według Raszewskiego – skutecznie zabezpieczało przed intelektualnym nadużyciem.

Kim jest korespondentka z *Teatru w świecie widowisk*? W posłowie do *Raptularza* Tomasz Kubikowski wskazał, że to „nieznana adresatka” (RAP 2, 641), ale nie sposób nie kojarzyć jej z osobą, której pamięci dedykował Raszewski swoją książkę – Edytą Stein.

Zainteresował się nią pod wpływem przeczytanej w Wielkanoc roku 1984 biografii (RAP 2, 242; notatka z 22 IV 1984). Lektura sprawiła, że odtąd uważnie śledził wszystkie publikowane na temat Stein komentarze, bezlitośnie wynotowując z nich irytujące go głupstwa. W *Raptularzu* pod datą 28 kwietnia 1987 roku czytamy:

W „Życiu Warszawy” kuriozalny artykuł o Edycie Stein. W Getyndze poznała filozofa „żydowskiego pochodzenia” Gusserla. To pewnie ten sam Gusserl, co umarł za rządów Gitlera. [RAP 2, 326–327]

W roku 1991, zaproszony przez Kubikowskiego, „z największą przyjemnością” zapisał się do Towarzystwa im. Edyty Stein (RAP 2, 431; notatka z 11 I 1991), podkreślając tym gestem uwagę dla kobiety, która scalila fenomenologiczne dociekanie z ascezą karmelitańskiego życia, zakończonego śmiercią w Oświęcimiu; szacunek dla myśliciela, który w swych pismach filozoficznych przekonywał, iż nie wolno rezygnować z trudu wyboru, bo tylko on uszlachetnia nasze zmagania ze sobą i światem.

Nadużyciem byłoby utożsamienie adresatki fikcyjnych listów z Edytą Stein, ale nie można nie dostrzec, że Raszewski tworząc umysłowy portret swej korespondentki, wykreował szereg cech właściwych intelektowi uczennicy Husserla. Wykreował postać, która tocząc z nim epistolograficzny „spór o istotę teatru”, zadaje kłopotliwe pytania, zgłasza wątpliwości co do stawianych tez, domaga się doprecyzowania pojęć, wymusza na rozmówcy dyscyplinowanie dyskursu. A Raszewski nie ukrywał swego uznania dla intelektualnego wyrobienia adresatki:

Podziwiam wprawę, z jaką bada Pani każdą myśl, oddzielając w niej rzeczy błahe od ważnych, jasne od niejasnych. Metodyczność ta nie jest mi obca. Zetknąłem się z nią już na uniwersytecie, na seminarium Profesora¹⁵. Później miałem okazję stwierdzić, jak niewiele osób nią włada. Pani posługuje się nią z lekkością, która dowodzi długotrwałego ćwiczenia. W każdym razie ze zdziwieniem stwierdzam, jak moje własne obserwacje – wyłącznie dzięki Pani pytaniom – zaczynają się w końcu układać w pewną całość. [TŚW XII, 54]

¹⁵ Chodzi o profesora Zygmunta Szejkowskiego.

Taka polaryzacja stanowisk: historyczno-teatralnego wobec fenomenologicznego zmusiła Raszewskiego do poczynienia szeregu zastrzeżeń. Już w pierwszym liście uprzedzał:

W teorii jestem mało obyty, nie czytałem wielu rzeczy, które zdaniem teoretyków mogą być podstawowe, i wołam szczerze powiedzieć, że pewne lektury z tego zakresu mało mnie pociągają. [TŚW I, 9]

Mimo to nie uchylał się od szukania odpowiedzi na pytania teoretyczne, starając się formułować swoje opinie w języku własnej dyscypliny naukowej, dopełniając analityczny wywód przykładami z historii i z własnych doświadczeń widza teatralnego.

W konstruowaniu opisu wybranych zjawisk konsekwentnie rezygnował z hermetycznego słownictwa naukowego, podkreślając, że jego ideałem „jest zgodność terminologii naukowej z językiem potocznym” (TŚW VI, 33). Z przekonaniem zapewniał:

Rzeczy, które ma humanista do powiedzenia czytelnikom, powinny się dać opowiedzieć w języku potocznym, m.in. dlatego, że ułatwia to społeczną kontrolę naszych procedurów, a pośród kontrolerów dopuszcza także do głosu zdrowy rozsądek. [*loc. cit.*]

Epistolograficzna forma wykładu dawała Raszewskiemu szansę emocjonalnego różnicowania przebiegu dyskursu, co urozmaicało dramaturgię wypowiedzi. Od pełnej zgodności z rozmówcą: „Z przyjemnością stwierdzam, że Pani informacje są ściśle” (TŚW LX, 172), przez ujawnienie ulgi, gdy w wyniku szczegółowego omówienia jakaś kwestia stała się dla adresatki jaśniejsza (TŚW XXXII, 110; LXXXI, 224), innym razem – rezygnacji, kiedy nie można było uzgodnić stanowisk: „Widzę, że nadal nie nadzwyczajnie się rozumiemy” (TŚW XXIII, 84), albo skruchy pojawiającej się w momentach nagłego zrozumienia argumentów przeciwnika, wielokrotnie wcześniej odrzucanych (TŚW XC, 257), aż po stanowcze przeciwstawienie się poglądom adresatki: „Bardzo przepraszam, ale tym razem absolutnie nie mogę się z panią zgodzić” (TŚW XXI, 77).

Uproszczeniem byłoby traktowanie owego dwugłosu wyłącznie jako polemiki Raszewskiego ze światem zewnętrznym. Sam Autor przyznawał, że zależało mu również na zaznaczeniu, poprzez dialogową formę wypowiedzi, złożoności i niekoherencji własnego myślenia, w którym warte docenienia było pojawienie się dodatkowego brzmienia – owego słabszego ze swej natury głosu wewnętrznego, ostrzegającego „przed zatrzymaniem się na powierzchni rzeczy” (RAP 2, 592; notatka z 3 III 1992).

Rezygnując z konwencjonalnego wyróżnika epistolograficznej chronologii, jakim jest datowanie poszczególnych listów, odwrócił Raszewski uwagę czytelnika od czasowego przebiegu wymiany korespondencyjnej, a uwypuklił logiczną spójność wielosegmentacyjnego wykładu.

Swoje przemyślenia na temat świata widowisk uporządkował tematycznie, dzieląc materiał na trzy działy: w Części I omówił proces przypadkowego formowania się układów społecznych aktywizujących ciekawość widza (tzw. układ „S”), przedstawił własną systematykę widowisk i podjął próbę objaśnienia fenomenu postaci teatral-

nej; w Części II – opisał wzajemną zależność współtworzących teatr: świata przedstawionego i świata przedstawiającego, wypunktował zadania scenariusza teatralnego i skomentował różne sposoby jego konstruowania. Jedynie w Części III natrafiamy na wskazówkę, że w korespondencji historyka literatury z filozofem doszło do naruszenia ciągłości w wymianie listów:

Bardzo mnie to zobowiązuje, że po latach zechciała Pani na nowo odczytać naszą korespondencję i znajduje ją Pani w dalszym ciągu godną uwagi. [TŚW LXXVII, 213]

Powrót po latach do ustaleń dotyczących teorii widowisk okazał się dla Raszewskiego dobrym pretekstem do wprowadzenia uzupełnień i korekt w dawnej koncepcji, umożliwiał równocześnie sprawdzenie trwałości postawionych przed laty tez¹⁶.

Podkreślić trzeba, że Raszewski nie zatarł pierwotnych dydaktycznych zadań tekstu i pozostawił cząstkowe porządkujące wiedzę repetytoria. Dzięki takiej spiralnej kompozycji, w której do wcześniejszych ustaleń sukcesywnie dołączał nowe analizy, stopniowo rozszerzał zakres badań bez szkody dla logicznej zwartości wywodu.

Autor *Teatru w świecie widowisk* nie ukrywał, że wybrana przez niego forma podawcza ma jeszcze jedną zaletę, chroniąc bowiem „od naukowego gadulstwa”, jako że „jest głosem człowieka, który zwraca się do drugiego człowieka, nie «do wszystkich»” (TŚW LXXXIX, 252), dawała możliwość pozostawienia wybranych kwestii otwartych, niedopowiedzianych, co sugerowało, iż rozmówca dysponuje wiedzą w danej sprawie, dawała również okazję do bezkarnego porzucania kłopotliwych, trudnych problemów i niepowracania do nich, jeśli fikcyjny adresat się o to nie upominał. Już otwartość struktury tekstu sugerowała, że rozmówcy nie zmiarzą do stworzenia systemu teoretycznego, a dodatkowo potwierdzał to bezpośrednio sam Raszewski, wyznając, że kierował się jedynie chęcią podzielenia z czytelnikami własnymi pomysłami na temat świata widowisk, a swój wykład traktował „jako rzecz niekompletną, dziurawą, tu i ówdzie związaną sznurkiem” (TŚW I, 10).

Opis świata widowisk rozpoczął Raszewski od rozszyfrowania mechanizmu wyzwalającego w nas gotowość do oglądania/przyglądania się/przypatrywania się czemuś. Rodzi się ona wówczas, gdy zaburzona zostaje powszedniość, dzieląc zbiorowość na tych, którzy wystawieni są na ogląd publiczny, i tych, którzy zniewoleni niezwykłym widokiem stają się mimowolnymi świadkami zdarzenia. Mechanizm ten jest typowy dla każdego pospolitego zbiegowiska¹⁷, którego nie można jednak zaliczyć do widowisk, jako że źródłem jego niezwykłości jest przypadek.

¹⁶ Prawdopodobnie zawartość części pierwszą i drugą TŚW odpowiada treści wykładów z roku 1977/1978, a część trzecią TŚW napisał Raszewski w roku 1984.

¹⁷ Raszewski nie krył, że na jego koncepcję tworzenia się układu „S” miały wpływ wykłady profesora Szwejkowskiego, który zestawił przedstawienia teatralne ze zbiegowiskiem, podkreślając podobieństwo obu układów: uwaga widzów w obu wypadkach pobudzona jest „dzianiem się” (TŚW I, 12) – zob. wspomnienie o Profesorze – jak będzie go tytułować Raszewski we wszystkich swoich tekstach, podkreślając tym gestem, że Szwejkowski był dla niego wzorem nauczyciela (Z. Raszewski, *Profesor*, [w:] MŚ 125–153).

Widowisko jest natomiast rzuconym przypadkowi wyzwaniem, które poprzez świadome organizowanie układu „S” (*spectamus*) tworzy „sferę niepokoju”, włączając doń na zasadzie całkowitej jawności tych, którzy gotowi są na wystawienie siebie na ogład publiczny i tych, którzy pragną uczestniczyć w zdarzeniu wyrażającym ich emocjonalnie z codziennej zwyczajności (TŚW I-VI, 9-34).

Raszewski wskazywał, że kierując się kryterium celowości i przebiegu zdarzeń wewnątrz układu „S” można wyróżnić trzy odmiany widowisk: zawody, popisy i przedstawienia. Przy tym ostatnie, historycznie najpóźniej wyodrębnione, trzeba uznać za najbardziej złożone konstrukcyjnie (TŚW X i LXVII).

Jeśli uwzględnić różnice w zasięgu społecznym i terytorialnym widowisk, łatwo dostrzec pewne typowości właściwe danej epoce. Gdy w starożytnym Rzymie widowiskiem ogólnonarodowym były wyścigi rydwanów, to w dobie globalizacji największą widowńię gromadzą mecze piłki nożnej (TŚW LXIV-LXVIII).

Typologię widowisk można wzbogacić i zróżnicować jeszcze bardziej, uwzględniając trzy, zmieniające się w czasie, kryteria: powodzenie, siłę i prestiż¹⁸. Dzięki nim można zhierarchizować widowiska, sytuując na samym szczycie mecze piłki nożnej, jako przykład widowiska harmonijnie łączącego trzy wymienione właściwości (choć Raszewski zaznaczał, że prestiż w tym wypadku jest mocno podejrzany), a poniżej lokując np. operę, łączącą powodzenie z dużym prestiżem, a jeszcze niżej pokazy cyrkowe, mające powodzenie, ale pozbawione prestiżu itd. Przeprowadzenie takiej diachronicznej analizy widowisk pod względem ich powodzenia, siły i prestiżu, wydawało się Raszewskiemu niezbędne dla wnioskowania o historycznych zmianach w roli, jaką pełniły poszczególne typy widowisk w życiu społecznym.

Pozostawiając opracowanie tego zagadnienia innym, Raszewski skoncentrował się na zdiagnozowaniu sytuacji dzisiejszego widowiska teatralnego i stwierdził, że przy zmieniającym powodzeniu, przedstawieniom współczesnym brakuje siły oddziaływania, a i prestiż stopniowo maleje, odbijając blask dawnego scenicznego splendoru (TŚW LXXII).

Na podstawie obserwacji funkcjonowania teatru XX wieku, badacz postawił tezę, iż stopniowe marginalizowanie widowisk scenicznych ma źródło w utracie więzi przedstawień teatralnych ze światem wartości etycznych i estetycznych. Według Raszewskiego niewystarczającym powodem zorganizowania widowiska jest pragnienie wywołania podziwu albo zadziwienia. Konieczne jest uszlachetnienie intencji towarzyszących tworzeniu przedstawienia teatralnego, osiągalne, możliwe tylko pod warunkiem powrotu teatru do świata wartości.

Stopniowo malejące znaczenie teatru w życiu społecznym – wnioskuje Raszewski – to prawdopodobnie cena jaką widowisko zapłaciło za emancypację¹⁹. Przepuszczał

¹⁸ TŚW LXIV. Zagadnienie to opisał Raszewski w odrębnym artykule pt. *Powodzenie, siła prestiż* („Dialog” 1990 nr 3). Dodajmy, że przed nadmiernym przecenianiem prestiżu powinna nas przestrzegać etymologia francuskiego słowa *prestige* ‘sztuczka kuglarska’, ‘omamienie’.

¹⁹ TŚW LXIX-LXXIV. Ukazał się także osobny artykuł Profesora na ten temat: *Emancypacja widowisk* („Dialog” 1990 nr 5).

nie stanowiło ono pierwotnie integralną część praktyk magiczno-politycznych dawnych plemion (TŚW LXIX), a uniezależniając się od nich, traciło powoli i nieuchronnie dawne uzasadnienie swego istnienia. Jako twór autonomiczny widowisko skazane jest więc na istnienie „w stanie ciągłego zagrożenia”, które może pokonać, jeśli stworzy nowe więzi ze światem wartości (TŚW LXXII); przykładem takiej odnowy może być siedemnastowieczny teatr francuski, który dzięki poetyckiej roli, jaką mu przydano, odzyskał żywotność a razem z nią, na pewien czas, społeczne znaczenie.

Dla Raszewskiego ważne było rozgraniczenie tych przejawów życia zbiorowego, które mają związek ze światem wartości, od tych, w których nie można go wskazać, a które jednak korzystają z podobnych form przekazu; np. procesja Bożego Ciała ma cel religijny, którego nie ma widowisko odtwarzające ceremoniał Bożego Ciała, stworzone wyłącznie dla zaciekawienia widzów, intencjonalnie nie odwołujące się do sfery sacrum; można powiedzieć, że w tym wypadku widowisko świeckie jest tylko symulacją religijnego i w opinii Raszewskiego musi być pozbawione duchowej siły oddziaływania (TŚW LXXIII). Skrajnym przykładem widowisk sięgających po rekonstrukcję imitacyjną byłyby należące do „teatru archeologicznego”, który wydał się Raszewskiemu „podejrzenie turystycznym” zjawiskiem XX wieku (TŚW LXI, 173).

Można by przypuszczać, że wystawione na krytykę, pozbawione pierwotnej religijno-politycznej sankcji widowiska łatwo zniszczyć, a jednak to wniosek zbyt pochopny. Jak z humorem przekonywał swą rozmówczynię Raszewski: taki „teatr lalek ma odporność szczupaka, może go Pani bić młotkiem po głowie, jeszcze się będzie ruszał” (TŚW LXXIV, 205). Zwrócił także uwagę na prawidłowość nieustannego przeobrażania się form widowiskowych pod wpływem rzeczywistości pozateatralnej i tworzenia ciągle nowych typów, dzięki czemu, jeśli tylko światem nie wstrząsają katastrofy, następuje multiplikacja odmian widowisk.

Na kształtowanie się widowiska, poza oddziaływaniem świata zewnętrznego, mają także wpływ wewnętrzne prawa decydujące o ich strukturalnym porządku. Omawiając to zagadnienie, Raszewski przeciwstawiał się pogładowi, iż materia teatralnych przedstawień pochodzi bezpośrednio z życia, a uznał trafność spostrzeżenia francuskiego biologa, Jeana Rostanda:

Większość żywych organizmów buduje swoje substancje kosztem innych organizmów; podobnie większość artystów wykorzystuje do swoich konstrukcji materiał wypracowany przez innych i niezmiernie rzadko zdarza się, by znaleźli się tacy, którzy – jak bakterie autotroficzne – potrafią wykorzystać bezpośrednio surowe elementy rzeczywistości.²⁰

Zafascynowany teatrem jako najbardziej wielofazowym i wielostopniowym widowiskiem Raszewski, starał się możliwie dokładnie opisać swoistość struktur w nim występu-

²⁰ TŚW LXXIX, 220 – przywołany cytat pochodzi z artykułu Jeana Rostanda (*idem, Myśli biologa*, „Znak” 1979 nr 3) i został włączony przez Raszewskiego do raptularzowych wypisów – RAP 2, 78.

jących, uznając, że to one decydują o odrębności fikcyjnego świata sztuki, ważnego dla człowieka z tego względu, że podsuwa on lepszą propozycję uporządkowania świata wartości niż świat zewnętrzny, a tym samym broni naszego „życia wewnętrznego przed otaczającym niegościnnym klimatem moralnym”²¹.

Problemem, któremu Raszewski poświęcił najwięcej uwagi jest niewątpliwie fenomen postaci teatralnej, konkretyzującej się dzięki aktorstwu. W Liście XIII badacz przekonywał, że jest to „jeden z najdziwniejszych twórców człowieka”²², a w *Raptularzu* (18 IV 1984) zapisał, że aktorstwo „jest genialnym wynalazkiem człowieka” (RAP 2, 241). Intrygowała go „subtelność, z której jest utkana postać teatralna” (TŚW XVII, 69), bo w niej wyraża się upodobanie ludzi do „akrobatyki ontologicznej”, którą najzwyczajniej można określić formułą: „niby jestem księciem duńskim, a niby nie jestem” (TŚW XVI, 69). Ponadto życie postaci scenicznej nie kończy się wraz z konkretną inscenizacją, ale dzięki scenariuszowi²³ przechowywana jest ona niejako „w uśpieniu”, by każde następne pokolenie mogło ją na nowo ożywić, nie unicestwiając realizacji tej roli z przeszłości. Osobliwy to paradoks „ciągłości w nieciągłości” życia każdego bohatera scenicznego, którego los w pewnym stopniu nienaruszalny (Ingarden powiedziałby: uschematyzowany), jednocześnie jest poddawany nieuchronnym transgresjom interpretacyjnym.

Proces powstawania i losów postaci teatralnej – jak sugerował Raszewski – może kojarzyć się z narodzinami i życiem drzewa. Uśpiona w scenariuszu rola odżywa pod wpływem pracy aktora, a początkowo akcentowana jawna dwoistość postaci teatralnej stopniowo na próbach zaciera się, ponieważ realne aktorskie istnienie skrywane jest pod fikcją, a w dniu premiery bohater zyskuje całkowitą autonomiczność (TŚW LXXXII i LXXXIII).

Metamorfozy scenicznej postaci, „w którą mogą się wcielać coraz inni ludzie, bez całkowitego unicestwienia jej tożsamości”, to według Raszewskiego, „jedno z najbardziej znamienitych zjawisk w teatrze nowożytnej Europy” (TŚW XXXIV, 259). Nie wolno jednak zapominać, że pełnia aktorskiego przeistoczenia ma miejsce tylko wówczas, gdy aktor kreujący daną postać skonfrontuje ją z widzami.

Fazowe przygotowanie postaci scenicznej jest zaledwie jednym z ogniw wieloetapowego przygotowania spektaklu, w którym stopniowo scalane są podczas prób cząstkowe prace: aktorów, scenografa, muzyka, choreografa, reżysera, aby na próbie generalnej, która wieńczy serię ćwiczeń i poszukiwań scenicznych, wyłonił się kształt ostateczny widowiska.

²¹ Raszewski powołuje się na przemyślenia Jerzego Stempowskiego dotyczące funkcji pełnionych przez sztukę w życiu społecznym – P. Hostowiec, *Hitler i jego szef sztabu*, „Kultura” 1949 nr 7; w wypisach RAP 2, 79.

²² Postaci teatralnej poświęcił Raszewski końcowy fragment części pierwszej TŚW (Listy XIII–XXVIII).

²³ Sposoby kształtowania scenariusza, jego odmiany (do użytku ogólnego i użytku wewnętrznego) omówił Raszewski w Liście XLIII; porównanie scenariusza z partyturą muzyczną – List XLVII.

Interesująca jest wskazana przez Raszewskiego możliwość całkowitego oderwania się wielokrotnie powtarzanego spektaklu od jego aranżerów. Autor, reżyser, scenograf czy kompozytor mogą być nieobecni w czasie kolejnych przedstawień, a jednak inscenizacja zachowa piętno ich osobowości „w stopniu nie zawsze znanym innym widowiskom” [TŚW XXX, 105].

Wyróżnił też Raszewski – w sferze struktury teatru – dwa czasoprzestrzenne porządki: świata przedstawionego i warunkującego jego prawidłowe funkcjonowanie świata przedstawiającego (gmach teatralny ze sceną i jej wyposażeniem). Badacz zwrócił uwagę, że nie ma symetrycznej przyległości między obu układami i gdy w jednym ciągłość czasowa jest zachowana, w drugim może być ona zaburzona:

W świecie przedstawiającym jest luka, Hamlet idzie do garderoby i tam gra w pokera, bo na scenie nie ma w tej chwili nic do roboty. Ale w świecie przedstawionym żadnej luki w tym miejscu nie ma, bo Hamlet odbywa w tym czasie podróż zagraniczną, a choć rzecz się dzieje w sposób dla nas niewidoczny, do świata przedstawionego bez wątplenia należy. [*Loc. cit.*]

Za równie istotne jak wynalazek postaci teatralnej, uznał Profesor osiągnięcia teatru w sposobie przedstawiania zdarzeń. Typowe dla teatru rozróżnienie dwu żywiołów: tragizmu i komizmu stało się podstawą poszukiwań najtrafniejszej dla ich wyrażenia kompozycji (TŚW LIV). W tym zakresie najbardziej zrygoryzowaną konstrukcją, którą Raszewski nazwał „stożkową” (TŚW LV–LVIII), stosowano w tragedii, a cechowało ją dążenie do maksymalnej kondensacji zdarzeń w czasie, eliminacja wszystkiego, co nie służy wyjaśnieniu mechanizmu zagłady, co nie sprzyja wyrażeniu nieuchronności losu. Wykorzystywane w tragedii środki miały służyć do celowego a stopniowo budowanego napięcia, które winno zmierzać do przesilenia, niezbędnego widzom, by mogli emocjonalnie pogodzić się z zaproponowanym w sztuce rozwiązaniem.

W tragedii antycznej występowały dwie odmiany struktury „stożkowej”: w jednej przedstawiano ostatnie ogniwo zdarzeń, a finalną sytuację objaśniano w retrospektywnej relacji (*Król Edyp*); w drugiej – pozwalano widzom prześledzić całość zdarzeń w ich przyczynowo-skutkowym powiązaniu (*Antygona*) (TŚW LVII).

Ze względu na występowanie w tragedii stałych proporcji konstrukcyjnych Raszewski porównał prostotę jej budowy do ładu struktury kryształu. Podkreślił też, że kompozycję „stożkową” można odkryć nie tylko w tragedii antycznej; jej wzór realizują tragedie Szekspira czy gatunki mniej szlachetne, jak choćby melodramat, spiętrzający niebezpieczeństwa wokół głównego bohatera i podkreślający determinizm jego losu.

Badacz przestrzegał przed zbyt łatwym uleganiem uprzedzeniom względem dramaturgii popularnej, niekiedy uniemożliwiającym nam docenienie faktu, że:

gdy chodzi o łączenie wydarzeń w łańcuch przyczynowo-skutkowy nienagannie widoczny pomimo wielości i malowniczości tła, Sardou, dziś tak powszechnie wyśmie-

wany (może dlatego, że nikt go nie czyta), wykazuje czasami biegłość Sofoklesa. [TŚW LVIII, 169]

Wedle Raszewskiego, rdzennie teatralną strukturę „stożkową” zaburza zwykle wtargnięcie do teatru żywiołu epickiego; wtedy skłonność do opowiadania wyraża się w kompozycji „strumiennnej”, a geometryczny rygor ustępuje miejsca ukierunkowanej płynności. Badacz zwrócił uwagę na wyrażającą się w potrzebie sięgania po sceniczną „strumienną” narrację wspólną tradycji: rzymskiego mimu, wielkiego misterium średniowiecznego i dziewiętnastowiecznego przedstawienia *à grand spectacle*²⁴.

Podjętą próbę opisanego zjawiska polimorficznego i procesualnego Raszewski zdał sobie sprawę z czyhających nań pułapek: że porusza się wśród zagadnień tyleż ważnych, co nieprzejrzystych, oraz że często jest to nieprzejrzystość oczywistości. I choć „obawa przed zaciemnieniem przedmiotu badań” (TŚW XXVI, 91) mogłaby odwieść go od teoretycznych peregrynacji, zadał sobie jednak trud opisanego właściwości teatru na podstawie porządku własnej świadomości. Ten wysiłek był dlań ważny dlatego, że zbliżał do zrozumienia praw rządzących tyleż fascynującą, co tajemniczą przemianą, która dokonuje się w ludziach celowo wciągniętych do zakłętego kręgu teatru.

Raszewski dopominał się, by docenić unikatowy charakter sztuki „celowo pielęgnowanej fazowości” (TŚW XC, 259), którą definiował:

jako jeden z czynników umacniających ciągłość w budowaniu kultury, rodzaj transmisji przekazującej mądrość jednych pokoleń następnym. [*Loc. cit.*]

Uważał, że nie wolno lekceważyć tej dwoistości przedstawienia teatralnego, które wyrastając z pospolitego widowiska, ma ambicję osiągnięcia kształtu dzieła sztuki.

W fenomenologicznym wykładzie Raszewskiego nie natrafimy na przejawy naukowej pedanterii. Autor zastrzegł przecież otwarcie, że nie zamierzał nadawać *Teatrowi w świecie widowisk* „charakteru programowego”, że nie chciał „nakłaniać do zmiany poglądów” (*ib.*, 259), ani nie zamierzał niczego udowodniać. Przedstawienie własnej teorii widowisk badacza zajmującego się zawodowo historią teatru, miało jedynie uprzytomnić czytelnikom, że w sprawach ważnych warto mieć, możliwe do upublicznienia – nawet jeśli nie zgadza się ono z powszechnie obowiązującym stanowiskiem – własne zdanie (TŚW XCI).

W dobie postmodernistycznej książka Raszewskiego musi wydawać się niemodna, bo gdy inni rozumieją uczoność jako leksykalną hermetyczność żargonu naukowego, ona jest propozycją logicznej dyscypliny stowarzyszonej z „perwersyjną prostotą”²⁵ stylu.

²⁴ TŚW LVI; osobny artykuł na temat *Strumień i kryształ* („Dialog” 1990 nr 2).

²⁵ Na tę cechę teatrologicznego pisarstwa Raszewskiego zwrócił uwagę Konrad Swinarski, studiując szkic dotyczący reżyserowanej przez niego inscenizacji *Nie-Boskiej komedii*. (RAP 1, 230; MŚ 312).

Jako zdeklarowany „konstruktywny pesymista”²⁶ Raszewski był przygotowany na zarzut niedopracowania, niedomyślenia koncepcji, ale dla niego porażka w opisie widowiska teatralnego była nieuchronnie oczywista, bo choć z radością przez lata porządkował historyczne fakty odtwarzając wzór scenicznej przeszłości, to jednak – podobny melancholijnemu Kłapouchemu, do którego żartem się porównywał²⁷ – z żalem myślał o braku możliwości przeciwstawienia się stracie pochłanianych przez czas teatralnych wydarzeń. Taką nostalgią pobrzmiwa jeden z ostatnich wpisów do *Raptularza* (25 IV 1992):

Streszczenie przedstawienia jest zawsze ostatecznością, z całej radości zmysłów zostają zasuszone kwiaty. Ale jeśli przedstawienia treści się nie da, to znaczy, że kwiatów nie było. [RAP 2, 633]

²⁶ Swoją postawę na „konstruktywny pesymizm” przedstawił Raszewski w dwu listach do Musierowicz, definiując tę postawę jako wyraz „nieufnego żalu wywołanego przez dzisiejszą ludzkość i jej zachowania” (Z. Raszewski, *Listy do Małgorzaty...*, *op. cit.*, List XV: [Warszawa], 15 VII 1989; List XXXVI: [Warszawa], 2 VI 1990).

²⁷ Na żartobliwy komentarz dotyczący charakterologicznego podobieństwa z Kłapouchym, bohaterem *Kubusia Puchatka* Alana Aleksandra Milne’a pozwolił sobie Raszewski w listach do Musierowicz (*ibidem*, List X: [Warszawa], 15 V 1989; List XXIX: [Warszawa], 15 XI 1989).

Edycje

Agnieszka Stasińska

„KRAKOWIAKI OFIAROWANE POLKOM” I „POWIEŚĆ O ZAJĄCACH”
– DWA WAŻNE UTWORY ANTONIEGO GORECKIEGO Z LAT 1815–1816.
TEKSTY I KOMENTARZE.*

I. *Krakowiaki ofiarowane Polkom*¹

Śpiewy

Nie będę łez ronić,
Choć mię Stach ma rzucić;
Pójdzie kraju bronić,
Czegoż się mam smucić?

Agnieszka Stasińska (ur. 1982 r.) – doktorantka Zakładu Literatury i Tradycji Oświecenia Katedry Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ. Interesuje się literaturą przełomu XVIII i XIX wieku oraz edytorstwem tekstów literackich. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą niepublikowanym utworom emigracyjnym Antoniego Goreckiego wraz z opracowaniem edytorskim.

* * *

* Niniejsza publikacja jest obszernym fragmentem mojej pracy magisterskiej o tym samym tytule. Dla potrzeb „Prac Polonistycznych” jej kształt graficzny został zmieniony. Ze względu na rozmiar pracy, pominięto wstęp merytoryczny, skupiając się wyłącznie na tekstach i opracowaniu edytorskim, z uwzględnieniem jego najważniejszych elementów.

¹ Karta tytułowa: *Krakowiaki...* / Muzykę zebrał Franciszek Mirecki / *Śpiewy* Antoniego Goreckiego / Przedaje się na korzyść ubogich.

Franciszek Mirecki (1791–1862) – kompozytor, dyrygent, pedagog; po 1814 r. kształcił się w Wiedniu, gdzie tworzył tematy polskiej muzyki ludowej dla Ludwika van Beethovena. [T. Przybylski, *Franciszek Mirecki*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, pod red. W. Konopczyńskiego, Wrocław 1935–1976, t. 21, s. 332–334; dalej: PSB z numerem tomu oraz strony – po przecinku]

zebrać – dawn. skomponować.

śpiew – ludowa pieśń, piosnka, śpiewka.

[5] Niech się we mnie kocha
Ze wsi młodzież cała;
On wie, żem niepłocha,
Że mu będę stała.

[10] Mam ja nietykane
Dwa krzaczki różane;
Jak wróci młodzieniec,
Uwiję mu wieniec.

[15] Bo kto krew ochoczy
Za Ojczyznę toczy,
Takiemu kochanka
Nie żałuje wianka.²

*

Ej no, piękna Rózio!
Nie droż się tak z buzią;
Nie prosim my długo,
Znajdziem sobie drugą.

² krakowiak 1 [dalej: kr. z liczebnikiem porządkowym (oraz numerem wersu po przecinku, jeśli istnieje taka potrzeba)]: w. 2 *rzucić* – zostawić, opuścić; także: kr. 3, 16.

w. 3 *Pójdzie kraju bronić* – zgodnie z konstytucją Księstwa Warszawskiego, mężczyzn między 21. a 28. rokiem życia obowiązywała powszechna służba wojskowa, która trwała 6 lat, a po Kongresie Wiedeńskim i przejęciu władzy przez cara Aleksandra I – 10 lat; stanowiła duże obciążenie dla chłopów, ponieważ szlachta i zamożniejsi obywatele często korzystali z możliwości wykupienia się dzięki instytucji zastępstwa, więc kraju bronili przede wszystkim najubożsi, chociaż nie przysługiwały im faktycznie żadne prawa.

w. 7 *żem* – kontaminacja partykuły *że* z ruchomymi końcówkami czasowników jest błędem w polszczyźnie ogólnej, ale w języku potocznym, szczególnie mieszkańców wsi, dość powszechnie spotykana; tu: element stylizacji.

płochy – tchórzliwy.

w. 8 *stały* – wierny.

w. 9–10 *nietykane* / *Dwa krzaczki różane* – róża jest symbolem miłości fizycznej i duchowej, piękna i cnoty, płodności i dziewiczości; subtelna metafora nienaruszonych, czystych wdzięków cielesnych bohaterki.

w. 11–12 *Jak wróci młodzieniec...* – wieniec symbolizuje odwagę i zwycięstwo; w starożytności odznaczani nim byli rzymscy legionści i wodzowie; także: małżeństwo; dla bohatera *Krakowiaków* nagrodą będzie szczęśliwy powrót z wojny oraz poślubienie wybranki.

w. 15–16 *kochanka* / *Nie żałuje wianka* – wianek to symbol dziewictwa i panieństwa; dla prawdziwego patrioty, gotowego zginąć za ojczyznę, dziewczyna poświęci swój największy skarb.

[5] Za wioską na łące
Jest kwiatów tysiące,
Szuka miodu pszczoła
I lata dokoła.

[10] Nikt kochać nie broni
Pókiśmy dziś młodzi;
Woda wodę goni,
Dzień po dniu przechodzi.

[15] Kwiat jeszcze odrośnie,
Choć go zima zwarzy;
Nam już nic po wiosnie,
Gdy raz będziem starzy.³

*

Gdzie trawka nad wodą
Skacz sobie ma trzodo,
Ja na łące siędę,
Stacha czekać będę.

[5] Miał mnie kupić w prażki
Dwie czerwone wstążki;
Oj! będą w niedzielę
Dziwić się w kościele.

[10] Otóż już z kiermasza
Wraca wioska nasza,
Lecz co widzę w przedzie:
Tato z mamą jedzie.

³ kr. 2: w. 1 *piękna Rózio* – potoczne wyrażenie w funkcji frazeologizmu, rodzaj przezwiśka, oznacza osobę chęlniącą się swoją urodą.

w. 2 *drożyć się* – cenić się, szanować.

w. 6 *kwiatów tysiące* – metaforycznie o dziewczętach – obiektach westchnień chłopców.

w. 7–8 *Szuka miodu pszczoła...* – metafora obrazująca zachowanie zalotników starających się o względy bohaterki; por. przysł.: „Pszczoly i żubtem od miodu nie odpędzisz”. [*Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. nac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1978, t. 2, s. 1143, poz. 17; dalej: NKPP z numerem tomu, strony – po przecinku, pozycji – po dwukropku]

w. 11–12 *Woda wodę goni...* – świadomość przemijania i nietrwałości ludzkiej egzystencji; egzemplifikacja maksymy Heraklita *prnta rhei*; por. przysł.: „Leci dzień za dniem, a śmierć się przybliża”. [NKPP 1, 535: 30]

Oj! trzebaż zawczasu
Schować się do lasu,
[15] Bo by matka biła,
Żem owce rzuciła.⁴

*

Zosiu, Zosiu miła
Wzgardzaj tym chłopakiem;
Co, że widział siła,
Nie chce być wieśniakiem.

[5] Tacy nic nie mają,
A mówić umieją,
Na wietrze mieszcząją,
Ni orzą, ni sieją.

[10] Są u nas chłopczyny,
Gospodarskie syny,
Niech Zosia wybierze;
Będziem swatać szczerze.

[15] Mają się niezgorzój,
Chleba im nie zbywa,
A i Bóg przymnoży,
Gdzie praca poczciwa.⁵

w. 13–16 *Kwiat jeszcze odrośnie...* – refleksja nad cyklicznością i odradzaniem się na wiosnę przyrody, wobec której życie człowieka jest znikome i kruche; por. przysł.: „Zima wszystko pustoszy, ale znowu za to, nagradzając wszystko, dodaje nam lato”. [NKPP 3, 873: 4]

w. 14 *zwarzyć* – sćiąć mrozem.

⁴ kr. 3: w. 3 *siędę* – forma historyczna czasownika *siądnąć* – ślad przegłosu; stosowana w mowie potocznej, zwłaszcza gwarze; użycie uwarunkowane rymem do: *będę* [łamanie normy językowej w rymach jest powszechnym zjawiskiem w twórczości folklorystycznej – J. Bartmiński, *O języku folkloru*, [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. 32, red. nac. J. Sławiński, Wrocław 1973, s. 215].

w. 6–8 *czerwone wstążki...* – przez ubogich, prostych mieszkańców wsi uważane za atrakcyjne ozdoby do włosów, kojarzone z wykwintnością i bogactwem miasta; obrazują rozłam między dwoma społecznościami: miejską i wiejską.

w. 9 z *kiermasza* – zamiast: z kiermaszu; na przełomie XVIII i XIX w. w dopełniaczu liczby pojedynczej rzeczowników rodzaju męskiego występowała tendencja do używania *-a* obok *-u*, ponieważ nie zakończył się jeszcze proces repartycji końcówek równoległych, pochodzących z różnych deklinacji tematycznych [Z. Klemensiewicz, *Historia języka polskiego*, Warszawa 2002, s. 609–610; dalej: ZK z numerem strony]; zgodność rymu: *kiermasza* – *nasza*.

⁵ kr. 4: w. 3 *siła* – przysłówek: dużo, wiele; także: kr. 7, 4.

*

Jakby róża mlęczna
Nasza Zosia śliczna;
A jak koza dzika
Od Stacha umyka.

[5] Ale od chłopaka
Trudno się obronić;
Przyjdzie pora taka,
Że musi dogonić.

[10] Oj! my Stacha znamy,
Dopędzi on Zosi;
Zawiedzie do mamy,
O rączkę poprosi.

Będzie Zosia płakać,
Będzie strachu wiele,

w. 5 *Tacy nic nie mają* – nawiązanie do kwestii służby wojskowej; rekruci, którzy zmuszeni byli opuścić rodzinną wieś, zazwyczaj tracili możliwość powrotu na gospodarstwo, ponieważ ziemię po ojcu przejmowało młodsze rodzeństwo.

w. 6 *mówić umieją* – ze względu na liczne doświadczenia, odmienne niż pozostałych ludzi, żołnierze potrafili swoimi opowieściami wzbudzić zainteresowanie, ale nie miało to większej wartości na wsi, gdzie bardziej potrzebna od umiejętności wysławiania się była chęć do pracy; por. przysł.: „Kto wiele mówi, mało czyni”. [NKPP 2, 535: 39]

w. 7 *na wietrze mieszcząją* – mieszcząją; wtórna nosowość, charakterystyczna głównie dla doby średniopolskiej; najprawdopodobniej cecha języka autora, szczególnie, że pojawia się także w rękopisie *Powieści o Zajęczach*; nie mają własnego miejsca, nie wiadomo z czego się utrzymują; por. przysł.: „Żyć wiatrem”. [NKPP 3, 656: 48]

w. 9 *chłopczyny* – chłopcy godni politowania; tu: w funkcji zdrobnienia; forma fleksyjna jak w wyrazie *syny* (patrz poniżej).

w. 10 *syny* – zamiast *synowie*; mianownik liczby mnogiej rzeczowników rodzaju męskoosobowego charakterystyczny dla języka doby Oświecenia; analogicznie do szerzącej się wówczas końcówki dawnego biernika w nazwach zwierzęcych, np.: *psy, byki*, a więc *syny, chłopczyny*. [ZK 610]

w. 11 *Niech Zosia wybierze* – etykietałna forma trybu rozkazującego dla drugiej osoby liczby pojedynczej wyrażająca dystans wobec odbiorcy; najczęściej stosowana przez dzieci względem rodziców [patrz kr. 7, 1] i osób starszych.

w. 13 *niezgorzej* – nie najgorzej.

w. 14–16 *Chleba im nie zbywa...* – chleb jako świadectwo pracowitości i uczciwości; por. przysł.: „Bóg bez pracy nic nie daje” [NKPP 2, 1050: 5] czy „Praca zawsze popłaca”. [NKPP 2, 1053: 52]

zbywać – brakować.

przymnożyć – powiększyć; sprawić, by czegoś przybyło.

- [15] A my będziem skakać,
Jak przyjdzie wesele.⁶

*

Ach, dziewczyna biedna!
Zostałam się jedna,
Odeszła drużyna,
Burza grzmieć poczyna.

- [5] Już szumi ulewa,
Wicher straszny wyje,
Upadają drzewa,
Pod skały się skryję.

- [10] Niech chmura grom miecie,
Nie lękam się gromu,
Nie zrobiłam w świetle
Nic złego nikomu.

- [15] Wczoraj Jaś wziął szlochać,
Że ja jego gubię,
Lecz jak go mam kochać,
Gdy już Stacha lubię.⁷

*

Niech też matka miła
Prędzej patrzeć bieży,
Bo polskich żołnierzy
Idzie przez wieś siła.

⁶ kr. 5: w. 1–2 *Jakby róża mleczna...* – biała róża to zarówno wyjątkowa uroda, jak i cnota, czystość, pobożność; symbolizuje piękno fizyczne oraz duchowe.

w. 3–4 *A jak koza dzika...* – porównanie o podwójnym sensie: zawiera krytykę postępowania bohaterki i jednocześnie usprawiedliwienie, ponieważ zgodnie z symboliką, koza oznacza głupotę, ale również ofiarę czy poświęcenie.

w. 11 *zawieść* – zaprowadzić.

w. 15 *skakać* – tu: tańczyć.

⁷ kr. 6: Fragment utrzymany w stylistyce sentymentalizmu – opis uczuć jednostki wyobcowanej na tle społeczeństwa, jej niepewność i zagubienie, z którymi współgra przyroda.

w. 2 *zostałam się* – forma potoczna czasownika *zostać*.

jeden – sam, samotny.

- [5] Widziałem jak nasze
Z nimi orły lecą,
Zewsząd tam pałasze
I krzyże się świecą.

- [10] Tato i wójt chcieli,
Żeby odpoczęli,
Lecz nie mogą oni,
Starszyzna im broni.

- [15] Z całej wsi ich proszą,
Na drogę im noszą;
I my placek mamy,
I ten im oddamy.⁸

*

Jestem Krakowiaczek
Z tamtej Wisły strony,
Gdzie jodłowy krzaczek,
Naszej wsi zagony.

- [5] Wesołość w mym progu,
Choć ubóstwo w domu,
Lecz też, dzięki Bogu!
Nie dłużnym nikomu.

- [10] Za górą krynica,
Tam się coś zieleni,

w. 13 *wziąć* – zacząć.

w. 14 *gubić* – tracić, porzucać.

⁸ kr. 7: w. 2 *bieżeć* – biec.

w. 3–4 *polskich żołnierzy...* – czytelna aluzja do wyprawy Napoleona na Rosję w 1812 r.; w kampanii tej pokładano wielkie nadzieje na odzyskanie niepodległości; przemarsze wojsk w okresie Księstwa Warszawskiego stanowiły częste zjawisko.

w. 6 *nasze / Z nimi orły lecą* – orzeł symbolizuje zwycięstwo oraz wolność; pomyślna wróżba dla przyszłości kraju, który dzięki walce swoich obywateli odzyska upragnioną niepodległość i niezależność; nawiązanie do poglądów Goreckiego, popierającego czyn zbrojny dla oswobodzenia Polski. [W. Pusz, *Między Krasickim i Słowackim. Studia, eseje, opinie*, Kraków 1992, s. 78–79; dalej: MKS z numerem strony]

w. 7–8 *pałasze / I krzyże się świecą* – symbole odwagi i religijności, cechujące oddanych ojczyźnie patriotów.

pałasz – rodzaj szabli; broń sieczna, nieznacznie zakrzywiona, ostra z jednej strony.

To moja pszenica:
Będzie grosz w jesieni.

- [15] Oj! tanio jej nie dam,
W Krakowie ją przedam,
Tam dobrze zapłacą:
Będzie hulać za co!⁹

*

Ej no, kochane chłopczyka!
Zapomnijmy dziś o biędzie,
Dajcie z podkówek ogniska,
Zosia moja za mąż idzie.

- [5] Muszę ją oddać Stachowi,
Prosił mię długo i szczerze,
Skoro mu szczęście stanowi,
Niechże ją sobie i bierze.

- [10] Dziewczyno, kochajże jego,
Pilnuj obory i przedzy,
Zła żona najbogatszego
Przywiedzie męża do nędzy.

Ale i ty panie młody
Bądźże grzecznym dla żoneczki;

w. 9–10, w. 13–16 *Tato i wójt chcieli... / Z całej wsi ich proszą...* – entuzjastyczne przyjęcie żołnierzy, chęć współdziałania i pomocy świadczą o jednoczeniu się w walce oraz wyrażają głęboką nadzieję na rychłą wolność ojczyzny.

⁹ kr. 8: w. 1 *Jestem Krakowiaczek* – wypowiedź tożsama z deklaracją patriotyzmu, ponieważ po Insurekcji Kościuszkowskiej 1794 r. mieszkaniec ziemi krakowskiej uchodził za synonim Polaka. [R. Wojciechowski, Hasło: *Ludowość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. i wstęp J. Bachórz, A. Kowalczykowa, wyd. 3, Wrocław 2002, s. 517; dalej: SLP XIX z numerem strony]

w. 5 *Wesołość w mym progu* – próg to metaforyczne określenie domu, ale również serca; pomimo trudnej sytuacji życiowej bohatera stać na pogodę ducha oraz optymistyczne zapartywanie się na przyszłość.

w. 6 *ubóztwo* – wariant historycznie przejściowej formy rzeczownika *ubóstwo*, po palatalizacji I i uproszczeniu, ale bez upodobnienia pod względem dźwięczności: psł. *ubogo? *ubogstwo? ubóztwo? ubóstwo? ubóztwo; zamiast następujących etapów procesu: (...) ubóztwo? ubóztwo? ubóstwo; na początku XIX wieku często zaznaczano w pisowni etymologię wyrazu. [I. Bajerowa, *Polski język ogólny XIX w.*, t. 1, Katowice 1986, s. 43; dalej: IB z numerem strony]

- [15] Nie będzie w małżeństwie zgody,
Kiedy raz przyjdzie do sprzeczeki.¹⁰

*

My siejemy zboże,
A tu wieś się pali,
Ratuj, Wielki Boże!
Bo któż nas ocali?

- [5] Na pełne stodoły
Wiatr ogień nawraca,
Pójdzie już w popioły
Nasza ciężka praca.

- [10] Lecz pożar się gasi;
Ach! sąsiedzi nasi
Z drugiej wsi postrzegli,
Na pomoc przybiegli.

Twój to cud jest Panie,
Twój, co grzmisz na niebie;

¹⁰ kr. 9: w. 2 *zapomnijmy* – forma z rozszerzeniem artykulacyjnym ze względu na odmienną od dzisiejszej fleksję wyrazu; czasownik przyporządkowany był do II grupy koniugacyjnej z końcówkami dla trybu rozkazującego 2. os. l. poj. /l. mn.: *-ej/-ejmy*, zamiast VIIa, odpowiednio: *-ř/-my*; w pierwodruku: *zapomnijmy* – przykład przywróconego przez Kopczyńskiego *é* pochylonego w trybie rozkazującym czasowników. [ZK 605]

w. 3 *Dajcie z podkówek ogniska* – chodzi o typowy element dla krakowiaka-tańca, a mianowicie tzw. przytup, silny, z iskrami spod podkuty, zgodnie ze zwyczajem, butów odświętanych; nawołuje do tego ojciec przyszłej panny młodej, potwierdzając swoją radość ze ślubu; por. przyspiewkę ludową: „Podkóweczki dajcie ognia, bo dziewczyna tego godna”. [S. Orgelbrand, *Encyklopedia Powszechna*, Warszawa 1865, t. 20, s. 905]

w. 7 *stanowić* – układać się.

w. 11–12 *Zła żona...* – przestroga dla panny młodej, aby dbała o gospodarstwo; por. przysł.: „Dobra żona, męża korona”. [Wielki Słownik Frazeologiczny z przysłowiami, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Warszawa 2005, s. 712]

przywieść – doprowadzić.

w. 15–16 *Nie będzie w małżeństwie zgody...* – rodzaj metonimii: zgoda jest niezbędna nie tylko w małżeństwie, ale przede wszystkim między Polakami, w celu utrzymywania więzi narodowych, dzięki którym możliwa będzie odbudowa ojczyzny po odzyskaniu niepodległości; por. przysł.: „Zgoda buduje, niezgoda rujnuje” [NKPP 3, 862: 18], a także „W małżeństwie jak się pokłóca, będzie albo psie złe, albo diabeł kotny”. [NKPP 2, 383: 32]

przychodzić – tu: dochodzić.

- [15] Cały ten zostanie,
Kto westchnie do Ciebie.¹¹

*

Bywaj Zosiu zdrowa,
Daj buzi na drogę;
Jadę do Krakowa
Kupić wstążek mogę.

- [5] Oj! miasto to śliczne,
A tyś w nim nie była,
Trzy dni byś błądziła,
Tak domostwa liczne.

- [10] Gdy biją zegary,
Trąbią tam nad wieżą,
A gdzie zamek stary,
Polskie króle leżą.

- [15] I dziewcząt niemało,
A wszystko rumiane;
Bądź mi Zosiu stałą,
Bo z nimi zostanę.¹²
[Jędrzej Müller w Wiedniu]

¹¹ kr. 10: w. 7–8 *Pójdzie już w popioły...* – strach przed niszczycielską siłą natury, szczególnie ognia, wobec którego człowiek jest bezradny; dla ubogich chłopów utrata gospodarstwa była ogromną tragedią; por. przysł.: „Pójsz z wiatrem”. [NKPP 1, 807: 105]

w. 10–12 *sąsiedzi nasi...* – idea jedności i wzajemnej pomocy, a przede wszystkim walki (tu: z pożarem, ale w związku z ówczesną sytuacją kraju nasuwa się szerszy wydźwięk), miała istotne znaczenie, ponieważ dawała nadzieję na uwolnienie Polski spod ucisku zaborców właśnie dzięki silnemu, zjednoczonemu narodowi.

w. 11 *postrzegać* – tu: zauważyć, dostrzegać.

w. 13–16 *Twój to cud jest Panie...* – strofa stylizowana na prostą modlitwę dziękczynną, odzwierciedlająca naiwną, ale głęboką i szczerą wiarę w Boga, zgodnie ze starotestamentowym wizerunkiem; religia w okresie zaborów była ważnym czynnikiem łączącym poszczególne ziemie polskie i ich mieszkańców.

w. 15 *cały* – ocalony.

¹² kr. 11: w. 1 *bywać* – być; w trybie rozkazującym: dawna forma nawoływania, powitania oraz pożegnania. w. 5–8 *miasto to śliczne...* – do dziś Kraków uchodzi za jedno z piękniejszych miast polskich, przede wszystkim ze względu na zabytkową, średniowieczną architekturę i wielowiekową tradycję.

I. 1. Nota edytorska

I. 1. 1. Podstawa wydania i omówienie kwestii pierwodruku

Za podstawę obecnej edycji przyjęto egzemplarz znajdujący się w zbiorach Biblioteki Kórnickiej (udostępniony w postaci mikrofilmu pozytywowego), pt.: *Krakowiaki ofiarowane Polkom*, sygn. nr 21, wydany przez Jędrzeja Müllera w Wiedniu, prawdopodobnie w 1815 r. i będący pierwodrukiem utworu¹³. Za taką datą przemawia wiele faktów, zarówno językowych, biograficznych, jak i historycznych. Druk posiada charakterystyczne cechy pisowni pierwszego dwudziestolecia XIX w. [omówienie w dalszej części noty].

W latach 1816–1818 Gorecki leczył się w Europie, głównie we Włoszech oraz Francji, dokąd wyjechał „w 1815 r. po ciężkiej chorobie, przez Warszawę i Wiedeń” [PSB 1, 307]. Stolica państwa austriackiego mogła interesować ze względu na odbywający się wówczas Kongres (do czerwca 1815 r.), a autor słynął z tego, że doskonale wsłuchiwał się w głosy publiczności i odpowiadał jej zapotrzebowaniom, nic więc dziwnego, że „bard młodego pokolenia”¹⁴ i „podstawowy dostawca tekstów” [WP 92] chciał obserwować największe wydarzenie polityczne tamtego okresu z bliska. Być może przebywał w Wiedniu jeszcze w 1816 r., kiedy pojawili się tam członkowie przyszłego Towarzystwa Szubrawców (1817–1822) z rektorem Uniwersytetu Wileńskiego Janem Andrzejem Lobenweinem (wzmianka w artykule Rudolfa Ottmana, niestety informacja niepotwierdzona w publikacjach Zdzisława Skwarczyńskiego dotyczących tego zagadnienia¹⁵). Goreckiemu zależało na zdobyciu uznania i utrzymywaniu dobrych kontaktów z grupą satyryków, do której chciał się przyłączyć – a udało mu się dopiero w 1818 r., gdy rozpoczął współpracę z „Wiadomościami Brukowymi”. Datowanie przez Jana Prosnaka, za Biblioteką Kórnicką, wydania wiedeńskiego na około 1830 r.¹⁶, prawdopodobnie jest

w. 9–10 *Gdy biją zegary...* – mowa o hejnale odgrywanym z wieży Kościoła Mariackiego o pełnych godzinach [W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 364; dalej: WK z numerem strony], który symbolizuje nawoływanie do obrony kraju.

w. 11–12 *gdzie zamek stary...* – chodzi o Wawel, wzniesiony w VIII lub IX w., siedzibę królów od IV w. do 1596 r., gdy Kraków był stolicą Polski [WK 535]; w podziemiach katedry wawelskiej znajdują się groby królewskie [WK 1256]; aluzja do minionych czasów świetności kraju, kiedy Polska była państwem zjednoczonym, liczącym się na arenie polityki europejskiej jako jeden z decydentów.

¹³ Informacja wg: E. Aleksandrowska, *Antoni Gorecki*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. nac. R. Loth, t. 1, Warszawa 2000, s. 350. [dalej: DPP z numerem strony]

¹⁴ W. Pusz, *Twórczość poetycka współpracowników Brunona Kicińskiego*, „Prace Polonistyczne” 1978 (seria XXXIV), s. 84. [dalej: WP z numerem strony]

¹⁵ Zob.: R. Ottman, *A. Gorecki, poeta-żołnierz*, „Muzeum” 1881 t. 1, s. 185–200; Z. Skwarczyński, *Kazimierz Kontrym. Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe” Wydział I, nr 48, Łódź 1961 oraz „*Wiadomości Brukowe*”. *Wybór artykułów*, wybór i oprac. Z. Skwarczyński, Wrocław 2003.

¹⁶ J. Prosnak, *Krakowiaki z czasów Księstwa Warszawskiego*, „Muzyka” 1960 z. 3, s. 50. [dalej: JP z numerem strony]

błędem, szczególnie, że na kartach należących bezpośrednio do druku nie została zamieszczona stosowna informacja, jedynie podpis wydawcy i miejsce, a żadna z bibliografii nie uwzględnia tej pozycji [!]. Przede wszystkim właśnie w 1815 roku Gorecki mógł przebywać w Wiedniu, gdzie z pewnością nie wyjechał piętnaście lat później, gdyż brał aktywny udział w organizowaniu powstania w Wilnie, prowadził zaangażowaną działalność literacką, publikując okolicznościowe utwory wierszowane, komentujące wydarzenia rozgrywane się na ziemiach polskich, m. in. w „Bardzie Oswobodzonej Polski”, a także uczestniczył w walkach.

Tekst w postaci jedenastu krakowiaków, każdy po cztery strofy, umieszczony na dwóch kartach, został poprzedzony zapisem nutowym ponumerowanych dwudziestu melodii różnej długości, trzy (1, 4, 13) opatrzone dopiskiem: *do śpiewu 9*; całość obejmuje dziewięć zszytych kart formatu B4, łącznie z kartą tytułową.

Edycja wiedeńska została wybrana na podstawie wydania, ponieważ spośród wszystkich publikowanych za życia Goreckiego jest najwcześniejszą, ze szczególnym naciskiem na domniemany pierwodruk; być może powstała pod nadzorem autorskim; prezentuje pierwotną, oryginalną wersję utworu; nie zawiera ingerencji zewnętrznych. Sprzyjały temu również okoliczności dotyczące innych, istniejących bądź zaginionych, egzemplarzy utworu.

I. 1. 2. Pozostałe przekazy

Rękopis nie zachował się.

Kolejne wydanie ukazało się w Warszawie w 1816 r. [DPP 350]¹⁷, niestety nie wiadomo czy przetrwało do naszych czasów i gdzie ewentualnie jest przechowywane (do tzw. *Zbioru Warszawskiego*, opublikowanego około 1820 r., „bezimiennego autora”, odwoływał się Oskar Kolberg¹⁸, przytaczając w nim również tekst Goreckiego – dokładne omówienie zagadnienia w rozdziale I. 2. 3.). *Krakowiaki* pojawiały się we wszystkich późniejszych tomach utworów poety. Edycje paryskie [*Bajki i poezje nowe*, wyd. A. Jełowicki i spółka, Paryż 1839, s. 179–190; *Kłosek polski*, Księgarnia Sławiańska, Paryż 1843, s. 179–190; *Pieśni*, Księgarnia Luksemburska, Paryż 1868, s. 44–49; dalej: EP1–3 (chronologicznie)]

¹⁷ W bibliografiach: E. Aleksandrowska, *Antoni Gorecki*, [w:] *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*, pod red. H. Gacowej [dalej: NK z numerem tomu i strony – po przecinku], t. 4, red. T. Mikulski, Warszawa 1966, s. 483; K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 2, Kraków 1874, s. 62; *Pisarze Polskiego Oświecenia*, red. oraz wstęp T. Kostkiewiczowa i Z. Gołiński, t. 1, Warszawa 1992–1996, s. 873 – figuruje jako pierwodruk; umieszczenie utworu w edycji zbiorowej pod tą datą potwierdza, że uchodził on za pierwszą publikację – a rzeczywiście, można powiedzieć, iż był polskim pierwodrukiem, gdyż egzemplarza wiedeńskiego nie znano.

¹⁸ O. Kolberg, *Lud. Jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, S. VI, cz. 2: krakowskie, Kraków 1873, s. 380. [dalej: OK z numerem strony oraz lokalizacją utworu – po dwukropku]

są wyłącznie przedrukami, z tą różnicą, że pojawia się inna wersja ostatniej, jedenastej części, autorska, być może z nieznanego źródła warszawskiego. [zob. rozdział I. 2. 3.]

Wydanie zbiorowe pt. *Pisma Antoniego Goreckiego* [wyd. F. A. Brockhaus, Lipsk 1886, s. 255–259; dalej: L] to następny przedruk tekstu [bezpośrednio z wcześniejszej edycji o tym samym tytule: wyd. E. Ł. Kasprovicz, Lipsk 1878], zresztą nieudany, ponieważ zawiera liczne błędy drukarskie i podobnie jak reszta edycji nie został opatrzony komentarzem.

Po XIX w. nie pojawiła się już żadna, odrębna publikacja utworu.

I. 1. 3. Język pierwodruku

Wydanie z 1815 r. cechują liczne niekonsekwencje druku charakterystyczne dla przełomu XVIII i XIX w., ponieważ wówczas kształtowały się zasady zapisu [zob. IB 32–33]. Panowały: chaos ortograficzny i sprzeczne tendencje, wynikające z rozbieżności między normą promowaną przez działaczy Komisji Edukacji Narodowej (na czele z Onufrym Kopczyńskim) oraz Towarzystwa Przyjaciół Nauk (Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Mrozińskiego, Stanisława Staszica) a uzusem czy propozycjami odosobnionych jednostek, próbujących wprowadzić ład w pisowni (Alojzy Feliński). Na początku XIX stulecia liczne procesy zachodzące w języku znajdowały się w fazie schyłkowej, dlatego też nadal utrzymywały się wahania na wszystkich poziomach jego rozwoju.

Skutkiem chwiejnej wymowy niektórych spółgłosek na początku doby nowopolskiej (a więc właśnie w Oświeceniu) jest oboczność *s: ś*, tu: *śpiew* zamiast *śpiew* [ZK 608]. Mimo grafii diakrytycznej przemieszanemu uległ szereg głosek syczących, szumiących i ciszących [IB 121]. Brak rozróżnienia między *z: ź: ż*, *s: ś* oraz *c: ć* nie tylko w majuskule, co było powszechnym zjawiskiem ze względu na zwyczaj niekreskowania wielkich liter [IB 34] oraz ówczesne niedoskonałości sztuki zecerskiej (*Ze – Że, Zeby – Żeby*), ale również w minuskule. Takie przypadki to ewidentne błędy, jak w większości wyrazów, w których – tu posłużę się symbolami za Ireną Bajerową – *S* zastępowało *Ś* [IB 34]: *grzmiec* zamiast *grzmieć* (szczególnie, że pozostałe bezokoliczniki mają zawsze końcówkę *-ć*), *sliczna* [Zosia] obok *śliczne* [miasto], *świecie* za *świecie* (choćby identyczne sąsiedztwo fonologiczne w wyrazie *świecą*), *bądz* jako *bądz* (ale *bądzże*).

Pochylenie *ó* w miejscach, gdzie nastąpiło wzdłużenie zastępcze, pod wpływem którego *o* przeszło w *ó*, nie zawsze zaznaczono, choć już na początku XIX w. *ó* pochylone przestało istnieć jako odrębny fonem i w wymowie uległo spłynięciu z *u* [ZK 603], dlatego *kwiatow*, *otoż*, *podkówek* to z pewnością niedopatrzienia; dodatkowo rym nie warunkuje zapisu tych wyrazów.

Występuje oboczność *ę: e*, która wynika z pomyłki, ponieważ razem z *się* mamy *sie* oraz w bierniku liczby pojedynczej rzeczowników rodzaju żeńskiego – *wodę*, ale *niedziele*. Pozycja rymowa (do: *w kościele*) nie usprawiedliwia odnoszenia końcówki, gdyż w całym utworze pomimo częstych rymów samogłoski jasnej z nosówką, wskazujących na jej wokaliczną wymowę, zapis pozostaje poprawny (np.: *wyje – skryję; rumiane – zostanę*).

W tekście pojawia się *é* pochylone, które jak przypuszczają historycy języka, istniało jeszcze w czasach stanisławowskich, ale tylko w nielicznych fonetycznie uwarunkowa-

nych sytuacjach, m. in. w sylabie zamkniętej przed spółgłoską dźwięczną (tu: *bięda*), a także w zakończeniu *-ej* odmiany zaimkowo-przymiotnikowej, tj.: *całej, drugiej, niezgorzej*, ale *tamtej, jej* [ZK 603]. Zanikało bardzo szybko, dlatego Kopczyński starał się przywrócić kreskowanie tej samogłoski. Jednak „wprowadzał sztuczne prawidła”, które nie przyjęły się i choć „*é* pochylone utrzymywało się prawie przez cały wiek XIX” [ZK 603–604], już w 1830 r., powołana w 1814 Deputacja Ortograficzna TPN, w *Rozprawach i wnioskach o ortografii polskiej*, ustaliła dość wąski zakres stosowania *é* „pilnie się [radząc] obecnemu zwyczajowi” [IB 153]. Powodem głównym było to, że w miejscu wskrzeszonego fonemu *é* wymawiano *e* oraz *i* lub *y*.

Druki oświeceniowe spełniały ważną rolę, ponieważ przestrzegano w nich tworzącej się normy. Przeważały zasady głoszone przez Kopczyńskiego, chociaż „zamiast reformować, ustalał [on] dawną tradycję”, w imię ułatwienia stosowania polszczyzny pisanej, zgodnie z naczelną ideą autora *Gramatyki dla szkół narodowych* (1778–1783): „piszemy jak mówimy, mówimy jak piszemy” [ZK 661].

Fonem *j* w nagłosie oraz przed samogłoską występuje w postaci *i* (np.: *przedaie, uwię, iedzie*), natomiast w wygłosie i przed spółgłoską – jako *y* (np.: *póydzie, oyczyzna, wzgardzay, całéy*), ponieważ jeszcze nie zdążyła zyskać uznania i rozpowszechnić się „jota” – pomysł Felińskiego, datowany na 1816 r. [ZK 661–662]. Autor pracy *Przyczyny używanej przez mnie pisowni* powoływał się na zasadę „każdy dźwięk wyrażać jedną tylko i zawsze tąż samą literą” [IB 36]. Wiadomo jednak, że zwolenników tego fonemu nie brakowało już w XVIII wieku Walenty Szylarski i Tadeusz Nowaczyński proponowali użycie joty, ale tylko w niektórych pozycjach (np.: w postaci zmiękczenia przed samogłoską; w wyrazach obcych bądź w nagłosie). Przed Felińskim wystąpił także Franciszek Szopowicz w 1811 r. Były to niestety „pojedyncze próby, w zasadzie bez oddźwięku” [IB 36]. Wyjątkiem zapisu jest *jesień*, zapewne ze względu na wcześniejszą prejotację wyrazu prasłowiańskiego **osen*.

W narzędniku liczby pojedynczej i mnogiej zaimka osobowego *on* pojawiają się oboczne formy: *w niem* [mieście] – rodzaj nijaki zamiast *w nim*, przeznaczonym dla rodzaju męskiego oraz *z niemi* [dziewczętami] – rodzaj niemęskoosobowy a *z nimi* [żołnierzami] – rodzaj męskoosobowy.

Większość cech języka, omówionych powyżej, pochodzi z wczesnej fazy doby nowopolskiej, gdyż są to właściwości mowy okresu stanisławowskiego, do trzeciego rozbioru włącznie (1764–1795) oraz przełomu XVIII i XIX w. Pisownia pierwodruku różni się stanowczo od kolejnych znanych mi edycji, począwszy od Paryża 1839 r., a ponieważ zmiany w języku zachodzą stopniowo i dość powolnie oraz przyjmując, że wydania w 1830 r. nie było [I. 1. 2.], wszystko wskazuje na to, że mamy do czynienia z pierwodrukiem: Wiedeń 1815 r.

I. 1. 4. Zasady transkrypcji tekstu

Tekst zmodernizowano w oparciu o artykuł dyskusyjny Ireny Klemensiewicz-Bajerowej, pt.: *Modernizacja pisowni w tekstach z pierwszej poł. XIX w.*¹⁹, uwzględniający zasady

¹⁹ I. Klemensiewicz-Bajerowa, *Modernizacja pisowni w tekstach z 1 poł. XIX w.*, „Pamiętnik Literacki” 1955 z. 3, s. 144–158. [dalej: IKB]

dla edycji typu B. Ortografię uwspółcześniono zgodnie z obowiązującą normą w odniesieniu do zapisu wielką i małą literą (np.: *matka, polskich żołnierzy, Wisły, Krakowiaczek* – mieszkańiec ziemi krakowskiej, *Wielki Boże* – względy uczuciowe) oraz pisowni łącznej i rozdzielnej (odmiennej ze względu na ówczesną etymologię wyrazów: *bo by, dokoła*; a także *nie* z przymiotnikami czy przysłówkami np.: *niepłochą, niezgorzej*). Interpunkcja wymawianiowo-rytmiczna [ZK 661] zastąpiona została logiczną, z zachowaniem paralelnej budowy właściwej dla pieśni ludowych; zasób znaków interpunkcyjnych i ich użycie uzupełniono (wprowadzono średnik, dwukropek, pominięto pauzy).

W całym tekście ujednolicono uległ fonem *j* (np.: *póydzie, drugiej, uwię* zamiast *póydzie, drugiey, uwię*). Zaznaczono kreskowanie *ó* w brakujących miejscach (*kwiatów, otóż, podkówkę*). Pochylone *é* zastąpione zostało *e* jasnym we wszystkich pozycjach fonologicznych, a w rymowych – zapis uzupełniono kreskowaniem, jeśli takie postępowanie warunkowała wymowa *é* zbliżona odpowiednio: po spółgłosce miękkiej do *i*, po twardej – *y* (kr. 9, 2: *biędzie – idzie*; kr. 5, 1: *mlęczna – śliczna*; kr. 4, 13: *niezgorzej – przymnoży*; kr. 8, 11: *pszénica – krynica*). Uporządkowano szereg głosek *z: ź, s: ś, c: ć* (np.: *żeby, bądź, śliczna, grzmieć*). Oboczność *e: ę* usunięto z zaimka *się* oraz w rymie: *niedziele – kościele*, kierując się zapisem przeważającym w utworze. W narzędniku liczby pojedynczej i mnogiej zaimka osobowego *on* zastosowana została zasada identyczności rodzajów, aby uniknąć rozróżnienia między formą *nimi* a *niemi*. Poprawiono wszelkie błędy druku.

Objaśnienia dotyczące cech indywidualnych języka autora i procesów historycznych znajdują się w przypisach.

Układ wersyfikacyjny zachowany zgodnie z pierwodrukiem. W celu sprawnej i dokładnej lokalizacji fragmentów tekstu wprowadzona została numeracja wersów.

I. 2. Charakterystyka przekazów

I. 2. 1. Ważniejsze odmiany tekstu

Skolacjonowano omówione wcześniej przekazy: podstawę wydania oraz druki EP1-3 i L. Rozbieżności w ortografii nie zostały uwzględnione. W niniejszej publikacji podaję tylko najistotniejsze odmiany, rezygnując ze szczegółowego wskazywania m. in. przestawień szyku czy różnic w przedrostkach, nie wnoszących zmian sensu. Wszystkie różnice w tekstach zostały objaśnione w kolejnym rozdziale.

tytuł: *Krakowiaki ofiarowane Polskom* – podst. wyd.; *Krakowiaki* – EP1-3, L.
 kr. 1, 2 *mię* – podst. wyd.; *mnie* – EP1-3, L (zmiana o podłożu dialektalnym).
 kr. 3 – podst. wyd.; kr. 9 – EP1-3, L.
 w. 3 *na łące* – podst. wyd.; *przy drodze* – EP1-3, L.
 w. 5 *mnie* – podst. wyd.; *mi* – EP1-3, L (zmiana o podłożu dialektalnym).
 w. 7-8 *będa* – podst. wyd.; *będaż* – EP1-3, L.
 w. 9 *Otóż* – podst. wyd., L; *Oteż* – EP1-3.
 kr. 4 – podst. wyd.; [brak tej części] – EP1-3, L.
 kr. 5 – podst. wyd.; kr. 8 – EP1-3, L.
 kr. 6 – podst. wyd.; kr. 5 – EP1-3, L.

w. 1-2 *Ach, dziewczyna biedna! / Zostałam się jedna* – podst. wyd.; *Dziewczyna ja biedna, / Zostałam się jedna* – EP1-3; *Dziewczyna ja biedna, / Zostałam ja [!] jedna* – L [błąd].

w. 5-7 *Już szumi ulewa, / Wicher straszny wyje, / Upadają drzewa* – podst. wyd.; *Jak straszna ulewa, / Grom po gromie bije, / Wicher łamie drzewa* – EP1-3, L.

kr. 7 – podst. wyd.; kr. 3 – EP1-3, L.

w. 6 *nimi* – podst. wyd.; *niemi* – EP1-3, L.

kr. 8 – podst. wyd.; kr. 4 – EP1-3, L.

w. 12 *Będzie grosz* – podst. wyd., EP1-3; *Pędzie [!] grosz* – L [błąd druk.]

kr. 9 – podst. wyd.; kr. 10 – EP1-3, L.

w. 7 *skoro* – podst. wyd.; *kiedy* – EP1-3, L.

w. 15-16 *Nie będzie [...], / Kiedy raz przyjdzie do sprzeczki* – podst. wyd.; *Gdy chcecie [...], / Unikajcie pierwszej sprzeczki* – EP1-3, L.

kr. 10 – podst. wyd.; kr. 7 – EP1-3, L.

w. 9 *pożar* – podst. wyd.; *ogień* – EP1-3, L.

kr. 11 – podst. wyd.; kr. 6 – EP1-3, L.

[brak] – podst. wyd.; kr. 11 – EP1-3, L.

I. 2. 2. Charakterystyka ingerencji wydawców

Do XIX w. autor nie stanowił niezbędnego ogniwa cyklu wydawniczego²⁰. Mimo, że był twórcą tekstu, często nie brano go pod uwagę w procesie przygotowania dzieła do druku. Zajmowali się tym przyjaciele lub członkowie rodziny, bądź też sami wydawcy, którym zdarzało się popełniać błędy, czasem poprawiali styl wypowiedzi i kompozycję, bez wcześniejszego ustalenia z zainteresowanym [Z. Goliński, *Edytorstwo*, [w:] SLP XIX 211]. Zresztą większość literatów godziła się na takie postępowanie. W Oświeceniu dodatkową rolę odgrywał aspekt twórczości jako tzw. wspólnej własności narodu, szczególnie w odniesieniu do tekstów libertyńskich i satyr politycznych, funkcjonujących przeważnie anonimowo²¹ i ulegających ciągłym przetworzeniom czy kontaminacjom przy kolejnych publikacjach, w zależności od nastrojów panujących wśród publiczności, ponieważ były to utwory bardzo popularne, o dużej użyteczności społecznej [KG 127]. Powszechne były druki niestaranne, będące jedynie kopiami tekstów, nie zawierające komentarza [Z. Goliński, *Edytorstwo*, *loc. cit.*].

Z analizy zachowanych przekazów *Krakowiaków* wynika, że powielano w nich pewne tendencje do ingerencji wydawcy pierwszej edycji paryskiej z 1839 r. (Aleksander Jelowicki słynął m. in. z publikacji dzieł Adama Mickiewicza), potwierdza się więc ich status jako przedruków. Natomiast wydanie zbiorowe Lipsk 1886 r. jest jakościowo jeszcze słabsze, ponieważ zawiera liczne, banalne błędy, wynikające zapewne z pośpiechu i nieuważnej pracy zecera. Zresztą wydawnictwa lipskie, w których publikowali Polacy, sływały ze

²⁰ K. Górski, *Sztuka edytorstwa. Zarys teorii*, Warszawa 1956, s. 38. [dalej: KG z numerem strony]

²¹ R. Kaleta, *Miejsce i społeczna funkcja literatów w okresie Oświecenia*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, pod red. Z. Golińskiego, Wrocław 1973, s. 39.

słabej jakości nakładów; nic więc dziwnego, że książki w nich wychodzące były tańsze niż krajowe [ib.].

Przede wszystkim zwraca uwagę przekształcona, w stosunku do pierwodruku, kompozycja utworu. Z jedenastu krakowiaków tylko dwa zachowały swoją pierwotną pozycję (1 i 2). Fragment oparzony numerem 4 został w całości usunięty na rzecz nowego zakończenia, najprawdopodobniej wprowadzonego przez Goreckiego w nieznanym wydaniu z 1816 r. Zmieniona kolejność poszczególnych części spowodowała widoczne różnice w warstwie przyczynowo-skutkowej fabuły oraz zakłóciła jej odbiór. W pierwodruku każda z przysłówek odpowiada partii dialogowej jednego z bohaterów, które razem układają się dość logicznie, chronologicznie rozwijając wątek miłości dziewczyny i chłopaka-żołnierza: żal z powodu rozstania, obietnica wierności (kr. 1-2²²); oczekiwanie na powrót kochanka (kr. 3); pouczenia rodziców dotyczące wyborów ich córki, nieuchronność ożenku (kr. 4-5); osamotnienie i zagubienie Zosi pod nieobecność Stacha (kr. 6); przemarsz wojsk polskich przez wieś i powrót wybranka (kr. 7-8); zgoda na ślub (kr. 9); obraz ciężkiego życia na wsi (kr. 10); wyjazd ukochanego do Krakowa po prezent (kr. 11). W następnych wydaniach doszło do przemieszania wydarzeń, z którego wyłoniły się nowe znaczenia: chłopak opuszcza dziewczynę nie z powodu zapowiadanej na początku wojny („Pójdzie kraju bronić”), ale by kupić wstążki; żołnierze przechodzący przez wieś zamiast wracać – wyruszają; nic nie stoi na przeszkodzie miłości (rodzice nie mają wątpliwości – brak czwartego krakowiaka); wątek ludowy zamyka zapowiedź wesela.

W związku z innym zakończeniem utworu zyskuje dodatkowy wydźwięk. Nie chodzi już wyłącznie o utożsamianie się z prostym patriotyzmem, ale o demonstrację polskości wobec zagrożenia ze strony zaborczego cara Aleksandra I. Przytaczam ten fragment w całości:

Zabrałeś nam grunt sąsiedzie,
A całujesz, to nieszczerze;
Pamiętaj, Bóg nie powiedzie
Temu, kto cudze zabierze.

Wiesz jak skończył Jan łakomy,
Zawsze sąsiadów on kłócił;
Na cudzym budował domy
I wicher wszystkie wyrócił.

Czas się sąsiedzie poprawić;
Ucz się przygody cudzemi;
Nie zdołasz swojej uprawić,
Po cóż naszej łakniesz ziemi?

Wróc sąsiedzie, wróc nam niwę,
Wszak jeszcze płyną krynice,
Gdzie nasze przodki pocziwie
Miały ze sobą granice.
[L 259]

²² Numerację krakowiaków podaję zawsze zgodnie z pierwodrukiem.

Z pewnością autor, mimo wcześniejszej nadziei, pokładanej w politykę prorosyjską stronnictwa konserwatywnego Adama Jerzego Czartoryskiego²³, wyczuł zmieniające się nastroje wśród społeczeństwa i uświadomił sobie, jakie są faktyczne zamiary dotychczas wspańiałomyślnego sąsiada. Zastanawia tylko fakt, czy możliwa była zmiana opinii w ciągu niecałego roku, jeśli w 1816 nadal przeważały głosy poparcia dla Rosji?

Niewykluczone, że powiązana z poważniejszą wymową tekstu jest również próba uwznioślenia stylu, nadania mu patosu, m. in. poprzez wprowadzenie: wielkiej litery ze względów emocjonalnych (*w niebie – w Niebie, wielki Boże – Wielki Boże, krakowiaczek – Krakowiaczek*); zmian leksykalnych, celem pozbycia się trywializmów oraz zastąpienia charakterystycznych dla gwary słów, zwrotów i fraz podobnymi, ale pochodzącymi z polszczyzny ogólnej (*przedam – sprzedam, skoro – kiedy, pożar – ogień; na łące – przy drodze; Skacz sobie ma trzodo – paś się ...; Gdzie trawka nad wodą – Tu sobie nad wodą*; pominięto wykrzyknienia typu *Ach!*). Ostatni zabieg wpłynął niekorzystnie na styl utworu, gdyż pojawiają się zakłócenia jego folklorystycznych właściwości. Podobnie jest z poprawianiem form fleksyjnych. W tym przypadku wydawcy mogło zależeć na uwspółcześnieniu języka przekazu, jeśli w liczbie pojedynczej, w bierniku *mię* zamienił na *mnie*, a w celowniku *mnie – mi*, mimo że wszystkie wymienione formy zaimka są zgodne z normą, ale te zastosowane w edycji paryskiej są powszechniejsze w użyciu (zadziałało kryterium frekwencji).

W kilku miejscach zupełnie niepotrzebnie przestawiono szyk wyrazów, ponieważ nie pociągnęło to za sobą różnic semantycznych czy rytmicznych (np. kr. 3, 7–8).

Brak dowodów w kwestii autorstwa, jeśli chodzi o poprawki dwóch strof (kr. 9, 15–16; kr. 6, 5–7), gdyż nie uległ przeobrażeniu sens wypowiedzi, a raczej obserwujemy chęć precyzowania myśli, z naciskiem na jej dosłowność i przekazanie wprost. Bardzo możliwe, że jest to ślad korygowania tekstu przez Goreckiego.

Zarówno edycje paryskie, jak i wydanie zbiorowe, nie są wolne od błędów druku (*oteż* zamiast *otóż*; z *niemi* [żołnierzami] dla rodzaju męskoosobowego, choć powinno być z *ni-mi*), z tym jednak wyjątkiem, że pomyłki z 1886 r. są niezwykle rażące (np.: *Pędzie* zamiast *Będzie*; tautologia – *Dziewczyzna ja biedna | Zostałam ja jedna*).

I. 2. 3. Kwestia Zbioru Warszawskiego

Na oddzielną uwagę zasługuje sprawa związana z działalnością słynnego polskiego folklorysty – Oskara Kolberga (1814–1890). Zajmował się on m. in. gromadzeniem dowodów na wszelkie przejawy życia i twórczości ludu, które później umieszczał w tematycznych zbiorach pracy pt. *Lud. Jego zwyczaje...* [OK.], starając się oddać pełny obraz kultury ludowej naszego kraju²⁴.

²³ *Dzieje Polski 1795–1918*, pod red. J. Topolskiego, oprac. J. Wąsicki i L. Trzeciakowski, wyd. 4 zmien., t. 3, Warszawa 1993, s. 42. [dalej: DzP z numerem strony]

²⁴ Zob.: M. Turczynowiczowa, *Oskar Kolberg*, [w:] PSB 13, 300–304; *Oskar Kolberg*, [w:] NK 8, 44–48; L. Bielawski, *Oskar Kolberg*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, wyd. 1, Kraków 1998, t. 5, s. 136–151.

W części drugiej serii VI swojego dzieła zamieścił tekst *Krakowiaków* Goreckiego jako fragment większego *Zbioru Warszawskiego*, opublikowanego [dosłownie: „wyszedł w Warszawie”], zdaniem badacza, ok. 1820 roku przez bezimiennego autora [OK 380; JP 49], a także zapis muzyczny odpowiadający temu z pierwodruku, poza niewielkimi różnicami, które nie zakłócają linii melodycznej. Niektóre wartości nut są inne, np. zamiast ćwierćnuty pojawiają się dwie ósemki; zdarzają się przesunięcia w tonacji, ponieważ Kolberg publikuje opracowanie muzyczne „w formie wokalne, przeważnie jednogłosowej” [JP 51, przypis: 5].

Sam tekst uległ znacznym przeobrażeniom. Kompozycja jest chaotyczna; utwór zyskał charakter luźno powiązanych ze sobą pieśni. Każda część została podporządkowana odpowiedniemu zapisowi nutowemu (zgodnie z numeracją), bez względu na aspekt fabularny i logiczny. Ingerencja w leksykę zmierza do uwspółcześnienia i uogólnienia języka (*siła – wiele, przedam – sprzedam, siędę – siądę*), ale również wprowadza odmienny sens (*Będzie grosz w jesieni – w kieszeni; Bo kto krew ochoczy | Za Ojczyznę toczy – broczy*). Usunięte zostały cechy indywidualnego języka twórcy, np. wtórna nosowość: *mieszkają – mieszkają*. Pojawia się, nasilone w stosunku do pierwodruku, kreskowanie *é* pochylonego, najczęściej w pozycjach nieuwarunkowanych fonologicznie, być może realizujących wytyczne Kopczyńskiego (*szczerze, wie, patrzeć*). Innowacją ortograficzną jest mała litera na początku każdego wersu, poza pierwszym.

W krakowiakach pochodzących z wydania wiedeńskiego niektóre strofy zastąpiono nowymi, np.:

Zosiu, Zosiu miła,
pokochaj chłopczynę,
by rolnik zabiegły
posiadł cię dziewczynę.
[kr. 4, 1–4; OK 395: 638]

czy

Para koni w domu,
para wołów w pługu,
domeczek ubogi,
bez żadnego długu.
[kr. 8, 9–12; OK 397: 641].

Ich poziom artystyczny i ton humorystyczno-wulgaryzujący świadczą o tym, że mogły powstać podczas kopiowania utworu jako ślad powszechnego wówczas wzbogacania tekstów różnych autorów – bez ich zgody – własnymi dopiskami.

Omawiany *Zbiór Warszawski* składa się z jedenastu pieśni z 1815 r., fragmentu traktowanego na podstawie kolejnych wydań jako alternatywne zakończenie oraz ośmiu nowych części, które powstały w celu uzupełnienia, brakujących do ilości nut, przyspiewek. Udowodnienie, że twórcą tych ostatnich nie jest Gorecki, nie stanowi problemu. Przede

wszystkim odróżnia je nieregularna budowa – od dwu- [OK 459–460: 752] po siedmiostrofowe [OK 406: 653], podczas gdy wcześniejsze mają wyłącznie cztery zwrotki. Tekst opatrzony u Kolberga numerem 12 pochodzi od Wacława z Oleska [*ib.*], wydawcy i prawdopodobnego autora. Jeden z krakowiaków jest cały spisany gwarą podhalańską, w innym zdarza się mazurzenie [*krynicyna* – OK. 398: 641]. Pozostałe są niskiej wartości i odbiegają od treści pierwodruku. Powielają schematy ludowe, mało oryginalne ze względu na liczne paralelizmy leksykalno-składniowe, np.:

Stryj tyran, stryj tyran,
stryna tyranica
[...]
Nie boję się stryka,
nie boję się stryny
nie będzie mnie bił
[...]
Nie boję się stryka,
nie boję się stryny,
nie będą mnie bili [...] [OK 402: 648, w: 1–2, 5–7, 9–11].

Niektóre zbyt rozlewnie traktują wątek miłosny, który we właściwych *Krakowiakach* był jedynie tłem do zaprezentowania wszechobecnego patriotyzmu, np.:

Powiadają ludzie,
i cóż im to szkodzi,
że młody chłopczyna
do dziewczyny chodzi [...] [OK 418: 672, w. 1–4].

Przekształceniu uległa wymowa utworu, która sugeruje raczej zabawę folklorem poprzez stylizację, np.:

Z tamtej strony wody
kąpała się wrona,
pan porucznik myślał,
że to jego żona.
[OK 459: 752, w. 1–4],

Z tamtej strony wody,
stoi chłopiec młody,
żeby mi się dostał,
pościłabym środy.
[OK 424: 681, w. 1–4].

Nasuwa się wniosek, że dodatkowe krakowiaki nie mogły być napisane przez jednego autora, ponieważ zbyt różnią się między sobą, a tym bardziej nie stworzył ich Gorecki.

Jego twórczość, choć uważana często za drugorzędną, reprezentowała jednak wyższy poziom i cieszyła się uznaniem nie tylko w Oświeceniu, ale również wśród pierwszych romantyków.

Jak pisze Jan Prosnak w swoim artykule [JP], opublikowane przez Kolberga *Krakowiaki*, wraz z towarzyszącym im komentarzem, wzbudzały od dawna zainteresowanie folklorystów. Autor utworu i kompozytor pozostawali nieznanymi, ponieważ zaginęły zbiorek, na który powoływał się Kolberg [JP 49]. Prosnak wyjaśnia dalej, że egzemplarz kórnicki (wiedeński) – kojarzony według mnie niesłusznie z 1830 rokiem (który jest raczej data umowną, a nie rzeczywistą, zastosowaną w celu prawdopodobnego umiejscowienia w czasie) – jest czwartym wydaniem, po wcześniejszych: pierwodruk 1816 r., *Zbiór Warszawski* ok. r. 1820 i 1828 – nakład Antoniego Brzeziny, bez tekstu; przy czym dwa ostatnie, łącznie z edycją 1830 r. nie znajdują potwierdzenia w żadnej z bibliografii literatury XIX wieku. Błędem jest również zakładanie z góry, że cały zbiorek jest autorstwa Goreckiego i powstał właśnie na podstawie wydania z 1816 r. Prosnak uważa też, że skoro:

wszystkie melodie (w liczbie 20) zaczerpnięte przez Kolberga z bezimiennego *Zbioru Warszawskiego* znajdują się w edycji pt. *Krakowiaki ofiarowane Polkom* [...], wniosek o bezspornej tożsamości obu tych publikacji nasuwa się samorzutnie [JP 51],

mimo odmiennej ilości tekstów, których po prostu brakuje [JP 50]. Według mnie, jest to wyłącznie wskazówka, iż utwór uległ licznym przeróbkom, ale nie znaczy, że dokonał ich Gorecki. Prosnak nie zajął się dogłębną analizą językowo-stylistyczną czy morfologiczną uzupełnionych fragmentów, niezbędną do rozstrzygnięcia kwestii pochodzenia tekstów [KG 128], dlatego zbyt pochopnie postawił tezę o ich autorstwie. Mógł również zapomnieć, że oświeceniowe utwory traktowane były jako dobro publiczne i każdy miał niekwestionowane prawo dopisywać strofy, naśladując wypowiedź twórcy.

Zdecydowaną zasługą autora artykułu *Krakowiaki z czasów Księstwa Warszawskiego* jest omówienie walorów melodii, ze wskazaniem na ich „rodowód ludowy” i „folklorystyczną nutę”:

w strukturach melicznych, w ich typowych dla [polskiej muzyki ludowej] dwutaktowych formach powtórkowych, ale również w specyficznych zwrotach tonalnych (częste lidyzy) i akompaniamencie opartym na pustej kwincie, bądź nucie stałej, burdonowej²⁵ [JP 52].

I. 2. 4. Wnioski

Przedstawione powyżej zagadnienia dotyczące wszystkich przekazów *Krakowiaków* Goreckiego dowodzą, że nadal panuje zamieszanie i liczne niejasności wokół utworu. Ba-

²⁵ Elementy stylizacji muzyki ludowej: *lidyzy* – ‘element systemu pentatonicznego, stosowanego w muzyce gregoriańskiej’; *pusta kwinta* – ‘środek wyrazu współbrzmienia interwału czystego, wykorzystywanego w utworze oznaczającym się w zasadzie pełnią współbrzmienia’; *nuta stała* (burdon) – ‘długo wytrzymywany dźwięk w określonym głosie, rozwijający strukturę wielogłosową’. [na podstawie *Encyklopedii muzyki* PWN on-line]

dacze podają różniące się daty powstania pierwodruku (np. Karol Estreicher a Elżbieta Aleksandrowska w DPP – najnowsze dane); nie ma też zgodności, co do genezy. Prosnak nie „rozszyfrował” [JP 49], jak sądził, całości problemu, raczej skomplikował go, podając dodatkowe fakty bez szczegółowego wyjaśnienia. Moim zdaniem, Kolberg musiał korzystać z jakiejś kopii nieznanego wydania z 1816 r., ale przetworzonej i uzupełnionej w ciągu kilku lat od ukazania się publikacji przez co najmniej dwóch autorów.

II. *Długa, ale bardzo ciekawa powieść o zającach*

*Długa, ale bardzo ciekawa powieść o Zającach
napisana przez pewnego litewskiego Zajęca,
co Lwa kocha, Królików nienawidzi,
a Boga tylko jednego się lęka.
21. Januar 1816 – Piza*²⁶

Do moich niektórych Czytelników
O Wy! co czytać nie lubicie długo.
Byłem zawsze waszym sługą;
Pisałem dla was niewiele,
Ale poczciwie i śmieie.

- [5] Lecz teraz, gdy przyszła chwila,
Że się nieszcześnie przesila,

²⁶ Tytuł: *powieść* – w znaczn. opowieść; jeden z synonimów bajki, notowany przez Jana Mączyńskiego w *Słowniku łacińsko-polskim* z 1564 r. [JA 8]

Zajęce – przede wszystkim kadra oficersko-wojskowa z byłymi legionistami, która walczyła przy boku Napoleona, nawet w obliczu jego nieuniknionej klęski; także: o wszystkich niezamożnych obywatelach.

litewski Zajęca – Gorecki; podkreślił w ten sposób swoje pochodzenie i przywiązanie do ziemi rodzinnej; reprezentował opisywane Zajęce, gdyż był zasłużonym żołnierzem Księstwa Warszawskiego i nie zgadzał się na rządy arystokracji.

Lew – w oświeceniowej bajce jako król zwierząt, najważniejszy ze wszystkich, oznaczał prawowitego władcę, ale był postacią kontrowersyjną, często łaskawą i sprawiedliwą albo obłudną i małoduszną [J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, pod red. A. Okopień-Sławińskiej, Poznań 1991, s. 30; dalej: JA z numerem strony]; tu: Aleksander I (1777-1825): car Rosji w latach 1801-1825, król polski od 1815 do 1825 r.; na Kongresie Wiedeńskim miał decydującą rolę, co do dalszych losów Księstwa Warszawskiego.

Króliki – nazwa błędnie wywodzona z języka niemieckiego od zdrobnienia wyrazu *król* [WK 608]; różnią się od zajęcy (wolnych, samodzielnych) statusem zwierzęcia domowego, są zależne od żywiciela, bez którego nie potrafiłyby przeżyć; choć na pozór wyglądają identycznie, bo przecież pochodzą z jednej rodziny, nie stawia się między nimi znaku równości; chodzi o grupę, która czerpała przywileje z łaski króla – cara Aleksandra I; właściciele ziemscy i bogata szlachta w przeciwieństwie do uboższych warstw społeczeństwa.

Piza – miasto w środkowych Włoszech, gdzie w latach 1815-1816 przebywał Gorecki.

Że już cnota i odwaga
Nad występkami przemaga;

- [10] Bracia! Anioła zasłonieni tarczą,
Czytajcie, piszcie, póki siły starczą;
By zazdrość jękla z słonych Bochni gruntów:
„Polska ożyła wiekami Zygmunatów”²⁷

* * *

Powieść

- Ponieważ teraz moda bajki prawić,
Więc by was, bracia, zabawić
I ja powiem o Zającach.
Tylko nie pomnę, w których to miesiącach
- [5] Była w lesie wielka wrzawa;
Chciał Tygrys Lwowi dać prawa.
A że to było przy takim ogrodzie,
Gdzie sobie w milej swobodzie
Żyły Zajączki spokojnie,

²⁷ Przedmowa: *Do moich niektórych Czytelników* – autor spodziewał się, że bajka trafi do szerszego grona odbiorców, nawet bez publikacji, ponieważ utwory zawierające aluzje polityczne szybko rozpowszechniały się w obiegu rękopiśmiennym.

w. 1 *O Wy! co czytać nie lubicie długo* – ironiczna uwaga kierowana do potencjalnych czytelników; w Oświeceniu popularne były krótsze formy wierszowane, m. in. bajka epigramatyczna i satyra.

w. 2-4 *Byłem zawsze waszym sługą...* – wyraz samokrytyki i świadomości postępowania autora; przyznał, że zawsze starał się sprostać oczekiwaniom publiczności i choć jego dorobek artystyczny – jak skromnie twierdził – nie był duży, to prezentował wartość ze względu na komentowanie, także dobitne, aktualnych problemów.

śmieie – dawna forma przysłowka: *śmiało*, bez przegłosu; zastosowana w ramach zgodności rymów.

w. 5-8 *Lecz teraz, gdy przyszła chwila...* – ocena sytuacji w kraju: po Kongresie Wiedeńskim miał nastąpić przełom, będący szansą na odbudowanie, ograniczonej wpływami Rosji, ale polskiej państwowości.

w. 6 *przesilać się* – przewycięzać.

w. 8 *przemagać* – zwalczać, zwyciężać.

w. 9 *Bracia!* – charakterystyczny zwrot etykietalny używany przez członków społeczności szlacheckiej, głównie w korespondencji i publicznych przemówieniach; podkreślał charakter wspólnotowy tej warstwy.

- [10] Kazał im Tygrys być w wojnie
I rzekł im te słowa puste:
„Walczę za waszą kapustę”.
„O! będziem bronić” – krzyknęła gromada,
Nie wiedząc, że Lew kapusty nie jada.
- [15] „Będziem bronić” – krzyknęły Zające
I stanęło ich tysiące.
Zające to były śmiałe,
Na śmierć i rany niedbałe;
Z siarką, z ołowiem znajome.
- [20] Już nawet Wilki łakome
Omijały je z daleka;
Poznały jak ból dopieka,
Gdy za kapustę swą własną
Kogo zadrasną.
- [25] Ale mówiąc między nami:
Między tymi Zającami
Było od przodków
Wiele wyrodków.
Lub jaśniej mówiąc, było tam bez lików
- [30] Podłych Łasiczek i dumnych Królików.
Łasiczki na obie strony
Biły pokłony.
Króliki za piecem siedząc
I nic o mrozie nie wiedząc,
- [35] Szeptaly sobie
Jak w każdej dobie:
„A czy my głupie bić się za kapustę,
Kiedy my i tak tłuste?”
Zające biedne

Aniola zaslonieni tarczą – przez niektórych Polaków Aleksander I był uważany za stróża i wybawcę, m. in. obóz konserwatywny na czele z Adamem Jerzym Czartoryskim propagował pozytywny wizerunek cara [DzP 42]; aluzja do protekcji rosyjskiej nad Królestwem Polskim.

w. 10 *Czytajcie, piszcie...* – kultura jako bardzo ważny czynnik jednoczący ziemie polskie pod zaborami; apel o pielęgnowanie dóbr duchowych, ponieważ były one podstawowym ogniwem odbudowy i naprawy kraju.

w. 11 *Bochnia* – miasto w województwie małopolskim; jak Wieliczka, słynie od wieków z wydobycia soli; podlegała zaborem austriackim z całą Galicją.

w. 12 *Polska ożyła wiekami Zygmunta* – panowanie dynastii Wazów przypada na renesans, a więc czasy rozkwitu polskiej gospodarki i kultury, szczególnie pod rządami Zygmunta I Starego (1506–1548) i Zygmunta II Augusta (od 1529, faktycznie 1548–1572), zwane też *złotym wiekiem* w dziejach Rzeczypospolitej [WK 1498]; nostalgia za niepodległością i świetnością państwa; odniesienie do polityki cara Aleksandra I, który jako dobroczyńca „rzekomy” [W. Pusz, „*Nowy Parnas*” *literacki przedromantycznej Warszawy. Zarys problematyki*, „Prace Polonistyczne” 1974 (seria XXX), s. 169] miał dźwignąć Królestwo Polskie z upadku.

- [40] Biły się jedn (e).
I chociaż to z nich mówiły niektóre:
„Ej! dostaniem bracia w skórę”;
Ale przez wdzięczność słuchały Tygrysa.
Wyrwał ich temu lat kilka
- [45] Z łagodnych pazurków Lisa
I z krwawej paszczy żarłocznego Wilka.
Tymczasem Lew, gniewny srodze,
Pędził Tygrysa po drodze
I wszystkie leśne narody,
- [50] Którym on zabrał swobody,
Wzywał do walki z nim wspólnej
Dla dobra sprawy ogólnej.
Widząc, że Tygrys się kończył,
Najpierwszy Lis się przyłączył.
- [55] Lecz inne prostsze zwierzęta
Niosły dalej jego pęta;
Mniemając, że on zesłany
Został od Pana nad pany,
By ród męczony od wieka
- [60] Uwolnić z jarzma człowieka.
Lecz, gdy ujrzały widocznie,
Że mimo wszelkie rozumy
Wylewa ich krew dla dumy
I nigdy świat nie odpocznie,
- [65] Więc razem go odstąpiły,
Żeby pokazał swe siły.
A Zające biedne
Zostały z nim jedne.
Pomogły Lwowi Brytany
- [70] I upadł Tygrys krwią zlany.
Zające myślą: „Ot, bieda,
Nikt teraz nam wiary nie da,
Że my za kapusty swoje
Takie krwawe wiedli boje”.
- [75] Ale zwycięzca wspaniała
Rzekł do nich: „Narodzie stały,
Wrócę wam miłe swobody,
Idźcie na swoje ogrody”.
Zajęczki sobie ‘skik’, ‘skik’ szybkim biegiem
- [80] Stanęły nad Wisły brzegiem.
Ale cóż Państwo powiecie?
Nie dacie wiary Poecie.
Skoro z nich który głodny nieboraczek
Chciał tylko skubnąć kapuściany krzaczek,
- [85] Nie było wleźć w ogród kędy,
Tak wszystkie zajęły grzędy

- I Łasice, i Króliki,
I jeszcze dumne wznosiły okrzyki:
„Precz stąd hałastro uboga.
[90] Nie wzięła was wojna sroga,
Lecz nie wpuszcim was do grona,
Oszpecić nasze imiona;
Żadnej własności nie macie,
Tylko rozruchów szukacie;
[95] A chcecie użyć tej losu odmiany,
Którą przez nasze mądre stworzyliśmy plany?”
Na to Zajączki od głodu
Wpółród własnego usychając rodu,
Gotowały się już cicho
[100] Zrobić Łasiczkom i Królikom licho.
I na taki się koniec wzięła rzecz zanosić:
Mieli Królików zdusić, potem Lwa przeprosić.
Ale któż zgadnie
To, co w przyszłości wypadnie.
[105] Wszystkie Zajączki wołały:
„Gdzież nasz obrońca wspaniały?
Oddał nas jak niewolników
Pod rządy dumnych Królików. ”
A nie wiedziały nic o tym,
[110] Że on był nowym zajęty kłopotem.
Wilki i Lisy obłudne,
Co mu w godziny pomagały trudne,
Z tym się projektem konieczne napaarli,
Żeby Zajączków pożarli.
[115] Próżno przekładał im Lew dobroczynny:
„Co wam zawinił ten naród niewinny?
Przypomnijcie ten ród miły,
Gdy zewsząd bisurmańskie psiarnie was goniły,
Robił przysługi wam znaczne. ”
[120] A oni wszystko swoje: „Będziem jeść, bo smaczne. ”
Lew tedy, choć mocniejszy, lecz bardzo spokojny,
Nie chcąc zaczynać już wojny,
Odstąpił im tylne skoki,
Lecz to wylezie przez boki.
[125] Zobaczą wszyscy widocznie
Jak nasz Zajączek odpocznie,
Jak da polski sus wysoki.
Ci, co trzymają za skoki,
Będą z lisimi ogony
[130] Skakać przez nasze zagony.
Tymczasem, nim to ma wszystko nastąpić
Lew, co bez łaski nie może i stąpić,
Teraz już w kraje swe wrócił

- I tron Królików wyrzucił.
[135] Zające biedne
Poważa dziś jedne.
Rozdał kapusty im wiele.
Nawet w tym hojnym podziale
Zajączek jeden bez nogi,
[140] Poczciwy, stary, ubogi,
Co wodził w boje ich szyki,
Dostał w swe rządy Króliki.
Chwali to głosów tysiące
I woła: „Boże,
[145] Gdy to być może,
Niech ich przemieni w Zające!”
W tej chwili radości prawej,
Gdy tak król lasów łaskawy,
Żeby go uczcić wspaniale,
[150] Dawały Zające bale.
I ja tam byłem,
Miód, wino piłem.
Trzeba by skończyć tak bajkę zabawną,
Lecz ja wam piosnkę przypomnę mą dawną:
[155] Nie wiem, co dalej będzie, ale jak się dowiem,
Miejcie zawsze cierpliwość, w trzeciej bajce powiem.
Jednak, że polską mam duszę
Przez wdzięczność dołożyć muszę:
Chwała Tobie, Lwie wspaniały,
[160] Wyrwij z niewoli ród cały,
Zobaczysz, na jakiej karcie
Złożę ci dzięki otwarcie!²⁸

²⁸ Powieść: w. 1 *Ponieważ teraz moda...* – bajka była najpopularniejszym gatunkiem Oświecenia ze względu na łączenie przyjemnego (rozrywki) z pożytecznym (nauką) w lapidarnej formie, realizowała więc najważniejszą tezę epoki – dydaktyzm.

w. 5-6 *Była w lesie...* – aluzja do kampanii z 1812 r.

Tygrys – wyobrażenie Napoleona Bonaparte (1769-1821), cesarza francuskiego w latach 1804-1814, kreujące jego *czarną legendę* w związku z próbą utworzenia imperium w Europie, na wzór starożytnego Cesarstwa Rzymskiego; odwołanie do wszelkich negatywnych cech zwierzęcia zgodnie z symboliką: krwiożerczości, okrucieństwa, drapieżności itp.; podobieństwo leksykalne do słowa: tyran.

Lwowi – na początku doby nowopolskiej utrzymywały się jeszcze wahania w końcówkach deklinacyjnych rzeczowników rodzaju męskiego, m. in.: w celowniku liczby pojedynczej częściej stosowana była końcówka *-owi*, zaczerpnięta z dawnej odmiany *u*-tematowej [ZK 610].

w. 7-9 *przy takim ogrodzie...* – Księstwo Warszawskie (zob. też: *nad Wisły brzegiem*, w. 80); okres z dziejów Polski pod zaborami postrzegany pozytywnie, głównie za sprawą: konstytucji 1807 r. i Kodeksu Napoleona z 1808 r., które gwarantowały równe prawa dla wszystkich obywateli (także mieszczaństwa i chłopów) czy szereg wolności osobistych; oraz ogólnego polepszenia sytuacji ziem, jakie znalazły się w granicach nowej organizacji państwowej.

Zając litewski, co tę bajkę napisał, nauczył się tak bając w Akademii Wileńskiej, zatem przez wdzięczność uprasza J[asnie] W[ielmożnego]: W[asz] M[ość] Pana Dobro-

w. 10 *Kazał im Tygrys...* – Napoleon nawoływał do powszechnego powstania na Litwie, które miało być pretekstem w walce z Rosją; w zamian za współudział w kampanii moskiewskiej obiecywał pomoc w odbudowie Rzeczypospolitej. [J. A. Gierowski, *Historia Polski 1764–1864*, Warszawa 1986, s. 145; dalej: HPG z numerem strony]

w. 12 *Walczę za waszą kapustę* – symbolicznie o: ziemi, ojczyźnie, wolności.

w. 13 *będziem* – w pierwszej osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego i przyszłego prostego końcówka *-em* spotykana dawniej, dziś występuje w gwarach [ZK 620]; mazowizm; także w. 120; w. 42: *dostaniem*; w. 91: *wpuścim*.

w. 15–19 *I stanęło ich tysiące...* – zmagania zbrojne Polaków w okresie zaborów były bardzo liczne; ogromna odwaga i wytrwałość cechowały walczących za ojczyznę, często z poświęceniem zdrowia i życia; na wyprawę w 1812 r., z nadzieją polepszenia sytuacji państwa, wyruszyło 90 tysięcy żołnierzy polskich (stanowili aż 1/6 część wielonarodowościowej armii Napoleona), tymczasem zmarnowała ona z trudem zorganizowane siły wojska polskiego. [HPG 146]

w. 18 *niedbały* – niedbający.

w. 19 *znajomy* – tu: obeznany, zaznajomiony.

w. 20–24 *Już nawet Wilki łakome...* – w 1809 r. Austria napadła na Księstwo Warszawskie z myślą zajęcia i podziału terytorium między swoich sojuszników w walce z Napoleonem; jednak, mimo dwukrotnej przewagi liczebnej wroga, Polacy odparli jego atak [HPG 143–144]; wilk jako symbol zła, agresji i wrogości.

w. 22 *dopiec* – tu: dokuczyć.

w. 27–28 *Było od przodków...* – nawiązanie do niechlubnych działań postaci historycznych wywodzących się z magnaterii, jak choćby hetmana wielkiego koronnego księcia Janusza Radziwiłła, który z niechęci do króla i żądzy władzy poddał się wrogowi podczas najazdu szwedzkiego na Polskę w 1655 r., zerwał unię z Rzeczpospolitą i uznał protektorat Karola Gustawa nad Litwą [WK 1064]; wątek obwiniania szlachty sarmackiej za rozbiory; por. przyst.: „Przodków wady potomkom szkodliwe”. [NKPP 2, 1112: 5]

w. 29 *bez lików* – *lik*: dawna miara, liczba; dzisiejsze: *bez liku*, wyraża nieskończoną ilość.

w. 30–32 *Łasiczki* – łasica to zwierzę odbierane negatywnie w świadomości ogółu z uwagi na podobieństwo do lisa; symbolizuje: chciwość, kłótniwość, krwiożerczość i siłę niszczycielską; tu: arystokracja polska wzbogacająca się kosztem wyzysku chłopów i przy wykorzystaniu do własnych potrzeb polityki kraju; podkreślenie dwulicowości tej warstwy społecznej, gdyż warunkowała swoje poglądy w zależności od czerpanych z danego stanowiska korzyści.

w. 33–38 *Króliki za piecem...* – adresowane do tej części magnaterii, która opowiadała się za polityką prorosyjską i nie brała udziału w wyprawie moskiewskiej, bardzo ciężkiej przede wszystkim ze względu na niesprzyjające warunki klimatyczne; ostra zima 1812 r. była istotnym czynnikiem wpływającym na klęskę Napoleona.

w. 40 *jedne* – w rękopisie: jedno; pomyłka autora być może spowodowana skojarzeniem wyrazu *jedne* z *jeno* (jedyńcie).

jeden – sam, odosobniony; także: w. 68, w. 136.

w. 41–43 *I chociaż to z nich mówili...* – w obliczu zbliżającej się klęski Napoleona rodziły się obawy związane z dalszym losem sprawy polskiej na arenie europejskiej, jednak oddziały Polaków walczyły honorowo aż do momentu abdykacji cesarza w kwietniu 1814 r. [HPG 147]

dzieja, żebyś ją raczył imieniem jego Uniwersytetowi ofiarować; ufając, że jak teraz cuda z zającami się robią, to i on z ucznia przemieni się w członka honorowego Akademii. Je-

w. 44–46 *Wyrwał ich...* – Napoleon zwyciężył w walkach z atakującymi tereny dawnej Rzeczypospolitej Prusami (1806 r.) i Austrią (1809 r.); zasługą jego było utworzenie Księstwa Warszawskiego z oswojonych ziem.

Lis – zgodnie z tradycją uważany za drapieżnika, obłudnika, szkodnika i złodzieja, stąd uosobienie jednego z zaborców, obok wilka.

w. 47–48 *Tymczasem Lew...* – przewaga cara Aleksandra I była druzgocząca, Napoleon został dosłownie przepędzony z Rosji.

pędzić – tu: przeganiać.

w. 49–52 *I wszystkie leśne narody...* – cała Europa: zarówno tereny anektowane przez Francję (Belgia, Nadrenia, część Półwyspu Apenińskiego), zależne od niej (Holandia, Związek Reński, Hiszpania), jak i inne państwa kontynentu (m. in. Szwajcaria), przeciwstawiła się dążeniom Napoleona do hegemonii, dlatego połączyła się na przełomie 1812 i 1813 r. w kolejnej koalicji antyfrancuskiej.

w. 53–54 *Lew się kończył...* – po klęsce w kampanii moskiewskiej upadek Napoleona był już tylko kwestią czasu; spośród zaborców ziem polskich do Rosji pierwsze przyłączyły się Prusy.

w. 55–60 *Lecz inne prostsze zwierzęta...* – nie wszystkie narody odwróciły się od Napoleona; dla tych, które nie posiadały własnej państwowości ofensywa francuska była w pewnym sensie wybawieniem i dawała szansę na uzyskanie suwerenności (skorzystały np. dzisiejsza Holandia i Belgia, wówczas Zjednoczone Królestwo Niderlandów).

w. 58 *Pan nad pany* – figura stylistyczna służąca hiperbolizacji: poliptoton; zaczerpnięta ze stylu biblijnego; biernik liczby mnogiej rzeczowników rodzaju męskoosobowego z końcówką *-y* używany był w języku poetyckim doby nowopolskiej jako archaizm, dla uwydatnienia zabarwienia pejoratywnego lub podniosłego. [ZK 297–298]

w. 59 *od wieka* – w dopełniaczu liczby pojedynczej rzeczowników rodzaju męskiego występowała tendencja do stosowania końcówek równoległych *-a: -u* [ZK, s. 610], bez względu na kategorię żywotności.

w. 61 *widocznie* – wyraźnie, łatwo dostrzegalnie; także: w. 125.

w. 62 *mimo wszelkie rozumy* – końcówka *-il/-y* w dopełniaczu liczby mnogiej rzeczowników rodzaju męskoosobowego przeważała na początku doby nowopolskiej nad właściwą dziś: *-ów*. [ZK 612]

w. 65–66 *Więc razem go odstąpiły...* – szósta koalicja antynapoleońska zaatakowała na kilku frontach jednocześnie; do decydującego starcia doszło pod Lipskiem między 12 a 13 października 1813 r.; następnie walki przeniosły się na teren Francji, gdzie trwały jeszcze prawie pół roku.

w. 67–68 *A zające biedne...* – Polacy wstawili się odwagą i determinacją, najdłużej walcząc jako stronnicy Francji.

w. 69 *Pomogły Lwowi Brytany* – Wielka Brytania prowadziła ofensywę na zachodnim froncie Europy, odnosiła znaczne sukcesy i obalała system napoleoński na zajmowanych terenach.

w. 70 *I upadł Tygrys...* – 31 marca 1814 r. armie koalicji wkroczyły do Paryża, dlatego Napoleon zmuszony był poddać się.

w. 71–74 *Zające myślą...* – razem z klęską Napoleona upadła koncepcja odbudowy państwa polskiego w granicach sprzed rozbiorów, uczyniono jednak bardzo wiele, żeby Polska istniała na mapie Europy; było to możliwe głównie za sprawą działalności księcia Adama Jerzego Czartoryskiego. [HPG 147–148]

stem z uszanowaniem dla całego szanownego domu Śniadeckich.

A[ntoni] G[orecki].

J[aśnie] W[ielmożny] Jan Śniadecki, Rektor Ak[ademii] Wile[ńskiej]²⁹

w. 75–78 *Ale zwycięzca wspomniał...* – car Aleksander I podkreślał poparcie dla sprawy polskiej jeszcze przed 1814 r., dlatego wystąpił na Kongresie Wiedeńskim z propozycją utworzenia Królestwa Polskiego.

w. 76 *stały* – wierny.

w. 81–82 *Ale cóż Państwo powiecie?* ... – typowy dla bajki element kontaktu z czytelnikiem [JA 51]; chwyt retoryczny służący uwiarygodnieniu opisywanych treści poprzez przewrotne powątpiewanie w wiedzę autora.

w. 85–87 *Nie było wleźć w ogród kędy...* – powracający z kampanii napoleońskich żołnierze byli poszkodowani, ponieważ mimo największego poświęcenia dla kraju, nie uzyskali dostępu do urzędów i możliwości podejmowania decyzji w sprawach państwowych; niezadowoleni z nowego porządku kształtującego się na przełomie 1814 i 1815 r.

w. 88–96 *I jeszcze dumnie wznosiły okrzyki...* – obraz polskiej szlachty i magnaterii, charakteryzującej się pieniactwem, pychą i wykorzystywaniem wszelkich okazji do wzbogacenia się, bez względu na pozostałych obywateli i dobro ogółu; w 1814 r. rząd Księstwa Warszawskiego na wiadomość o klęsce Napoleona oddał się do dyspozycji Aleksandra I, żeby ratować swoją pozycję; mimo mniejszego zaangażowania w dążenia wolnościowe, chociażby od żołnierzy wywodzących się z uboższych sfer, szlachta najwięcej skorzystała, ponieważ konstytucja Królestwa Polskiego gwarantowała władzę wyłącznie posiadaczom gruntów; [DzP 41]

w. 89 *halastra* – z ukr.: banda, zgraja.

w. 97–102 *Na to Zajączki od głodu...* – środowisko drobnej szlachty, mieszczaństwa i inteligencji niezadowolone z uprzywilejowanej pozycji ziemiaństwa najwcześniej zaczęło wyrażać swoją niechęć do unii z caratem; początkowo zaufanie do Aleksandra I nie słabło, ale negatywny stosunek do elity rządzącej wzrastał się od 1814 r.; zapowiedź przesilenia sytuacji politycznej i organizowania się opozycji.

w. 99 *gotować się* – tu: przygotowywać się.

zrobić лихо – zwrot frazeologiczny oznaczający sprowadzenie na kogoś nieszczęścia, kłopotów.

w. 103–104 *Ale któż to zgadnie...* – kolejny zabieg retoryczny; zastosowany w celu retardacji właściwego toku wątku fabularnego; forma ironicznej sugestii odczytania utworu i zabawy z odbiorcą.

w. 109–114 *A nie wiedziały nic o tym...* – podczas obrad Kongresu Wiedeńskiego doszło między zaborcami do sporu o podział ziem polskich: Prusy i Austria nie chciały odstąpić wszystkich zdobytych na Napoleonie terenów oraz nie zgadzały się na zachowanie polskiej państwowości w jakiegokolwiek postaci [HPG 147]; wobec planów rosyjskich opór stawiała też Francja i Anglia.

w. 113 *naprzeć się* – nalegać, upierać się przy swoim zamiarze.

w. 114 *Zajączków* – w bierniku liczby mnogiej rzeczowników męskoosobowych często występowała końcówka *-ów*, przeniesiona z dopełniacza. [ZK 612]

w. 115–116 *Próżno przekładał...* – po pokoju paryskim w 1814 r. „Aleksander manifestacyjnie podkreślał swoją życzliwą postawę wobec Polaków”. [HPG 148]

przekładać – wyjaśniać, tłumaczyć.

w. 117–119 *Przypomnijcie ten ród miły...* – odwołanie do licznych wojen Rzeczypospolitej („przedmurza chrześcijaństwa”) z najeźdźcą tureckim w ciągu całego XVII w.; dzięki zasłu-

gom armii polskiej pod wodzą Jana Sobieskiego, w sławnej odsieczy wiedeńskiej z 1683 r., Europa Zachodnia została uratowana przed ekspansją Wielkiej Porty Otomańskiej.

znacznym – pokazny, dość duży.

w. 120 *A oni wszystko swoje* – elipsa; wykorzystanie kontaminacji zwrotów frazeologicznych: *robić coś po swojemu* oraz *postawić na swoim*.

w. 121–123 *Lew tedy...* / *Nie chcąc zaczynać...* – w sprawie polskiej musiało dojść do kompromisu, ponieważ Europa znów poczuła się zagrożona przez Napoleona (po jego powrocie z Elby podczas słynnych „stu dni”); jednogłośnie dokonano kolejnego rozbioru Polski: Austria uzyskała Wieliczkę, Podgórze, okręg tarnowski, a Prusy – Gdańsk, Toruń oraz departamenty bydgoski i poznański, tworzące Wielkie Księstwo Poznańskie.

tedy – więc, wobec tego, zatem.

tylne skoki – w gwarze myśliwskiej: nazwa określająca nogi zająca; aluzja do generała Zajączka, który w kampanii moskiewskiej, podczas bitwy nad Berezyną (25–29 XI 1812 r.) stracił nogę; zob. w. 139.

w. 126–130 *Jak nasz Zajączek odpocznie...* – czytelna zapowiedź dalszych działań narodowyzwoleńczych Polaków, którzy rozprawią się z zaborcami, gdy tylko odbudują swoje siły; wyrażenie poparcia dla czynu zbrojnego.

w. 132 *stąpić* – stapać.

w. 133–134 [Lew] *Teraz już w kraje...* – car od 1815 r. stał się królem polskim, ale urzędował w Rosji, w Królestwie zastępował go namiestnik; uchwalili nową konstytucję i dokonał podziału urzędów w nawiązaniu do tradycji Sejmu Wielkiego oraz Księstwa Warszawskiego; liberalna polityka była wyłącznie pozorem, gdyż w rzeczywistości cała władza skupiała się w rękach Aleksandra I.

w. 138 *w podziale* – forma bez przegłosu, uwarunkowana rymem do: *wiele*; niezgodna z normą językową, ale spotykana w gwarze.

w. 139–142 *Zajączek jeden bez nogi...* – chodzi o generała Józefa Zajączka (1752–1826), który w latach 1815–1826 zajmował stanowisko pierwszego namiestnika Królestwa Polskiego; wcześniej aktywnie walczył o niepodległość kraju; po upadku Napoleona przebywał w niewoli rosyjskiej; mianowany na urząd przez Aleksandra I, stopniowo zaczął mu ulegać, aż „wstał na drogę serwilizmu” [MKS 88]; postać często ośmieszana i atakowana przez literatów, ponieważ „dzięki kalectwu i zasługom” wojennym kreował „wizerunek [swojej] patriotycznej ofiarności”, którą niestety wykorzystywał w służbie carowi [MKS 88]; podkreślenie zbieżności nazwiska generała z mianem tchórzliwych zajęcy, również poprzez aluzję do rzezi Pragi z 4 XI 1794 r., podczas której Zajączek był komendantem obrony, ale ustąpił przed najeźdźcą rosyjskim, kapitulując 5 XI.

w. 147 *prawy* – tu: prawdziwy, szczerzy.

w. 151–152 *I ja tam byłem...* – utarta formuła, rodzaj okolicznościowego powiedzenia; pojawia się też u Adama Mickiewicza: „I ja tam z gośćmi byłem, miód i wino piłem” – *Pan Tadeusz*, ks. XII, w. 862. [Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX w., ułożona przez P. Hertzę i W. Kopalińskiego, Warszawa 1975, s. 303, poz. 2]

w. 154–156 *Trzeba by skończyć...* – chwyt służący grze z czytelnikiem; polega na kreacji narratora – obserwatora i gawędziarza, relacjonującego bieżące wydarzenia, nieposiadające go wiedzy o wszystkim; fraza, w różny sposób przekształcana i zamieszczana w utworach jako zakończenie; element metatekstowy – zapowiedź puenty.

II. 1. Nota edytorska

II. 1. 1. Podstawa wydania

Edycja została przygotowana w oparciu o rękopis listu Antoniego Goreckiego do Jana Śniadeckiego z dnia 21 stycznia 1816 r., pisanego z Pizy do Wilna, pt.: [*Długa, ale bardzo ciekawa*] *Powieść o Zającach / napisana przez pewnego litewskiego Zająca, co Lwa kocha, Królików nienawidzi, a Boga tylko jednego się lęka*. Korzystałam z kserokopii autografu przechowywanego przez Bibliotekę Jagiellońską, pod sygnaturą 3131 wraz z innymi listami do tegoż adresata.

Tekst powstał w trakcie pobytu poety we Włoszech, gdzie leczył się z ran wojennych [PSB 1, 307]. Korespondował on z rektorem Uniwersytetu Wileńskiego dość często ze względu na aktywny współdziałanie w życiu kulturalno-naukowym uczelni i żywe zainteresowanie sytuacją polityczną kraju, związane z działalnością patriotyczną, nie tylko na terenie Wileńszczyzny.

w. 157–162 *polską mam duszę...* – apostrofa dziękczynna, przybierająca niemal modlitewną formę; odwołanie do polskiej obyczajowości z charakteryzującą kontakty oficjalne grzecznością; dostrzeżenie zasług Aleksandra I, pochwała i jednocześnie dystansowanie się autora; zabieg ujawniający niespójność tekstu oraz postawy Goreckiego, służący demaskowaniu faktycznej polityki, dzięki dobitności stylu i przypisywaniu carowi rzekomo zbawczej roli dla całego narodu polskiego.

²⁹ Subskrypcja: *bajac* – opowiadać bajki.

Akademia Wileńska – powstała dzięki polityce cara Aleksandra I z przekształcenia w 1802 r. Szkoły Głównej w Wilnie; silny polski ośrodek naukowy i kulturalny, kształcący elitę inteligencji pod zaborami; skupiał największych badaczy i twórców (m. in.: Lelewel, Mickiewicz, Słowacki, bracia Śniadeccy [HPG 173]; władze uniwersytetu nawiązywały do tradycji Komisji Edukacji Narodowej. [HPG 171–173]

Jaśnie Wielmożny: Wasz Mość Pan Dobrodziej; Jaśnie Wielmożny – przykłady rozbudowanego nazewnictwa w etykiecie, szczególnie listach; wyraz szacunku dla odbiorcy, podkreślenie wspólnego z nadawcą pochodzenia szlacheckiego oraz świadomości wysokiej pozycji adresata.

żebyś – forma drugiej osoby liczby pojedynczej wskazuje na spoufalenia z odbiorcą.

to i on z ucznia... – intencja Goreckiego: chęć zyskania prestiżu i autorytetu społecznego; jako absolwent akademii (ukończył ją w 1806 r. z wyróżnieniem) zgłosił się do rektora z prośbą o nadanie mu tytułu członka honorowego.

jestem z uszanowaniem... – etykieta zwrot grzecznościowy; zabieganie o względy odbiorcy poprzez wyrażenie szacunku dla jego rodziny i najbliższego otoczenia.

Jan Śniadecki (1756–1830) – astronom, matematyk, reprezentant klasycyzmu w walce z romantykami; początkowo związany z Akademią Krakowską; od 1808 r. rektor Uniwersytetu Wileńskiego, przyczynił się do rozbudowania pozycji i sławy uczelni.

AG – posługiwanie się inicjałami było charakterystyczne dla korespondencji prywatnej, intymnej.

³⁰ Ze względów praktycznych w całej pracy użyta została wersja skrócona tytułu.

³¹ T. Kostkiewiczowa, *Silva rerum*, [w:] *Słownik Terminów Literackich*, pod red. J. Sławińskiego, wyd. 4, Wrocław 2002, s. 509.

³² Kolejność zapisu, zawsze: zmiana, a następnie odniesienie do rękopisu.

Na całość składa się obszerna bajka z przedmową do potencjalnych czytelników oraz fragment końcowy w postaci subskrypcji, będący bezpośrednim zwrotem do Śniadeckiego. Tekst mieści się na czterech kartach, dwustronnie zapisanych, formatu listowego. Zamiast numeracji, u dołu każdej ze stron znajdują się kustosze z pierwszymi wyrazami kolejnych fragmentów, sygnalizujące układ treści, właściwe dla staropolskich ksiązek rękopiśmiennych.

Utwór nie doczekał się publikacji w tomikach wierszy Goreckiego, chociaż, jak może się wydawać, promował politykę prorosyjską jako drogę do odzyskania niepodległości oraz krytykę postępowania Napoleona, zgodnie z tzw. czarną legendą – poglądy dość powszechne przed 1819 r. Jednak kwestia wymowy utworu jest bardziej skomplikowana. Z pewnością był niewygodny dla elity rządzącej za sprawą dobitnej krytyki arystokracji i szlachty, a po 1820 r. – ze względu na zawartą w nim pochlebną wizję cara Aleksandra I. Zresztą do zaistnienia wystarczył obieg rękopiśmiennych odpisów, w którym musiał funkcjonować na dużą skalę, czego dowodem są liczne przekazy. Jedyna istniejąca edycja pochodzi z 1880 r. – pośmiertna, a więc nie posiada statusu autoryzowanej, natomiast pozostałe zachowane do dziś zapisy są wyłącznie kopiami, dodatkowo przetworzonymi przez przepisujące je osoby. W takiej sytuacji autograf jest bezdyskusyjną podstawą wydania.

Rękopis tzw. *Powieści o Zającach* jest niezwykle istotny ze względu na dużą wartość poznawczą, dotyczącą: właściwości języka epoki i autora, grafii doby Oświecenia, poglądów politycznych Goreckiego, a także aluzyjności tekstu, dlatego opublikowanie jego zawartości w kompletnej, oryginalnej postaci uważam za niezbędne.

II. 1. 2. Odczytanie rękopisu

Pomimo wyraźnego charakteru pisma autora, rękopis nie jest zbyt czytelny. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na nakładające się na siebie fragmenty tekstu, przebijające z następujących po sobie stron. Wynika to głównie ze słabej jakości papieru, na którym list został sporządzony. Niewielka ilość przekreśleń i kilka drobnych przekształceń w treści świadczą o dużej staranności piszącego. Z całą pewnością można stwierdzić, że Gorecki układał bajkę pod wpływem chwili, ponieważ im bliżej końca, tym bardziej nieregularne staje się pismo, a także zdarza się, że jeden z wyrazów został przekreślony na rzecz drugiego. Takie zjawisko obrazuje proces twórczy, sygnalizuje dobór odpowiedniego słownictwa, a tym samym znaczeń (w. 59: [*ród*] *nekany* zastąpione – *męczony*) oraz kontrolę nad poprawnością, ponieważ autor wychwytywał pomyłki, które zdarzyło mu się popełnić z dwojakich powodów: przepisania rymu (w. 97–98: *głodu* – *głodu* zamienione na *głodu* – *rodu*) albo uprzedzenia dalszej treści (w. 95: skreślone *przez nasze*, prawidłowe w wersji następnym).

W omawianym zagadnieniu mieści się kwestia prawidłowego odczytania rękopisu. Nie mam wątpliwości co do pełnego brzmienia *incipitu*, który powinien wyglądać następująco: *Długa, ale bardzo ciekawa powieść o Zającach*³⁰. Inne przekazy nie powielają tej lekcji, chociaż przemawiają za tym wyraźnie fakty: podkreślenie całego zdania, a nie tylko fragmentu uważanego za właściwy tytuł; skrajnie prawa pozycja końcowej partii wypowiedzenia (od wyrazu: *powieść*); natomiast nieco zamazane początkowe słowa są przy-

słonięte przez litery odbijające się z odwrotnej strony kartki (lewoskrętny zapis), a nie przekreślone celowo. Podpowiedzią w tym przypadku jest krój pisma autora – prawoskrętny. Przyjmując: *Boga jednego* zamiast: *Boga samego*; choć różnica znaczeniowa jest niemal niezauważalna, to jednak najistotniejsze jest zaprezentowanie tekstu w całości zgodnego z intencją autora.

II. 1. 3. Pozostałe przekazy

Powieść o Zającach funkcjonowała w wielu odpisach. Można ją znaleźć w licznych zbiorach tzw. *Variów*, wywodzących się od wirydarzy i ksiąg typu *miscellanae*, tworzonych przez szlachtę w dobie staropolskiej³¹. Posłużę się w edycji tylko dwoma takimi przykładami różniących się między sobą kopii, do których udało mi się dotrzeć. Pierwsza znajduje się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich pod sygnaturą 6778/II [z. 13, s. 101–106; dalej: P2]. Pochodzi z archiwum Cieńskich z Okna i zawiera odpisy wierszy, dramatów, przekłady, mowy, ogólnie teksty polskie i francuskie. Wiadomo tylko, że została stworzona w XIX wieku. Natomiast druga przechowywana jest w Bibliotece Państwowej Akademii Nauk w Krakowie pod sygnaturą nr 497 [k. 92–95; dalej: P3]. Mieści się ona wśród powstałych w XVIII i XIX wieku odpisów wierszy, jak głosi opis katalogowy Jana Czubka z 1906 roku: przeważnie politycznych, opatrzonych datą 1816 r. (karty: 75–96). Są to wersje bajki w pewnym stopniu przekształcone z tym, że ostatnia jest bliższa oryginałowi.

Omawiany utwór został wydrukowany przez Władysława Wisłockiego w Krakowie w 1880 r. [dalej: P1] jako odbitka z „Kalendarza Krakowskiego” Józefa Czecha (na rok 1880). Ten przekaz prezentuje wyższy poziom od rękopiśmiennych kopii, ale nie jest wolny od błędów czy zmian.

Poza odosobnionym faktem wydawniczym, *Powieść o Zającach* nie była drukowana, nie znalazła się także w żadnej z edycji zbiorowych dzieł poety. Kilka przypisów wyjaśniających aluzje składa się na szcztątkowy komentarz zawarty w P1 i P2; brak opracowania tekstu.

II. 1. 4. Język rękopisu

Dziewiętnastowieczne rękopisy rządziły się innymi prawami niż ówczesne publikacje zwarte. Chociaż norma języka literackiego nie była jeszcze ustabilizowana i zdarzały się częste rozbieżności zapisu, w drukach przeważała tendencja do stosowania uporządkowanej i konsekwentnej grafii. Natomiast rękopisy prezentują właściwie stan polszczyzny doby wcześniejszej, średniopolskiej. Pisarze niechętnie pozbywali się starych przyzwyczajęń, a tym samym trudno o przestrzeganie w ich tekstach dopiero kształtujących się zasad ortograficznych. Najwięcej zaniechań dotyczyło stosowania znaków diakrytycznych [IB 33]. „Zwyczaj nekreskowania wielkich liter ustępował na przełomie XVIII i XIX w.” [IB 34], a więc dosyć późno, ale nadal liczne były rozchwiania w stawianiu głosek sy-

czących, ciszących, a z nimi także szumiących, w różnych pozycjach fonologicznych. Jeszcze na początku XIX wieku nie dziwiło podwojenie spółgłoski, częściej w wyrazach zapożyczonych, ale też w rodzimych [IB 39], a w drugiej połowie tego stulecia notowane było nierzadko długie? [IB 33], nie do pomyślenia w drukach od końca XVIII w.

Powieść o Zającach zawiera liczne cechy charakterystyczne dla przekazów rękopiśmiennych doby Oświecenia i przełomu wieków. Najliczniejszą grupę stanowią wahania szeregów konsonantycznych – s: ś, z: ź, n:ń, c:ć, np.: *lesne, idzcie, panstwo, cierpliwosc* obok *cierpliwość, dołożyć*, ale m. in.: *jaśniej, każdej, bić się, obrońca, zrobić*. Często pojawia się długie? zamast s, ś a nawet ź (w dwuznaku? z), np.: *upra? za, wdzięczno? ć, poniewa? z*. W jednym wyrazie doszło do podwojenia spółgłoski s (*la? sów*), prawdopodobnie w związku z etymologią (od gleby lessowej). Kolejną właściwością jest brak kreskowania samogłoski o w wygłosowej sylabie, po zaniku jerów i wzdłużeniu zastępczym, np.: *przodkow, ogrod, gruntow, miód, czytelnikow*, chociaż Onufry Kopczyński wprowadził ó na progu doby nowopolskiej [ZK 288–289]. W całym tekście fonem j zastępują i oraz y, odpowiednio w nagłosie, przed samogłoską – i, w wygłosie, przed spółgłoską – y, zgodnie z obowiązującą wówczas normą, m. in.: *iękła, znaiome, czytaycie, jaśniej*. Wyjątkowo w jednym przypadku znalazła się jota: *już*, ale obocznie do *iuż*. Tylko gdzieniegdzie, zresztą wyłącznie w pozycjach uwarunkowanych fonologicznie, pojawia się é pochylone, np.: *każdój, prawój, trzeciój*. Łączy się z tym zjawiskiem pisownia narzędnika oraz miejscownika rzeczowników rodzaju żeńskiego, nijakiego i niemęskoosobowego z zakończeniem –em (i), choćby: *tem* albo *tém, waszem, lisiemi*. Forma trybu rozkazującego dla drugiej osoby liczby pojedynczej z końcówką pierwotną –i: y, tu: *wyrwi* zamiast *wyrwij*, występowała szcztątkowo w XVIII wieku [ZK 303], podobnie jak miękkość wygłosowych spółgłosek: *waszem', tem'*.

Warto zwrócić uwagę na indywidualne cechy języka Goreckiego. Pisownia obrazuje sposób wymowy autora. Często, przede wszystkim jeżeli wymaga tego rym, samogłoski nosowe występują w wariacie wokalicznym, np.: *slugo* (sługa), *staneło, dawno* (dawna), *z siarko, kapuste*. Następnie mamy do czynienia z upodobnieniami pod względem dźwięczności, np.: *wleść, bydz w wojnie, bydz może*. Pojawia się wtórna nosowość w wyrazie *kączył* (kończył). Kilka procesów pełniących funkcję archaiczną jednocześnie wpływa na budowę wersyfikacyjną: końcówka –y dla biernika liczby mnogiej rzeczowników rodzaju męskoosobowego – *rozummy* [ZK 297] oraz narzędnika liczby mnogiej tych rzeczowników – *z ogony* [ZK 616]; w ramach stylizacji pojawiają się mazowizmy w pierwszej osobie liczby mnogiej czasowników w postaci końcówki –m zamiast –my [ZK 373], np.: *będziem, wpuścim, dostaniem*.

II. 1. 5. Zasady transkrypcji tekstu

Tekst został zmodernizowany w oparciu o zasady sformułowane przez Irenę Klemensiewicz-Bajerową dla edycji typu B [IKB].

Zapis wielką i małą literą ujednolicono, szczególnie w stosunku do nazw zwierząt, które będąc personifikacjami uzyskały status nazw własnych. W rękopisie występowały wahania, ale przeważała wielka litera, stąd też zmiana na jej korzyść w transkrypcji. Uwspółcześniona została pisownia łączna i rozdzielna, np.: *nie pomnę, stąd, wpośród, nie*

odpocznie, trzeba by, z daleka oraz pozostałe zjawiska ortograficzne, m. in.: poprawiono błędy, zwłaszcza powszechne wówczas, z zakresu *h* i *ch* [IB 48; tu: *halastra*].

Interpunkcja w całym tekście została podporządkowana obecnie obowiązującym normom, głównie w kwestii użycia cudzysłowu w partiach dialogowych. Poszerzono zastosowanie średnika i przecinka, sporadycznie występujących w rękopisie. Pauza w funkcji zamkniętej zdanie została całkowicie usunięta.

Wprowadzono fonem *j* zamiast *i* / *y*, m. in.: *bajka, ja, milej, kraje*. Zaznaczone zostało kreskowanie *ó*, np.: *któż, rozruchów, przodków, niektórych*. Ujednoliceniu uległy szeregi spółgłosek: *s: ś, z: ź, n: Ń, c: ć*, jak choćby: *świat, dołożyć, idźcie, skubnąć*. Obecność samogłosek nosowych z jasnymi – *ę: e, q: o*, zarówno w wygłosie, w rymie, jak i w śródgłosie, została zneutralizowana poprzez wprowadzenie odpowiednich głosek, m. in.: *stanęły, krzyknęły, kapustę, dawną, służą*. We wszystkich pozycjach fonologicznych umieszczono *e* zamiast *é* pochylonego, z wyjątkiem dwóch sytuacji (w. 147–148: *prawej: laskawy*; w. 109–110: *tym: kłopotém*), uwarunkowanych rymem, gdzie obecność *é* jest konieczna ze względu na wymowę tej samogłoski, zbliżoną do *y*. W narzędniku i miejscowniku rzeczowników wszystkich rodzajów dają jednolity zapis *-ym* (*i*), np.: z *lisimi, o tym*. Długie? zastąpiono *s* oraz *ś* (*dusza, jeszcze, jeść, cierpliwość*).

Układ wersyfikacyjny pozostał bez zmian, z wyjątkiem subskrypcji, gdzie dokonano przesunięć sylab, ze względu na niewłaściwy podział wyrazów. Rozwinięcia skrótów mieszczą się w nawiasach ostrokątnych. Wprowadzona została numeracja wersów, także w transliteracji, w celu sprawnej lokalizacji omawianych zjawisk w obrębie całego utworu. Wszelkie właściwości języka epoki i autora, zachowane w transkrypcji, podano w objaśnieniach do tekstu.

II. 2. Charakterystyka przekazów

II. 2. 1. Ważniejsze odmiany tekstu

Skolacjonowano omówione wcześniej przekazy: podstawę wydania oraz P1–3. Nie zostały uwzględnione rozbieżności w ortografii, dotyczące zapisu wielką i małą literą, ponieważ jest to najczęstsza zmiana, a w samym rękopisie nie ma konsekwentnego przestrzegania zasad; obok nich pominięto również przestawienia szyku oraz rozbieżności w rodzaju gramatycznym czasowników i zaimków, wynikające z odmiennego traktowania bohaterów bajki. Wszystkie różnice w tekstach zostały objaśnione w kolejnym rozdziale.

podtytuł: *napisana przez pewnego litewskiego zająca [...], a Boga tylko jednego się lęka* – podst. wyd; [zastąpiony opisem] *Z autografu pisanego w formie listu 21 stycznia 1816, z Pizy we Włoszech, do Jana Śniadeckiego w Wilnie* – P1; *napisana przez pułkownika Morawskiego w roku 1818 podczas sejmku w Warszawie* – P2; [...] *a Boga tylko samego się lęka* – P3.

przedmowa do czytelników – podst. wyd.; [brak] – P1–3.

w. 3 *i ja* – podst. wyd., P1, P3; *ja wam* – P2.

w. 7 *przy takim ogrodzie* – podst. wyd., P1, P3; *przy takiej zagrodzie* – P2.

w. 9 *zajączki* – podst. wyd., P1, P3; *zające* – P2.

w. 12 *waszą* – podst. wyd., P2, P3; *waszę* – P1.

w. 15 *krzyknęły zające* – podst. wyd., P1, P3; *znów wrzeszczą zające* – P2.

w. 19 *z siarką, z ołowiem* – podst. wyd., P3; *z siarką ołowiem* – P1; *z siarko-łowiem* – P2.

w. 23 *kapustę swą własną* – podst. wyd., P3; *kapustę własną* – P1, P2.

w. 24 *kogo zadrasną* – podst. wyd., P1, P3; *zające drasną* – P2.

w. 28 *wiele wyrodków* – podst. wyd., P2, P3; *wielu wyrodków* – P1.

w. 29 *bez lików* – podst. wyd., P1, P2; *też lwików* – P3.

w. 34 *o mrozie* – podst. wyd., P1, P3; *o wojnie* – P2.

w. 44 *temu lat* – podst. wyd., P1, P3; *przed laty* – P2.

w. 46 *z krwawej* – podst. wyd., P1, P3; *z ogromnej* – P2.

w. 50 *zabrał* – podst. wyd., P1, P3; *wyrwał* – P2.

w. 51 *zzywał* – podst. wyd., P1, P3; *używał* – P2.

w. 53 *się kończył* – podst. wyd., P1, P3; *już kończył* – P2.

w. 54 *przyłączył* [do lwa] – podst. wyd., P1, P3; *odłączył* [od tygrysa] – P2.

w. 55 *lecz inne prostsze* – podst. wyd., P1, P3; *inne zaś leśne* – P2.

w. 60 *uwolnić* – podst. wyd., P1, P3; *uwolnił* – P2.

w. 61 *ujrzały* – podst. wyd., P1; *ujrzeli* – P2; *widziały* – P3.

w. 63 *wylewa* – podst. wyd., P1, P3; *przelewa* – P2.

w. 64 *i nigdy świat nie odpocznie* – podst. wyd., P1, P3; *i że świat nigdy nie spocznie* – P2.

w. 65 *więc razem go* – podst. wyd., P1, P3; *wraz wszystkie go* – P2.

w. 67–68 – podst. wyd., P1, P3; w. 69–70 – P2.

w. 70 *upadł* [...] *złany* – podst. wyd., P1, P3; w. 68 *padł* [...] *zalani* – P2.

w. 71 *zające myślą: „ot... – podst. wyd., P1; i myślą sobie: „ot... – P2; zające myślą: „otóż... – P3.*

w. 73 *kapusty* – podst. wyd., P1, P3; *kapustę* – P2.

w. 76 *do nich* – podst. wyd., P1, P3; *im* – P2.

w. 77 *wrócę wam miłe* – podst. wyd., P1, P3; *wracam wam wasze* – P2.

w. 78 *swoje ogrody* – podst. wyd., P1, P3; *wasze zagrody* – P2.

w. 79 *zajączki* – podst. wyd., P1; *zające* – P2; *zajączki też* – P3.

w. 81 *ale cóż państwo* – podst. wyd., P1, P3; *lecz cóż panowie* – P2.

w. 82 *dacie* – podst. wyd., P1, P3; *dali* – P2.

w. 88 *i jeszcze* [...] *wznosiły* – podst. wyd., P1, P3; *jeszcze swe* [...] *wznosili* – P2.

w. 91 *lecz nie wpuszczim* – podst. wyd., P3; *lecz nie puścim* – P1; w. 93 *my nie puścim* – P2.

w. 92 – podst. wyd., P1, P3; w. 94 – P2.

w. 93 *żadnej* – podst. wyd., P1, P3; w. 91 *żadnych* – P2.

w. 94 – podst. wyd., P1, P3; w. 92 – P2.

w. 95 *użyj tej losu odmiany* – podst. wyd., P1; *być warci odmiany* – P2; *tej losu odmiany* – P3.

w. 96 *którą przez nasze mądre stworzyliśmy plany* – podst. wyd., P1, P3; *która przez mądre dla nas zrządzoną jest pany* – P2.

- w. 97 *zajączki* – podst. wyd., P1, P3; *zające* – P2.
 w. 100 *lasiczkom* – podst. wyd., P1; *lasicom* – P2, P3.
 w. 101 *na taki się wzięła* – podst. wyd., P1, P3; *to wzięła się już* – P2.
 w. 103-104 – podst. wyd., P1, P3; [brak] – P2.
 w. 105 *wszystkie zajączki* – podst. wyd., P1, P3; *a wpośród żalu* – P2.
 w. 109 *a nie* – podst. wyd., P1, P3; *lecz nie* – P2.
 w. 110 *nowym* – podst. wyd., P1, P3; *mocnym* – P2.
 w. 116 *co wam zawinił* – podst. wyd., P1, P3; *cóż wam przewinił* – P2.
 w. 117 *przypomnijcie ten ród miły* – podst. wyd., P1; *wspomnijcie sobie owej strasznej chwili* – P2; *przypomnijcie sobie* – P3.
 w. 118 *gdy zewsząd bisurmańskie psiarnie was gonily* – podst. wyd., P1, P3; *gdy bisurmańską psiarnią was, wilki, gonili* – P2.
 w. 119 *posługi wam* – podst. wyd., P3; *przysługi wam* – P1; *przysługi dla was wszystkich* – P2.
 w. 120 *a oni wszystko swoje* – podst. wyd., P3; *a one wszystko swoje* – P1; *a oni na to* – P2.
 w. 121 *lew tedy, choć mocniejszy, lecz bardzo spokojny* – podst. wyd., P1, P3; *lew, choć mocniejszy, ale spokojny* – P2.
 w. 122 *zaczynać* – podst. wyd., P1, P2; *poczynać* – P3.
 w. 123 *tylne* – podst. wyd., P1, P3; *jedne* – P2.
 w. 124 *lecz to wylezie* – podst. wyd., P1, P3; *lecz wyjdzie im to* – P2.
 w. 125 *zobaczą wszyscy* – podst. wyd.; *zobaczą to wszyscy* – P1; *zobaczą [to] wszyscy* – P2, P3.
 w. 126 *jak nasz zajączek* – podst. wyd., P1, P3; *niech sobie zając* – P2.
 w. 127 *jak da polski* – podst. wyd., P1, P3; *zrobią liszki* – P2.
 w. 128 *ci co trzymają* – podst. wyd., P1, P3; *co to trzymają* – P2.
 w. 133 *teraz już w kraje swe wrócił* – podst. wyd., P1; *już w swoje kraje powrócił* – P2; *zaraz ich w kraje swe wrócił* – P3.
 w. 134 *i tron* – podst. wyd., P1, P3; *już tron* – P2.
 w. 135-136 – podst. wyd., P1, P3; [brak] – P2.
 w. 138 *hojnym* – podst. wyd., P3; *nagłym* – P1, P2.
 w. 140 *pocziwy, stary, ubogi* – podst. wyd., P1, P3; *pocziwy, mężny, chociaż ubogi* – P2.
 w. 142 *rządy* – podst. wyd., P1, P3; *ręce* – P2.
 w. 143 *chwali to głosów* – podst. wyd., P1; *wielbi go głosów* – P2; *chwali to głośno* – P3.
 w. 146 *niech ich przemieni* – podst. wyd., P1, P3; *przemień króliki* – P2.
 w. 147 – podst. wyd., P1, P3; [brak] – P2.
 w. 150 *dawały zające* – podst. wyd., P1, P3; *dawali króliki* – P2.
 w. 152 *miód, wino pitem* – podst. wyd., P1, P3; *jadłem i pitem* – P2.
 w. 153 *tak bajkę* – podst. wyd., P1, P3; *tę powieść* – P2.
 w. 154 *piosenkę przypomnę mą* – podst. wyd., P1, P3; *wspomnę piosenkę moją* – P2.
 w. 156 *zawsze* – podst. wyd., P1; *proszę* – P2; *tylko* – P3.
 w. 157-162 – podst. wyd., P1, P3; [brak] – P2.

- w. 162 *złożę* – podst. wyd., P1; [brak] – P2; *złoży* – P3.
 subskrypcja – podst. wyd.; [brak] – P1-3.

II. 2. 2. Charakterystyka ingerencji kopistów

Przepisywanie tekstów literackich do osobistych notatek czy ksiąg było zjawiskiem powszechnym, zwłaszcza pod zaborami. Często dzięki funkcjonowaniu w odpisach utwory mogły zaistnieć w świadomości społeczeństwa, omijając zakazy cenzury. Niektóre z nich przetrwały do naszych czasów właśnie w postaci kopii, istotnych szczególnie, jeśli druk zaginął lub publikacja nie miała miejsca. Wadą tego typu zabiegów było przetwarzanie tekstów do własnych potrzeb [KG 127], ale też zwyczajne pomyłki i błędy kopistów. Chociaż z drugiej strony świadczyło to również o dużym zainteresowaniu danym utworem. Jednak przy braku jakiegokolwiek przekazu autoryzowanego nie można dokonać weryfikacji treści i tekst pozostaje skażony. Obserwacje odpisów mogą służyć do badania kwestii rozumienia i użyteczności publicznej dzieł. W przypadku Powieści o Zającach mamy do czynienia z jednym autentycznym, pełnym tekstem oraz przekształconymi kopiami, dzięki temu możliwe jest właściwe ocenienie wartości rękopisu oraz znaczenia zmian w odpisach.

Analiza wybranych przekazów wskazuje, że powtarza się kilka tendencji. Przede wszystkim żaden z nich nie zawiera przedmowy do czytelników. Można więc sądzić, że kopisci sporządzali je już z okaleczonej wersji. Zrozumiały jest brak subskrypcji listu, gdyż ma ona wyłącznie charakter okolicznościowy, prywatny, intencjonalnego zwrotu do adresata w określonym celu; nie ma znaczenia dla ogólnej wymowy utworu. Przekształceniu uległ podtytuł – nie zawiera części alegorycznej. Druk podaje tylko skrócony opis okoliczności napisania listu. W P2 mamy zupełnie inne informacje dotyczące autora, daty i miejsca powstania bajki. Przypisano ją, zdaniem profesora Wiesława Pusza, Franciszkowi Morawskiemu. Kojarząc pewne wspólne cechy stylu, najczęściej myleni byli właśnie ci dwaj poeci, co świadczy o chaosie praktyki kopistów, szczególnie w sprawach atrybucji. Z pewnością jest to ślad czerpania tekstu z odmiennych źródeł oraz potwierdzenie niekwestionowanej wartości autografu. Pozostałe różnice przeważnie skupiają się wokół indywidualnych realizacji fragmentów utworu, które mogą mieć neutralny wpływ na znaczenie, np.: *ja wam* (zamiast: *i ja*³²), *iż (że)*, *by uwolnił (by uwolnić)*, *lecz nie (a nie)*, itp. albo podkreślać pejoratywną wymowę opisywanych obrazów, m. in.: *przy zagrodzie (przy ogrodzie)*, *[zające] wrzeszczą (krzyczą)*, *wyrwał (zabrał)*, *przelewa (wylewa)*, *wielbi (chwali)* [przykłady z P2]. Niektóre ze zmian sięgają bardzo daleko, często wzmocniają albo nawet ujawniają aluzje, np.: *ręce (rządy – P2)*, *chwali głośno (chwali – P3)*, [było] *też lwików (bez lików – P3)*, *o wojnie (o mrozie – P2)*, *zajączek [...] da polski sus (zrobią liszki sus – P2)*. Zdarza się również odwrócenie sensu: [bale] *dawali króliki (dawały zające)*, *odłączył (przyłączył)*, *lecz coś panowie [powiecie] (ale coś państwo)* [P2]; [lew] *zaraz ich w kraje swe wrócił (teraz [on] już... – P3)*. Najwięcej jest jednak ingerencji w warstwie fleksji, morfologii i leksyki. W P2 (czasem też w pozostałych przekazach) rodzaj upersonifikowanych zwierząt zmieniony został na męskoosobowy, co wyraźnie wskazuje drogę interpretowania ich jako ludzi, np.: *ich – je, poznali – poznały, wielu – wiele, gotowali się – gotowały się, mówili – mówiły*, itd. Gorecki, moim zdaniem celowo, rodzaj niemęskooso-

bowy przyporządkował zającom, podkreślając w ten sposób niewinność stworzeń, natomiast rodzaj męskoosobowy zarezerwował dla ich oprawców: [wilki i lisy] *naparli i pożarli*. Wahania w bierniku liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego między końcówką *-ę* i *-ą* w. 12: *waszą* [rkps] a *waszę* [P1] potwierdzają, że druk powstał w drugiej połowie XIX wieku, ponieważ *-ę* rozpowszechniło się nawet na zaimek [ZK 614]. Kilkakrotnie mamy do czynienia ze zmianą liczby, P2: *kapustę* (*kapusty*), *żadnych* (*żadnej*). W odpisach, szczególnie w P2, usunięte zostały zdrobnienia: *zające* (*zajączki*); też w P3, *łasicom* (*łasiczkom*) oraz dokonano przesunięć w prefiksach, które nierzadko wpływają na wydźwięk tekstu, np.: *padł zalany* (*upadł zlany*), *przewinił* (*zawinił*), *wspomnijcie* (*przypomnijcie*), *poczynąć* (*zaczynać*). Podobnie jest z doбором słownictwa, m. in. w P2: *ogromnej* (*krwawej*), *używał* (*wzywał*) [do walki], *mocnym* (*nowym*), *powieść* (*bajkę*), *jedne* (*tylne*); też w P3: *przystugi* (*posługi*), *nagłym* (*hojnym*). Kolejna warstwa przekształcona w tekście to składnia. Oprócz licznych przestawień szyku, występuje tendencja do skracania lub wydłużania wypowiedzi cząstkami pozbawionymi dodatkowych znaczeń. Jednak takie postępowanie ma wpływ na wersyfikację całego utworu, ponieważ dochodzi do zmiany ilości sylab w wersie, np. w P2: w. 4 w *których miesiącach* (-1); w. 76 *im* (-1); we wszystkich przekazach: w. 121 *lew, choć mocniejszy, ale spokojny* (-4). Zastanawiają ingerencje prowadzące do tautologii, czy przypadkiem nie są błędami, P2, np.: *wracam wam wasze, dla was wszystkich*. P2 jest również w znacznym stopniu okaleczony: brak kilku wersów a kolejność niektórych została zmieniona.

II. 2. 3. Wnioski.

Kopiści dokonali wielu przeróbek tekstu, mniej lub bardziej wpływających na sens bajki. Jak widać nawet zmiany w dziedzinie języka, wydawałoby się czysto „techniczne”, przekształcają odcień znaczenia. Jakkolwiek nie ma możliwości korzystania z dodatkowych przekazów przy edycji tego utworu, jednak warto zauważyć, że większość ingerencji powstała na skutek indywidualizacji języka, a nie potknięć i błędów. Stąd też moja opinia, że *Powieść o Zającach* funkcjonowała w świadomości społeczeństwa i spełniała ważną rolę w kształtowaniu światopoglądu politycznego w tamtym okresie.

Agnieszka Stasińska

„KRAKOWIAKI OFIAROWANE POLKOM” AND „POWIEŚĆ O ZAJĄCACH” —
TWO IMPORTANT POEMS OF ANTONI GORECKI FROM YEARS
1815–1816.
TEXTS AND COMMENTARIES.

(summary)

The paper is the part of the M. A. thesis devoted the critical edition of two poems: *Krakowiaki ofiarowane Polkom* [Krakowiaki given to Polish women] and *Powieść o Zającach* [Novel about the Hares] from output of Antoni Gorecki.

These poems were very popular in the age in which they were written. Unfortunately none of them have been published in critical edition until now. Also first one has not been reissued since XIX century and the next one has not been even published.

Krakowiaki... and *Powieść...* have been joined in this paper because of the time of arising: 1815 and January in 1816 — in the moment of history which was very important to Poland that was being after three partitions. The lyrics present the realities of The Warsaw Duchy and The Polish Kingdom with views of author on the most important social and political issues. Additionally these lyrics are interesting and present aesthetic values characteristic for the Polish literature situated between the Enlightenment and the Romanticism. Surely — important and deserve to be noticed by not only literary researchers, but also by the others humanists for example who are interested in music and history of the Polish language.

The paper presents the texts and the commentaries.

Tłumaczenia

Stéphanie Félicité de Genlis

CUDOWNY SZAFIR, CZYLI TALIZMAN SZCZĘŚCIA.
POWIASTKA WSCHODNIA*

W mieście Bagdadzie za panowania cnotliwego kalifa Mostangera, syna sławnego Aarona-al-Raszyda, żył Aladyn, najbogatszy kupiec Azji. Zajmował się on handlem drogimi kamieniami i biżuterią¹.

Pewnego dnia, na dwie godziny przed zachodem słońca, weszła do sklepu Aladyna dama wysokiej i okazałej postury, zasłonięta wspaniałym długim kaszmirowym czarczafem. Podążało za nią czterech bogato ubranych niewolników. Oznajmiła ona, że posiada bardzo piękny pierścień z szafirem, który chce sprzedać. Aladyn był tak zachwycony pierścieniem, że zgodził się dać za niego dwieście sztuk złota, które od razu odliczył i wręczył damie. Potem wziął od niej szafir, zamknął go na powrót w puzderku i schował w gablocie pod szklaną ladą.

Po zakończeniu transakcji dama kupiła wiele klejnotów o dużej wartości, które kazała odłożyć, mówiąc, że zanim wróci do domu, musi odwiedzić kogoś, kto mieszka na tej samej ulicy, ale przyjdzie w ciągu godziny, aby zapłacić za diamenty, które wybrała.

Zjawiała się po kwadransie, kiedy zaczynało już zmierzchać. Jakież było zdumienie Aladyna, gdy ujrzał za nią zamiast niewolników towarzyszących jej za pierwszym razem, pięciu albo sześciu urzędników sądowych, którzy nagle wtargnęli do jego sklepu. Zażądał więc wyjaśnień, a wtedy dama zuchwale oskarżyła go o kradzież pierścienia.

– Co mówisz, nieszczęsna? – zawołał kupiec.

– Oświadczam – odparła dama – że mnie niegodziwie okradłeś.

– Ale w jaki sposób?

– Przed chwilą weszłam sama jedna do twego sklepu, by sprzedać piękny pierścień. Wyjęłam go zza przepaski. Był zamknięty w puzderku. Właśnie miałam ci go pokazać,

* *Nowe powiastki moralne i nowele historyczne*, Paryż 1806, t. 5, s. 193–252.

¹ Pewien Polak, hrabia Walicki, ma wspaniałą kolekcję kamieni szlachetnych, w której znajduje się piękny szafir o szczególnej właściwości: w świetle traci on niebieską barwę i staje się fioletowym ametystem, najczystszy i najbardziej lśniący. Zjawisko to podsunęło pomysł powiastki *Cudowny szafir, czyli talizman szczęścia*.

gdy wyrwałeś mi puzderko. Ucieklam przerażona tym gwałtem. Na szczęście puzderko jest zamknięte i tylko ja wiem, jak je otworzyć...

– Prawda, że puzderko jest zamknięte – przytaknął kupiec. – Przekonałem się o tym wkrótce po wyjściu tej nieszczęsnej kobiety, gdy chciałem raz jeszcze obejrzeć pierścien, który od niej kupiłem za dwieście sztuk złota. Ale ponieważ zapowiedziała, że wróci dziś wieczorem, wolałem na nią poczekać niż forsować zamek.

– Więc twierdzisz – rzekła dama – że widziałeś pierścien?...

– Oczywiście, że widziałem. Czy mógłbym go kupić nie oglądając?

– Na pewno nie. I te słowa ściągają na ciebie karę. Niech przyniosą światło.

Na rozkaz niewolnicy Aladyna przynoszą cztery świeczniki, które stawiają na kontuarze.

– Gdzie jest pierścien? – zapytała nieznajoma dama.

– Oto on – odparł kupiec wręczając pierścien jednemu z urzędników sądowych.

– A więc – podjęła dama, zwracając się do kupca – skoro widziałeś pierścien, powiedz nam, jaki drogocenny kamień go zdobi!

– Szafir – odrzekł Aladyn – o najpiękniejszej niebieskiej barwie, jaką kiedykolwiek widziałem.

– Sami słyszeliście! – zawołała dama – Powiedział bez namysłu, że pierścien jest ozdobiony szafirem, a ja oświadczam, że wspaniałym ametystem o czystej, głębokiej fioletowej barwie. Spójrzcie wszyscy.

Co rzekłszy, sięgnęła po puzderko, otworzyła je i pokazała – w samej rzeczy – pierścien z ametystem. Zaskoczony Aladyn stał nieruchomy i zmieszany. Urzędnicy sądowi bez wahania uznali, że jest winny, i chcieli go prowadzić do kadiego. Dama jednak sprzeciwiła się temu mówiąc, że zadowala ją odzyskanie pierścienia. Urzędnicy sądowi odeszli więc niezatrzymywani, a ona została w sklepie. Przez chwilę pozostawali sam na sam z Aladynem, który w porywie gniewu chciał się na nią rzucić. Cofnęła się i odsłoniła twarz, mówiąc strasznym głosem:

– Poznaj Abukara...

Słyszając męski głos i widząc twarz mężczyzny, Aladyn zadrzał, pobladł, zachwiał się na nogach i padł zemdlny. Rzekoma dama, która w istocie była przebrany Abukarem, opuściła czarząf i pospiesznie wyszła ze sklepu.

Abukar wrócił do swego domu położonego w dzielnicy Aladyna, w którym od kilku dni mieszkał pod fałszywym nazwiskiem Sadi. Tu, zrzuciwszy damskie szaty, nałożył nowe ubranie.

Piękny, niespełna trzydziestoletni, przebrał się za starca. Ufarbował brwi, twarz pokrył ciemnymi bruzdami. Przyprawił sobie długą białą brodę, lewe oko zasłonił opaską. Następnie wsparł się zgarbiony na lasce i o północy udał się do znanej w mieście kawiarni, dokąd w porze letnich upałów przychodziło wielu kupców, żeby zgodnie z miejscowym zwyczajem spędzić część nocy na picu kawy i sorbetu, na paleniu opium i tytoniu oraz na przechadzkach po rozkosznym ogrodzie.

Abukar wiedział, że spotka tu Nadera, bogatego starca, dawniej trudniącego się kupectwem. I rzeczywiście, pierwszą osobą, którą zobaczył wchodząc do kawiarni, był Na-

der. Siedział na uboczu przy małym stoliku i palił w milczeniu długą wonną fajkę z masy perłowej, kości słoniowej i agatu. Abukar usiadł obok niego i by zwrócić na siebie uwagę starca, wyciągnął z kieszeni wspaniałą fajkę wysadzaną rubinami, diamentami i szmaragdami. Nader nabrał wielkiego szacunku dla posiadacza takiej fajki i choć z natury był małomówny i wyniosły – od razu wszedł z nim w rozmowę.

Abukar powiedział mu, że przybywa z Damaszku w nadziei, że sprzeda kalifowi wspaniałe klejnoty, które ze sobą przywiózł.

– Pokażę ci jeden z nich – dodał. – Spójrz – mówił pokazując mu swój cudowny pierścien. – Czy znasz ametyst, który mógłby się z nim równać?

Nader przyznał, że nigdy nie widział tak pięknego ametystu i to o tak olśniewającym blasku. Zaprzagnął go mieć. Mógł zaoferować sto sztuk złota, bo tyle wziął ze sobą. Abukar przyjął tę sumę i dał mu pierścien, który Nader od razu włożył na palec.

Pół godziny później spacerowali po ogrodzie, a około trzeciej nad ranem Abukar, który spostrzegł, że wkrótce zacznie świtać, nakłonił Nadera, by wyszli z kawiarni, i zaproponował, że będzie mu towarzyszył w drodze do domu, gdyż zmierza w tę samą stronę. Nader zgodził się. Razem opuścili kawiarnię, a ponieważ szli bardzo wolno, zdążyli przebyć dopiero dwie ulice, gdy Abukar, ujrawszy pierwsze promienie słońca, rzucił się nagle na Nadera i ściągnął mu z palca pierścien, który następnie włożył do puzderka i ukrył w kieszeni.

Na krzyk Nadera, żeby łapać złodzieja, przybiegło kilka osób. Podczas gdy Abukar i starzec oskarżali się wzajemnie o kradzież, zgromadzeni wokół nich gapi uznali zgodnie, że trzeba doprowadzić ich do kadiego. Nader i Abukar odpowiedzieli, że tego właśnie chcą i że obaj udadzą się tam dobrowolnie. Na dworze zrobiło się zupełnie jasno.

Trzeba było zaczekać, aż kadi, którego wyrwali ze snu, ubierze się. Wreszcie do nich wyszedł. Najpierw wysłuchał Nadera, który opowiedział, co się wydarzyło, potem głos zabrał Abukar i stwierdził, że starzec musi być obłąkany, skoro wygaduje rzeczy, których fałsz łatwo wykazać.

– Prawda – ciągnął – że gawędziłem z nim w kawiarni i powiedziałem mu o bardzo pięknym klejnocie, który mam w kieszeni. Wcale nie prosił, żebym mu go pokazał, i od razu zmieniliśmy temat rozmowy. Lecz gdy byliśmy na ulicy, wypytywał mnie o pierścien i chciał wiedzieć, jaki kamień go zdobi. Wyjąłem więc klejnot z kieszeni, żeby mu go pokazać. Był zamknięty w puzderku. Gdy tylko to uczyniłem, starzec rzucił się na mnie, żeby mi wyrwać własność, a gdy zobaczył, że nie zdoła dopiąć swego, zaczął krzyczeć, żeby łapać złodzieja, w czym mu co sił wtórowałem...

– Ten człowiek jest szalony – przerwał Nader – skoro utrzymuje, że nawet nie widziałem pierścienia. Zdemaskuję go bez trudu. Klejnot, który od niego kupiłem za sto sztuk złota i który potem mi ukradł, to pierścien z przepięknym ametystem. Niech go w tej chwili pokaże.

– Chętnie – odparł Abukar. – I wyjdzie na jaw twoje szalbierstwo, bo pierścien, który chciałeś mi wyrwać z rąk, a którego nigdy przedtem nie widziałeś, jest ozdobiony szafirem. Co powiedziawszy, Abukar wyjął z puzderka wspaniały szafir, a kadi zwracając się do Nadera powiedział gniewnie:

– Uznaję cię winnym nikczemnego czynu. Za karę zapłacisz sześćdziesiąt sztuk złota temu zacnemu starcowi.

– Nie, panie. – odrzekł Abukar – Wystarczy mi, że mogłem odzyskać pierścień.

Kadi wyraził wielkie uznanie dla wspaniałomyślności Abukara, który uklonił się nisko i wyszedł. Rozwścieczony Nader podążył za nim, oskarżając go o czary. Biedak zupełnie stracił głowę. Biegł za Abukarem obrzucając go wyzwiskami. Weszli obaj w wąską i opustoszałą uliczkę i nagle Abukar, zatrzymując się, zdjął opaskę i sztuczną brodę, i odwracając się do Nadera, który zbliżał się do niego z groźną miną, powiedział piorunującym głosem:

– Poznaj Abukara...

Oparłszy się o ścianę Nader wpatrywał się w niego z osłupieniem. Zrobiło mu się słabo i padł bez czucia na bruk. Abukar prędko założył brodę i opaskę i wezwał pomocy. Otworzyły się drzwi, stanął w nich niewolnik. Abukar dał mu sztukę złota, żeby ocucił zemdłonego. Gdy niewolnik zbliżył się do starca, Abukar oddalił się w stronę swego domu.

Po pięcioletniej nieobecności Abukar powrócił do rodzinnego Bagdadu. Żył tu nieznanymi pod nazwiskiem Sadi, a niewolnicy, których sprowadził z Damaszku, znali go tylko pod tym fałszywym nazwiskiem. Będąc posiadaczem wielkiego majątku, wynajął piękny dom, w którym urządził na pierwszym piętrze przestronny sklep z najkosztowniejszymi tkaninami z Indii.

Spośród nowych niewolnic Abukara jedna zwróciła jego szczególną uwagę. Fatima – tak ją nazywano – nie była już w wieku, w którym można wzniecić miłość. Ale miała przyjemne talenty, wielką wesołość i tę ufność, tę swobodę w zachowaniu, tę subtelność taktu i obserwacji, którą zazwyczaj pozostawia rezolutnym kobietom wspomnienie (tak żywe jeszcze w wieku czterdziestu pięciu lat) tryumfów, jakie odnosiły za młodu. Patrząc na Fatimę można było dostrzec ślady jej dawnej urody. Nie dane już jej było podobać się ani uwodzić, lecz miała doświadczenie w tym względzie, a i to jest jeszcze wdziękiem, gdy nie przyłączają się do tego śmieszne pretensje.

Abukar z przyjemnością gawędził z nią co wieczór. Gdy wypytywał ją o piękne kobiety w mieście, Fatima z zapałem wychwalała przed nim zachwycającą urodę Zurnei, najpiękniejszej po księżniczce Nefelii, córce kalifa, kobiety w Bagdadzie. Ponieważ Abukar bardzo pragnął poznać Zurnę, Fatima zobowiązała się przyprowadzić ją do niego pod pretekstem pokazania jej najpiękniejszego w Bagdadzie sklepu z tkaninami.

– Zurnea jest wolna – dodała Fatima – chociaż ma dopiero dwadzieścia dwa lata. Była zamężna, ale rozwiodła się i teraz sama jest panią swego losu. Obiecuję ci, że przyjdzie tu jutro.

Obietnica tak uradowała Abukara, że od razu podarował Zurnei ładny kupon tkaniny i złoty łańcuch.

– Doprawdy, panie – rzekła Fatima – jesteś hojny jak Abukar.

Słyszając to, Abukar zadrżał, gdyż nie spodziewał się tej szczerzej pochwały.

– Kim więc jest ten Abukar? – zapytał.

– Ach! Panie! – odparła Fatima – Nie znam dokładnie losów tego młodzieńca, ale wszyscy w Bagdadzie wiedzą, że zginął tragicznie i że był piękny, czuły i tak szczodry, że jego hojność stała się przysłowiowa.

Te wyjaśnienia tak bardzo wzruszyły Abukara, że w obawie, by się nie zdradzić, przerwał rozmowę. Nazajutrz Fatima, która trochę знаła Zurnę, spotkała się z nią, wychwalała przed nią swego pana Sadię, mówiła o jego hojności, o bogactwie, i rozpałała w niej taką ciekawość, że Zurnea nie zwlekając poszła do Abukara. Gdy już obejrzała z zachwytem jego sklep, weszła do apartamentów, które znalazła urządzone z najlepszym gustem. Podano jej wytworny poczęstunek, ale Abukar wcale się nie pojawił. Zurnea była tym rozżalona.

– Czy naprawdę jest tak młody, jak mówiłaś? – zapytała Fatimę.

– Wszyscy jego niewolnicy – odparła Fatima – zapewniają, że nie ma więcej niż dwadzieścia dziewięć lat, a jego przesliczna twarz wygląda jeszcze młodziej niż wskazywałby na to jego wiek.

– A czy jest miły?

– Pełen uroku, dowcipu i dobroci.

– Czy chce osiąść na stałe w Bagdadzie?

– Tak, ma zamiar się tu ożenić.

– Czy szuka bogatej żony?

– Nie, szuka żony pięknej jak... Domyśl się sama.

Słyszając to Zurnea uśmiechnęła się. Rozmarzyła się przez chwilę, potem wstała i zeszła z powrotem do sklepu. Wybrała tu dwa piękne kupony tkaniny, które od razu odłożono na bok. Fatima pokazała jej dwa inne, o wiele bardziej kosztowne. Zurnea spojrzała na nie zachwycona i wnet odłożono i te wraz z dwoma poprzednimi, mówiąc, że Sadi ma nadzieję, iż zechce przyjąć wszystkie cztery. Zurnea chwilę się opierała, jednak tkaniny zostały przekazane jej niewolnikom, którzy je zabrali.

Następnego dnia Fatima poszła z samego rana do pięknej Zurnei i oznajmiła jej, że Sadi widział ją wczoraj ukryty w gabinecie i że postanowił ją poślubić, jeśli zechce poddać się próbie, która może jej się wydać niedorzeczna i dziwaczna...

– Nie lubię poddawać się próbom – odrzekła Zurnea. – Jednak niech się dowiem, o co chodzi.

– O rzecz najosobliwszą na świecie – odparła ze śmiechem Fatima – w którą ją ani trochę nie wierzę. Sadi twierdzi, że ma talizman, który chroni przed oszustwem ze strony kobiet...

Słyszając to, Zurnea wybuchnęła śmiechem.

– Ów talizman – rzekła – byłby doprawdy niezwykle!... Ale żeby sprawdzić jego moc, Sadi najpierw musi się ożenić?

– Wcale nie, bowiem ten talizman pokazuje nieomylnie, czy kobieta była kiedykolwiek nieuczciwa albo wiarołomna.

– Jak to możliwe?

– Jest to pierścień z szafirem, który na palcu winowajczyni zmienia po dwóch godzinach barwę i staje się ametystem.

– I ty wierzysz w te bajki?
 – Ani trochę, lecz Sadi wierzy...
 – Czy mówił ci, że sprawdzał moc talizmanu?
 – Opowiadał mi, że poddał w ten sposób próbie dwie kobiety i że kamień nie zmienił wcale barwy.
 – No dobrze! Więc, jego zdaniem, te dwie kobiety były nieposzlakowanie uczciwe?
 – On nie ma co do tego wątpliwości.
 – To dlaczego się z nimi nie ożenił?
 – Bo były, niestety, potwornie brzydkie. Nie można mieć wszystkiego.
 – Opowiada ci to wszystko na serio?
 – Z uroczą powagą. Czy nie sądzisz, że ten miły Sadi będzie wspaniałym mężem?
 – Doskonałym mężem. Podjęłam decyzję. Powiedz mu, że moje sumienie jest nadto czyste, ażeby mogła nie obawiać się jego talizmanu, i że poddam się próbie.
 – W takim razie musisz przyjść do niego na dwie godziny przed zachodem słońca.
 – Przyjdę.
 – Żegnaj. Śpieszę przekazać mu tę radosną nowinę.
 – To urocz. Słuchaj, Fatimo, nie zapomnij go zapewnić, że głęboko wierzę w moc tego talizmanu.
 – Och! To się samo przez się rozumie. Postaram się go przekonać, że jesteś naiwna jak dziecko.
 – Tak, mężczyźni lubią naiwne kobiety!...
 – Mają po temu swoje powody. Ale czyż my, kobiety, nie lubimy naiwnych mężczyzn?
 Co rzekłszy Fatima wyszła i powróciła do domu Abukara, gdzie czyniono przygotowania do przyjęcia pięknej Zurnei.
 Ona zaś gorąco zapragnęła zostać żoną młodego i hojnego Sadiego, toteż przybyła punktualnie na umówione spotkanie. Wprowadzono ją do przesłicznego salonu, ozdobionego wspaniałymi wazonami pełnymi pachnących kwiatów. Postawiono przed nią stół nakryty cudnej roboty złotymi koszami pełnymi egzotycznych owoców. Fatima ugościła Zurneę i rzekła wręczając jej pierścień z szafirem:
 – Oto talizman. Włóż go na palec, a po dwóch godzinach zaniósę go mojemu panu, ażeby sprawdził, czy pierścień nie uległ fatalnej przemianie. Bo trzeba ci wiedzieć, że jeśli kamień stanie się fioletowy, zachowa tę barwę przez siedem do ośmiu godzin od chwili zdjęcia z palca winowajczyni.
 W milczeniu Zurnea włożyła z powagą pierścień na palec. Nie ośmieliła się żartować w obawie, że usłyszy ją właściciel talizmanu, być może ukrywający się w sąsiednim pokoju. Fatima domyśliła się, co jest przyczyną tej ostrożności, i uspokoiła ją zapewnieniem, że Sadi zamknął się w drugim krańcu domu. Wtedy rozmowa nadzwyczaj się ożywiła i dwie godziny upłynęły w tak miłej atmosferze, że dopiero noc przypomniała Zurnei, iż nadszedł czas próby.
 – Oto – rzekła – decydująca chwila. Poprośmy o światło.
 – Nie masz żadnych złych przeczuć? – zapytała ze śmiechem Fatima. – Czy kamień wciąż jest niebieski?

– Ośmielam się odpowiedzieć, że tak – odparła tym samym tonem Zurnea.
 – Wkrótce zwyciężymy – rzekła Fatima – a najszczęśliwsze, najświetniejsze małżeństwo będzie nagrodą za cnotę, która obroniła się przed tak niebezpiecznymi czarami.
 Gdy wypowiadała te słowa, czarnoskórzy niewolnicy weszli do salonu i postawili na stole cztery wielkie świeczniki. Zurnea prędko wstała i, podchodząc z Fatimą do światła, spojrziała na szafir przemieniony w ametyst. Zurnea wzdranęła się i zadygotała podobnie jak Fatima. Przetarła oczy, sojrzała raz jeszcze i, ogarnięta zdumieniem, przejęta trwogą, padła oszołomiona na sofę. Fatima stała przed nią nieruchoma... Po chwili milczenia ujęła drżącą dłoń Zurnei i powiedziała przypatrując się uważnie pierścieniowi:
 – Nic nie jest już prawdą. To nie jest już szafir, to jest ametyst!...
 – O, Fatimo! – rzekła słabym głosem Zurnea. – Czy pojmujesz to niezwykle zjawisko?...
 – Któż może pojąć cud! Przeklęty niech będzie mag, zażarty wróg naszej płci, który stworzył ten szkaradny talizman! Był na pewno złym i głupim człowiekiem. Oto do czego użył swej sztuki!... Nie oświeci mężczyzn pokazując im nasze wady, a tylko rozwieje ich najśłodsze złudzenia, pozbawiając ich miłości i szczęścia...
 – Ale co teraz zrobimy, Fatimo?
 – Muszę odnieść Sadiemu pierścień, a gdy zobaczy ten ohydny ametyst...
 – A gdybyśmy go zniszczyły?... Gdybyśmy powiedziały, że zaginał?
 – Czyż nie domyśli się prawdy? I, co gorsza, będzie wściekły...
 – Więc cóż pocniemy?
 – Gdy będziesz się upierała, że pierścień się myli, wiesz dobrze, że wcale w to nie uwierzy. Lepiej wyznać jakąś drobną winę...
 – Tak, przyznaję, mam sobie coś do zarzucenia...
 – Porozmawiaj z nim... Zwierz mu się z jakiejś chwili słabości, którą ci łatwo wybaczy... Talizman nie podważy prawdziwości twoich słów, gdyż nie wyjawia, na czym dokładnie polegała przewina. Naszym ratunkiem są szczegóły...
 – Masz rację. Spraw tylko, żeby zgodził się mnie wysłuchać.
 – Zresztą, czyż nie wybaczy błędowi, który popełniłaś, zanim go poznała?... Bo wyznasz mu jeden jedyny błąd...
 – Chwilowe zapomnienie się...
 – Właśnie... I ręczę, że miałaś wówczas nie więcej niż piętnaście lat?...
 – Byłam niemal dzieckiem, a zbłądziłam, bo byłam naiwna...
 – Nie mam co do tego wątpliwości. Ale pamiętaj, że chodzi o nieuczciwość albo wiarołomność.
 – Powiem mu, że kiedy miałam czternaście lat, złożyłam obietnicę, nie wiedząc, co przyrzekam...
 – Cudownie. Wyznaj mu to szczerze, ze łzami... koniecznie ze łzami!
 – O nic się nie martw, tak łatwo się wzruszam!...

– Bądźmy dobrej myśli. Nie przekonasz go o swojej niewinności, ale go uwiedziesz. Wspaniale będzie odnieść zwycięstwo nad talizmanem. Bo czyż magia talizmanu zdoła pokonać magię piękna?...

W tej samej chwili wszedł niewolnik, który powiedział Fatimie, że wzywa ją jej pan. Zurnea z westchnieniem oddała nieszczęsny pierścień i Fatima podążyła do pokojów Abukara.

Fatima gorąco pragnęła, żeby zaślubiny doszły do skutku. Lubiła uroczystości i liczyła na wdzięczność Zurnei, toteż użyła całego swojego sprytu, aby przedstawić Zurnę jako osobę w najwyższym stopniu godną zainteresowania i zaklinała Abukara, żeby zgodził się chwilę z nią porozmawiać. Abukar spokojnie jej wysłuchał, wziął od niej pierścień i powiedział:

– Poproś w moim imieniu Zurnę, aby raczyła wrócić do siebie, lecz ją zapewnij, że jutro rano otrzyma ode mnie wiadomość.

Jego słowa dodały Fatimie otuchy. Spełniła polecenie i Zurnea opuściła dom Abukara, tyleż smutna, co niespokojna.

Prócz ogromnej ilości drogich kamieni, Abukar miał sznur pereł niezwyklej urody. Owe perły, doskonałe przez ich kształt i wielkość, miały przyjemną dla oka właściwość: były różowe i wszystkie dokładnie w tym samym odcieniu². Nazajutrz wczesnym rankiem Abukar wezwał Fatimę, wręczył jej naszyjnik i kazał, aby zaniósła go od niego Zurnei wraz z zalakowanym bilecikiem. Fatima była pewna, że te wspaniałe klejnoty są prezentem ślubnym, a bilet zawiera wyznanie miłości, toteż z wielkim pośpiechem wyruszyła w drogę. Gdy znalazła się sam na sam z Zurną, z triumfalną miną oddała jej naszyjnik. Ale ledwie Zurnea spojrzała na różowe perły, pobladła i zadrżała. Przypatrywała się im w milczeniu, kilka też wymknęło się spod jej powiek i... popadła w głęboką zadumę. Fatima patrzyła na nią zdumiona, a przypomniawszy sobie, że ma dla niej jeszcze bilet, wyjęła go zza stanika i wręczyła. Zurnea otworzyła bilet i znalazła tam tylko dwa słowa: „Poznaj Abukara!...”. Wydała rozzwierający okrzyk i zemdląła. Fatima pospieszyła jej z pomocą. A gdy Zurnea odzyskała świadomość, zalała się łzami.

– O, Fatimo! – rzekła. – Odnieś twojemu panu ten nieszczęsny naszyjnik...

– Dlaczego gardzisz tymi przepięknymi perłami?

– Och! Dałby Bóg, żeby na zawsze pozostały pogrzebane i ukryte na dnie morza!... Odnieś je, zaklinam cię, i powiedz panu, że Zurnea błaga go na kolanach o chwilę rozmowy... Idź, biegnij, droga Fatimo, albo raczej podaj mi ramię, a podążę za tobą. Gdy poczuje mnie blisko siebie, zmięknie mu serce.

To rzekłszy, Zurnea wstała, nałożyła czarczaf i wyszła z Fatimą.

Trud okazał się daremny. Abukar uparcie odmawiał spotkania się z Zurną, która zrozpaczona powróciła w towarzystwie Fatimy do domu. Nim Fatima pożegnała się z Zurną, wręczyła jej pakunek, w którym Zurnea znalazła te same różowe perły

² W pięknej kolekcji pani de Bandeville widziano sznur naturalnych pereł różowej barwy oraz inny, barwy niebieskiej. Nie wiadomo, co się z tymi drogocennymi perłami stało.

oraz list od Abukara, ujęty w te słowa: „Teraz już wiesz, że nie potrzebowałem żadnego talizmanu, aby się dowiedzieć, że byłaś wiarołonna... Jednak z czułością dowiedziałem się o wzruszeniu, jakiego doznałaś na widok tych pereł... Słodko jest pomyśleć temu, który został poświęcony, że wspomnienie o nim wzbudza żal... Ach! Zurneo, masz rację, że płaczesz... Prawdziwym skarbem, który trzeba przedkładać nad wszystkie inne, jest przywiązanie czułego i szlachetnego serca. Zechciej przyjąć ten naszyjnik, należy do Ciebie, obiecałem go Tobie. Nie jest to mój dar dla Ciebie, lecz dług, który w ten sposób splacam.

Żegnaj, zapomnij o mnie, bądź szczęśliwa. Ale nie próbuj więcej burzyć mojego spokoju. Odtąd Twoje usiłowania byłyby bezskuteczne”.

Poprzedniego dnia Abukar zaprosił – ciągle pod nazwiskiem Sadi – najzamożniejszych kupców w mieście do siebie na obiad. Wszyscy byli ciekawi poznać tego bogatego kupca, który niedawno osiadł w Bagdadzie i którego nikt jeszcze nawet nie widział, toteż przyjęli zaproszenie. W liczbie dwudziestu pięciu przyszli w południe do Abukara. Wśród zaproszonych znajdowali się Aladyn i Nader, ale całe towarzystwo patrzyło na nich z niechęcią. Historia z pierścieniem narobiła wiele hałasu; krążące opowieści obu przedstawiały w złym świetle, choć szczegóły sprawy nie były znane. Zresztą obaj nie byli lubiani i gdy weszli do sali, w której odbywała się uczta, rozległ się szmer niezadowolenia. Nikt nie chciał z nimi rozmawiać.

Tymczasem pan domu wcale się nie pojawiał i każdy czekał na niego z niecierpliwością. Biesiadników podejmował młodzieniec o imieniu Koran, który wyglądał na przełożonego niewolników. Wszedł na chwilę, a gdy wrócił, podążyło za nim kilku niewolników. Niesli wielki srebrny kosz wypełniony sakiewkami ze złotem, które rozdano biesiadnikom. Ten zwyczaj był niegdyś powszechny w Azji i jeszcze jest tam praktykowany. Z reguły jednak ofiarowywano sakiewki z pięćdziesięcioma albo sześćdziesięcioma sztukami złota, tymczasem wszystkie, które zostały rozdane biesiadnikom u Abukara, zawierały sztuk trzysta, za wyjątkiem sakiewek podarowanych Naderowi i Aladynowi; pierwszy dostał tylko dwieście sztuk złota, drugi zaledwie sto, to jest dokładnie tyle, ile dali za cudowny pierścień, który potem Abukar im odebrał. Zgodnie ze zwyczajem, liczba sztuk złota była zapisana na małej tabliczce umocowanej na sakiewkach. Zobaczono więc, że Aladyn i Nader zostali potraktowani gorzej niż inni biesiadnicy, co wszystkich ucieszyło.

Hojność pana domu bardzo zdziwiła biesiadników i odezwały się głosy, że jest on szczodry jak Abukar. Prawie wszyscy obecni znali Abukara i jego przymioty; wychwalane z zapalem, stały się tematem ogólnej rozmowy. W tym czasie zawstydzeni Aladyn i Nader ponuro milczeli. Nagle rozległa się przepiękna muzyka, niewolnicy przynieśli potrawy w naczyniach z pozlacanego srebra, wokół stołów rozłożono kosztowne poduszki z jeleniej skóry, salę skropiono olejkiem różanym. Wtedy muzyka ucichła, otworzyły się drzwi i ukazał się w nich bogato ubrany, lśniący od klejnotów Abukar. Powiedział:

– Moi przyjaciele, poznajcie Abukara...

Okrzyk zdumienia i radości rozległ się na sali, wszyscy podbiegli do niego, zgromadzili się wokół, ściskali go, płakali, tłocząc się przy nim i wołając:

– Wrócił do nas dobry, hojny Abukar!...

Ogarnięci takim samym entuzjazmem niewolnicy powtórzyli po tysiakkroć nazwisko Abukara. Te spotęgowane okrzyki dały się słyszeć z ulicy, lud zgromadził się wokół domu, wołał Abukara, chcąc go zobaczyć. Ulica zapełniła się. Abukar pokazał się na balkonie. Powitano go burzą oklasków. A kiedy już nacieszył się miłością swoich współobywateli, zasiadł z przyjaciółmi do stołu. Spostrzeżono wówczas, że w zamieszaniu Aladyn i Nader wymknęli się z sali. Wszyscy byli tym zachwyceni, ale Abukar, nie wyjaśniając tajemnicy pierścienia, publicznie oczyścił ich z podejrzania o kradzież.

– Wyznaję – rzekł – że nie popełnili tego haniebnego czynu, lecz padli ofiarą chytrego podstęp, którym się posłużyłem, żeby dać im choć przez chwilę odczuć, jak gorzka bywa niesprawiedliwość. Oni są winni mojej ucieczki i mojej długiej nieobecności w Bagdadzie. Uważałem, że mam prawo do tej zemsty. Teraz im przebaczam. Los pokarał ich za krzywdę, którą mi niegdyś wyrządzili. I proszę was, moi przyjaciele, żebyście od tej pory traktowali ich życzliwie, co mnie samemu przyjdzie bez trudu.

Po czterech albo pięciu wspólnie spędzonych godzinach przyjaciele rozstali się z Abukarem, żeby rozgłosić w całym mieście radosną nowinę o jego powrocie. Abukar wiedział, że tego dnia odbędzie się w wielkim meczecie uroczysta ceremonia i postanowił tam pójść. Gdy wyszedł na ulicę, ujrzał wzruszające widowisko. Czekał na niego tłum biedaków, starców i nędzark, których niegdyś otaczał opieką, a którzy teraz, na wieść o jego powrocie, przybiegli ze wszystkich dzielnic miasta, żeby znowu go zobaczyć.

– O, nasz ojcie! – wołali nieszczęśnicy. – Jakże cierpieliśmy przez te pięć lat, kiedy nie było ciebie z nami!...

Abukar zalał się rzewnymi łzami, gdyż poznał tych biedaków. Do każdego z nich zwracał się po imieniu. Bo czyż można zapomnieć te wzbudające litość twarze, na których znowu zagościły radość i spokój? Abukar odnalazł swoich najdroższych przyjaciół, obsypał ich dobrodziejstwami i obiecał odwiedzać ich jak dawniej.

Poszedł dalej i dotarł do meczetu, gdzie właśnie zakończyła się ceremonia. Abukar zobaczył wychodzącą z meczetu młodą księżniczkę Nefelię, córkę kalifa. Ponieważ do pałacu nie miała daleko, szła pieszo, otoczona licznym orszakiem niewolników, złożonym głównie z kobiet, wszystkich wystrojonych, jak ona, w długie haftowane czarczafy, które spływały aż do ziemi. Abukar podziwiał elegancję i chód młodej księżniczki. Choć była zasłonięta czarczafem, widział wyraźnie jej kształtną kibić. Bo we wszystkich stuleciach kobiety, które zmuszano, żeby skrywały swoją urodę, umiały znaleźć sposób, żeby została dostrzeżona.

Księżniczka była zaledwie o dwieście kroków od meczetu, gdy na zakręcie ulicy dały się nagle słyszeć przeraźliwe krzyki i jakiś uzbrojony mężczyzna rzucił się z furją w stronę Nefelii, zabił sztyletem idącą obok niej jedną z jej niewolnic i zbliżył się z zakrwawionym ostrzem do księżniczki. Byłby ją nim przebił, gdyby nie pomoc Abukara, który rzucając się między księżniczkę i mordercę, chwytając go, wytrąca mu broń i oddaje okrutnika

w ręce niewolników Nefelii. Ci otoczyli zabójcę i skrępowali go z pomocą ludu. W okropnym zamęcie chcąc ratować się ucieczką, Nefelia upuściła czarczaf i oczom Abukara ukazała się jej niebiańska uroda. Gdy niebezpieczeństwo minęło, księżniczka założyła czarczaf i zbliżywszy się do Abukara rzekła najtkliwszym głosem, że pragnie poznać nazwisko swego dzielnego wybawcy...

– To jest Abukar, to jest szczodry Abukar – w jednej chwili podniosły się zewsząd głosy.

Księżniczka wyglądała na wzruszoną, ukloniła się Abukarowi i poszła w stronę pałacu. Morderca okazał się szaleńcem, który uciekł z więzienia po grabieży sztyletu. Zamknięto nieszczęśnika powtórnie. Wkrótce potem zmarł.

Tymczasem kalif, który już niejedną raz słyszał, jak wyrażano się o Abukarze z uznaniem, był nadzwyczaj poruszony opowieścią Nefelii. Chciał poznać jej wybawcę, rozkazał mu to powiedzieć i Abukar udał się do pałacu.

Gdy dopuszczono go do tronu, władca ofiarował mu dwa kamienie niezwyklej urody: opał z dendrytem i wielki onyks z rysunkiem palmy³. Mostanger obejrzał z zachwytem ten wspaniały dar i na znak, jak wielką sprawił mu on przyjemność, wdał się z Abukarem w długą rozmowę, a przymioty serca i umysłu Abukara tak bardzo urzekły kalifa, że zapragnął poznać historię bohaterskiego młodzieńca. Wyzначzył mu spotkanie na inny dzień.

Abukar po raz drugi przyszedł do pałacu, a gdy został sam na sam z kalifem, opowiedział mu koleje swego losu w tych słowach: „Urodziłem się w Bagdadzie, mój ojciec był jubilerem, źle prowadził swoje interesy i umarł zrujnowany. Miałem wówczas siedemnaście lat. Chciałem spłacić wszystkie długi ojca, a kiedy wypełniłem ten obowiązek, znalazłem się w zupełnej nędzy.

Miałem przyjaciela starszego ode mnie o kilka lat, nazywał się Aladyn. Wiedział, że znam się świetnie na drogich kamieniach, że można wierzyć w moją uczciwość i że nie brakuje mi energii. On zaś nie znalazł się na handlu drogimi kamieniami. A miał tysiąc sztuk złota. Chciał je zainwestować w kupno klejnotów. Zaproponował mi, żebym zajął się tym przedsięwzięciem, odbył konieczne podróże i został jego współnikiem, czerpiąc połowę zysków ze sprzedaży. Zgodziłem się. Nie wnosiłem żadnego kapitału, ale ofiarowałem mój czas, moje starania i moje zdolności.

Prowadziliśmy ten handel, tylko w Bagdadzie, przez rok, ale z takim powodzeniem, że kapitał został podwojony. Wtedy odnowiliśmy naszą umowę, tym razem na piśmie, w obecności kadiego. Każdy z nas miał kopię tego dokumentu. Pojechałem sam jeden do Persji, wziąłem ze sobą połowę naszego kapitału. Wróciłem po dwóch latach, przywożąc znaczne sumy i dużo diamentów. Aladyn, któremu złożyłem szczegółowe sprawozdanie, wydawał się wzruszony moją uczciwością i zachwycony moją dobrą passą. Kupiliśmy dom, a nasz sklep stał się wkrótce jednym z najwspanialszych w mieście.

Pieniądze i klejnoty przechowywał Aladyn. Nieustannie podróżowałem, zawsze oddawałem największą część moich zarobków współnikowi, zatrzymując dla siebie tylko ty-

³ Te dwa okazy znajdują się w kolekcji P[ana] hrabiego Walickiego.

le, ile było mi potrzeba na skromne wydatki i na jałmużnę dla ubogich. Udawały się wszystkie nasze przedsięwzięcia. Aladyn kupił wspaniały dom na wsi, mówiąc mi, że jest to nabytek dla nas obu. Nie miałem żadnych podejrzeń, toteż nie uregulowałem jeszcze spraw związanych z podziałem majątku. Aladyn skarżył się niekiedy, że oddają nazbyt wiele, ale ja widziałem w tej wymówce jedynie szczególną troskę o mnie.

Byliśmy w okresie największego rozkwitu, gdy Bagdad dotknął głód, który bardzo dawał się we znaki ludowi. Poprosiłem mojego współnika o cztery tysiące sztuk złota, żeby je ofiarować ubogim. Robił trudności, które mnie zirytowały, toteż dałem mu do zrozumienia, że chcę z nim się rozliczyć. Aby uniknąć spełnienia moich roszczeń majątkowych, od razu wręczył mi sumę, której sobie życzyłem. Ta niechęć do rozliczenia się ze mną powinna była wzbudzić moje podejrzania co do współnika, ale sądziłem, że wynika ona z obawy, żebym nie zaczął prowadzić interesów na własną rękę, a to nie mogło mi się przecież nie podobać.

Odtąd Aladyn dawał mi bez wahania wszystko, o co go prosiłem dla ubogich lub żeby wyświadczyć przysługę moim przyjaciółom. Zresztą żyłem bardzo skromnie, zaś on w ogromnym przepychu, ale okazywał mi wiele przywiązania i byliśmy ze sobą w najlepszej komitywie. Co roku odbywałem podróże w naszych interesach. Jednak po siedmiu latach poczułem się zmęczony takim trybem życia. Byliśmy w okresie najświetniejszej prosperity i zapragnąłem się ożenić. Słyszałem, jak wychwalano urodę młodej Zurnei, córki Nadera, kupca z naszej dzielnicy. Spotkałem się z Naderem i wyraziłem pragnienie poznania jego córki. Byłem kochany w Bagdadzie, byłem bogaty. Nader wysłuchał mojej prośby i poznałem Zurnę. Była urocza. Zakochałem się w niej do szaleństwa, a ona sprawiała wrażenie, że odwzajemnia moje uczucia. Ufałem w przyjaźń Aladyna, toteż zwierzyłem się mu z mojej miłości i z moich nadziei, i od tej pory nie rozmawiałem z nim o niczym innym, jak tylko o zachwycającej urodzie Zurnei.

Zanim poprosiłem Nadera o zgodę, chciałem mieć zgodę Zurnei, więc zapytałem ją, czy jej serce pragnie tego samego, co moje.

– Kocham cię, Abukarze – odrzekła – ale żądam od ciebie dowodu miłości, który tobie wyda się być może błahy, ale do którego ja przywiązuję wielką wagę. Jeśli mnie posłubisz, zwolnię cię z obowiązku obdarowywania mnie zwyczajowymi prezentami. Żadna rzecz, którą inna może mieć, bez względu na to, jak byłaby wspaniała, nie zdoła mnie skusić. Nie dawaj mi ani pięknych tkanin, ani klejnotów. Wszystkie kobiety je mają. Ale daj mi naszyjnik z różowych pereł, który kupiec Zebir chce sprzedać, a który wczoraj widziałam. W każdym razie, gdybyś w przyszłości wołał ode mnie inną kobietę, nigdy nie będziesz mógł obdarować jej takim prezentem.

Nie spodobały mi się jej słowa, niemniej nie dziwiło mnie to gorące pragnienie posiadania sznura pereł niezwyklej urody. Nasze kobiety przebywające ciągle w zamknięciu są tak słabo wykształcone, że nawet w dojrzałym wieku pozostają lekkomyślne i niecierpliwie jak dzieci. Poza tym, ponieważ nie mają sposobności błyszczeć w towarzystwie, chlubią się blaskiem ozdób. Zmuszane na dodatek do skrywania swej urody, nie mogą inaczej przyciągać spojrzeń, jak tylko bogactwem stroju. Wreszcie, ponieważ nie obracają się z nami w świecie, miłość, jak również próżność, każą im przy-

wiązywać ogromną wagę do podarunków małżonka, gdyż są to jedyne dowody jego uczucia, które mogą obnosić.

Wszystkie te myśli, które przemknęły mi wówczas przez głowę, usprawiedliwiały Zurnę, zwłaszcza jej młody wiek. Obiecałem jej naszyjnik z pereł, podziękowała mi z głęboką wdzięcznością i okazała mi tyleż miłości, co radości. Tysiącokrotnie przysięgała mi, że zawsze będzie tylko moja. Dodała, że gdyby nie było mnie stać na kupno pereł, nie pożałowałyby ich, i że ofiarowany przez kogokolwiek innego prezent ten straciłby dla niej wszelki urok.

Uszczęśliwiony pomknąłem do Nadera, żeby oświadczyć się o jego córkę. Odpowiedział, że wtedy dopiero zgodzi się dać mi ją za żonę, gdy rozliczę się ostatecznie z moim współnikiem. Ponieważ Aladyn spodziewał się tej propozycji wiedząc, że mam zamiar się ożenić, uważałem, że nic nie stoi na przeszkodzie, abym go ponaglił w tym względzie.

Czym prędzej powróciłem do naszego domu, a kiedy do niego wszedłem, zobaczyłem niezwykle poruszenie wśród niewolników. Gdy zapytałem, co się stało, odpowiedzieli, że po zapachu dymu domyślili się, iż ogień zajął wewnątrz mojego gabinetu, od którego klucz zawsze zabierałem ze sobą, że na rozkaz Aladyna wyważyli drzwi, że znaleźli gabinet w płomieniach i że w tej chwili skończyli gasić pożar. Nie pojmując, w jaki sposób ogień mógł zająć ten pokój w czasie mojej nieobecności, wszedłem do mojego gabinetu, gdzie znalazłem Aladyna, który wydawał rozkazy, a do mnie rzekł chłodno, że zapewne kilka niedogaszonych iskieł spowodowało ten pożar.

Nawet w naturze łajdaka jest coś, co nieodparcie przeciwstawia się obłudzie, a co – pomimo wszystkich jego wysiłków – nadaje jego rysom ów szczególny wyraz zakłopotania i trwogi, których żadna siła, żadna sztuka nie potrafią ukryć. Podczas gdy mniema, że przewyciężył wszystkie skrupuły, bojaźń i poczucie winy, jakie malują się na jego twarzy, one dowodzą, że występek jest źródłem udręki raczej niż rozkoszy, że człowiek popelnia go za cenę ogromnego wysiłku i że zanim ulegnie znu, jakie on rodzi, musi stoczyć zawziętą walkę z samym sobą. Wpatrywałem się w Aladyna, a wyraz jego twarzy wyjawiał mi to, czego być może nie domyśliłbym się na podstawie samego zdarzenia.

– No dobrze! Aladynie – rzekłem do niego – Ogień strawił kilka sprzętów. Skrzynia z cedrowego drzewa, w której znajdowały się wszystkie moje dokumenty, spaliła się na popiół. Został z niej tylko zamek. Ale nie jest to wielka strata. Masz kopię dokumentu z naszą umową, reszta nie ma znaczenia. Dlaczego więc widzę cię tak wzburzonym? Dlaczego jesteś tak błady? Dlaczego drżysz, Aladynie?

Aby ukryć ogromne zakłopotanie, w jakie wprawiły go te pytania, Aladyn udał gniew i odpowiedział, że wskutek mojego niedbalstwa mógł spłonąć cały dom i że nie powinno mnie dziwić, iż na myśl o tym ogarnęło go wzburzenie. Wszedłem i usiadłem w sąsiednim pokoju. Byłem oburzony. Byłem złodowaciały i tak zaskoczony, że niezdolny do refleksji nad następstwami niegodziwości, które jedynie nazbyt jasno przeczuwałem. Nie mogłem myśleć o niczym innym, jak tylko o tym szkaradnym postępku... Jednakże, kiedy nie widziałem twarzy Aladyna, zaczynałem wątpić, dziwiłem się nawet, że mogłem tak

łatwo uwierzyć w tak ohydną zbrodnię. Wezwałem niewolnika i rozkazałem, aby powiedział Aladynowi, że chcę z nim mówić.

Przyszedł. Zrobił się butny. Na jego twarzy widziałem już tylko zaciętość, co poczytałem za złą wróżbę. Zażądałem od niego, bez długich wstępów, dokumentu z warunkami naszej umowy.

– Zgubiłem go – powiedział do mnie kategorycznym tonem – a zresztą nie mam wobec ciebie żadnych zobowiązań. Przez ostatnie siedem lat wydałeś tak zawrotne sumy, aby zasłużyć na szaczkę przydomek Szczodrego, że jestem z tobą kwita. Gdy to usłyszałem, poczułem, jak krew zagotowała się w moich żyłach, ale zdołałem nad sobą zaprowadzić.

– Wydałem dużo mniej niż ty – odparłem – jednak spis moich wydatków spłonął. Zostawiam ci wszystkie pieniądze, które mamy w kasie, i te, które nam się należą. Ale nasze domy, ale nasz sklep z diamentami i z biżuterią...

– To wszystko jest moje – przerwał Aladyn. – Kosztowałeś mnie mnóstwo pieniędzy, nie wniosłeś żadnego kapitału i zawsze powinieś być uważać się tylko za mojego głównego pracownika.

– Łotrze! – zawołałem. – Miałeś zaledwie tysiąc sztuk złota i tylko dzięki moim staraniom, moim zdolnościom, uciążliwym dla mnie podróżom i mojej uczciwości tak szybko dorobiłeś się tej wspaniałej fortuny. Zresztą, zgodnie z warunkami naszej umowy, połowa majątku należy do mnie.

– Więc dobrze! – powiedział. – Pozwij mnie do sądu, a będę się bronił.

Co rzekłszy, odwrócił się nagle do mnie tyłem i wyszedł.

Zastygłem w bezruchu, ale byłem o wiele bardziej zdumiony niż zaniepokojony. Im większej doznało się niesprawiedliwości, tym mniej przykre wydają się jej następstwa. Człowiek wmawia sobie, że nie ma nic prostszego, jak dowieść swojej racji. Kiedy jest głęboko przekonany o słuszności własnej sprawy, wyobraża sobie, że wszystkie prawa będą jej bronić, że wszystkie sądy rozstrzygną ją na jego korzyść i że wszyscy tym się zainteresują. Martwiło mnie jedynie to, że nie będę mógł kupić naszyjnika. Oglądałem go i wiedziałem, że kupiec chce za niego astronomiczną kwotę trzech tysięcy sztuk złota. Nie mogłem teraz wyłożyć takiej sumy, a kupiec musiał wyjechać w ciągu trzech dni.

Spotkałem się z Zurneą i wszystko jej opowiedziałem. Błagałem ją, żeby pozostała mi wierna. Zapewniałem ją, że wkrótce wygram proces z nikczemnym Aladynem. Ale przyznałem, że trzeba wyrzec się naszyjnika, gdyż w przeciagu tygodnia nie zdąży załatwić moich spraw, a kupiec Zebir niezwłocznie wyjeżdża do Damaszku. Zurnea płakała i długo nic nie mówiła. A ponieważ zaniepokojony nalegałem, żeby dała mi odpowiedź, narreszcie rzekła:

– Abukarze, nikt nie będzie mi droższy od ciebie, ale poślubię tylko tego, kto ofiaruje mi różowe perły.

Co powiedziawszy, wstała i wyszła.

Możesz sobie wyobrazić, panie, moje zdumienie i mój ból! Wróciłem do siebie w stanie, którego nie sposób opisać... Gdy dotarłem do domu, zastałem zamknięte drzwi i te drzwi już nigdy nie miały dla mnie się otworzyć. Aladyn wygnał moich niewolników,

a mnie kazał powiedzieć, że prosi, abym poszukał sobie innego mieszkania, gdyż nie ma ze mną nic więcej do wyjaśnienia.

Zaszylem się na dalekich przedmieściach, aby poważnie się zastanowić, co mam dalej robić. Dwa dni pozostawałem samotnie w ukryciu. Trzeciego dnia, gdy przeszukiwałem szkatułę z niewielką ilością pieniędzy (jedynym dobrem, które pozostało mi na ziemi), ku memu zdumieniu znalazłem bardzo piękny diament. Od razu pobiegłem do kupca Zebira w nadziei, że zgodzi się dać mi naszyjnik za ten kamień, ale powiedziano mi, że wyjechał do Damaszku nie sprzedawszy pereł.

Gdy wracałem smutny do mojego mieszkania, spotkałem piękny orszak ślubny, który wychodził z meczetu. Wiedziony tajemnym przecuciem zapytałem o nazwisko nowożeńca.

– Bogaty Aladyn – odpowiedziano mi – właśnie poślubił piękną Zurneę, córkę Nadera...

Bliski omdlenia wszedłem w inną ulicę i usiadłem na kamieniu...

Nie sposób wyrazić wszystkiego, co wówczas czułem. Cały ten dzień spędziłem na obmyśleniu straszliwych planów zemsty, w nocy zaś dostałem gorączki i nie chciałem nikogo widzieć. Cztery dni przeleżałem w łóżku. Na szczęście w tych pierwszych chwilach wysoka gorączka nie pozwoliła mi ani wstać, ani wyjść. Poleciłem Koranowi, jednemu z moich niewolników, którego inteligencję znałem, żeby poszedł się dowiedzieć, jak doszło do ślubu.

Po powrocie opowiedział mi niesłychane rzeczy. Aby poślubić Zurneę, Aladyn ułożył się z Naderem, wystarczająco podłym, żeby dogadać się z człowiekiem takim, jak Aladyn, że wspólnie przekonają Zurneę, iż Aladyn kupił perły, które jej ofiaruje, gdy wyjdą z meczetu. Nader powiedział swojej córce, że widział naszyjnik w sklepie Aladyna.

Tak oto Zurnea, która nie kochała Aladyna, postanowiła wyjść za niego za męża. Po ślubie, gdy zrozumiała, że została oszukana, okazała najgłębsze niezadowolenie i powzięła zajadłą nienawiść ku swemu niegodziwemu małżonkowi. Czas wcale nie osłabił tej niechęci, gdyż dowiedziałem się, że po trzech latach się rozwiodła. Nie wróciła do ojca, którego chciwości padła ofiarą, lecz zamieszkała u starej wdowy, swojej ciotki, u której nadal przebywa.

Tymczasem opowiadanie niewolnika uśmierzyło cały mój gniew. Podstępny Aladyn wcale nie był szczęśliwy, nienawidzono go. Zurnea, ukarana za swoje wiarołomstwo i za swoją dziecinną próżność, żałowała mnie i okazywała skruchę. Byłem pomszczony! I nie chciałem już ścigać Aladyna sądownie. Patrząc na rzecz z większym dystansem, uświadomiłem sobie, że prawdopodobnie przegram sprawę i że wszczynając ten proces bez możliwości przedstawienia dowodów rzeczowych, co najwyżej zniesławię małżonka Zurnei, a taka zemsta wydała mi się niegodna.

Jednak, żeby trochę się pocieszyć albo przynajmniej żeby oderwać się od zmartwień, trzeba mi było przedsięwziąć coś niezwykłego. Nie chciałem o nic prosić przyjaciół, gdyż byłoby to, w moim położeniu, wystawianiem ich na próbę. Choć w nich nie wątpiłem, wolałem obejść się bez ich pomocy, aby móc dalej bezgranicznie wierzyć w ich przywiązanie. Nie chciałem, żeby moi niewolnicy cierpieli z powodu mojego nieszczęścia, toteż za-

miast ich sprzedąć, dałem im zapłatę i odprowadziłem ich, ofiarowując im wszystkim wolność. Został ze mną tylko Koran, który wcale nie chciał mnie opuścić.

Wtedy zniknąłem z mojego mieszkania i schroniłem się, pod nazwiskiem Sadi, w miasteczku w okolicach Bagdadu, zaś Korana wysłałem z powrotem do miasta, aby rozpoznał, że utonąłem w Tygrysie. Potem Koran dołączył do mnie i w środku nocy wyruszyliśmy obaj do Damaszku.

Byliśmy pieszo, toteż posuwaliśmy się wolno. O świcie odwróciłem się, żeby jeszcze raz spojrzeć na ukochane miejsca, które opuszczałem. W oddali dostrzegłem jeszcze złote minarety Bagdadu. Na ten widok ścisnęło mi się serce. Koran zauważył, że moje oczy napędlły się łzami.

– Panie mój – rzekł do mnie – zostawiam w Bagdadzie kobietę, która mnie kochała, a nie płacząc...

– To dlatego, że spełniasz dobry uczynek, towarzysząc nieszczęśliwemu. Ta myśl podtrzymuje cię na duchu...

– Nie przyszło mi to do głowy. Ale byłem przekonany, że przywiązanie Korana będzie dla ciebie pociechą.

– Masz rację.

Zadumałem się nad tą rozmową. Pytałem sam siebie, dlaczego ten człowiek wolał iść ze mną niż zostać ze swoją kochanką. Zrozumiałem, że miał dla mnie ten rodzaj głębokiego i żarliwego przywiązania, jakim poddani darzą cnotliwego i dobrego władcę, i nie dziwiło mnie już jego poświęcenie. Bo bez wątplenia niepojęta jest siła uczucia we władzy najwyższej, sprawowanej miłosiernie i sprawiedliwie.

Przybyliśmy do Damaszku i myślałem już tylko o tym, by sprzedać mój diament, który stał się moim jedynym ratunkiem. Powiedziano mi, że mogę pozbyć się go z zyskiem, zanosząc go do bogatego i dobroczynnego starca o nazwisku Timirkan, miłośnika sztuk pięknych i, co ważniejsze, opiekuna nieszczęśliwych. Posłuchałem tej rady.

Czcigodny Timirkan oszacował ten diament na trzy tysiące sztuk złota, które dał mi od razu. Powiedziałem mu, że zadowolę się dwoma tysiącami.

– Niech Bóg broni – odpowiedział – żebym miał kiedykolwiek wykorzystać cudze nieszczęście, aby zrobić, jak to się mówi, tak niewłaściwie w tym wypadku, dobry interes.

Ten postępek bardzo mnie wzruszył, toteż powracałem wiele razy do Timirkana, który mnie polubił i wzbudził we mnie takie zaufanie, że opowiedziałem mu swoją historię. Wówczas zaproponował, abym u niego zamieszkał, na co się zgodziłem. Jego przyjaźń do mnie zdawała się rosnąć z każdym dniem, a i ja przywiązałem się do niego z głębi serca.

Żył bardzo samotnie i skromnie, ale wyświadczał wielkie dobrodziejstwa. Niemniej zauważyłem u niego kilka dziwactw, które mnie zdumiały. Na przykład jego sypialnia była zapełniona instrumentami muzycznymi, na których nigdy nie grał przed światem, ale często się zamykał, a wtedy dom rozbrzmiewał nagle (i tylko przez chwilę) dźwiękiem tyleż donośnym, co harmonijnym. Słyszałem bezustannie te melodyjne tony, nawet w środku nocy. Ciągle mnie budziły, ale trwały tylko kilka minut i nigdy nie powtarzały się częściej niż dwa razy, czy to w dzień, czy to w nocy, w nierównych odstępach,

zawsze dwu- albo trzygodzinnych. Trafnie domyślałem się, że jest to brzmienie organów i innych instrumentów znajdujących się w jego pokoju, ale nie pojmowałem tego osobliwego sposobu uprawiania muzyki. Dziwiło mnie, że można nie kłaść się spać albo wstawać w nocy, aby zagrać pojedynczy akord. Wskutek ciągłego rozmyślania na ten temat wyobraziłem sobie, że ten zwyczaj jest niczym innym jak tylko dopełnieniem jakiegoś ślubu złożonego Bogu, podobnego do tych, jakie składają nasi pobożni derwisze. Gdy zapytałem starca o tę niebiańską i skoczną melodię, odpowiedział mi krótko:

– To ja gram.

Nie ośmieliłem się o nic więcej pytać, tym bardziej, że zauważyłem, iż chociaż był człowiekiem prawym i dobrym, z natury był skryty. Nawyk potajemnego wyświadczenia dobra, tyle ile mógł, głęboka melancholia, połączona wszakże z niezmaconym spokojem ducha, uczyniły go powściągliwym, poważnym i milczącym. Na ogół niechętnie odpowiadał na pytania i irytowała go natrętna ciekawość.

Mieszkałem od blisko trzech lat u tego cnotliwego starca i przywykłem kochać go, szanować jak ojca. Nadal zajmowałem się handlem drogimi kamieniami, który nieźle prosperował. Ale żeby móc opiekować się moim sędziwym dobroczyńcą, nie odbywałem żadnych podróży i miałem tylko niewielkie zyski.

Pewnego dnia Timirkan powiedział mi, że chce przeprowadzić się na dwa lub trzy miesiące do pokojów, w których mieszkałem, a które znajdowały się na parterze, gdyż ból nogi, na który skarżył się od jakiegoś czasu, nie pozwala mu chodzić po schodach. Zdecydował, że przez ten czas będzie nocował w jego sypialni.

– Ale, mój drogi Abukarze – ciągnął – zaklinam cię, abyś, przez cały ten czas pobytu w moich pokojach, nigdy nie nocował poza moją sypialnią, a ponieważ mam do ciebie całkowite zaufanie, wyjawię ci powód mojej usilnej prośby. Sypialnia ta jest połączona z tajemną piwnicą, o której nikt nie wie, a która skrywa cenny skarb. Mój synu, tak bardzo cię szanuję, że powierzam ci do niej klucz, jednak nalegam, abyś tam nie wchodził.

Co rzekłszy, starzec wręczył mi złoty klucz i dotknął jednej z drewnianych płyt na ścianie. Cofnęła się i odsłoniła drzwiczki z białego marmuru, na których były wypisane wielkimi literami z turkusów słowa: „Bóg i Wieczność”.

– Oto, mój synu – podjął starzec – wszystko, co mogę ci wyjawić, a to bardzo wiele, gdyż jesteś jedynym człowiekiem, któremu pokazałem te drzwi. Będziesz mógł bez obawy postąpić wbrew mojej woli, gdy zostaniesz sam w tych przestronnych pokojach. Ale jestem pewien, że potrafisz przezwyciężyć naturalną w twoim wieku ciekawość i nie zawiedziesz zaufania starca, który cię kocha.

– Tak, mój ojciec! – zawołałem. – Nie miej co do tego wątpliwości. Ale chociaż jestem przekonany, że nie ulegnę pokusie, pragnę, abyś zatrzymał ten klucz...

– Nie – odrzekł starzec – nie byłbym pewien, czy mi nie zaginie w pokojach o wiele słabiej zabezpieczonych niż te, w których sam zawsze mieszkam. Chcę, abyś go zatrzymał.

Nie opierałem się dłużej, wziąłem na siebie odpowiedzialność za klucz i za skarb. Nocowałem w tej sypialni przez trzy miesiące i ani razu nie słyszałem harmonijnych dźwięków, które wcześniej tak często mnie budziły. Wydawało mi się to oczywiście, skoro

wszystkie instrumenty muzyczne zostały w tym pokoju i nikt ich nie dotykał. Gdy po trzech miesiącach Timirkan przeniósł się z powrotem do swojej sypialni, oddałem mu złoty klucz, zaś on uściślał mnie serdecznie.

– Powiedz mi, mój synu – zwrócił się do mnie – czy odczuwałeś silną pokusę, aby wejść do piwnicy i zobaczyć, jaką tajemnicę kryje?

– Nie, mój ojciec – odparłem – ponieważ miałem na tyle rozsądku, że nigdy nie zastanawiałem się ani przez chwilę nad tą tajemnicą. Gdybym uległ naturalnej pokusie i usiłował odgadnąć sekret tak niezwykle, moja wyobraźnia – pobudzona i rozpalona – mogłaby mnie przywieść do nieposłuszeństwa. Natomiast starając się przez cały czas uwolnić od tej myśli, odsuwając ją wytrwale, odczuwałem zawsze tylko słabą ciekawość, a tę mogłem przezwyciężyć bez trudu.

– Oto, mój synu – rzekł starzec – jedyny sposób, aby podążać drogą cnoty. Rób zawsze użytek z tej szlachetnej zdolności: oddalaj od twojej imagacji wyobrażenia mimowolne i ulotne, a pogrążaj się w znacznych myślach. Zważ, iż jeśli ludzie chwalać twoje słowa, Bóg tylko może pochwalić twoje myśli.

Od tego dnia czuły i dobry Timirkan okazywał mi tkliwość prawdziwie ojcowską. Żył jeszcze dwa lata. Miał osiemdziesiąt trzy, gdy poczuł nagle, że jego cnotliwe życie dobiega końca. Nie miał żadnych bezpośrednich spadkobierców, ogromny majątek należał wyłącznie do niego. Kazał wezwać notariuszy i dał im do przeczytania testament, w którym zapisywał mi swój dom i wszystkie swoje dobra. Kiedy zostaliśmy sami, wręczył mi złoty klucz.

– Teraz – rzekł do mnie – możesz, mój synu, wejść do tej piwnicy, która do ciebie należy. Wówczas zrozumiesz, że musiałem się upewnić, iż nie nadużyłeś mojego zaufania.

– Ach! Mój ojciec! – zawołałem. – Obym nigdy nie posiadał tego skarbu, a ciebie przy życiu zachował!...

– Mój synu – odparł starzec – lekarz zapewnia, że mogę żyć jeszcze kilka dni. Dziś wieczorem czuję się dobrze. Póki jesteśmy sami, zamknij starannie wszystkie drzwi do tych pokojów i zejdź do piwnicy. Przyniesiesz mi stamtąd tysiąc sztuk złota, które przed śmiercią chcę rozdać ubogim.

Byłem posłuszny jego woli. Timirkan kazał mi wziąć światło. Potem odsunąłem płytę i otworzyłem marmurowe drzwi. W tej samej chwili rozległy się donośne i melodyjne dźwięki. Wydawały je złote, srebrne i stalowe dzwoneczki różnej wielkości, rozmieszczone w taki sposób, aby powstawało najprzyjemniejsze harmoniczne brzmienie i aby otwierające się drzwi wprawiały je w ruch⁴.

– O mój ojciec! – rzekłem do Timirkana. – Jakąż trwogą przejęłaby mnie ta słodka melodia, gdybym okazał się nieuczciwym depozytariuszem złotego klucza! Ujawniłaby moją zbrodnię...

⁴ Słyszałam, niedaleko Berlina, u P[ana] hrabiego de Wos harmoniczne dzwoneczki, zawieszane na szyi zwierząt, które z daleka brzmiały tak samo, jak harmonika. W ten pomysłowy i zabawny sposób można uświetnić *scènes champêtres*.

– Mój synu – odparł mądry starzec – nigdy nie zapominaj, że życie całe jest tylko próbą, której wynikiem są hańba i rozpacz albo chwała i szczęście. Idź, mój synu, idź odebrać nagrodę za uczciwość. Zejdź do piwnicy. Obejrzyj wszystko, co w sobie kryje. Nalegam, abys to zrobił.

Zszedłem więc do piwnicy. Byłem bardzo wzruszony. Schody miały nie więcej niż dwadzieścia stopni. Na ich końcu znajdowała się arkada z inskrypcją: „Wspomnienia i Medytacja”. Minąłem arkadę i wszedłem do wspaniałej rotundy z żółtego marmuru, którą zdobiły płaskorzeźbione pilastry z lapis lazuli i z białego marmuru, przedstawiające głowy mężczyzn i kobiet w różnym wieku. Rozrzewniłem się na myśl, że są to zapewne portrety tych, których starzec kochał, i że wszyscy ci ludzie już nie żyją.

– Niestety! – powiedziałem – Gdy niebiosa przedłużają nasz pobyt na ziemi, oto co zostaje po szczęściu zrodzonym przez najśłodsze uczucia: wspomnienia i żal!...

Postąpiłem naprzód, żeby obejrzeć wielką hebanową skrzynię, bogato zdobioną kością słoniową, złotem i masą perłową, która stała na środku piwnicy. Na wieku widniały te słowa: „Pocieszenie w przeszłości, radość w teraźniejszości, wiara w przyszłość”. Skrzynia nie miała zamka, więc ją otworzyłem i przeczytałem na wewnętrznej stronie wieka: „Dla ubogich”. Owa skrzynia była wypełniona różnego rodzaju odzieżą. Zawierała też dużą sakiewkę wypełnioną w połowie złotem. Nad skrzynią była zawieszona na długim łańcuchu ze szmaragdów wspaniała lampa wysadzana diamentami.

Naprzeciwko arkady znajdowała się inna z inskrypcją: „Nadzieja, Nieśmiertelność”. Z tej arkady przechodziło się do ostatniej piwnicy, o wiele mniejszej niż poprzednia. Jej ściany były pokryte jaspisem i porfirem. Znajdowało się w niej dwanaście szczerozłotych lamp i granitowy stół, na którym leżała otwarta szkatułka z kolekcją najpiękniejszych na świecie kamieni szlachetnych. Nie bez wzruszenia zobaczyłem pośród nich naszyjnik z różowych pereł, który Timirkan nabył od kupca Zebira. W szkatułce dostrzegłem puzderko, które częściowo zasłaniał pergamin, do połowy pokryty pismem. Sięgnąłem po ten pergamin i przeczytałem, co następuje:

„Cudowny Szafir, czyli Talizman szczęścia, zostanie zgubiony albo skradziony po upływie kilku godzin od chwili, gdy wpadnie w ręce łajdaka i złoczyńcy. Ale jeśli dostanie się w posiadanie człowieka uczciwego i szlachetnego, zapewni mu dwa najbardziej upragnione dobra, jakimi można cieszyć się na ziemi: nadzieję i spokój ducha”.

Gdy skończyłem czytać, otworzyłem puzderko i zobaczyłem cudowny Szafir, ów talizman szczęścia, przynależny cnotliwemu Timirkanowi, i powiedziałem do siebie:

– Posiadacz tego skarbu zasłużył, aby zachować go aż do śmierci...

Ponieważ oglądałem ten talizman tylko przy świetle, zdziwiłem się, że widzę ametyst zamiast szafiru, o którym informował pergaminowy rękopis. Później się dowiedziałem, że Duch Opiekunczy, który stworzył ten cudowny kamień, obdarzył go szczególną właściwością. Dzięki niej może on przybierać kolejno dwie barwy. Jedna (niebieska), bardziej lśniąca, jest symbolem władzy i rozświetla kamień za dnia. Druga (fioletowa), skromniejsza i delikatniejsza, jest znakiem czułości i barwi talizman tylko po zachodzie słońca⁵.

⁵ Podaję za autorami, którzy pisali o herbach i o barwach heraldycznych.

Kiedy już obejrzałem z zachwytem wszystkie te cuda, wróciłem do pierwszej piwnicy. Z hebanowej skrzyni wziąłem tysiąc sztuk złota i zaniósłem je Timirkanowi. Żył jeszcze kilka dni, a potem cicho skonał w moich ramionach.

Po jego śmierci moim pierwszym staraniem było rozdać ubogim wszystko, co pozostało w hebanowej skrzyni w dużej piwnicy. W tej samej skrzyni, która od ponad półwiecza skrywała dary dla nieszczęśliwych, postanowiłem złożyć ziemskie szczątki mego czcigodnego dobroczyńcy. Tak też zrobiłem. Zabalsamowane ciało Timirkana złożyłem w miejscu wiecznego spoczynku... Kazałem zanieść do meczetu tę trumnę wzruszającą i wspaniałą, tak godną łez ubogiego człowieka, i zawiesiłem na tym grobowcu lampę z drogich kamieni. Było rzeczą słuszną, aby ta wspaniała lampa, która zawsze oświetlała tylko zbożne uczynki, spełniane potajemnie, poświęcona teraz pamięci człowieka szlachetnego, kierowała wszystkie spojrzenia na jego godną czci mogiłę.

Gdy wypełniłem wszystkie te powinności, myślałem już tylko o tym, żeby wrócić do Bagdadu.”

Tu Abukar zamilkł, gdyż w swoich poprzednich rozmowach z kalifem opowiedział o Aladynie, Naderze i Zurnei. Mostanger, którego urzekła jego opowieść, pożegnał go prosząc, by przyszedł następnego dnia.

Właśnie zmarł wielki wezyr, jego miejsce było jeszcze wolne i kalif postanowił dać je Abukarowi, oraz swą córkę za żonę. Nefelia, którą ojciec wcześniej zapytał o zdanie, wyznała, że z radością poślubi swego wybawcę. I nazajutrz Abukar – szczęśliwy, bo obsypany dobrodziejstwami przez swojego władcę – doznał wszystkich uniesień, w jakie mogą wprawić wdzięczność i miłość, gdyż kochał piękną Nefelię. Klęknął na jednym kolanie przed kalifem, wręczając mu cudowny szafir.

– Panie – rzekł do niego – nie potrzeba mi już nadziei, bowiem spełniły się wszystkie moje pragnienia, a dzięki tobie moje życie jest spokojne i okryte chwałą. Racz przyjąć talizman szczęścia. Bo czyż pomyślność poddanych nie zależy od władcy takiego jak ty? Panie, niech uda ci się urzeczywistnić wszystkie twoje plany i wszystkie twoje przedsięwzięcia, abyśmy zawsze żyli w szczęściu i w pokoju.

Kalif przyjął talizman i zachował go aż do śmierci.

Ceremonia zaślubin Abukara i Nefelii odbyła się z największym przepychem. Lud, który bardzo kochał Abukara, szczerze radował się jego szczęściem. Abukar kazał zapewnić Aladyna i Nadera nie tylko, że im wybaczył, ale także, że otoczy ich opieką. I dotrzymał słowa. Nagrodził przywiązanie swoich przyjaciół, mądrze obdzielając ich łaskami. Hojnie obdarował ubogich. Słowem (a nie jest to rzecz najmniej niezwykła w jego historii), okazał się godny szczęścia, jakie go spotkało.

Wkrótce po ślubie Nefelia dostała prezent od Zurnei. Był w nim naszyjnik z różowych pereł oraz list, w którym skruszona Zurnea skreśliła te słowa: „Tylko szczęśliwa małżonka szcudrego Abukara powinna posiadać różowe perły!...”. Abukar wynagrodził to poświęcenie swoją czułością i dobrodziejstwami.

Abukar był zawsze szczęśliwy, ponieważ zawsze służył gorliwie i wiernie oświeconemu księciu, sprawiedliwemu i wdzięcznemu.

Od czasów Mostangera talizman szczęścia przechodził kolejno w tysiąc różnych rąk. Często był kradziony i gubiony. Od niedawna jest we Francji. Mówią, że Duch Opiekun czy tej pięknej krainy stworzył go niegdyś dla naszej pomyślności i że był to ów słynny czarodziejski pierścień, który Karol Wielki wrzucił do stawu⁶. Mówią też, że od tamtej pory Ludwik IX, Henryk IV, Ludwik XII i Ludwik XIV odnajdywali ten talizman, który później zaginęł, a który, powróciwszy do swojej ojczyzny, powinien już w niej pozostać.

⁶ Pierścień był sławiony przez dawnych powieściopisarzy. Mówił o nim M. Gaillard w swoich objaśnieniach do historii Karola Wielkiego.

Na marginesach lektur

Agnieszka Śniegućka

„DO BOGA” FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA.
MIĘDZY NOCĄ I ŚWITEM – MISTYCZNA ZADUMA PUŁAWSKIEGO POETY

Do Boga

Jak samotny na ugorze,
Co jeno wiatrem oddycha,
W cichej kwiat polny pokorze
Skłania się, wędnie, usycha,

Upłynęłyście dni moje! ...
Cóż mi z was pamięć udziela?
Snują się oczom pszczoł roje,
Ale nie mam przyjaciela.

Gdzie zielone wabią krzaki
I śmiejące się Zefirem,
Biją skrzydłami tam ptaki,
Co przelatują za żyrem.

Do czegoż umysł przychylę?
Gdzie się tkliwe serce uda?
Wszędy swoje chwyta chwile
Lubiąca siebie obłuda.

Cóż mojej duszy pomoże?
Kto jej zechce stanu dociec?
Czego szukam? Jesteś, Boże!
Ty mój przyjaciel, Ty ociec.

Agnieszka Śniegućka (ur. 1971) – adiunkt w Katedrze Literatury Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. Członek Towarzystwa Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Zainteresowania badawcze: literatura, sztuka, filozofia i historia wychowania.

Niech świat omija z szelestem
I z swej mię księgi wymaże;
Szczęśliwym! Jeśli tak jestem,
Jak Twoja wola być każe.

Niech otrząśnię Twoja chwała
Męt umu, w którym zostaje,
I ten gnuśny ciężar ciała,
Co wagi sercu dodaje.

Błyśnij Twą łaską, o Panie!
Zwilż oschłość ducha jej rosą,
A serce z więzów powstanie,
Myśli się z mętu podniosą

Te unosząc się nad mgłami,
W których nas błędu noc grzebie,
Bystrymi pomkną lotami
Do swego celu, do Ciebie!

Jeden z najpiękniejszych liryków Książnina ma postać przejmującej skargi na naznaczone melancholią i niespełnieniem życie. Podmiot liryczny porównuje własne istnienie do kruchej kwiatu – efemerydy zagrożonej od pierwszych chwil, od rozkwitnięcia. Sugestywność początkowej metafory okazuje się na tyle silna, że przesłania ona samego bohatera. Jego postać nieśmiało wyłania się zza ukrywającej go rośliny, do końca jednak pozostaje w jej cieniu. Życie podmiotu, niczym życie polnego kwiatu, to zaledwie trwanie, mozolne utrzymywanie się w granicach istnienia. Wrażenie zagrożenia przemijaniem zostaje uwydatnione dzięki kontaminacji dwóch, na pierwszy rzut oka nieprzystających do siebie, obrazów. Opisują one przeszłość i zarazem teraźniejszość podmiotu. Dynamizm płynących chwil i unieruchomienie tkwiącej w ziemi rośliny, zamknięte w porównaniu-anakolucie, ujawniają nieoczekiwane komplementarność obu zjawisk – unaoczniają bieg czasu i wskazują na bezradność stworzenia wobec nakreślonych przez naturę granic bytu.

Odkrycie analogii między życiem bohatera i sytuacją niewielkiej rośliny zmierza do objawienia prawdy o ludzkim losie. Oto intelektualna i emocjonalna dojrzałość, niczym rozkwitły pąk, nosi w sobie załączek śmierci. Więdnięcie kwiatu zaczyna się wraz z pełnym objawieniem jego piękna; moralna i psychiczna dojrzałość podmiotu lirycznego przypada na zmierzch jego sił fizycznych. Analogia kryje zarazem opozycję: entelechia kwiatu – najdoskonalsze objawienie jego istoty – to moment w pełni uchwytne. Pełnia człowieczeństwa to zjawisko, które trudno wiązać z jakimkolwiek etapem życia. Materialny wymiar istnienia nie przesądza bowiem o jego jakości i treści.

W wizerunku kwiatu-podmiotu nietrudno zobaczyć wrośnięty w tradycję chrześcijańską starotestamentowy symbol. Na równi z trzcina, odmierzającą życie psalmistów, opisuje on zarazem duchową i fizyczną kondycję człowieka – mówi o jego śmiertelności, definiuje towarzyszące przemijaniu lęki i nadzieje. Oprawiony w biblijne ramy obraz

pozostaje jednak niedokończony. Centralna postać nie otrzymuje bowiem wyraźnych rysów. Nie staje się ani pokornym fiołkiem, ani polną lilią – wybranką hojnie obdarowaną przez Stwórcę. Jej gatunkowa niedookreśloność ma jednak swoją wymowę¹. Zawieszona i zarazem rozszerza interpretację. Czytelnik na równi z podmiotem lirycznym zmuszony jest podjąć trud opisanego egzystencjalnej sytuacji kwiatu. Dla przeżywającego duchową rozterkę bohatera nie jest ona w pełni jasna. Za tło nadające sens lirycznemu wyznaniu służy odbiorcy *Stary i Nowy Testament* oraz nowożytna tradycja filozoficzna. W skardze podmiotu słychać echo westchnień psalmisty², widać również ruskowską apoteozę wrażliwości i pascalowską zadumę nad kruchością obdarowanego rozumem człowieka. Konteksty sąsiadują tu ze sobą niczym plany w malarskiej kompozycji. Autor z rozmysłem tworzy swoje dzieło, rozmieszczając poszczególne elementy dalej lub bliżej oczu widza. Wszystkie użyczają barw centralnej postaci. Swoista „egalizacja” znaczeń prowadzi do wyodrębnienia myślowej dominanty utworu. Budząca współczucie efemeryczność bohatera przestaje być postrzegana jako główne źródło dyskomfortu podmiotu lirycznego. Jego istnieniu – naznaczonemu psychicznym i sensualnym przeczułeniami – towarzyszy bowiem dotkliwie poczucie niespełnienia oraz przekonanie, że cielesna znikomość nie powinna decydować o owocności życia. Polny kwiat, z którym utożsamia się bohater, to istota boleśnie niepodobna do otaczających go stworzeń i zarazem skazana na dzielenie ich losu. Jego osamotnienie na zapomnianym przez pszczoły utorze to nic innego jak moralna i duchowa nieprzystawalność istoty wrażliwej i twórczej do ogółu. Los podmiotu zdaje się powtarzać dramat biblijnego ziarna rzuconego na nieurodzajną glebę i skazanego na marnowanie danych przez naturę możliwości. Najbardziej doskwierający brak, jaki odczuwa, nie wynika więc z jego biologicznych deficytów, lecz z niemożności samorealizacji. Dramat bohatera nie jest dramatem wynikającym z niezgody na wąsko zakreślone granice istnienia, lecz streszcza się w niezaspokojonym pragnieniu ujawnienia własnej bujności. Tylko duchowe owocowanie może dać nadzieję na nowe życie. W *Biblii* nadzieja ta pozostaje trwale zrośnięta z obrazem wydającego plon zboża i rodzącego drzewa. Owocność, którą opisuje podmiot liryczny, miewa rozmaite oblicza: innej doświadczać służyć ptakom krzewy, jeszcze inną mogą cieszyć się pszczoły i kwiaty. Objęcie jednym spojrzeniem kilku uświęconych tradycją symboli ukierunkowuje interpretację. Wszystkie podziwiane przez podmiot dzieła Stwórcy wskazują na stan ogarnięcia Bożą łaską. Rozmaitość życiowych ról zostaje tu zobrazowana przez gatunkową różnorodność stworzenia. Na tym tle uroda kwiatu wyrastającego pośród zachwaszczonego

¹ W tekstach Książnina kilkakrotnie spotykamy się z sytuacją, w której podmiot liryczny porównany zostaje do polnego kwiatu. Znamienne, że przywołując psalmiczną paralelę, poeta unika typowych dla tekstu świętego gatunkowych dookreśleń. Jego bohater to z reguły „kwiat ugorny”, sporadycznie biblijny pokorny fiołek, nigdy lilia – kwiat wybranych, otoczonych szczególną opieką Jahwe.

² Bezpośrednią inspiracją dla poety mogły być psalmy: 77 i 102. Podobieństwo dotyczy tu zarówno treści, jak i kompozycji utworów. Niewykluczone, że również pewna myślowa nieśpójność wiersza to efekt przejścia przez poetę swobodnej psalmicznej metody konstruowania wypowiedzi.

ugoru³ narzuca się obserwatorowi od pierwszej chwili. Rekompensatą dla znikomości rośliny jest jej szlachetna natura sugerująca myślową i emocjonalną „bujność” podmiotu lirycznego. Jednak szlachetność tylko z pozoru pozwala uzyskać „przewagę” nad otoczeniem. Dramatem ugoru, na którym przyszło żyć bohaterowi, jest jego jałowość. Nie jest on pusty, jednak z porastających go roślin nie ma żadnego pożytku. Pozostawanie w sytuacji niesprzyjającej owocowaniu nie oznacza pozbawienia towarzystwa, ale raczej bolesne wyobcowanie. Znamienne, że biblijny *polny kwiat* zostaje tu posadzony na domagającym się uprawy „oświeceniowym” nieużytku. Utylitarystyczna perspektywa epoki dobitniej niż tekst święty dopomina się o wartościujące zdefiniowanie otoczenia.

Brak owocnego sąsiedztwa doskwiera bardziej niż bliskość śmierci, przyspieszając zarazem utratę sił życiowych. Niemożność rozkwitania dla innych staje się źródłem przejmującej skargi podmiotu lirycznego. Myśl o zmarnowaniu naturalnych okazji do obdarowywania wydaje się tym boleśniejsza, że opodal toczy się życie, o którym marzy bohater. Słysząc gwar przelatujących pszczoł zdolnych nadać sens istnieniu kwiatu. Owocna więź, do której tęskni podmiot, to płodna wymiana, z której wynika wzajemna korzyść. Pszczoły omijają jednak ugor⁴. Potrzeba bliskości z istotami podobnej co bohater natury pozostaje niezaspokojona. Nieukożone jest również pragnienie bycia zrozumianym. Metafora ugoru zaczyna pełniej ujawniać swój sens, gdy emocjonalne oddalenie od ludzi okazuje się skutkiem zranienia, doznanej niewdzięczności i rozczarowania. Samotność jawi się tu nie tylko jako splot niekorzystnych okoliczności, ale także jako świadomy wybór. Rozczarowanie światem ma wymiar totalny. Jego źródłem jest moralny perfekcjonizm wykluczający kompromisy. Bohaterowi nie zależy na bliskości z każdym. Bliskość, jakiej pragnie, to więź autentyczna, której warunkiem są szczerść i zaufanie. Wobec miłośności otoczenia wydaje się ona możliwa jedynie z Bogiem, znającym najskrytsze tajniki serca, rozumiejącym i kochającym.

Dla relacji podmiotu z otoczeniem znamieną jest swoista dwupłaszczyznowość kontaktów. W planie horyzontalnym interakcje właściwie nie istnieją, bohater wydaje się istotą całkowicie osamotnioną i niezrozumianą, zaspokojenia duchowych potrzeb może jednak oczekiwać, gdy skieruje wzrok ku górze. I właśnie ta więź okazuje się dla niego naprawdę istotną, z nadatką rekompensuje bowiem skutki izolacji. Charakterystyczny dla utworu „wertykalizm” kompozycji, opisujący konieczne i naturalne dla rośliny relacje z niebem, odzwierciedla duchowe tęsknoty podmiotu. Poczucie wyobcowania przestaje być najboleśniejszym problemem bohatera. Jego stan, porównany do więdnienia, oraz przeciwne naturze kwiatu nachylenie ku ziemi wskazują na duchowe „obumieranie”. Zaradzić temu procesowi może zsyłana przez niebo rosa⁵.

³ Obraz ugoru, będący metaforą wrogiej bohaterowi rzeczywistości, powraca w późnych wierszach Książnina. Zob. A. Guzek, *Lekcja historii w puławskim parku, Wstęp* [w:] F. D. Książnin, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1981, s. 21–22.

⁴ Pszczołę, biblijny symbol duszy altruistycznej i pożytecznej, spotykamy również w *Hejnale na dzień 3 Maja*. Tym razem owad uosabia obywatelskie zatroskanie o pomyślność i rozkwit kraju.

⁵ Opisując kondycję człowieka, Książnin chętnie sięga po biblijny topos duszy ukazanej jako spragniony wody kwiat [*Psalm Dawida*; tłum. Ps. 142; *Do Boga* (inc. *Od Ciebie moja niech*

By pełniej zobrazować swoją sytuację podmiot liryczny posługuje się metaforą biblijnej proveniencji. Jego skarga na „zmaćnienie” i spowicie myśli „mgłą” koresponduje z niektórymi fragmentami *Pisma Świętego*. W tekście natchnionym „na uwieżi” pozostają umysły tych, którym za chwilę dane będzie doświadczyć obecności Boga [Łk 24, 16; J 20, J 21]. Opiswana przez bohatera niezdolność do duchowej i intelektualnej aktywności to w jego odczuciu wynik zerwania kontaktu ze Stwórcą. Zerwanie to wydaje się jednostronne – dotyczy jedynie ogarniętego „mętem” umysłu podmiotu. Mgła, z której chce się otrząsnąć, to narzucone z zewnątrz ograniczenie, ciemność domagająca się rozproszenia przez światło łaski.

Wrażenie unieruchomienia myśli, poczucie bezcelowości istnienia oraz nużąca emocjonalna pustka to symptomy nasuwające skojarzenia z zaburzeniami natury psychicznej⁶. Jednak zredukowanie przeżyć bohatera do objawów chorobowych i zamknięcie poetyckiej wyobraźni w ciasnych ramach medycznej diagnozy, byłoby poważnym uproszczeniem. Dla historyka literatury bardziej kuszące od lekarskich diagnoz wydaje się otwarcie na intertekstualne horyzonty utworu.

Świat, w którym próbuje wzrastać bohater wiersza, to rzeczywistość obca i nieprzyjazna: zagrażająca duchową posuchą. Niszczący powiew, którego obawia się kwiat-podmiot i związana z nim udręka sugerują, że dotykające go cierpienie posiada znamiona głębokiego przeżycia religijnego. Poczucie zerwania kontaktu z Bogiem przywodzi na myśl zjawisko nocy ciemnej⁷ – kluczowe dla duchowości ignacjańskiej i z pewnością nieobce byłemu członkowi Towarzystwa Jezusowego. Prowadzący do ostatecznego umocnienia w wierze stan, naznaczony jest lękiem, niepewnością i nieporównywalnym do niczego osamotnieniem duszy. Dla człowieka dotkniętego tym doświadczeniem charakterystyczna jest swoista dwutorowość odczuwania i myślenia. Jej przejawem może być emocjonalna oschłość wobec Boga – Osoby najbardziej umiłowanej oraz wahanie pomiędzy mocnym zawierzeniem Stwórcy, a wrażeniem opuszczenia i obawą przed utratą jedynej naprawdę pożądaną więzi⁸. Podmiot doznający okazuje się naturą podatną na mistycz-

zabrzmi lira...); Poranek]. W wierszu *Do Ignacego Bykowskiego* rosa – chrześcijański symbol łaski i oświecenia, zyskuje nową, sakralizującą akt twórczy interpretację: staje się synonimem przywracającego sens życiu natchnienia poetyckiego.

⁶ Obecny w wierszu motyw ograniczenia swobody połączony z wyzwalającym pragnieniem lotu ma proveniencję psalmiczną [zob. np. Ps. 55], a jego obecność w tym i innych utworach poety niekoniecznie musi być przejawem choroby psychicznej [A. Guzek, *op. cit.*, s. 22]. W wierszu *Do Ignacego Bykowskiego* antyteza: zniewolenie – pragnienie wolności zostaje w interesujący sposób skojarzona z posiadającym symbolikę pasyjną motywem szczygła.

⁷ Mgła, ciemność, osłepienie pojawiają się u Książnina w różnych kontekstach i miewają w poszczególnych utworach rozmaite znaczenie. W *Hejnale na dzień 3 Maja* zjawiska te zostają przywołane na sposób oświeceniowy, jako antyteza światła – rozumu („pomroka” przesądów, „mgła” uprzedzeń). W wierszu *Do Boga* (inc. „*Jakaż to nuż wisi nade mną...*”) ciemność nabiera cech symbolu religijnego – oznacza duchowe oddzielenie stworzenia od Stwórcy; innym razem [*Do muzy mojej*; tłum. Ps. 93 i 142] staje się synonimem moralnego „osłepienia” człowieka.

⁸ Por. Książnin, *Do Boga* (inc. *Od Ciebie moja niech zabrzmi lira...*).

ne doświadczenie. Cechuje go wyjątkowa moralna wrażliwość objawiająca się swoistym duchowym fototropizmem – zdolnością żywego reagowania na światło łaski. Wejście w sferę cienia to dla kwiatu-podmiotu ciężka próba. Wrażenie pozostawania w mroku okazuje się przeżyciem skrajnie subiektywnym. Obserwowane przez bohatera otoczenie cieszy się bowiem pełnią dnia. Rosa świtu i życiodajny strumień światła, których oczekuje dla siebie, są niezbędne by odmienić i ożywić odkryty przed czytelnikiem „wewnętrzny pejzaż” podmiotu. Jego nieprzystawalność do tego, co dokoła, można tłumaczyć intensywnością duchowego doświadczenia.

Spowijająca bohatera mgła nie jest odgradzającym od Boga grzechem, ale raczej charakterystycznym dla nocy ciemnej poczuciem zagubienia. Utrata duchowej orientacji spowodowana ciężką próbą nie bywa nieodwracalna. Złudzenie zabląkania i pozostawania poza światłem Bożej łaski prędkiej czy później ustępuje. O nadziei odnalezienia drogi do Boga przypomina wyczekiwany przez bohatera świt. Blask słońca sprowadzający rosę i rozpraszający mgłę oznacza ponowny dostęp do światła i wody – dwóch niezbędnych dla rośliny darów nieba gwarantujących jej pionizację. Świt nie jest w tym wypadku metaforą moralnego odrodzenia, bo dusza wychodząca z mroków nocy ciemnej nie bywa złamana grzechem. Jedną z wielkich dolegliwości jej stanu jest kielkujące w duszy podejrzenie, że być może nie cierpi ona z woli Stwórcy. Dlatego już samo rozpoznanie w bolesnym doświadczeniu działania Bożego może okazać się wyzwalające. Dla duszy prawdziwie wierzącej rozpoznanie to będzie dostateczną racją, by bez sprzeciwu znieść swój los. Znamienne, że podmiot liryczny nie pragnie radykalnej zmiany sytuacji, chce jedynie interpretacji nadającej sens jego cierpieniu. Tylko wtedy możliwe będzie odnalezienie spełnienia w niespełnieniu i przyjęcie męczeństwa samotności. Posługując się ewangeliczną formułą o śmierci dla świata, bohater zdradza czytelnikowi swoje największe pragnienie dotyczące odnalezienia własnego imienia w Księdze Żyjących.

Marta Szymor

W ŚWIECIE POJĘĆ NIEPOJĘTYCH.
OBRAZOWANIE W UTWORACH ADAMA STANISŁAWA NARUSZEWICZA –
REKONESANS ZAGADNIENIA

Ludzie oświecenia żyli i tworzyli w przeświadczeniu szczególnej misji, jaką ta epoka miała odegrać w dziejach przeżywającej moralny i intelektualny kryzys kultury europejskiej. Sztukom przedstawiającym i literaturze przypisano nadrzędną funkcję dydaktyczną i wychowawczą, dlatego każdy wkraczający na ścieżki pracy twórczej literat obлекаł swe myśli i wrażliwość artystyczną w ciasny gorset zasad i nakazów rządzących europejską estetyką. Wiązało się to z faktem, iż ze znacznym nasileniem ożyła wówczas funkcjonująca od XVI wieku zasada, zakładająca liczenie się z autorytetem starożytnych (*auctoritas antiquorum*)¹.

Po zakończeniu w 1563 roku soboru trydenckiego Kościół katolicki, odzyskawszy hegemonię na starym kontynencie, uczynił punktem wyjścia dla przeprowadzenia skutecznej kontrofensywy wobec innowierców przyswojenie całej antycznej *traditio pagana* i przystosowanie jej do potrzeb cywilizacji chrześcijańskiej. W XVI wieku znacznemu nasileniu uległ więc proces asymilacji figur pogańskich bóstw i upersonifikowanych kategorii moralnych, dokonujący się za pośrednictwem alegorezy już od czasów edyktu mediołańskiego z 313 roku, który nakazywał interpretowanie obrazów świata antycznego po chrześcijańsku. Antyczna teoria tropów traktowała alegorię jako rozwiniętą na całą wypowiedź metaforę w pojęciu Arystotelesowskim², czyli łączącą uniwersalia i abstrakty z tym, co sensualne i konkretne. Najpowszechniejszą odmianą alegorii stała się personi-

Marta Szymor (ur. 1980) – asystent-doktorant w Zakładzie Edytorstwa Katedry Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski UŁ. Zainteresowania badawcze: literatura kręgu tzw. „szkoły Naruszewicza” oraz sztuka poetyckiego obrazowania. W ramach rozprawy doktorskiej przygotowuje edytorskie opracowanie utworów lirycznych Franciszka Zabłockiego.

¹ Zob.: P. Buscaroli, *Cesare Ripa, czyli muzeum wyobraźni, Wstęp*, [do:] C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. VII; dalej [IkR] z numerem strony.

² T. Kostkiewiczowa, *Człowiek i walka namiętności. Alegoria i personifikacja jako środki przedstawiania działań ludzkich*, [w:] *eadem, Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 102.

fikacja, a niewątpliwy wpływ na to miały wierzenia starożytnych Greków i Rzymian, nadających większości bóstw kształty antropomorficzne. Już średniowiecze, w nawiązaniu do tradycji antycznej, wykorzystywało uosobienia do klasyfikacji cnót i występków w celach moralizatorsko-dydaktycznych, a obrazom alegorycznym – malowanym definicjom – przypisywano funkcje niemal mnemotechniczne. [ib. 101–102]

Adamowi Naruszewiczowi, podobnie jak innym poetom osiemnastowiecznym, towarzyszyły więc: z jednej strony – dyrektywa korzystania z ograniczającego zasobu, wywiezionych już z antyku, utartych schematów kompozycyjnych i obrazowych oraz gotowych formuł, *loci communes*; z drugiej – świadomość potrzeby odkrywania coraz to nowych, celniejszych i bardziej wyrazistych środków wyrazu, silniej oddziałujących na umysły czytelników, dlatego też, obok toku retorycznej argumentacji, śmiało posługiwali się poetyckim obrazowaniem.

W tworzeniu plastycznych przedstawień celował Naruszewicz, choć krytycy nie zawsze doceniali tę zdolność poety. Jeszcze Waclaw Borowy pisze o jego obrazowaniu niejednoznacznie:

w szczęśliwszych momentach [dające] świadectwo nie tylko jego kunsztowi, ale i wyobraźni. Częściej, niestety, spotykamy się u niego z obrazami konwencjonalnymi albo znów dziwacznymi.³

Za to dla Juliusza Wiktora Gomulickiego Naruszewiczowski sposób obrazowania jest tak charakterystyczny, że posłużył się nim, jako argumentem w sporze o atrybucję autorską⁴.

Za pomocą figur alegorycznych, opartych na animizacjach i personifikacjach, przedstawiał poeta wszelkie zjawiska moralne, ludzkie pragnienia i namiętności, zjawiska przyrodnicze oraz abstrakty. Kreśląc oddziałujące na wyobraźnię i emocje obrazy, stał się kontynuatorem bogatej w przedstawienia emblematyczne i ikonograficzne tradycji renesansowej, podporządkował się także dwóm aksjomatom tej epoki – *ut pictura poësis* (poezja jak malowidło) z *Ars poetica* Horacego oraz przytoczonej przez Plutarcha w *De gloria Athenesium* sentencji Symonidesa z Keos, której sens można oddać słowami: malarstwo to niema poezja, a poezja to mówiące malarstwo⁵.

³ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Kraków 1948, s. 91.

⁴ J. W. Gomulicki, *Krzywdą Naruszewicza, Wstęp*, [do:] A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, wybór i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1964, Biblioteka Poetów, s. 33.

⁵ Zob. M. Praz, *Tradycja ikonologiczna, Wstęp*, [do:] IkR XXIV.

⁶ Pierwsze wydanie dzieła, noszące znamieny tytuł: *Ikonologia albo Opis Wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i z innych miejsc. [...] Dzieło tyleż przydatne, co i niezbędne Poetom, Malarzom, Rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar, afektów i namiętności ludzkich, w Rzymie*, Nakładem Spadkobierców Gio. Gigliottiego w 1593, podobnie jak druga edycja dzieła, ukazało się bez rycin. Pierwsze wydanie z drzeworytami, w znacznej mierze opartymi na figurach d'Arpino, opublikowano także w Rzymie, nakładem Lepida Facij

Inspiracje mógł czerpać z *Ikonologii*⁶ Cezarego Ripy [I wyd. 1593 r.], księgi będącej efektem rozpowszechnionego w renesansie myślenia alegorycznego, w której:

na kopiec kultury antycznej nałożył się cały arsenał piśmienniczy świata chrześcijańskiego, bez żadnego wyraźnego rozgraniczenia między nimi.⁷

W repertuarze pojęć o antycznej genealogii znajdziemy postaci pogańskich bogów (np. Czas, Miłość, Mądrość), persony: Muz, Sztuk, Pór roku oraz Części świata, a ponadto obrazy odnoszące się do cech, namiętności i profesji człowieka – personifikacje Cnót, Przywar czy Umiejętności.

Dzieło Ripy było rozpowszechnione w Polsce dość szeroko w wersji autorskiej, ale także dzięki opracowanemu przez saskiego literata, księdza Benedykta Chmielowskiego, fragmentowi, który ukazał się w roku 1733 pod tytułem *Figurae emblematicae*, a następnie został włączony do części pierwszej *Nowych Aten* jako hasło dwudzieste trzecie: *Umbry objaśnione, tajemnice egipskie świata objawione, węzeł Gordiusza rozwiązany albo wybornych hieroglifików, emblematów, symbolów notitia, wiele światła ciekawemu rozumowi przynosząca*.⁸ Godnym następcą Ripy, zapewne znanym w Polsce, okazał się Giovanni Battista Boudard, autor wydanej w 1759 r. *Iconologie*.

Także na rodzimym gruncie powstawały dzieła, stanowiące przykład myślenia alegorycznego. Jako spadkobierca muzy Macieja Kazimierza Sarbiewskiego oraz edytor jego tekstów, znał Naruszewicz z pewnością powstałe około 1627 roku dzieło *Dii gentium*⁹, zawierające plastyczne wyobrażenia bóstw antycznych powiązanych ze światem *Starego Te-*

w 1603 roku. Dzieło było wielokrotnie wznawiane i przekładane na języki francuski, niemiecki, hiszpański, holenderski, angielski, aż doczekało się monumentalnego, pięciotomowego wydania z Perugii, wzbogaconego o nowe ryciny i opisy przez opata Cesarego Orlandi. Częściej jednak *Ikonologię* Ripy skracano, dokonywano wyboru, a autora krytykowano za zbyt wielką liczbę symboli. (Szczegółowe informacje o wydaniach *Ikonologii* podają m.in.: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław 1967, s. 261; J. Pełc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 33, 99–100; istnieje ponadto studium Emile Mâle'a, *L'art. Religieux aprs le Concile de Trente*, Paris: Colin 1932, w całości poświęcone dziejom tego dzieła oraz kwestii rozpowszechniania się wizerunków w nim zawartych.)

⁷ P. Buscaroli, *Nota edytorska*, [w:] IkR XVII.

⁸ B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej scenjji pełna*, t. 1, Lwów 1745, s. 818–876; *Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut. Piśmiennictwo staropolskie*, oprac. R. Pollaka z zesp., t. 2, Wrocław 1964, s. 80.

⁹ Pełny tytuł dzieła Sarbiewskiego brzmiał: *Dii gentium seu theologia, philosophia tam naturalis quam ethica, politica, oeconomica, astronomia ceteraeque artes, et scientiae sub fabulis theologiae ethicae a veteribus contentae* „Bogowie pogan, czyli teologia, filozofia przyrody i etyka, polityka, ekonomia, astronomia i pozostałe sztuki i nauki zawarte przez starożytnych w mitach teologii pogańskiej”].

¹⁰ A. K. Żeglicki, *Bibliotheca gnomico-historico-symbolico-politica*, Warszawa 1742; wyd. nast. Warszawa 1743. [Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut. Oświecenie, oprac. E. Aleksandrowska z zespołem, t. 6, cz. 2, Warszawa 1970, s. 545.]

stamentu oraz komentarz dotyczący możliwości ich zastosowania w tekstach literackich. W ślad za Sarbiewskim i Chmielowskim podążył ksiądz Arnulf Kazimierz Żeglicki, wydawca książki *Bibliotheca gnomico-historico-symbolico-politica*¹⁰.

Niewątpliwie bliskie były autorowi *Czterech żywiołów* także opisy bóstw mitologicznych, podawane szczegółowo w popularnych słownikach i encyklopediach, np.: Pierre'a Chomprégo, *Historia bogów bajeczna*¹¹, czy Francisca Pomeya, *Pantheum mithicum*¹².

Zauważmy też, iż choć już pod koniec XVI wieku ikonologia stanowiła dziedzinę odrębną, w praktyce dość trudno było ją odróżnić od powstałej nieco wcześniej, ale dopiero kodyfikującej się emblematyki¹³. Nazywano je „bliźniaczymi siostrami” – obie miały dawać wizerunki pojęć abstrakcyjnych, obie wywodziły się z tradycji staroegipskich hieroglifików¹⁴, a ich znaczne podobieństwo sprawiało, iż kodyfikatory przedstawień ikonicznych często używali terminów: „hieroglif”, „symbol”, „emblemat” zamiennie, nie rozgraniczając ich desygnatów. Wyraźnie nawiązywali oni do tradycji emblematycznej, szczególnie zaś do *Emblematum liber* Andrei Alciatusa, księgi wydanej po raz pierwszy w 1531 roku [por. *ib.* 99, 256–257], czy pochodzącego z 1556 roku dzieła Jana Pierra Valeriana *Hieroglyphica sive de Sacris Aegiptorum aliarumque gentium literis commentarii*¹⁵, zawierającego schrystianizowaną wersję symboliki hieroglificznej.

Niektóre przedstawienia ikonograficzne mógł poeta znać poprzez medium, jakim były malarstwo i rzeźba. Zaznaczmy bowiem, iż większość źródeł przeznaczona była dla artystów tworzących w różnorodnych materiałach, o czym świadczą pełne tytuły tychże dzieł: Ripy *Ikonologia albo Opis Wizerunków uniwersalnych, wydobytych z zabytków starożytności i z innych miejsc. [...] Dzieło tyleż przydatne, co i niezbędne Poetom, Malarzom, Rzeźbiarzom przy przedstawianiu cnót, przywar, afektów i namiętności ludzkich*, czy też Chomprégo *Historia bogów bajeczna przez alfabet zebrana, czyli dykcjonarzyk mitologiczny dla zrozumienia wierszopisów, rytmów, konceptów, sztuk malarskich i snycerskich*.

¹¹ P. C. Chompré, *Historia bogów bajeczna przez alfabet zebrana, czyli dykcjonarzyk mitologiczny dla zrozumienia wierszopisów, rytmów, konceptów, sztuk malarskich i snycerskich...*, przeł. D. A. Szybiński, Warszawa 1769.

¹² F. A. Pomey, *Pantheum mithicum, albo bajeczna bogów historia w tej zebranych wiadomości starożytnych Xiążce krótko i jaśnie zawarta*, przeł. ks. P. Wojna, teksty wierszowane przeł. J. E. Minasowicz, Warszawa 1768.

¹³ Emblematyka to swoista synteza obrazu i sztuki słowa, posługująca się alegorycznymi obrazami zwierząt, roślin, przedmiotów, rzadko – ludzi. Pełny emblemat jest konstrukcją złożoną z trzech zasadniczych części: inskrypcji (motta), obrazu (ikonu) i subskrypcji w postaci wierszowanego epigramu, dystychu lub dłuższego utworu poetyckiego (J. Pełc, *op. cit.*, s. 23, 34).

¹⁴ Choć staroegipskie hieroglify odczytano dopiero w 1779 roku, inspirowały one ludzi sztuki już w czasach grecko-rzymskiego antyku. Treść tych znaków była symboliczna i odpowiadała ogólnym ideom, niosła sensy filozoficzne i magiczne. Odnowiona w renesansie hieroglifika szybko rozpowszechniła się w postaci licznych kompendiów [*ib.* 9–10, 35].

¹⁵ Zob. np. Ikr 31; więcej informacji o *Hieroglifikach* Valeriana podaje J. Pełc, *op. cit.*, s. 35.

Jako że artykuł ma formułę rekonesansu, przedstawiono w nim najciekawsze przykłady realizacji alegorycznych, obrazowych przedstawień pojęć abstrakcyjnych w utworach (zwłaszcza filozoficzno-refleksyjnych) Adama Naruszewicza oraz wyniki obserwacji dotyczących źródeł, z których poeta najpewniej mógł korzystać.

Jednym z kluczowych motywów poezji Naruszewicza jest animizowany, a nawet personifikowany Czas, postrzegany jako nieprzekraczalna granica natury¹⁶ – granica śmierci. Podmiot liryczny *Hymnu do Czasu*¹⁷ [w pierwodruku utwór nosił tytuł *Czas*] opisuje swą ziemską dolę następująco:

Czas mię goni, czas chwyta i me drobne lata,
Ów to proszek nikczemny, rączy skrzydłem zmiata¹⁸

a udręczony i zagubiony w apostroficznym zwrocie do Czasu pyta:

Skąd pierwsze obroty
Lot twój żartki rozpoczają?
[*ib.*, w. 10–11].

Tę samą wymowę ma fragment:

[...] zawisny, lecąc skrzydłem płóchem
Czas grubym niepamięci chciał zasypać prochem
[*Na Pokój Marmurowy portretami królów polskich z rozkazu J[ego] K[rólewskiej] M[ośc]i Stanisława Augusta nowo przyozdobiony 1771, DN II 1, 5–6]*

oraz pierwsze wersy urodzinowej ody dla Stanisława Augusta:

Czacie! co na obłoki wsiadłszy żartkolotne,
Porywasz śmiertelnego życia dni niewrotne,
A żadnym nieujęty w swym biegu wędzidłem
Pędzisz je do wieczności, cichym lecąc skrzydłem.
[*Do Stanisława Augusta, króla polskiego [...] w dzień urodzenia 1771, DN I 47, 1–4]*

Większość źródeł ikonograficznych prezentuje Czas (często utożsamiany ze staroitałskim bogiem Saturnem) konwencjonalnie – zawsze jako starca, najczęściej uskrzydłone-

¹⁶ B. Wołska, *W świecie żywiołów, Boga i człowieka. Studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995, s. 134.

¹⁷ Utwór jest tłumaczeniem *L'Ode sur le temps* A. L. Thomasa, co wskazuje na podobne zainteresowanie przedstawieniami ikonologicznymi polskiego i francuskiego poety.

¹⁸ A. S. Naruszewicz, *Hymn do Czasu*, [w:] *idem, Dzieła*, edycja F. Bohomolca, Warszawa 1778; dalej DN, z numerami tomu (cyframi rzymskimi), stron i wersów (arabskimi); II 12, 33–34. Wszystkie podkreślenia w cytowanych fragmentach utworów poetyckich i źródeł ikonograficznych – M. S.

go – taką wizję najwyraźniej upodobał sobie Naruszewicz, choć jedną z personifikacji zawartych w *Ikonologii* Ripy jest „starzec w różnobarwnej szacie [...] wygląda, jakby szedł ociągając się powoli” [IkR 238]. Pomey zaś prezentuje Saturna jako starca:

strupiałego i wyschłego¹⁹, który plecy na kształt sklepienia ma wypukłe, otwarte i opiekle usta, oczy płynieniem ropy plugawe, twarz rozlazła, nos zapadły, jagody zapociałe, uszy obwisłe, pokrzywione ręce, czoło zmarszczkami poorane. [ib. 140]

Także atrybut w postaci „srogich zębów” [DN II 13, 42] czy „ostrych kłów” [Na obrazy Polaków starożytnych, z rozkazu J[ego] K[rólewskiej] M[oś]ci Stanisława Augusta do Biblioteki Zamkowej zebrane, DN I 2, 11] jest konwencjonalny, szeroko zaprezentowany u Ripy, który podaje, nawiązując zapewne do łacińskiego przysłowia, iż Czas ma „rozdziawione usta i zęby żelazne” [IkR 239], które „pokazują, że czas druzgocze, niszczy, zużywa i obala wszystkie rzeczy bez trudu i znużenia”. [ib.]

Postać uskrzydłonego starca, pędzącego na rydwanie przez świat, pojawia się także wśród, nawiązujących do rycin z *Tryumfów* Franciszka Petrarki, emblematów Mikołaja Reja, zawartych w starannych edycjach *Żwierzyńca*, wychodzących z krakowskiej oficyny Macieja Wirzbięty²⁰. Ponadto w Rejowskim ośmiowierszu zatytułowanym *Czas prętko bieży*, któremu rzeczona rycina towarzyszy, odnajdziemy fragment akwaticznej wizji czasu, który „płynie jako woda”²¹. W ikonologiach trudno jednakże odnaleźć nawiązujący do świeckich, żeglarskich alegorii moralnych²² obraz czasu – toczącego „bystre wody” [DN II 11, 8], „niewidomego lat i dni potoku” [ib., w. 5] niknącego „jak strumyczek lichy” [ib., w. 63] w oceanie wieków.

Naruszewiczowski obraz niszczącej działalności wciąż pędzącego ku wieczności Czasu, który:

[...] wszystko swym pędem wywraca,
[Staruszek, DN II 57, 25]
[...] w ciemnych lochów niedostępnej nocy
Ślepym ryje podkopem, wałąc okrąg świata
[? DN II 13, 44–45]

¹⁹ F. A. Pomey, *op. cit.*, s. 139.

²⁰ O inspiracjach Reja *Triumfami* Petrarki, dziejach wydań *Żwierzyńca* oraz przypuszczalnym autorstwie drzeworytów w nich zawartych pisze J. Pełc, *op. cit.*, s. 73–80.

²¹ M. Rej, *Czas prętko bieży*, [w:] *idem, Żwierzyńiec*, oficyna M. Wirzbięty, Kraków 1574, list 115 v.; cyt. za: J. Pełc, *op. cit.*, od s. 80.

²² Zob. B. Wołska, *op. cit.*, Łódź 1995, s. 168.

²³ W dziele Pomeya pod hasłem *Saturnus (Czas)* czytamy: „Jego bowiem niby zębami wszystkie rzeczy w ruinę się obracają, a potem za czasem zniszczone odrastają i powstają obalone” (F. A. Pomey, *op. cit.*, s. 150).

konstruuje z pozbawionym życia ziemskim widokiem „smutnych zwłok” [ib., w. 37], „porosłych mchem grobów” [ib., w. 39], „zgniłych [...] trupów” [ib.], „okropnych głazów” [ib., w. 48] i rumowisk. Wśród ruin, czyli efektów aktywności destrukcyjnej siły, stoi także postać ze stron *Ikonologii* Ripy. Źródła Chomprégo i Pomeya przypisują zaś Chronosowi zdolność obracania w ruinę wszystkich rzeczy tego świata²³.

Czas, jawiący się na kartach poezji Adama Naruszewicza jako siła fatalna i niepohamowana, został zobrazowany w sposób dynamiczny. Dynamizacja obrazu polega tu przede wszystkim na konsekwentnym doborze wizji opartych na ruchu (np. rwący potok) oraz atrybutów ruch umożliwiających (np. skrzydła), obudowanych odpowiednim słownictwem: tekst przesycony jest więc czasownikami oraz wyrazami o znacznym, a nawet maksymalnym natężeniu danej cechy.

Znamienne dla Naruszewiczowskiego obrazowania Czasu jest, poza pominięciem szczegółów opisu fizjonomii, ignorowanie dwóch atrybutów: klepsydry i kosy²⁴, towarzyszących konwencjonalnie Czasowi – Saturnowi. O szerokiej skali ich rozpowszechnienia świadczą zapisy w kompendiach Chomprégo, Pomeya, a także dzieła sztuki. Przywołajmy chociażby szesnastowieczny obraz Agnola Bronzina Di Cosima *Alegoria Czasu i Miłości*, osiemnastowieczne dzieło Pompea Battoniego *Czas niszczący urodę*, przedstawiające uskrzydłonego starca z klepsydrą, czy też pochodzące z XVII wieku *Zwycięstwo Miłości, Piękna i Nadziei nad Czasem* pędzla Simona Vouet, na którym Czas dzierży w ręku kosę. Być może pominięcie wzmiankowanych atrybutów jest ściśle związane z kreowaniem dynamicznej wizji Czasu i odrzucaniem elementów obrazu niezawierających w sobie pierwiastków ruchu.

Według wskazówek ikonograficznych Czas:

stoi na kręgu zodiakalnym, bo jego moc ma wysoką pozycję w Niebiosach. Służąc nam jako miara ruchów Słońca i innych planet, odróżnia jeden od drugiego – i unicestwia – lata, miesiące, wieki. [IkR 238]

Przedstawia się go czasem w postaci:

węża pyskiem ogon swój polykającego, na kształt cyrkułu, który skąd swój początek bierze, tam z końcem się schodzi, na dowód, że wszystkie na świecie rzeczy jakoby w kółko się obracały, jedne przemijają, drugie następują i znowu się wracają.²⁵

Saturnus zaś w ujęciu Pomeya:

części czasu [...] synów, to jest dni, miesiące i lata, które wyprowadza, tenże je pożera, gdy innych na czas inny tworzy.²⁶

²⁴ Zob. P. C. Chompré, *op. cit.*, s. 329, F. A. Pomey, *op. cit.*, s. 140. Według tego źródła: „Czas [...] piastuje kosę; cóż bowiem jest tak twardego, żeby tej kosy wstrzymać mogło ostrze?” [ib. 150].

²⁵ P. C. Chompré, *op. cit.*, s. 329.

²⁶ F. A. Pomey, *loc. cit.*

Stąd też Naruszewicz o upływie czasu mówi takimi słowami:

Mijają wieków rotę, rok po roku znika,
Dzień dni strąca, godzina godzinę połyka;
Stoją martwe lat stopy, za ledwo je zliczym
[? DN II 12, 27–29];

Czas się ze złości pożera.
[Do *Malarstwa*, DN I 31, 124]

Z pojęciem czasu związane są jednostki takie jak dzień, miesiąc czy też rok, do którego w odzie *Prognozyk na Rok Pański 1775* podmiot liryczny zwraca się za pomocą rozbudowanej apostrofy:

Młodziuchy synu Wieczności sędziwej,
Co duch z pełnego źródła zawsze lejesz;
W starości z czoła zganając włos siwy,
O lekką ścianę młodniesz i wędniejesz;
A w jednej krążąc obręczy zamknięty,
Coś był, jest, będziesz, widzisz z każdej strony.
[*Prognozyk...*, DN II 45, 1–6]

Rok nie występuje w badanych kompendiach jako osobne pojęcie; u Ripy pojawia się jego alegoryczne przedstawienie w postaci atrybutu dopełniającego personę Czasu:

Starzec [...] w prawej dłoni trzymający węża zwiniętego w pierścień [...]. Wąż w kształcie wyżej opisanym oznacza rok, [...] który mierzy się i wyróżnia za pomocą czasu i który bezpośrednio sam z sobą się łączy. [IkR 238]

W tradycji ikonologicznej kształt okręgu, symbolizujący ciągłość, brak początku i końca, jest ściśle związany z pojęciami temporalnymi:

Czas [...] z obręczą w dłoni. [...] Obręcz wskazuje, że czas bez przerwy się obraca, nie mając z natury ani początku, ani końca, będąc tylko wyłącznym początkiem i końcem dla rzeczy ziemskich i dla żywiołów, które są kuliste [ib. 238–239];

Czas [...] z prawą stopą opartą na kole, [...] które wszak swym obwodem tylko w jednym punkcie, zawsze zresztą ruchomym, dotyka ziemi – [...] czas zawiera tylko przeszłość i przyszłość, ponieważ terażniejszość to niepodzielna chwila [ib. 239];

Czas [...] stoi na kręgu zodiakalnym [ib. 238];

Wieczność [...] w postaci niewiasty dostojnego wyglądu [...]. Z jej lewego i prawego boku, tam, gdzie powinny znajdować się biodra, wyrastają dwa długie półkole,

które [...] łączą się ponad jej głową. Trzyma ona dwie złote kule [...]. Każda z tych rzeczy świetnie nadaje się do oznaczenia Wieczności, jako że figura kolistą nie ma początku ni końca. [ib. 200–201]

Naruszewicz postrzega Rok jako zamknięty w obręczy czasu, bez początku i końca, cykliczny byt podległy Wieczności, a więc odtwarza dość wiernie obraz zawarty w *Ikono-logii*. Jednak kreśląc wizerunek wstępującego Roku jako „młodziuchnego syna Wieczności sędziwej”, dla podkreślenia niewspółmierności tych dwu jednostek czasu, świadomie wykroczył poza kanon księgi, bowiem na jednej z jej stronice zawarte jest pouczenie, by:

godziny znajdowały się jeszcze w wieku dziecinnym²⁷, dzień – w wieku dorastania, miesiąc znajdzie się w Młodości, rok – w wieku męskim, cały zaś czas, gromadzący w sobie wszystkie te części, ukážemy jako starca. [ib. 277–278]

Dodatkowy atrybut dla Roku – „włos siwy”, pojawiający się w starości, czyli w porze roku kończącej cykl – być może dobrał poeta z obrazu prezentującego Zimę jako starca lub staruszkę siwą. [ib. 333; por. też: ib. 329]

Dalszy fragment dopełnia naszkicowaną postać Roku, utożsamiając go jednocześnie z cykliczną naturą²⁸:

Zawsześ koleją dzień po nocy wodził;
Już śniegiem biały, już majem odziany,
W jesieniś zbierał, a na wiosnę rodził.
Niechybnym szlakiem prowadząc stworzenie,
Żywisz, oświecasz wszystko przyrodzenie.
[*Prognozyk...*, DN II 46, 14–18]

Autor *Hymnu do Czasu* sięgnął do konwencjonalnego repertuaru słów i zwrotów określających barwy („śniegiem biały”), zmiany zachodzące w przyrodzie („majem odziany”, „rodził”) i czynności gospodarskie („zbierał”). Udało mu się jednak stworzyć wieloznaczny obraz, w którym dopatrywać się można także przedstawienia Roku w roli troskliwego gospodarza, który: „prowadzi stworzenie”, „żywi”, „oświeca”.

Pozostając w tematycznym kręgu zagadek kosmosu, zaprezentować należy, nakreślona piórem Naruszewicza, kreację Apollina-Febusa zawartą w *Hymnie do Słońca*. Kluczem do jej zrozumienia niech będzie pochodzące z ody *Szczęśliwość* sformułowanie: „hetmański słońca bieg” [DN II 87, 4], przyznające Słońcu przywództwo nad wszelkimi ciałami niebie-

²⁷ Godziny bywają przedstawiane także jako: „Damy trzymające szale i kwadrans albo klepsydry” [P. C. Chompré, *op. cit.*, s. 172]. Opis ten dotyczy trzech bogiń – Godzin, zwanych: Eunomia, Dice i Irene. Wielość i różnorodność zapisów dotyczących zagadnień temporalnych świadczy o skali zainteresowania nimi.

²⁸ Problematyką fenomenu natury, cykliczności pór roku oraz obecności tych tematów w literaturze oświeceniowej zajmuje się T. Kostkiewiczowa w rozdz. *Cztery pory roku*, [w:] *eadem, Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 13–96.

skimi i status siły utrzymującej harmonię wszechświata. Jest ono „wodzem złotym” [*Hymn do Słońca*, DN I 10, 59] prowadzącym „pewnym trybem wieki i lata” [*ib.*, w. 60]. W swej „karocy złocistej” [*ib.*, w. 19], z której sypie się na ziemię „plon bogaty” [*ib.*], kreśli koła po „trakcie szkarłatnym” [*ib.*, w. 14]. Jego wędrowce towarzyszy „srebrnowłosa Jutrzenka” [*ib.*, w. 15], która „gościniec zaznacza” [*ib.*] „siejąc perły wilgotne” [*ib.*, w. 14]. Czasem słońce tworzy tęczę, wymierzając w ziemię „łuk [...] z farb uwity cudnych” [*ib.*, w. 53], częściej jednak siedzi na tronie i ciska na ziemię „byстрыm upierzone ogniem jasne pręty” [*ib.*, w. 23].

Sposób przedstawiania Słońca jako wodza, poruszającego się po firmamencie złotym wozem, zaprzężonym w ogniste konie, wywodzi się już z wierzeń starożytnych Egipcjan i był szeroko rozpowszechniony we wspomnianych słownikach mitologicznych, podobnie jak wyobrażenie boga Febusa „promienie swoje niby strzały jakie z siebie na ziemię”²⁹ wypuszczającego. Ten modus obrazowania znalazł realizację w obrazie Giovanniego Tiepola z 1751 roku, zatytułowanym *Apollo przywozi cesarzowi Barbarossie oblubienicę Beatricze Burgundzką*. Wyobrażnia Naruszewicza, choć z znacznej mierze wpisuje się w omówioną wyżej konwencję, tworzy też obrazy przekraczające granicę kanonu słownikowego. Najciekawsze koncepty czerpie poeta z obserwacji zjawisk natury. Słońce jest źródłem życia, dzięki któremu ziemia rodzi „owoc, ziarno, wdzięczne kwiaty” [DN I 10, 20]; ono sprawia także, iż wskutek prostego zjawiska optycznego możemy oglądać barwną tęczę. Efektem znajomości fabuł mitologicznych, a przede wszystkim poczynionych spostrzeżeń jest zapewne włączenie do wizji Słońca bogini Jutrzenki, zapowiadającej wyruszenie orszaku w codzienną podróż po nieboskłonie i metonimiczne określenie rosy jako wilgotnych pereł ożywiających ziemię o poranku.

Oprócz zagadnień temporalnych i kosmologicznych, zagadkę dla rozumu ludzkiego stanowi od wieków także zmienna fortuna – los, któremu człowiek bezskutecznie próbuje się przeciwstawić. Naruszewicz przedstawia Fortunę w sposób dość konwencjonalny, jako: „znikomą” [*Do Mądrości*, DN II 157, 25], „liczą” [*ib.*, w. 63], „ciskającą gniewy” [*Do strumienia*, DN II 160, 15]; pisze także o „igrzyskach Fortuny” [*Kolej życia ludzkiego*, DN II 71, 25], nawiązując do ujęcia sytuacji człowieka na ziemi jako „bożego igrzyska”. Ale kreśli również bogate w szczegóły obrazy personifikujące, w których prezentuje przejawy działalności „ślepej losów szafarki”, która:

Raz kwiaty sypie, lecz czasem chcąc wiernie
Od szwanku odwieść, prowadzi na ciernie.
[? DN II 89, 59–60]

Na owe świetne stopnie, na które raz licha
Jednych Fortuna sadi, drugich na łeb spycha.
[? DN II 159, 63–64]

²⁹ F. A. Pomey, *op. cit.*, s. 41.

³⁰ W *Ikonologii* Ripy pojawia się interesujące przedstawienie Fortuny jako niewiasty „z zawiązanymi oczyma na drzewie, długą włócznią bijąc[ej] po jego gałęziach, z których

Takie ujęcie jest dość swobodnym nawiązaniem do konwencjonalnego obrazu „szafarki wszelkich bogactw i dóbr tego świata” [IkR 35] dzierżącej w ręku róg obfitości. Ludzie otrzymują od Fortuny różne „podarunki”³⁰: czasem w postaci kwiatów, godności i urzędów („świetnych stopni”), innym razem – cierni i bolesnych przeciwności losu.

Obok słów sprzeciwu wobec zmiennego charakteru i nieugiętości Fortuny, znajdziemy w utworach poety-jezuity twierdzenie (zgodne z racjami rozumowymi i nauką chrześcijańską), że człowiek, który ma „niewinne sumnienie” [DN II 160, 16], nie powinien lękać się nawet najbardziej niepomysłnych zmian losu. Zauważmy także, że Fortuna, wywodząca się wszakże z pogańskiego świata bogów starożytnych, wyposażona jest w wierszach poety w atrybut o wyraźnej symbolice chrześcijańskiej („ciernie”), oznaczający cierpienie, ale przede wszystkim próbę, jakiej zostaje poddany człowiek. Autorzy badanych źródeł nie odnotowują tejsze cechy Fortuny.

Kolejna postać pojawiająca się w poezji uczonego jezuity, Persona Miłości, jest przykładem obrazowania w służbie moralistyki, całkowicie jej podporządkowanego. Wzorce ikonologiczne, a także malarstwo, prezentują różne przedstawienia Miłości, w tym jeden model Miłości fizycznej – lubieżnej, nieskromnej, uosabianej przez boginię Wenus. I, choć czasem towarzyszy jej atrybut Kupida – łuk czy strzały, pozostaje ona boginią rozkoszy, a nie wojny.

Obraz Miłości, otwierającej w utworach Naruszewicza poczet bóstw o podziemnej i mrocznej proveniencji, jest budowany konsekwentnie, w konwencji przestrogi. Jest to Miłość ślepa, podążająca za marnym blichтром, nie zważająca na racje rozumowe. Zanim zgubi człowieka, wcześniej:

[...] w nim swe [...] wyprawia igrzyska:
Bystry płomień tam i sam serce płocze ciska,
[*Różnica wieku ludzkiego*, DN II 139, 13–14]

duszę „nieugaszoną ogniem [...] trawi” [*Do Zazdrości*, DN II 28, 48], a na koniec rani swym „zastrzałem” [*ib.*, w. 46], który może skłonić człowieka nawet do zbrodni – „stanie za mordercę” [*ib.*]. Efekty jej działalności przedstawiają się następująco:

Miłość małżonków, miłość zwadza braci,
Wywraca miasta, krew leje, lud traci;
Burzy narody i jednym zawodem
Tenże świat niszczy, co go wskrzesza płodem.
[*ib.*, w. 53–56]

Podobny, równie dynamiczny obraz spustoszeń, jakie czyni w duszy ludzkiej miłość, odnajdujemy w *Ikonologii* Ripy, w haśle *Namiętność miłosna*. Przedstawienie tej namiętności jako zawiadającej ludźmi:

spadają rozmaite, używane w różnych profesjach przybory, jak berła, księgi, korony, klejnoty, oręż itd.” [IkR 34].

co łatwo wpadają w sidła upodobania do przyjemności i rozkoszy zmysłowych, które mroczą im umysły i odbierają ze szczerem rozum, skutkiem czego stają się oni podobni tępym bydłom [IkR 298],

zbliża omawiane pojęcie do postaci mitycznej czarodziejki Kirke. Jego wymowa jest jednak głęboko chrześcijańska, oparta na *Dekalogu*, jako fundamentie etyki.

Jeszcze silniejszą wymowę ma obraz Miłości zbudowany poprzez przydanie jej atrybutów i zachowań Zazdrości i Zuchwałości, ujmowanych przez poetę jako wywodzące się z podziemnych otchłani „jędze”:

Miłość zuchwała – gdy się jeno wścieceze,
Nie dba na stosy, na groty, na miecze;
Za nic ma życie i w każdej je dobie
Wydrzeć gotowa i drugim, i sobie
[? DN II 28, 49–52];

Miłość zawisna – nie cierpi kolegi,
Tysiąc ma oczu, tysiączne ma szpiegi;
[*ib.*, w. 37–38]

Przedstawienie Zazdrości o tysiącu oczu ma swój pierwowzór w ikonologii oraz literaturze. W encyklopedii Ripy pod hasłem: *Zazdrość* znajdziemy następujący opis wraz z ikoną:

Niewiasta w szacie błękitnej, sfaldowanej i całej wymalowanej w oczy oraz uszy, ze skrzydłami na ramionach i kogutem na lewym ręku. [...] Zazdrość maluje się z kogutem na ramieniu, bo jest to zwierzę niebywale zazdrosne, czujne i bystre. Skrzydła oznaczają szybkość rozmaitych jej myśli. Oczy i uszy namalowane na szacie oznaczają pilne staranie zazdrośnika o to, by widzieć i słyszeć nawet najdrobniejsze rzeczy. Stąd Tasso, nowa znakomitość naszych czasów, powiedział w pewnym sonecie:

Geloso amante, apro mill'occhi, e miro
E mill'orecchi, ad ogni suono intento.
[Kochanek zazdrosny, tysiąc oczu otwieram i patrzę,
I tysiąc uszu, pilnie nastawiając je na każdy dźwięk.]
[IkR 210–211]

Naruszewicz znacznie rozszerzył tę wizję w rozpoczynającej odę *Do Zazdrości* apostrofie do tytułowej namiętności:

Gnuśna Zazdrości! matko wszystkich zbrodni,
O ty podziemnych jędz czarna pochodni,
Co sprawy czyste brzydkim kazisz dymem,
Jakim cię będę mógł opisać rymem?

Żadna się cnota przed twym nie wysiedzi
Kłem jadowitym – wszędy ją wysłodzi
Złośliwe oko; a jakiej postawy
Jest sama, taką cudze kopci sprawy.

Ty i w najszybsze serc ludzkich świątnice
Chytrze się wdzierasz; ty ich tajemnice
Na złe nicując, godna srogiej kaźni,
Kupidem zowiesz niewinne przyjaźni.

Ty, jako pająk okrutnego jadu
Pełen, śmierć sączysz, gdzie jej niemasz śladu;
A skąd złocista pszczołka nektar boży,
Stygowy napój czerpasz z pięknej róży.
[*Do Zazdrości*, DN II 26, 1–16]

W obrazie tym dominują określenia nawiązujące do przedstawień piekła: „sroga kaźń”, „podziemnych jędz czarna pochodnia”, która „kazi dymem” i „cudze kopci sprawy”; deprecjonujące przymiotniki: „gnuśna”, „brzydki”, „złośliwe”, „srogi”, „okrutny” czy przysłowki i wyrażenia przysłówkowe: „chytrze”, „na złe”. Świat, w którym panuje Zazdrość, to toksyczna kraina wiecznego cienia i wszechobecnej śmierci, stąd w obrazie kreślonym przez poetę pojawia się „kiel jadowity”, czy „pająk okrutnego jadu pełen”, zaś jedynym kolorem tej okopconej rzeczywistości jest czerń. Ów wizerunek skażonych czeluści został skontrastowany ze światem tętniącym życiem, w którym panuje Cnota i niewinna Przyjaźń. Tu, gdzie tętni życiem ziemia usłana różami, z których „złocista pszczołka nektar boży” czerpie, a najwyższą wartość stanowią „serc ludzkich świątnice”. Miotającej człowiekiem i nieustannie dręczącej ludzi Zazdrości przypisuje poeta znaczną siłę i energię:

zazdrość mię szarpie [? DN II 89, 44];

Wszędy szalona Zazdrość, szarpiąc ze łba żmije,³¹
Chytre na łów otwartych serc zadzierni wije.
[*Vanitas vanitatum. Próżność nad próżnościami*, DN II 196, 67–68]

Poeta-jezuita w centrum zainteresowania swej poezji stawia człowieka. Obserwuje i komentuje jego zmagania z losem i trudami codziennej egzystencji w niesprzyjających realiach, próby odnalezienia własnego miejsca na ziemi oraz walkę, jaką ta wątła istota, „ten proszek nikczemny” prowadzi nieustannie z własnymi ułomnościami i namiętnościami. Ludzkie serca i dusze narażone są wciąż na upadek, siły dobra i zła prowadzą o nie nieustający bój:

³¹ Por. hasła: *Zazdrość* i *Invidia*, [w:] P. C. Chompré, *op. cit.*, s. 202, 374.

Ujrzym w ich sercach jakieś zamieszanie dziwne,
Gdzie się z cnotami wady zbijają przeciwne.
[? DN II 158, 53–54]

Jedna z uczestniczek tej psychomachii – Cnota – przedstawiana była czasem jako „niewiasta w zbroi [...] trzymająca [...] włócznię [...], gdyż przez cały czas zмага się z występkiem”. [IkR 235]

W *Hymnie do Czasu* Cnota ma „skrzydła złociste” [w. 118], zgodnie z dwoma opisami pochodzącymi z *Ikonologii*:

Dziewczątko uskrzydłone [...] [IkR 234];

Piękna i powabna dziewczyna ze skrzydłami na ramionach [...]. Skrzydła świadczą, że właściwością cnoty jest ulatywać ponad zwyczajność pospolitego życia, aby napawać się rozkoszami dostępnymi jedynie ludziom najcnotliwszym, tym, których – wedle słów Wergiliusza – aż do gwiazd unosi poryw żarliwej cnoty [...]. [ib.]

Musiał zgadzać się z takim ujęciem aktywnej, ale i absorbującej Cnoty Naruszewicz, który autorytatywnie stwierdzał, że:

[...] wszystkie bez roboty
Nie warte cnót imienia próżnujące cnoty,
[O powinności człowieka w towarzystwie ludzkim, DN II 108, 60–61]

a ponadto „cnota zawsze zabawna” [DN II 204, 248]. Użyty tu epitet „zabawna” nadaje słowom poety podwójny sens: po pierwsze zabawna, czyli zatrudniona, wciąż tocząca walkę ze złem, zachęcająca człowieka do nieustannych działań i poświęceń w imię moralnego ideału; po drugie – zabawna, a więc wzbudzająca pozytywne emocje, intrygująca. Przeznaczeniem człowieka cnotliwego, który „Tysiąc cnót, jak gwiazd, po śmierci wytoczy” [*Fajerwerk z ludzi*, DN II 144, 28], jest bezustanna walka z pokusami świata, ciągłe poszukiwanie właściwych ścieżek życia i wskazywanie ich innym, co czyni w swych utworach poeta-jezuity.

Rozprawiając o cnotach, wkraczamy w świat pozytywnych uczuć, pojawiających się na kartach poezji Naruszewicza w postaci bogiń, wśród których niepodzielnie panuje Przyjaźń. To postać wciąż zajęta, która „Nie trawi [...] próżnych dni w cichej pustyni” [DN II 108, 59], nieustannie łącząca ludzi swą „taśmą złotą” [DN II 29, 65], ingerująca w ich życie za pomocą „złotego zastrzału” [DN II 49, 5] „grotem [...] czystym” [DN II 29, 77] oraz „płomienia boskiego” [ib., w. 73] czy też „promienia dzielnego” [DN II 49, 4]. Jej „czysty ogień” [ib., w. 6], który „oświeca [...] lecz nie pali” [DN II 29, 76], ogarnia człowieka, dodając mu energii, sprawiając mu radość. O tym, jak zaszczytne miejsce w Naruszewiczowskiej hierarchii wartości zajmuje Przyjaźń, świadczą pełne patosu, rozbudowane apostrofy:

Święta Przyjaźni! ty żywy obrazie
Nieśmiertelności [...];
[ib., w. 57–58]

Szacowny darze łaskawych bogów,
Słodki uroku śmiertelnych,
Święta Przyjaźni! Zstąp z górnych progów,
Użyj twych promieni dzielnych.
[*Hymn do przyjaźni*, DN II 49, 1–4]

Obraz Przyjaźni całkiem inaczej przedstawiany jest w badanych źródłach ikonograficznych, nie spotykamy w nich ognistego atrybutu:

Niewiasta ubrana na białe, ale zgrzebnie; ma mieć obnażone lewe ramię i pierś, prawą dłoń ma pokazywać serce, w którym możemy czytać takie oto słowa wypisane złotem: LONGE ET PROPE. Na skraju jej szaty biegnie napis MORS ET VITA [...]. [IkR 147]

W *Pantheum mithicum* odnajdujemy hasło *Amica Venus*, a w nim informację, iż bogini miłości łączyła także przyjaźni, a przedstawiano ją ze zwierciadłem i w kwiecistej koronie³². Bliskie są za to konotacje Przyjaźni z Miłością bliźniego, którą przedstawiano jako:

Niewiastę ubraną na czerwono z językami płonącego ognia na głowie [...]. Żar płomienistego ognia poucza nas, że miłość bliźniego nigdy nie ustaje w swym zwykłym działaniu, czyli kochaniu. I również tę miłość chciał dać do zrozumienia Pan Nasz Jezus Chrystus, gdy mówił o ogniu w tych oto słowach: *Ignem veni mittere in terram, et quid volo, nisi ut ardeat.*³³ [IkR 95–96]

Obie boginie posługują się „czystym ogniem” – uosabiają uczucia czyste, leżące u podstawy wiary chrześcijańskiej. Symbolika ognia wpisuje się w filozofię oświecenia i jego idee dydaktyczno-moralizatorskie, stąd tak często Naruszewicz wyzyskiwał ten żywioł w roli atrybutu. Czy to pod postacią złotych prętów-promieni, strzał, zastrzałów, gro-tów, pochodni czy płomieni, wciąż jest to ten sam niepojęty żywioł trawiący każdą materię, ale także ożywiający, odradzający oraz oczyszczający; niosący światło, ciepło i nadzieję.

Przyjaźń jest jedną z tych wartości świata, która pozbawia Czas jego wszechmocności. To ludzie (zwłaszcza osamotnieni wskutek przyjęcia egoistycznej postawy wobec oto-

³² Zob. F. A. Pomey, *op. cit.*, s. 111.

³³ Przybyłem zesłać ogień na ziemię i pragnę tylko, aby płonął – tłum. za: IkR 96.

³⁴ Zob. A. Norkowska, *Urodzinowy podarunek dla króla*, [w:] *Czytanie Naruszewicza – Interpretacje*, pod red. T. Chachulskiego, Wrocław 2000, s. 89; Norkowska powołuje się tu na książkę J. K. Golińskiego, *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski* (Bydgoszcz 1997), w której autor mówi o temporalnych znakach nietrwałości i przemijania.

czenia), naznaczeni piętnem śmierci, lękają się tego niestrudzonego towarzysza ich wędrówki życia, gdyż nadaje on jej kierunek finalistyczny³⁴. Podległy Wieczności, pozostaje też w służbie Przyjaźni, której „do [...] urody / Nowego blasku przydawa” [DN II 49, 11–12], choć zwykle, zgodnie ze swą niszczącą naturą, „innym odbiera” [*ib.*, w. 11]. Swoją śmiercionośny oręż Saturn składa rzadko, ale, jak twierdzi Naruszewicz, w starciu z dwoma córkami Mnemozyny – Poezją, a zwłaszcza Malarstwem – musi ponieść klęskę. Obie mają zdolność unieśmiertelniania, a sztuka plastyczna tym większą, iż przywraca do życia wizerunki zmarłych:

Próżno Czas płocze lata niewścieżny porywa
I w rdzawych tajniach ukrywa;
On gniece, a ta broniąc, z paszczy mu wytrąca
I od zapadłych tysiąca
Wieków, w śmiertelny letarg okute, z katusze
Tłumnej wydobywa dusze.
[? DN I 27–28, 55–60]

Płodne w niezwiędłą młodość cnych artystów dłonie
Dały wam w tchnącej karcie żywot i po zgonie;
A Czas ostre kły, chocia wszystko pod moc bierze,
Sam się dziwiąc ich sztuce, stępił na papierze.
[? DN I 2, 9–12]

A tak oto prezentuje się w odzie *Do Malarstwa* Czas pokonany przez „Poezys niemą” [DN I 31, 4]:

Czas się ze złości pożera
Na swej mocy podstępny fortelek ujęcie
I lotnych skrzydeł ucięcie.
[*ib.*, w. 124–126]

Motyw okiełznania Czasu poprzez symboliczne zniszczenie skrzydeł – odebranie atrybutu wskazującego na wszechobecność, szybkość, potęgę i zwycięstwo – stanowił kolejne miejsce wspólne dla różnych dziedzin sztuki, ujął go bowiem w plastyczną formę francuski malarz okresu baroku Vouet, tworząc ok. 1646 roku *Zwycięstwo Miłości, Piękna i Nadziei nad Czasem*.

Warsztat literacki Naruszewicza zrodził, obok niezliczonej ilości wersów przesyconych obrazowymi ujęciami, również utwory w całości poświęcone malarstwu, jego roli oraz pasjonującym wytworom „cnych artystów dłoni”. Dwa wiersze o tej tematyce: *Na Pokój Marmurowy* i *Na obrazy Polaków starożytnych* powstały w podobnych okolicznościach, dla uczczenia zmian wprowadzonych z polecenia Stanisława Augusta w wystroju po-

³⁵ Zob. B. Pfeiffer, *Królewski panteon sławy. Stanisławowskie wnętrza reprezentacyjne: Pokój Marmurowy, Biblioteka Zamkowa i Sala Rycerska w utworach Adama Naruszewicza i Jana Pawła Woronicy*, „Wiek Oświecenia” 21: Miscellanea, Warszawa 2005.

mieszkań zamkowych – Pokoju Marmurowego oraz Biblioteki³⁵. Wydarzenia te stały się zgrabnym pretekstem do kunsztownych prokrólewskich i proreformatorskich wystąpień, był wszakże Naruszewicz nadwornym poetą i wytrwałym obrońcą polityki króla, a niepokojąca sytuacja polityczna kraju, a więc widmo układów rozbiorowych, wymagała stanowczych reakcji i interwencji. Są to wypowiedzi szczególne ze względu chociażby na rolę, jaką sam sobie wyznaczył w nich poeta. Jego liryczne *alter ego*, niczym doświadczony kustosz, oprowadza czytelników po komnatach zamkowych, których ściany przeistoczyły się w galerię portretów narodowych bohaterów i dawnych władców. Snuje przy tym barwne opowieści o dziejach ojczyzny oraz refleksje dotyczące jej aktualnej kondycji. I choć są one podporządkowane celom propagandowym, moralizatorskim i dydaktycznym, wskazują też na fascynację Naruszewicza sztukami plastycznymi; fascynację przedstawiciela dworu wielkiego mecenasa nauki, kultury i sztuki³⁶ – króla Stanisława Augusta; podziw artysty i wreszcie – admirację niezwykle prywatną, osobniczą, pozostającą w związku z niezwykłą wręcz wrażliwością poety i jego zmysłem obserwacji. Strofy obu utworów stanowią owoc i świadectwo swoistego turnieju poetyckiego. Naruszewicz wyznaczył sobie bowiem niełatwe zadanie oddania słowem sugestywnych obrazów, które wyszły spod pędzli najznamienitszych malarzy.

Kolejny z utworów poświęconych sztuce tworzenia obrazów, wspomniana już wcześniej oda *Do Malarstwa*, zaprasza nas do wnętrza pracowni, ukazuje warsztat tytułowej Persony. W tym szczególnym tryptyku dominantą tematyczną stanowi głęboka wiara we wskrzeszającą, „życiowrotną” [DN I 2, 5] moc sztuki. Owo „lube kłamstwo” [*ib.*, w. 18] „Barwiąc w kształtne powaby bezcielne widziadła” [*ib.*, w. 19] sprawia, iż duchy sławnych przodków ożywają na płótnach.

W odzie *Do Malarstwa* przedstawione zostały kolejne etapy aktu twórczego. Dłoń Muzy Malarstwa, a więc *pars pro toto* – malarza portrecisty, kierowana przez „skrzydlaty Dowcip współ z Przyrodzeniem dzielny” [DN I 26, 21], czyli rozum i naturę, uskrzydłona przez Imaginację, za pomocą szkicu „wątlą wprowadza duszę na tablicę” [*ib.*, w. 25]. Ale:

z niezgrabnych załączków kształtna postać składnie
Zmysłem i chęciami władnie
[*ib.*, w. 29–30];

dopiero wtedy, gdy sieć kresek na płótnie zapełnią barwy. To one bowiem przypisane są ludzkim namiętnościom:

³⁶ Interesujące studium na temat utrwalonego w poezji epoki obrazu mecenasowskiej działalności Stanisława Augusta Poniatowskiego stworzyła Norkowska w jednym z rozdz. monografii poświęconej wizerunkom oświeconego władcy [*eadem*, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764–1795)*, Kraków 2006, s. 198–208]

³⁷ Wg IKR: Gniew to „niewiasta w szacie czerwonej” [s. 38], „Zazdrość nosi szatę błękitną” [s. 210].

Krwawy Gniew, Zazdrość sina, Zakochania blade,
Zawiść i Łakomstwo śniade,
Złość złota, czarna Chytrność, Obzarstwo zażarte –
Leżą w szufladkach utarte.
[*ib.*, w. 107–110]

Dobór tychże barw jest zagadnieniem niezwykle ciekawym z punktu widzenia ikonologii. O ile bez problemu w *Personach Gniewu i Zazdrości* rozpoznajemy inspirację przedstawieniami zawartymi w kompendiach³⁷, w przypadku *Zawiści i Łakomstwa* musimy odszukać dawne znaczenie słowa „śniady” – „rdzawy”, a właśnie w takich szatach malowano obie *Namiętności*, o tyle zabieg przypisania barw złota i czerni odpowiednio figurom *Złości i Chytrności* jest skojarzeniem oryginalnym, a jego inspiracja trudna do jednoznacznego określenia. Złoto jest niewątpliwie symbolem zawiści, zniszczenia, degradacji czy zdrady³⁸ i w tymże kręgu należałoby szukać powiązań semantycznych ze złością; chytrność można by łączyć z oszustwem, którego symbolem jest czerń [*ib.* 53].

Cały zaś ukazany w utworze proces kreowania przypomina etapy rozwoju osobniczego człowieka. U źródeł dzieła jest wszakże białe płótno – *tabula rasa*, można by rzec. Pierwsze kreski, wstępne studium, zarysy postaci – dzieciństwo, barwne plamy wreszcie, niosące ze sobą konkretne skojarzenia emocjonalne – to czas dojrzewania, budzenia się zmysłów i namiętności.

Siłami sprawczymi opisanego w odzie *Do Malarstwa* wysiłku twórczego są: Rozum, Natura i Wyobraźnia. Ta ostatnia jednak, dla zachowania prawdy i naturalnego porządku, pozostaje pod władaniem rozumu. Skojarzmy tę wizję ze słowami rozprawy-manifestu zatytułowanego *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta*, który w 1672 roku wygłosił Giovanni Pietro Bellori:

[...] czcigodni Malarze i Rzeźbiarze naśladujący Pierwszego Twórcę wyobrażają sobie również model najwyższego piękna i nie odrywając odeń oczu poprawiają naturę dobierając kolory i linie. Ta Idea lub Bogini Malarstwa i Rzeźby [...] materializuje się i wchodzi w marmury i płótna; wywodząc się z natury wykracza poza jej początki, stając się początkiem sztuki; mierzona cyrklem rozumu jest miarą twórczej dłoni, a uskrzydłona przez wyobraźnię nadaje życie obrazom. Najwięksi filozofowie wykazali, że istotne przyczyny można odnaleźć w duszach Artystów, gdzie pozostają one na wieki wyjątkowe i absolutnie doskonałe [...].³⁹

³⁸ W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 496.

³⁹ G. P. Bellori, *L'idea del pittore, scultore e architetto moderno?* 1672; cyt. za: V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 1997, s. 88–89. Na frontspisie tegoż wydania autor umieścił rycinę Charlesa Erranda zatytułowaną *Idea*. Przedstawia ona kobietę, niemalże naga, wpatrzoną w niebo. W lewej dłoni trzyma ona cyrkiel [atrybut Rozumu]; w prawej zaś pędzel, którym kreśli ledwie widoczny szkic. Alegoryczna bogini Idea kieruje więc wzrok ku niebu, skąd czerpie model doskonałego piękna. Model ten odtwarza w umyśle i przenosi na płótno.

Taka interpretacja pozwala w osobie artysty widzieć demiurga w znaczeniu platońskim – kreującego na wzór doskonałych idei, zaś Malarstwu przyznaje moc nie tylko unieśmiertelniania i odtwarzania, ale także tworzenia i udoskonalania. Stąd zapewne u Naruszewicza tak wielka estyma dla mistrzów pędzla czy dłuta, którzy tworząc niezwykle sugestywne, a wręcz synestetyczne dzieła, potrafią sprawić, iż:

z niemej karty miedź chrapliwa
Z groźnym się dzielnych mężów okrzykiem ozywa.
[? DN I 2, 21–22]

Wiążąc strofy omawianych ód, składał hołd kunsztowi związanych z dworem Stanisława Augusta artystów, wśród których znalazły się takie znakomitości jak malarze Marcello Bacciarelli i Louis Marteau, rzeźbiarz André Le Brun czy architekt Jakub Fontana.

Warto na koniec powrócić jeszcze do zagadnienia kolorystyki, która była istotnym elementem przedstawień ikonicznych. Naruszewicz używa najczęściej dwóch skontrastowanych barw: złota i czerni, którym przypisuje rolę waloryzacji moralnej. „Złota taśma” i „zastrzał złoty” to atrybuty Przyjaźni; „skrzydła złociste” nosi Sława i Cnota. Czerń, a w pierwodrukach kolor wrony, odpowiada zaś uczuciom negatywnym: Miłości („czarnego płód niepewny mroku”) i Zazdrości („czarna pochodnia”). Dzięki takim rozróżnieniom Naruszewiczowska Przyjaźń, choć jest najczęściej antagonistką Miłości, przyjmuje jej konwencjonalny atrybut – strzały („zastrzał”, „grot”) – jednakże wyraźnie nobilitowany dzięki dodanemu określeniu „złoty”, symbolizującemu boskość, chwałę i mądrość, a także dążność do doskonalenia duchowego.

Przeprowadzona w toku wywodu komparacja dotyczy ograniczonej liczby źródeł, a mimo to wskazuje na kilka inspiracji Naruszewiczowskiej muzy. Obok wyrazistych asocjacji ze słownikami i encyklopediami przedstawiającymi bóstwa mitologiczne oraz ikonologiami dostępnymi i nowo wydawanymi w Europie „wieku świateł”, wymienić należy kontynuację tradycji renesansowych emblematów, świeckich żeglarskich alegorii moralnych, czy starożytnej symboliki (np. ognia, okręgu); a ponadto występowanie miejsc wspólnych z polskimi i obcymi dziełami literackimi (np. Mikołaja Reja, Bernarda Tassa) oraz sztukami plastycznymi. Niewątpliwie bardziej precyzyjne zgłębienie zagadnienia wymaga wnikliwego zbadania nie tylko jak największej liczby zawierających przedstawienia ikoniczne kompendiów, ale także dzieł sztuki i tekstów literackich.

Trudno określić stopień samodzielności Naruszewicza w dziedzinie tworzenia ujęć obrazowych, gdyż kultura europejska doby oświecenia była przesycona twórczym myśleniem alegorycznym. Tendencja do czerpania inspiracji z tradycji antycznej pozostawała w ścisłym związku z osiemnastowiecznym procesem dydaktycznym, a zwłaszcza z działalnością nauczycieli szkół średnich, którzy wpajali swym podopiecznym przekonanie, iż wiedza mitologiczna stanowi ważny fragment nauki o dziejach kultury i świata. Konsekwencją takich wymagań programowych było wprowadzenie elementów „historii bajecznej” (streszczeń historii mitycznych, genealogii, charakterystyk postaci bogów i bożków, objaśnień ich atrybutów), do podręczników poetyki i retoryki. Nasilenie się dążności do

personifikowania pojęć abstrakcyjnych prowadziło do schematyzacji, objawiającej się stosowaniem w literaturze mnogości form wyrazowych zakończonych na: *-ość*, *-stwo*.

Udzielenie jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: z których źródeł interesujący nas poeta czerpał częściej – z ikonologii, a może „historii bajecznych” – sprawia jeszcze więcej trudności. Badacz tradycji ikonologicznej, Mario Praz, twierdzi, iż twórcy oświeceni i przedstawiciele neoklasycyzmu rezygnowali raczej z luźnych skojarzeń emblematycznych na rzecz kierowanej przez logikę fantazji, reprezentowanej przez ikonologię. Naruszewicz ponadto, jako uczyony jezuita, tworzone przez siebie alegoryczne obrazy okraszał atrybutami wywodzącymi się z symboliki chrześcijańskiej. Nie koniec na tym – z moich dotychczasowych obserwacji wynika, iż w przypadku uosobionych pojęć, wiążących się bezpośrednio z etyką chrześcijańską, Naruszewicz często ignorował opisy zawarte w kompendiach mitologicznych Pomeya i Chomprégo (choć jednocześnie trzeba przyznać, że pojęcia takie jak cnota czy dusza opisane są w nich bardzo lapidarnie).

Naruszewicz miał świadomość, jak silnie oddziałuje na wyobraźnię odbiorcy obrazowanie pojęć abstrakcyjnych, a moralnych w szczególności. Jego poezja zaświadcza o tym, że chętnie i z dużym wyczuciem korzystał z tego edukacyjnego narzędzia, a w malowaniu słowem ożywających postaci wykazywał się godną podziwu inwencją, a zarazem konsekwencją. Dokonywał bowiem wyboru atrybutów, odrzucał te elementy obrazu, które nie korespondowały z kreowaną wizją (np. dynamicznym obrazem Czasu). Innym razem wykorzystywał atrybuty towarzyszące jednemu upersonifikowanemu pojęciu do tworzenia obrazów pojęć zbliżonych tematycznie. Przykładem może być upostaciowiona Mądrość, która otrzymała atrybut w postaci dodającego ludziom otuchy „wdzięcznego promienia” – towarzyszącego Mądrości boskiej. Dzięki konsekwentnemu stosowaniu przez poetę zabiegu waloryzacji moralnej atrybutów za pomocą nadawania im barw o wyraźnej symbolice, możliwe stało się przenikanie atrybutów między postaciami, nawet antagonicznymi. Czasem, jak w przypadku zazdrosnej i zawistnej Miłości, dla wzmocnienia impresji i efektu moralistycznego, Naruszewicz łączył atrybuty różnych alegorycznych postaci. Ale przede wszystkim podkreślić należy, iż czerpanie z wzorców ikonograficznych miało w jego poezji najczęściej charakter swobodnego nawiązania, źródła stanowiły dlań inspirację do samodzielnej kompozycji obrazów i poszukiwania nieschematycznych atrybutów, a wiele konceptów czerpał on bezpośrednio z natury i kontemplacji doczesnej ludzkiej egzystencji.

Marta Szymor

W ŚWIECIE POJĘĆ NIEPOJĘTYCH. OBRAZOWANIE W UTWORACH ADAMA STANISŁAWA NARUSZEWICZA – REKONESANS ZAGADNIENIA

Summary

The following article presents the examples of the poetic imagery in the works of the nineteenth century poet Adam Stanisław Naruszewicz against the background of the rich tradition of allegorical thinking which the European culture was saturated with at that time.

„Polish Horace”, as the poet’s contemporaries called him, was aware of how big an impact representing abstract notions, particularly moral ones, on audience’s imagination can be. His poetry testifies that he made use of this educational tool readily and skillfully. When it comes to portraying the characters who by means of the poet’s unique selection of words come to life, he distinguished himself by admirable creativity, as well as consistency.

In the course of the disquisition the comparative study of the poet’s selected texts with the source materials in the fields of iconology, emblematic art, and ancient symbolism has been conducted.

Although the text of the draft constitutes a mere contribution to the study of the issue, the author has managed to show distinct associations between the images created by Naruszewicz and the representations included in dictionaries and encyclopedias describing mythological deities, available iconologies and the ones published during the European Enlightenment, as well as artistic works.