

PRACE POLONISTYCZNE

SERIA LXIII

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE
POLONISTYCZNE

SERIA LXIII (2008)

ŁÓDZ 2008



Spis treści

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 Błajejewski, Jerzy Poradecki

Jerzy Rzymowski, Dorota Samborska-Kukuć

Słowinia Tynecka-Makowska (sekretarz redakcji)

Zespół redakcyjny tomu: Agnieszka Stasińska, Joanna Chądryńska, Rafał Kamiński

Recenzent tomu:

Zofia Rejman

Wydano z pomocą finansową Komitetu Badań Naukowych

Nakład 200 egz.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2008

ISSN 0079-4791

Streszczenia angielskie: własne autorów

ROZPRAWY	7
<i>Małgorzata Pierzgalska (Toruń)</i> „JAKO W ŻWIERZYŃCU BYWA ŻWIRZ ROZMAITY” – O REALIZACJI ESTETYCZNEJ KATEGORII <i>VARIETAS</i> W EPIGRAMATACH MIKOŁAJA REJA	9
<i>Krzysztof Gombin (Lublin)</i> STAROPOLSKIE RELACJE O LUBELSKIM RATUSZU – SIEDZIBIE TRYBUNAŁU KORONNEGO	45
<i>Ewa Zielaskowska (Poznań)</i> IGNACEGO KRASICKIEGO MÓWIENIE (O) KOCHANOWSKIM	59
<i>Małgorzata Pawlata (Łódź)</i> WSTĘP DO SZCZEGÓŁOWEJ ANALIZY „EROTYKÓW” FRANCISZKA KNIAŻNINA NA PRZYKŁADZIE KSIĘGI DZIEWIĄTEJ	79
<i>Joanna Chądryńska (Łódź)</i> JAN BARSZCZEWSKI I OKOLICE	99
<i>Karolina Goławska (Łódź)</i> KAUKASKIE RUDYMENTY I PRÓBA ICH OŻYWIENIA. O LEONIE JANISZEWSKIM	111
<i>Anja Golebiowski (Gissen)</i> O KSZTAŁTOWANIU SIĘ I ROZWOJU BALLADY ARTYSTYCZNEJ W LITERATURACH ZACHODNIOŚLOWIAŃSKICH, ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM LITERATURY POLSKIEJ	125
<i>Aneta Remiszewska (Łódź)</i> W STRONĘ ŹRÓDŁA I ŚWIATŁA. POETYKA DIALOGU I ECHA „MISTYCZNEJ KARDIOCHIRURGII” JAKO SPECYFIKA „LIRYKI KAPŁAŃSKIEJ” KSIĘDZA JERZEGO SZYMIKA (REKONESANS)	143
PRZEKŁADY	159
<i>Joanna Rażny (Łódź)</i> OCTAVE MIRBEAU „EPIDEMIA. FARSA W JEDNYM AKCIE” (PRZEKŁAD)	161

ROZPRAWY

Małgorzata Pierzgalska

„JAKO W ŻWIERZYŃCU BYWA ŻWIRZ ROZMAITY”
– REALIZACJI ESTETYCZNEJ KATEGORII *VARIETAS*
W EPIGRAMATACH MIKOŁAJA REJA¹

Żwierzyniec Mikołaja Reja stanowi cykl epigramatów, w którym ścierają się ze sobą dwie tendencje: dążenie ku tematycznej i gatunkowej różnorodności oraz uniformizm, przejawiający się w skłonności do porządkowania zawartości zbioru i w rygorystycznym przestrzeganiu struktury wersyfikacyjnej. Na rywalizowanie w dziele Mistrza z Nagłowic dwu przeciwstawnych sił – jedności i *varietas* – wskazują Janusz Pelc w rozprawie *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*² oraz Jerzy Starnawski w studium monograficznym o *Żwierzyncu*³. Utwór Reja naznaczony jest „piętnem

Małgorzata Pierzgalska (ur. 1972) – asystent w Instytucie Badań Literackich PAN, pracownik Słownika polszczyzny XVI wieku. Jej zainteresowania naukowe dotyczą przede wszystkim literatury polskiego renesansu, ze szczególnym uwzględnieniem literackiej symboliki zwierząt oraz toposów „młodość”–„starość”, a także dawnych przekładów Biblii i ich wpływu na piśmiennictwo epoki. Jako leksykograf zajmuje się gramatyczną, frazeologiczną i semantyczną analizą jednostek leksykalnych XVI-wiecznej polszczyzny.

¹ Cytat pochodzi z przedmowy Macieja Wirzbięty do drugiej edycji *Żwierzynca* z roku 1574 (zob.: M. Rej z Nagłowic, *Żwierzyniec* [1562], wyd. W. Bruchnalski, Kraków 1895, Biblioteka Pisarzy Polskich nr 30, s. 285; dalej: [*Żwierz*] z numerem strony).

² J. Pelc, *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, pod red. M. Głowińskiego, Wrocław 1967, seria 1, s. 101–103.

³ J. Starnawski, *O „Żwierzyncu” Mikołaja Reja z Nagłowic*, Wrocław 1971, s. 17; dalej: [Starn] z numerem strony.

[...] wewnętrznego napięcia”⁴, wynikającego ze zderzenia jednorodności z „pstrą” różnaitością, ładu z nieporządkiem, artystycznego umiaru i doskonałości z bujną swobodą i lekkością.

Dzieło posiada dwie XVI-wieczne edycje, z których pierwsza dokonana została za życia autora w roku 1562, druga, poszerzona o nowe epigramaty, zawierająca autorskie poprawki kompozycyjne i wprowadzająca drobne zmiany tekstowe, ukazała się pośmiertnie w 1574 roku⁵. Istnienie edycji z roku 1561 zaliczyć należy do legend bibliograficznych⁶. *Żwierzyniec* opublikowany został wraz z *Przypowieściami przypadłymi*, które w wydaniu drugim uzyskały tytuł *Figliki*. Obydwa dawne wydania utworu: pierwsze, będące jednocześnie *editio princeps* i *ultima*, oraz drugie – *editio posthuma*, są dziełem oficyny Macieja Wirzbięty. Pełną edycję nowoczesną zbioru, z opuszczeniem *Figlików*, przygotował Wilhelm Bruchnalski (1895)⁷. Podstawę tekstową stano-

wiła dla niego publikacja z roku 1562, z wydania drugiego natomiast, jak sam pisze w edytorskim wstępie, „odmiany drobniejsze pomieszczone u dołu tekstu, dodatki zaś większe w osobnym ustępie”⁸.

Należy *Żwierzyniec* do popularnych w epoce odrodzenia zbiorów utworów drobnych o jednakowej długości i jednakowym metrum (zob.: Starn 38). Cykle takich wierszy powstawały jako realizacja założeń danych przez starożytną poetykę normatywną, przejętych przez humanizm zachodnioeuropejski. Zbiory krótkich utworów komponowali przed Rejem poeci polsko-łacińscy pierwszej połowy XVI wieku: Paweł z Krosna, Andrzej Krzycki, Piotr Roizjusz i Klemens Janicjusz. W różnym stopniu dbali oni o zachowanie w obrębie całego cyklu tej samej liczby wersów oraz jednakowej struktury wersyfikacyjnej⁹. Rej stworzył pierwszy w języku polskim tak obszerny, liczący blisko siedemset epigramatów¹⁰, zbiór, zachowując nieprzekraczalną miarę

⁴ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych „silva”*, [w:] *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 45; dalej: [Skwar] z numerem strony.

⁵ Karol Estreicher wylicza pięć zachowanych egzemplarzy *Żwierzynca* z roku 1562 i sześć z roku 1574.

⁶ Starnawski wskazuje, że tezie o istnieniu wydania *Żwierzynca* z roku 1561, notowanej przez A. Poplińskiego, A. Osińskiego i M. Wiszniewskiego, zadał kłam już Wacław Aleksander Maciejowski w *Piśmiennictwie polskim od czasów najdawniejszych aż do r. 1830* (zob.: Starn 12).

⁷ Przez ponad trzysta lat dzielących dwa XVI-wieczne wydania utworu od edycji przygotowanej przez Bruchnalskiego *Żwierzyniec* nie ukazał się ani razu w całości. Przyczynę tego upatruje Bruchnalski w wyraźnych akcentach reformacyjnych zbioru, przeciwko którym budziła się coraz silniejsza reakcja. Dla szlachty opiewanej przez Reja w barwnych konterfektach, oddającej się w chwili tworzenia zbioru ideom reformacyjnym, a wracającej w tym lub następnym pokoleniu na łono Kościoła katolickiego, własna obecność w dziele zagorzałego kalwina była wysoce kłopotliwa. Wobec innowierczego pisarza potomni długo zachowywali dystans. Nazwisko Reja pominięto w *Setniku pisarzy polskich (Scriptorum Polonicorum Hekatonias)* Szymona Starowolskiego (¹1625, ²1627), a też o samym *Żwierzyncu* zabrakło wzmianek. Dopiero w wieku XVIII tytuł utworu podaje Józef Andrzej Załuski, a Ignacy Krasicki wymienia go w dziele *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. Zanim zbiór uzyskał edycję naukową, drukowano jego fragmenty. Kilkadziesiąt epigramów ogłosił w 1842 roku w *Zarysach domowych* (t. 4) Kazimierz Władysław Wójcicki. Część drugą *Żwierzynca* poświęconą rodowi szlacheckim w Polsce opublikował w formie albumu opatrzonego herbami Zygmunt Celichowski, nadając mu tytuł *Przesło ze „Zwierzynca” Mikołaja Reja*.

Przełom przyniosło wydanie całości zbioru w Bibliotece Pisarzy Polskich w roku 1895. Obfite wyjątki z dzieła przedstawił w 1914 roku Konrad Drzewiecki w wyborze Biblioteki Klasyków Wendego oraz Aleksander Brückner w przygotowanym przez siebie tomiku Rejowych *Pism wierszem i prozą*, wydanym w roku 1921 w Bibliotece Narodowej. Ponad sto epigramów ze *Żwierzynca*, a zatem wybór najobszerniejszy z dotychczasowych, oddał do rąk czytelników Julian Krzyżanowski w zbiorze *Pisma wierszem*, opublikowanym w Bibliotece Narodowej w roku 1954 [zob.: Starn 9–18].

⁸ W. Bruchnalski, *Wstęp* [w:] *Żwierz*, s. XVI–XVII; dalej: [Bruch] z numerem strony.

⁹ Postulat tworzenia zbiorów utworów drobnych o jednakowej długości i jednakowej strukturze wersyfikacyjnej spełniali w pewnej mierze Paweł z Krosna i Andrzej Krzycki, umieszczając w bliskim sąsiedztwie wiersze o tej samej ilości wersów i o zbliżonym metrum. Znacznie większą troską o zachowanie równej liczby wersów i jednakowej miary rytmicznej wykazał się Piotr Roizjusz. Spod jego pióra wyszły cykle wierszy różnej wielkości (największy z nich liczy 87 epigramów), w ramach których zachowana została ta sama miara wierszowa. Najpełniej owo założenie renesansowej poetyki realizował Klemens Janicjusz w dwu cyklach: *Vitae regum Polonorum* oraz *Vitae archiepiscoporum Gnesnensium* (zob.: Starn 38).

¹⁰ *Żwierzyniec* w wydaniu z roku 1562 liczy 664 epigramaty, zaś w wydaniu z 1574 roku – 680 epigramatów. Dziesięć wstępnych epigramatów każdego z wydań składa się na dialog Rzeczpospolitej z Prywatem, w którego tok wplecione są też wypowiedzi Stańczyka. Rozdział 1, tak w wydaniu pierwszym, jak w drugim, zawiera 236 epigramatów; rozdział 2: I – 179, II – 188; rozdział 3: I – 74, II – 75; rozdział 4: I – 165, II – 171.

ośmiowersza i stosując trzynastozgłoskowiec o względnie regularnej budowie 7 + 6.

Uporządkowanie widoczne jest w *Żwierzynicy* nie tylko na poziomie wersyfikacyjnym, lecz przejawia się również poprzez strukturę utworu podzielonego na cztery rozdziały, w obrębie których wyróżnić można jeszcze jednostki mniejsze, mające charakter autonomicznych całości, cykli tematycznych. Ich obecność zaznaczona jest zwykle przez nadanie im tytułu i oddzielenie kreską. Nie jest to jednakże praktyka stała i niekiedy na cezurę wskazuje jedynie znak graficzny. Każda z części zbioru, czy jest nią rozdział czy wchodzący w jego skład cykl, skupia epigramaty zbliżone do siebie pod względem tematycznym. Profil merytoryczny każdego rozdziału nakreślony został ogólnie w wierszu wstępnym *Do tego, co czyść ma* i ujęty nieco szerzej w tytułach kolejnych partii utworu.

W takim metapoetyckim streszczeniu zapowiedział Rej pierwszą część *Żwierzynca* jako „postępki starych królów sławnych” [*Żwierz* 6]. Tytuł rozdziału rozszerza zakres prezentowanych treści: „tu sie już poczynają sprawy i postępki [...] królów i inych stanów sławnych, tak pogańskich jako i krześciańskich” [14]. Przedmiotem literackiego ujęcia są w najobszerniejszej części *Żwierzynca* działania i czyny, historie czy losy bohaterów świata antycznego i biblijnego, dawnych filozofów i uczonych, cesarzy, królów, książąt, rycerzy średniowiecza i czasów nowożytnych, postaci tak historycznych, jak mitologicznych. Część pierwszą zbioru zamyka cykl poświęcony sławnym niewiastom, m.in. Judyście, Olimpii, Penelopie, paniom trojańskim. Uderza w tej części dzieła chaos, brak uporządkowania, przemieszanie postaci przynależących do różnych epok. Utwory zebrane w rozdziale pierwszym to wizerunki, zwane po łacinie *icones, imagines*.

Rozdział drugi, zgodnie z zapowiedzią tytułową, przedstawia „stany i domy niektóre zacnego narodu polskiego” [108]. Epigramaty składające się na tę część utworu to w większości wizerunki, konterfekty osób pieczętujących się herbami. Otwierają ową galerię szlachejnych mężów polskich członkowie dynastii Jagiellońskiej z Zygmuntem Starym i Zygmuntem Augustem na czele. Kolejność prezentowanych postaci nie jest przypadkowa. Zachowany został porządek odpowiadający ówczesnej hierarchii społecznej. Bezpośrednio po przedstawicielach

królewskiego rodu następują zatem senatorowie świeccy, po nich „stanowie duchowni” [126]. Dalej za nimi przewija się barwna galeria portretów szlacheckich. W sześciu kolejnych cyklach epigramaty trzymali: „panięta i ślachta krakowska” [130], „panięta i ślachta Wielkiej Polski” [142], Podgórzanie, „Sędomirzanie” [155], „panięta i ślachta ruskiej, lubelskiej, podolskiej ziemi” [158] oraz Przemyślanie. Katalog rodów i herbów stworzony na podstawie wiedzy własnej pisarza, czerpanej bardziej z autopsji niżli z ubogiej w owym czasie w tym zakresie lektury, uzupełnia nieadekwatny co do wielkości wobec części traktującej o szlachcie zamieszkującej ziemi Korony Polskiej cykl poświęcony „stanom Księstwa Litewskiego” [178].

Niezwykle przejrzysty w konstrukcji rozdział trzeci ma trzy opatrzone odrębnymi tytułami części, z których każda rozpada się wewnątrz na dwie całości, oddzielone od siebie linią tylko w pierwodruku. Część pierwsza omawia „przypadki osób, ku sprawom świeckim należących” [184]. Położona między epigramem 15 a 16 cezura oddziela godności cywilne (funkcje króla, wojewody, kasztelana, starosty, komisarza, podstarościego, poborcy, sędziego, podwojewodzego, burmistrza, prokuratora, rzeczników, osób zatrudnionych w ramach jurysdykcji sądowej w kancelarii i powołanych do komisji rozeznających sprawy) od urzędów wojskowych (hetmana, rotmistrzów, żołnierzy, drabów) oraz instytucji trzecich wici wojennych i pospolitego ruszenia. Znamienna dla tej partii utworu oraz dla części następnej, zawierającej „stanów duchownych przypadki” [192], jest konsekwencja w przedstawianiu urzędów w porządku hierarchicznym, od najwyższego do najniższego na drabinie społecznej, tak świeckiej, jak duchownej. Obie części stanowią *pendant* do rozdziału drugiego. Rozdział trzeci w znacznej mierze kontynuuje bowiem zastosowaną przy konstruowaniu konterfektów rozdziału drugiego technikę portretu. Portret imienny, co podkreśla Starnawski, ustępuje tutaj miejsca portretowi bezimiennemu [Starn 56]. W odniesieniu do części drugiej mówić można o dwu wyłaniających się grupach tematycznych. Pierwsza z nich prezentuje godności i funkcje pełnione w Kościele katolickim, druga omawia sprawowane w nim obrzędy. Rej konstruuje wizerunki papieża, „biskupów albo prelatów” [*Żwierz* 193] „księży pospolitych” [194], opatów, mnichów i mniszek. Pisarz, który

z „sarmackim rozmachem” rzucił się w wir dysput religijnych, jest surowy wobec przedstawicieli „światowładnego Rzymu”¹¹. Potępia zwierzchnika Kościoła katolickiego, uzurpującego sobie boską władzę, wyraża pogardę wobec biskupów – „pasterzy niewiernych” [193], utyskuje na nadużycia kleru i całkowite niemal zeświecczenie duchowieństwa. Idzie w swej krytyce jeszcze dalej. Gdy ukazuje Rzym w figurze apokaliptycznej Bestii o siedmiu głowach, zaś infulę, która swym kształtem ma wskazywać na dwa zakony: Mojżeszowy i Chrystusowy, określa jako „dwa rogi na głowie” [194], uderza już nie tylko w ludzi reprezentujących Kościół, lecz również w same zasady wiary i podstawy nauki katolickiej. Kontynuację tego toku myślenia przynosi część druga. Autor deprecjonuje w niej liturgię mszy świętej, gani przekazywanie sakr (opłat) do Rzymu i sprzedaż odpustów, wyszydza bezmyślnie wykonywane praktyki religijne – cześć oddawaną relikwiom i obrazkom, obrzędy święcenia i kadzenia. W opozycji do zjadliwej satyry na Kościół katolicki wyrastają końcowe utwory tej części dzieła: epigram poświęcony przywódcy ruchu reformacyjnego – Marcinowi Lutrowi, oktostych sławiący nowe Betlejem – Wittenbergę, oraz epigram *Papistowie*, którego odpowiednikiem w wydaniu drugim staje się epigram *Ewanjeliowie*. Tematem części trzeciej rozdziału trzeciego są „różne przypadki świata tego” [203]. Podział wewnętrzny dokonany przez poetę zakłada wyodrębnienie pięciu pierwszych ośmiowerszy. Prezentuje w nich poeta królestwa chrześcijańskie, Koronę Polską oraz Koronę Węgierską i Księstwo Pruskie (dwa oktostychy) wraz z ich władcami. Począwszy od epigramu 55 skupia się autor na sprawach wewnętrznych. Obiektem celnej krytyki stają się instytucje życia politycznego i publicznego – rady koronne i sejm pospolity, władza królewska i miejska władza sądownicza. Rej skarży się na zawiloci prawa pospolitego, żali na posłów koronnych i stan rycerski, utyskuje na polską niedbałość i rozrzutność, na nierząd i „wszetczną chciwość” [210]. Ukazując zamki pograniczne, które, miast być szańcem Rzeczpospolitej, stoją puste, wskazuje na zagrożenie bezpieczeństwa kraju. Kończy ten passus krytyka gospodarki wodnej i prawa handlowego oraz przytyki wobec polskiej mennicy.

¹¹ A. Brückner, *Mikołaj Rej*, Warszawa 1988, s. 28.

Podzielony na trzy niemal identyczne części rozdział trzeci ma układ kompozycyjny najbardziej chyba przejrzysty i udatny spośród wszystkich części *Żwierzynca*. Następujący po nim rozdział czwarty nie odznacza się już tak kunsztowną konstrukcją. Składające się na niego utwory, dwukrotnie przewyższające swą liczbą zawartość rozdziału trzeciego, pogrupowane zostały co prawda w cztery zasadnicze cykle, jednakże nieproporcjonalne pod względem wielkości. Precyzja strukturalna nie stanowiła tu artystycznego celu poety. Rozdział czwarty pomyślany został jako zbiór różnaitości, swoista *silva rerum*, zamykająca w swych ramach bogactwo treści i form. Cykl złożony ze 165 (w wydaniu drugim – 171) epigramatów ze względu na niejednorodność tematyczną i obfitość zastosowanych w nim *species* najbardziej widomie realizuje zawartą w tytule dzieła zapowiedź różnorodności.

Wielobarwnością sfery przedstawięń przedmiotowych (*res, materia*), bogactwem słowno-stylistycznym (*verba*) oraz wielorakością struktur gatunkowych odznacza się w stopniu najwyższym pierwsza i najobszerniejsza część rozdziału czwartego. Opatrzona znamionym tytułem *Jako starych wieków przypadki świeckie ludzie sobie malowali* [Żwierz 214] gromadzi nade wszystko emblematy (epigramy IV 1–16, 18, 20–26, 28–33, 72–98 oraz sześć epigramów dodanych w wydaniu drugim bezpośrednio po utworze drugim), bajki (IV 19, 34–54, 56) i facecje (IV 57–71). Niektóre z utworów z trudem poddają się klasyfikacji gatunkowej, wykazują bowiem cechy właściwe zarówno dla emblematu, jak i bajki. Należy do tej grupy niewątpliwie epigram *Pyszny w cudzą nadzieję* (IV 17), który Wacław Woźnowski uznaje za wynik „emblematyzowania” wątku ezopowego (zob.: Ezop 193)¹², oraz oktostych *Z możliwym zły spolek* (IV 27), zakwalifikowany przez Starnawskiego do bajek ze względu na przewagę elementu narracyjnego [Starn 60]. Pewne problemy sprawia również identyfikacja gatunkowa epigramu *Złego złość niewinnemu nie szkodzi* (IV 55). Rozdział czwarty *Żwierzynca* otwierają dwa „pisane” wizerunki: *Człowieka poczciwie pobożnego* i *Rycerza krześcijańskiego*, toczącego walkę z mocami zła. Nawiązujące do popularnych w epoce średniowiecza i renesansu ikonograficznych wyobrażeń św. Krzysztofa i św. Jerzego utwory należą do bogato reprezentowanego w tej części dzieła typu,

¹² W. Woźnowski, *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990, s. 49.

określonego przez samego autora mianem „figur”¹³. Ignacy Chrzanowski kwalifikuje je gatunkowo jako emblematy¹⁴. Po dwu rozpoczynających zbiór epigramach następuje liczna grupa wierszy prezentujących w sposób obrazowy pojęcia ogólne, abstrakcyjne: nadzieję, poczciwość, wiarę, sławę, „serce stałe”, czystość, czas, „*occasio*, to jest trefunk”, „spólny ratunek”, „niedbałość ćwiczenia”, pomstę, niedostatek, przygodę, „wyniosłą myśl”, „niedbałość w pokoju”. Dość zwartą grupę utworów tworzą oktostychy zawierające alegorie określonych cech ludzkich. Pojedynczy epigram poświęcony jest albo jednej tylko właściwości charakteru (nosicielami pojedynczych wad są: „pochlebnik”, „podszczuwacz”, „łakomy”, „niedbały”, „niewiasta obłudna”, „niewiasta łakoma”) albo całemu zespołowi cech składających się na wizerunki postaci (np. „złego sługi” czy „sługi dobrego”, „żony poczciwej” czy „żony wszetecznej”). Istnieje kilka typów wyobrażeń ludzkich dyspozycji psychofizycznych w zależności od tego, czy przedstawiana jest jedna czy więcej właściwości charakteru. Reprezentanci pojedynczej cechy ukazywani są pod postacią człowieka bądź zwierzęcia o określonej atrybucji, niekiedy zaś pod postacią rośliny, np. „pochlebca” zobrazowany zostaje jako człowiek trzymający w ręku raka, „łakomy” jako osioł niosący biesagi pełne pożywienia, a chwytający po drodze wszelką paszę, „niedbały” jako drzewo, z którego ptaki zrywają owoce. Ukazaniu całego zespołu różnorodnych cech służą hybrydy, na których wygląd składa się ludzki korpus i części ciała kilku zwierząt. Większość z wymienionych tutaj emblematów nawiązuje do rycin oraz inskrypcji i subskrypcji bardzo popularnego, wielokrotnie wznawianego i stopniowo powiększanego¹⁵ dzieła Andreae Alciati *Em-*

¹³ *Słownik polszczyzny XVI wieku* odnotowuje większość użyć leksemu *figura* w *Żwierzynicy* pod znaczeniem ‘wyobrażenie, podobizna, obraz’ (zob.: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 7, Wrocław 1973, s. 55). Rej posługuje się również (trzykrotnie) formą czasownikową *figurować* w znaczeniu podanym przez *Słownik polszczyzny XVI wieku*: ‘przedstawić rysunkiem, obrazem, symbolem, wyobrażać’ (zob.: *ib.*, 63). Chętnie używa leksemu *malować* (zob.: *ib.*, t. 13, Wrocław 1981, s. 58–59).

¹⁴ I. Chrzanowski, „*Żwierzyniec*” *Mikołaja Reja z Nagłowic*, „Ateneum” 1893, t. 3, s. 286.

¹⁵ Pierwsze wydanie zbioru z roku 1531 zawierało 98 drzeworytów. Ich liczba wzrosła do 211 – tyle właśnie zawiera wydanie z roku 1550 – ostatnie dokonane za życia autora (zob.: J. Pelc, *Europejski i polski kontekst „Emblematów” Zbignie-*

blematum liber (1531). Na zależność epigramatów Reja z czwartej części *Żwierzynca* od zbioru Alciatusa jako pierwszy wskazał Chrzanowski. Badacz związków i analogii łączących utwór Pana z Nagłowic z dziełem twórcy, któremu w XVII wieku przyznano zaszczytne miano „*Emblematum Pater et Princeps*”¹⁶, stworzył spis emblematów *Żwierzynca* ze wskazaniem na ich literackie i ikonograficzne źródła¹⁷. Pelc rozszerzył ustaloną przez swego znakomitego poprzednika „listę koncordancji”¹⁸. Uwzględnił przy tym wyniki własnych badań porównawczych, które wykazały, że Rej korzystał z kilku różnych edycji *Księgi emblematów* Alciatusa. Poszukiwania powinowactw i pokrewieństw łączących *Żwierzyniec* z XVI-wiecznymi zbiorami emblematów doprowadziły Pelca do odkrycia innych jeszcze inspiracji dla stworzenia oktostychów rozdziału czwartego (zob.: Pelc_{Obraz} 68–70).

Część *Żwierzynca* zatytułowaną *Jako starych wieków przypadki świeckie ludzie sobie malowali* zamyka efektowna grupa 27 (w wydaniu drugim – 28)¹⁹ emblematów, wyróżniających się na tle całości zbioru emblematyczną formułą tytułową (np. *Ryby na niustawiczność naszą*, *Łabędź na strach śmierci*, *Żuraw na bezpieczeństwo żywota*, *Bocian na łakomca*, *Orzeł na ostrożność*) oraz obecnością rycin hieroglificznych przedstawiających zwierzęta (20 rycin: 11 rycin ukazuje ptaki, 8 – ssa-

wa *Morsztyna*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego*, Toruń 1967, s. 197; dalej: [Pelc_{Embl}] z numerem strony).

¹⁶ J. Pelc, *Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja*, „Pamiętnik Literacki” (LX) 1969 z. 4, s. 67; dalej: [Pelc_{Rola}] z numerem strony.

¹⁷ I. Chrzanowski, *op. cit.*, s. 287–289.

¹⁸ Zob.: Pelc_{Embl} 198–199; Pelc_{Rola} *passim*, zwłaszcza s. 92–93, 100; J. Pelc, *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 65–69; dalej: [Pelc_{Obraz}] z numerem strony. Por. też: Bruch XIV–XV.

¹⁹ Różnica w liczbie epigramatów tej części *Żwierzynca* wynika z faktu, iż epigram IV 67 z wydania pierwszego (list 124 r.) zatytułowany *Na łgarza*, w wydaniu drugim otrzymał tytuł *Sójka swobodna na łgarza* i z odpowiadającą mu ryciną pojawił się między epigramem 81 i 82 (list 130 v.). Równie celową zmianę, jednakże bez wpływu na liczbę oktostychów tej partii utworu, stanowiło przesunięcie epigramu *Drzewko na niepewny żywot* (IV 83; list 127 v.), zamieszczonego w wydaniu pierwszym między emblematami „zwierzęcymi”, na miejsce po apoftegmaty o lipie, dębie i wierzbie (IV 97; list 134 v.).

ki, 1 – ryby), rośliny (4 ryciny) i wyjątkowo wodę²⁰, Słońce, wstydliwą panienkę i chłopca „skowerę” [Żwierz 253]. Pochodzenie większości owych rycin zostało udokumentowane. Są one wzorowane na drzeworytach zawartych w słynnych *Hieroglifkach* Horapollona, znanych ludziom renesansu chociażby z dzieła Jana Herolda pt. *Heyden–Weldt und irer Götter anfanklicher vrsprung [...] aus viler glerter Männer Schriften zusammengetragen*, wydane w Bazylei w roku 1551 [Pelc_{Obraz} 69]. Niektóre drzeworyty mają swe odpowiedniki w późniejszych edycjach *Emblematum liber* Alciatusa [ib., 70].

W drugim wydaniu *Żwierzynca* (opublikowanym po śmierci poety), nad którym autor pracował przez ostatnie lata życia, zamieszczony został bezpośrednio po dwu programowych wierszach: *Człowiek poczciwie pobożny* i *Rycerz krześcijański*, cykl składający się z sześciu wierszy emblematycznych. Inspirację dla ich powstania stanowiło sześć alegorycznych ilustracji do *Tryumfów* Francesca Petrarke. Rej, przejmując tematy sześciu *Tryumfów*, przetransponował je w obszar większego rygoryzmu religijnego, co wyraziło się w wartościującej zmianie kolejności i przekształceniu tytułu *Trionfo d'amore* na *Miłość nieprzystojną*. Należące do tej grupy utwory: *Bóstwo jedyne*, *Zacność czystości*, *Miłość nieprzystojna*, *Sława dobra długo trwa*, *Czas prędko bieży*, *Żaden stan śmierci się nie umknie* [Żwierz 292–294], pojawiły się z towarzyszeniem rycin opartych na miedziorytach Jerzego Pencza – Norymberczyka, ucznia Albrechta Dürera i nadwornego malarza księcia Albrechta [Pelc_{Obraz} 77–80].

Licznie reprezentowane w części pierwszej rozdziału czwartego emblematy nie zawsze mają typową dla gatunku strukturę trójdziałną. W latach powstawania *Żwierzynca* koncepcja emblematu jako konstrukcji trójczłonowej, złożonej z:

- 1) inskrypcji, zwanej „epigrafem”, „mottem”, „lemmą”, 2) obrazu, zwanego *imago*, *icon*, *pictura*, 3) subskrypcji, której rolę spełniał najczęściej wierszowany epigram bądź też dystych, a niekiedy także dłuższy utwór poetycki [ib., 23],

²⁰ Wydawca użył tu tego samego hieroglifyku, jaki zastosował przy epigramie *Ryby na niestawiczość naszą*.

nie uległa jeszcze kodyfikacji. Część epigramatów Rejowych realizuje jednakże klasyczny, utrwalony w późniejszej świadomości teoretyczno-normatywnej, określony wyraźnie, m.in. przez Pontanusa [Pelc_{Rola} 70], schemat budowy emblematów. Sześć oktostychów powstałych w oparciu o *Tryumfy* Petrarke i grupa wierszy, którym towarzyszą drzeworyty zwierzęce i roślinne, posiada wszystkie elementy właściwe dla emblematu w jego modelowej postaci, a więc:

rycinę, inskrypcję, pełniącą jednocześnie rolę nagłówka, i subskrypcję w formie ośmiowierszowego epigramu. [Pelc_{Embl} 198]

Obok emblematów właściwych – struktur wiążących w jedną całość wytwory sztuki plastycznej i sztuki słowa – istnieje w *Żwierzyncu* grupa emblematów niepełnych. Pozbawione elementu ikonograficznego, zawierają jednakże jego opis, wypełniający zwykle początkową część ośmiowiersza. Informacja, że wiersz odnosi się do jakiejś ryciny, zawarta jest często w formule tytułowej (np. *Nadzieje figura*, *Przygodę tak malują*). Takimi pisanymi obrazami są epigramy, dla których źródłem była księga Alciatusa. Pelc pisze:

Samych rycin z *Emblematum liber* nie spotykamy zresztą w obu wydaniach *Żwierzynca* (1562, 1574). W emblematycznych wierszach Reja nawiązujących – na pewno lub prawdopodobnie – do tego źródła ryciny zastępuje opis ich znajdujący się na początku danego ośmiowiersza. Jak słusznie podkreśla Chrzanowski, zastosowana tu przez Reja praktyka, polegająca na zastąpieniu ryciny książkowej (podobnie mogło być z malowidłem lub rzeźbą, do których autor nawiązywał) jej opisem, była w jego czasach dość częsta, a tradycji takiego postępowania szukać byłoby można w dziełach uznanych twórców czasów dawniejszych (np. Augustyna, Fulgencjusza, Izydora). [Pelc_{Rola} 66]

Pomiędzy dwiema grupami wierszy emblematycznych rozdziału czwartego umieścił Rej w dość zwartych zespołach bajki oraz facecje, zaznaczając ich odrębność linią wstawioną w pierwodruku między epigramami IV 33 i 34 oraz IV 56 i 57. Bajki i emblematy wiązało bliskie pokrewieństwo, o którym traktuje fragment rozprawy Pelca:

Nie dziwny się przeto, że w rozdziale 4 Rejowego *Żwierzynca* emblematy i bajki zamieszczono obok siebie w tak bezpośrednim sąsiedztwie. Postępo-

wanie Reja było zgodne z przekonaniem i praktykami w jego epoce. Fakt, że i bajki, i emblematy posługiwały się szeroko konstrukcjami alegorycznymi przedstawiającymi i wyjaśniającymi losy życia ludzkiego, mentalność ludzką, że i w jednych, i w drugich wizerunki zwierząt, ludzi, przedmiotów były traktowane jako symboliczne i hieroglificzne odpowiedniki postaw oraz zachowań ludzkich, niewątpliwie ułatwiał wzajemne zresztą z czasem oddziaływanie, przenikanie różnych elementów dwu pokrewnych gatunków, których twórcy stawiali sobie zresztą zazwyczaj podobne cele: pouczyć i zabawić odbiorcę-czytelnika. [Ib., 77]

Bajki zgromadzone w *Żwierzynicy* stanowią w znakomitej części adaptację popularnych wątków ezopowych. Kontynuując linię rozwojową gatunku, wyznaczoną w literaturze polskiej przez Biernata z Lublina, wzbogacając alegoryczne obrazy, uplastyczniają je, urealniamy i ukonkretniają. Dzięki rygorystyce zamknięcia fabuły w ciasnych ramach ośmiowersza, czynią ją niezwykle zwięzłą i zwartą. Woźnowski zwraca uwagę na obecność zjawiska różnorodności na poziomie metatextowym bajek:

[Rej] dość często stosował promytny tytułowe (np. *LI Ze złym zle towarzystwo*) lub sformułowania określające temat (*L Spólny ratunk*); różnorodność formuł tytułowych odpowiadała koncepcji zbioru.²¹

Grupa facecji zamieszczonych w rozdziale czwartym *Żwierzynicy* wyodrębnia się spośród całego cyklu nie tylko poprzez jednolitość formuł tytułowych (*Na utratniki*, *Na opilce*, *Na zwadźce*, *Na pochlebce* itd.), lecz również dzięki zbliżonej strukturze wewnętrznej. Utwory tej partii dzieła operują planem przedstawieniowym, na który składa się nade wszystko postać bohatera (niekiedy jest to grupa bohaterów) „średniego” czy „niskiego”, konstruowanego poprzez negatywne cechy charakteru i wyglądu oraz wykonywane przez niego „pospolite”, ośmieszające i kompromitujące czynności. Niedoskonały stanowo i etycznie bohater podlega nieustannej waloryzacji. Element oceny zawarty jest w warstwie językowej. Użycie słownictwa potocznego, leksyki nie wolnej od prozaizmów i dosadnych porównań zwierzęcych sprawia, że postaci uzyskują ujemne nacechowanie aksjologiczne. Każdy z epigramów obok prezentacji nosiciela negatywnej cechy zawiera skierowane

²¹ W. Woźnowski, *op. cit.*, s. 52.

do owej postaci pouczenie oraz wskazanie na straty wynikające ze złego postępowania. Wszystkie utwory tej grupy łączy konstrukcja podmiotu wypowiadającego oraz adresata (niekiedy adresatów) napomnień. Obok zaimków wskazujących „ty”, „wy” i form wołacza: „bracia”, „wy rodzicy”, „wy [...], ubodzy nędzarze” pojawiają się konstrukcje wołaczowe, ujawniające również nadawcę wypowiedzi: „mój miły (albo namilszy) bracie”, „mój towarzyszu” oraz sformułowania, w których postaci ludzkie zestawione zostają ze zwierzęcymi: „mój miły bocianie”, „moja miła sojko”. Zabarwione ironią i satyrą facecje prezentują uogólnionego bohatera – reprezentanta określonych ludzkich ułomności. Jego kreacja następuje poprzez ekspozycję sposobu postępowania oraz cech wyglądu i charakteru. Zaczepnięty z bacznej obserwacji zachowań ludzkich wizerunek niedoskonałej postaci miał bawić i śmieszyć, a dzięki apelatywnej formie przekazu – uczyć i skłaniać do poprawy.

Po obszernej grupie epigramatów, gromadzącej wiersze zróżnicowane tematycznie i gatunkowo, następują dwa cykle mniejsze. Pierwszy zatytułowany *Siedm cnot przedniejszych krześcijańskich* przynosi dwanaście oktostychów prezentujących obok siedmiu cnot katechizmowych (wiary, nadziei, „łaski albo życzliwości”, sprawiedliwości, „miary”, roztropności i stałości) również inne przymioty i zalety moralne: cierpliwość, „powściągliwość języka”, prawdę, cnotę i sławę. Drugi cykl opatrzony tytułem *Doczesne rozkoszy ziemskie* złożony jest z dziewięciu oktostychów o charakterze refleksyjno-filozoficznym.

Zamyka czwartą część *Żwierzynicy* liczący czterdzieści sześć epigramów traktat zatytułowany *Gospodarstwo*. Wyraźna jest w nim tendencja do porządkowania zebranego materiału, zauważalna w tematycznym pogrupowaniu ośmiowerszy. Po ukazaniu dworu z przynależącymi do niego zabudowaniami – kuchnią, łaźnią, stajnią, gumnem, browarem i psiarnią – zaprezentowane zostają zajęcia właściciela wiejskiej siedziby: myślistwo, targ i roki. W dalszej kolejności przedstawiona zostaje pani domu oraz ludzie pełniący różnorakie funkcje we dworze: czeladź, urzędnik, włodarz i wójt. W traktacie opisane są również sprzęty i narzędzia gospodarskie: pług, wóz, rydel, motyka, siekiera, garniec. Kolejna sekwencja utworów skupiona jest wokół postaci „plugawego chłopca” [*Żwierz* 271] oraz elementów jego wyglądu.

Do tej grupy odnosi się zdanie Brücknera: „Uderza ta nadzwyczajna obrazowość, szczegółowość; to nie frazesy literackiej próby, lecz życie samo się wwała”²². W dalszej kolejności następują epigramy poświęcone zwierciadłu, perfumom i szatom, po czym powraca autor do przedstawienia dworskich obiektów. Kończą cykl wyodrębnione w pierwodruku epigramy *Broń* i *Libraryja*. Cykl, wyglądający z pozoru na podręcznik zawierający zasady gospodarowania, prezentuje w rzeczywistości różne zjawiska życia wiejskiego, stanowiąc zespół zaleceń, pouczeń i wskazań różnorodnej, nierzadko moralnej, natury.

Tak uporządkowanie, jak poddanie się żywiołowi wielości, stanowi wynik świadomej intencji autorskiej. W zamysłach artystycznych Reja kategorią dominującą miała być jednakże różnorodność. Świadczy o tym najdobitniej tytuł dzieła: *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwierząt i ptaków kstały, przypadki i obyczaje są własnie wypisane. A zwłaszcza ku czasom dzisiejszym naszym niejako przypadające*. Na wymowę tytułu zwrócił już uwagę XVI-wieczny edytor, autor przedmowy do drugiego wydania *Żwierzynca* – Maciej Wirzbięta. W poprzedzającej zbiór wypowiedzi, zasługującej, zdaniem Starnawskiego, na miano „jednej z najwybitniejszych «rozpraw krytycznych» w polskim piśmiennictwie renesansowym – w tej dobie, w której krytyka literacka *sensu stricto* jeszcze się nie narodziła” [Starn 8], sprecyzowany został zakres semantyczny tytułowego słowa „zwierzyniec”. Wirzbięta pisze:

Niechże tedy inszy chwałą, jako chcą, Platona i Aristoteles, my też tym więcej chwalić będziemy księgi ty, które w ogrodzeniu swym zamykają rozmaite, nie tylko ludzi, ale i inszych rozlicznych rzeczy podobieństwa a kstały: abowiem jako w zwierzyncu bywa żwirz rozmaity, jeden pożyteczny ku jedzeniu, a drugi szkodliwy – tak też w tych księgach są rzeczy, których tu w tym żywocie naśladować i których się wystrzegać mamy; i nie wiem, czego by w nich niedostawało, gdyż się tu zamykają stateczne przykłady z rozlicznych historyków krótko zebrane, domowe przypadki, podobieństwa i figury rozmaite, i inne żartowne a krotofilne, dworskie powieści – nie inaczej jedno jako więc owo w zwierzyncu ziemia pełna bywa rozmaitego a ślicznego kwiecia i zieleń takiego i owakiego – gdyż nas jednak i on sławny filozof Kato do tego wiedzie i napomina, abyśmy czasem między swemi, wedle czasu zabawionemi trudnościami, wesołych przypadków używali a imi się bawili. [*Żwierz* 285–286]

²² A. Brückner, *op. cit.*, s. 107.

Dookreślenie obszaru znaczeniowego obejmowanego przez słowo „zwierzyniec” ma znaczenie zasadnicze. Pozwala bowiem na uznanie, że użyty przez Reja leksem odnosić należy do obszaru wyodrębnionego z przestrzeni lasu czy gaju, przeznaczonego do hodowli różnych gatunków dzikich zwierząt²³. Zwierzynce obejmowały zwykle bardzo rozległy teren otoczony wysokim parkanem bądź trudnym do przebycia dla zwierzyny wałem ziemnym i zasilony wodą rzeczną lub strumienną. Popularne w Polsce w XV²⁴, XVI, a nade wszystko w XVII wieku zwierzynce urządzone były z wielkim rozmachem przez królów i książąt, za których przykładem poszła niebawem magnateria i zamożniejsza szlachta. Wydzielone z połaci lasu przestrzenie lokalizowane w pobliżu pańskich rezydencji, stanowiąc dumę gospodarzy i teren najbliższych wypraw łowieckich, gromadziły licznie dzikie zwierzęta: jelenie, łosie, daniela, dzikie konie polskie, tury, żubry, niedźwiedzie, wilki, dziki, zające oraz wszelkiego rodzaju ptactwo. Piotr Crescentius w podręczniku sztuki gospodarskiej *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków ksiąg dwojonaście* (1571; wydanie pierwsze z 1549 roku nosi tytuł *Księgi o gospodarstwie*) pisze:

²³ O zwierzynicach traktują artykuły hasłowe encyklopedii staropolskich – Aleksandra Brücknera i Zygmunta Glogera – oraz *Encyklopedii powszechnej S. Orgelbranda* (zob.: *Encyklopedia staropolska*, oprac. A. Brückner, t. 2, Warszawa 1939, szp. 1013–1014; Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, wstęp J. Krzyżanowski, t. 4, Warszawa 1972, s. 509; *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda, z ilustracjami i mapami*, t. 16, Warszawa 1904, s. 167). O zwierzynicach starożytnych i średniowiecznych pisze Stanisław Kobiela w *Bestiarium chrześcijańskim* (zob.: *idem, Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 35–36; dalej: [*Bestiarium*] z numerem strony).

²⁴ *Słownik staropolski* pod hasłem „zwierzyniec” odnotowuje pod znaczeniem ‘miejsce, gdzie się trzyma dzikie zwierzęta’ dwa użycia, z roku 1422 i 1466 (zob.: hasło: *Żwierzyniec* [w:] *Słownik staropolski*, t. 11, Kraków 1995–2002, s. 508). Marcin Bielski w *Kronice, to jest Historii Świata* (1564) pisze o zwierzyncu założonym przez Kazimierza Wielkiego: „Też w Krakowskim rynku sukiennice postawić dał, i ogród nad Wisłą rzeczony Żwierzyniec, który już dziś zagubiono” (*idem, Kronika, to jest Historija Świata*, Kraków 1564, przedruk techniką fotooffsetową wykonany w Drukarni Narodowej w Krakowie z egzemplarza udostępnionego przez Bibliotekę Kórnicką PAN, k. 376 r.).

Żwierzyniec zowią, gdzie jelenie, lanie, sarny, leśne kózki, wieprze dzicy, zające i też kunki (drudzy je czarnymi królikami zowią) chowany bywają.²⁵

Interesujący nas termin podają popularne wówczas słowniki: Jana Mączyńskiego *Lexicon Latino-Polonicum* (1564) i Ambrosiusa Calepinusa *Dictionarium decem linguarum* (1588). W słowniku Mączyńskiego słowo „zwierzyniec” pojawia się dwukrotnie w niemal identycznych kontekstach. Objasniając łacińskie *leporarium* i *theriotrophium*, XVI-wieczny leksykograf pisze: „Zwierzyniec, ogród zwłaszcza gdzie [albo w którym] zwierzęta rozmaite chowają”²⁶. W XVII-wiecznym słowniku Knapskiego pod hasłem *zwierzyniec* odnotowane są jego łacińskie odpowiedniki: *theriotrophium*, *leporaria*, *roborarium*, *herbarium elephantum*, *vivarium*²⁷.

Tytuł zbioru Reja umieszczony zostaje w dodatkowym kontekście słownym w wypowiedzi innej indywidualności pisarskiej epoki. Andrzej Trzeciecki *vel* Trzyciecki w towarzyszącej *Żwierciadłu* (1568) biografii zatytułowanej *Żywot i sprawy poćwiwego ślachećca polskiego Mikołaja Reja z Nagłowic* określa dzieło swego przyjaciela jako „Żwierzyniec stanów ślachećkich, którzy na ten czas żywi byli”²⁸. Brakuje w dziele Reja jednoznaczego, autorskiego wyjaśnienia, co oznacza tytułowe słowo „zwierzyniec”. Otwiera to pole do różnorodnych interpretacji. Brückner pisał: „W zwierzyncu znajdziesz najrozmaitszą dzicz, więc i tu w rozdziale trzecim odmienna się zupełnie tło”²⁹. Moim zdaniem, znaczenie

²⁵ P. Crescentius, *O pomnożeniu i rozkrzewieniu wszelakich pożytków ksiąg dwojności*, Kraków 1571, Ossolineum, sygn. XVI. F. 4023, szp. 571.

²⁶ J. Mączyński, *Lexicon Latino-Polonicum*, Królewiec 1564, Bibl. Kat. Jęz. Polsk. UAM Poznań, sygn. 1337. III., k. 189 v. [hasło: *leporarium*] i k. 454 v. [hasło: *theriotrophium*].

²⁷ G. Cnapius, *Thesaurus Polono-Latino-Graecus*, Kraków 1643, k. 1456. W popularnym XIX-wiecznym *Słowniku łacińsko-polskim* księdza Floriana Bobrowskiego trzy spośród pięciu podanych przez Knapskiego terminów objaśnione są następująco: *leporarium* – ‘miejsce, gdzie się utrzymują zające, królikarnia, sadz [!] zające, zwierzyniec’, *roborarium* – ‘zwierzyniec krolikowy, murem albo rowem obwiedziony, zagroda, miejsce parkanem ogrodzone’, *vivarium scil [cet]. stabulum* – ‘schowanie, miejsce do przechowania ryb żywych, grodz, zagroda, zwierzyniec, gdzie się żywe zwierzęta albo ptastwo chowa’ (zob.: *Słownik łacińsko-polski* [...] przez Księdza Floriana Bobrowskiego ułożony [...], t. 2, Wilno 1844, s. 33, 596, 976).

²⁸ M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 653.

²⁹ A. Brückner, *Mikołaj Rej, op. cit.*, s. 104.

zwierzynca jako wydzielonej części lasu, boru, gaju, przeznaczonej na chowanie dzikich zwierząt jest najwłaściwsze. Warto jednak zastanowić się nad objaśnieniem Maciejowskiego, który uważa, że słowo „zwierzyniec” w tytule Rejowego zbioru oznacza las [Starn 12]. Niezwykle trafna i cenna jest uwaga poczyniona przez Juliana Krzyżanowskiego we wstępie do *Pism wierszem Reja*. Badacz przypomina, że wcześniejszy o kilka lat od *Żwierzynca* (1562) *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego* (1558) stanowi przeróbkę głośnego traktatu filozoficzno-moralnego, zatytułowanego *Zodiacus vitae*, tj. *Zwierzyniec życia* (1531), stworzonego przez włoskiego humanistę, platonika i wolnomyśliciela Palingeniusa (właśc. Pietro Angelo Manzolli). Łaciński pierwowzór nawiązuje budową do astronomicznych wyobrażeń zodiakalnych. Zdaniem Krzyżanowskiego, Rej tworząc swój zbiór epigramatów nawiązał z kolei do tytułu dzieła Palingeniusa³⁰. „Żwierzyniec” byłby zatem zodiakiem, „zwierzyncem niebieskim, pasem niebieskim, kołem zwierzęcym”³¹.

Czy jest Rejowy *Żwierzyniec* lasem, gąszczem pełnym nieprzebranej bogactwa tematów i gatunków literackich, czy może zwierzyncem niebieskim, którego liczne znaki w postaci portretów znakomitych mężów, panegirycznych konterfektów, satyrycznych wizerunków, bajek, facecji, ikon i emblematów przewijają się przed oczami zdumionego czytelnika, mieści w sobie niewątpliwie jeszcze jeden zwierzyniec – prawdziwie „zwierzęcy”. Ponad trzecia część epigramatów zbioru odznacza się barwną obecnością przedstawień zwierzęcych. Funkcjonują one jako elementy świata przedstawionego o różnym poziomie ustrukturyzowania. Mogą być zwierzęta samodzielnymi bohaterami. Takimi są antropomorfizowani przedstawiciele świata fauny w bajkach: osioł modlący się do Boga w epigramie pt. *Odmienność*; jeleni chlubiący się swymi uszami i rogami, a frasujący zbyt cienkimi nogami w oktostychu *Pysznemu pycha wadzi*; zwierzęta rozmawiające z ludźmi dla przedstawienia swych zarzutów, opinii lub wyrażenia nie zawsze słusznego oburzenia: lis (*Cudnej postawie nie wierz*), wąż ([*Nie wierz złemu nigdy*]³²)

³⁰ J. Krzyżanowski, *Wstęp* [w:] M. Rej, *Pisma wierszem (wybór)*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1954, s. LIII–LIX.

³¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów 1860, t. 6, s. 1184.

³² Niektóre z epigramów zbioru opatrzone są tytułami w rodzaju: *O tymże, Ku temuż*, odwołującymi się do tytułu epigramu stojącego na czele danej grupy utwo-

Taka druga), jastrząb (*Co niewinne dręczą*) czy pies (*Śługa niewierny gorszy niż złodziej*); uczestnicy interakcji, w których kluczową rolę odgrywa spryt, przebiegłość, wyrachowanie czy zbrodnicość jednej ze stron: kruk i lis ([*Pochlebniaka tak malują*] *Drugie podobieństwo tegoż [...]*), „liszka” [Żwierż 235] i kozioł (*Z chytrym złe towarzystwo*), lew i „liszka” [228] (*Zdrajcy nigdy nie wierz*), królik mszczący się na orle za doznaną od niego krzywdę (*Ubogiego sobie lekce nie waż*), „wilcy” [230] czyniący kontrakt z owcami (*Nie wierz złemu nigdy*), lew i „królikowie” [227] (*Z możliwym nie graj*); interlokutorzy prezentujący swoją sytuację i postawę życiową: wilk i „pies tłusty” [231] (*Miła rzecz swoboda*), „mysz dworska” i „wieśna mysz” [232] ([*Miła rzecz swoboda*] *O tymże*), pchła i pszczoła (*Niedbałość przygody*) oraz będący naturalnymi wrogami, lecz wyświadczający sobie wzajemnie pomoc lew i myszka ([*Ubogiego sobie lekce nie waż*] *O tymże*). Podkreślenie osobowego charakteru zwierzęcia w bajkach jest tak dalekie, że inne zwierzęta mogą występować wobec niego w dystynkcji przedmiotowej – jako stworzenia służebne (lis „choć nie miał konika, / Skoczył prędko do lasa” [ib., 221]).

Postaci zwierzęce nie są tylko i wyłącznie ludźmi ukrytymi pod zwierzęcą powłoką, nie dysponują również cechami właściwymi jedynie dla zwierząt. Łącząc w sobie człowieka i zwierzę, tworzą konstrukcję, którą Janina Abramowska nazywa „człeko-zwierzem”.

Jest on obdarzony nie tylko mową, lecz również – w różnym stopniu – ludzkim sposobem myślenia, odczuwania i zachowania. Sytuuje się zawsze na osi: zwierzęcy – ludzki, bliżej jednego lub drugiego bieguna, żadnego nie osiągając.³³

Obiekty należące do świata fauny mogą być również symbolami – przedmiotami, które, denotowane przez znak słowny bądź ikoniczny, wskazują na inny, różny od siebie przedmiot, zwany przedmiotem symbolizowanym³⁴. Żuraw trzymający kamień w pazurach podniesionej nogi, ażeby w czasie pełnienia straży nocnej nie zasnąć – wysiłek zwią-

zany z utrzymaniem ciężaru nie pozwala stworzeniu na sen, a upadający kamień obudziłby ptaka swym hałasem – jako konkretny, utrwalony przez tradycję znak³⁵, staje się na podstawie łatwo dostrzegalnej analogii symbolem czujności. Znak symboliczny poprzez swoją widzialną, „znaczącą” część odsyła do niewidzialnego „oznaczonego”³⁶ – do sfery zjawisk czy pojęć trudnych lub niemożliwych do postrzeżenia. To, co konkretne, realne, zmysłowe wskazuje na mocy ustalonej konwencji, opartej czy to na naturalnym związku pokrewieństwa, czy na nielatwym do uchwycenia domniemanym powinowactwie rzeczy symbolizującej i symbolizowanej, obiekty należące do różnych, bardzo niekiedy odległych kategorii ontycznych. Symbol, w tym także zwierzęcy, jako znak wyposażony w funkcję sygnitywną wskazywać może na byty ożywione – na człowieka i całą sferę zjawisk z nim związanych, świat wartości społecznych, politycznych i obyczajowych oraz na „wszelkiego rodzaju «właściwości» bezpostaciowe” [ib., 25] – abstrakty, pojęcia z dziedziny moralności i duchowości. Rej korzysta wszechstronnie z zastanego, utrwalonego przez tradycję literacką kodu symbolicznego, przejawiając przy tym skłonność do nadawania poetyckim realizacjom symboli indywidualnego autorskiego piętna. Twórca *Żwierzyńca* wie dzie czytelnika od zmysłowego wyobrazonego ku oznaczonemu w sposób dla odbiorcy zaskakujący, tworząc nieoczekiwane zestawienia semantyczne oraz umieszczając symbole w niespotykanych kontekstach. Opisywany przez antycznych, a następnie chrześcijańskich pisarzy żuraw, znany ze swego specyficznego sposobu odbywania straży nocnej, pojawia się w epigramie *Żuraw na bezpieczeństwo żywota*. W pierwszym dystychu ukazany zostaje w nietypowej dla siebie sytuacji

³⁵ Opis tego zwyczaju żurawi podaje Plutarch w *Moralich*: „A kiedy się spuszcza [żurawie] na ziemię, te ptaki, które trzymają straż w nocy, unoszą tułów na jednej nodze, a w drugiej ściskają kamień; wysiłek bowiem, by go utrzymać, nie daje im zasnąć przez dłuższy czas, a znów gdy osłabną, upadający kamień zaraz je budzi” [*Bestiarium* 358–359].

³⁶ Gilbert Durand definiuje symbol jako „znak, który odsyła do niewysłowionego i niewidzialnego oznaczonego i przez to jest zmuszony konkretnie ucieleśniać tę adekwatność, która mu się wymyka, a dokonuje tego dzięki grze mitycznych, rytualnych, ikonograficznych redundancji, które korygują i uzupełniają bez końca tę nieadekwatność” (*idem, Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 29).

rów. Dla poprawienia identyfikacji podany został w nawiasach kwadratowych pierwszy „znaczący” nagłówek bezpośrednio poprzedzający omawiany epigram.

³³ J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 25.

³⁴ I. Dąbwska, *Symbol [w:] Studia semiotyczne*, t. 12, wyd. i wstęp J. Pelc, Wrocław 1982, s. 128.

– jako ptak „doma chowany” [*Żwierz* 243]. Niezgrabnie poruszające się wśród domowych opłotków stworzenie traci wzniosłość i dostojeństwo – powody uznania go przez ludzi (w naturalnych warunkach) za symbol czujności, spostrzegawczości, świtu³⁷, przykładnego życia w gromadzie, zbiorowej dyscypliny i dobrowolnie podejmowanych obowiązków [*Bestiarium* 359]. Dzikie ptaki żyjące w nienaturalnym dla siebie środowisku stają się obiektem ataków ze strony ludzi nieoswojonych z tak oryginalnym widokiem – „Na owego dziwoczka³⁸ każdy z kijem godzi” [*Żwierz* 243]. Odwołanie do charakterystycznego zwyczaju żurawi następuje w kolejnych dwu wersach utworu:

Ale też słyszę, kiedy spi, dzierży w nodze kamień,
Aby, gdy mu upadnie, obudził się za nim.

Określone zdrobniale jako „bestyjka” stworzenie, mające zawsze „pieczę o sobie”, przeciwstawione zostaje „żurawiovi opilemu” – pijanicy, który „przez sen się w łeb skrobie”. Nazwanie pijaka „żurawiem opiłym” sprawia, że żuraw staje się symbolem o niejednoznacznym nacechowaniu aksjologicznym. Z jednej strony utwór stanowi pochwałę czujności, której obrazowym przedstawieniem jest żuraw trzymający kamień, z drugiej zaś pogarda okazywana człowiekowi pijanemu uzyskuje bezpośrednie odniesienie do lekceważonego przez ludzi ptaka.

Nosicielami symbolicznych znaczeń są również emblematyczne hybrydy – semantyczne *composita*. Każda ze zwierzęcych części ciała przydanych ludzkim – mówiąc najogólniej – postaciom (pannie wyobrażającej „niedbałość ćwiczenia” [IV 13], „złemu słudze” [IV 30] i „słudze dobremu” [IV 31]) ma sens odrębny. Monstrum zbudowane z ludzkiego korpusu i segmentów ciała kilku zwierząt stanowi zatem sumę cech przypisanych poszczególnym komponentom. Ich dobór jest w pełni przemyślany, a daną właściwość reprezentuje ta część zwierzęcego ciała, która wydaje się dla symbolizowania określonej cechy najbardziej znacząca. Złożone z różnych elementów postaci zaprezen-

³⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 515.

³⁸ *dziwoczek* – ‘ptak żyjący na swobodzie, nieoswojony’ (zob.: *Słownik polszczyzny XVI wieku*, t. 6, Wrocław 1972, s. 500).

towane zostają w początkowych wersach trzech wymienionych oktostychów:

Pannę z ptaszemi skrzydły, z wołowemi rogi,
Malują ją na świni, a by u lwa nogi

[*Niedbałość ćwiczenia*, 219]

Złego sługę malarze tak figurowali:
Pysk świni, wilcze uszy do łba mu przydali,
Psi ogon, a miasto rąk dwie niedźwiedzie łapie

[*Zły sługa*, 226]

Dobremu zasię głowę wołową przydali,
A uszy, by u osła, u niej udziałali.
Z jeleniami nogami, celbrat w ręce dzierży.

[*Sługa dobry*, 226]

Sensów zawartych w owych przedstawieniach można się w pewnym stopniu domyślić. Umieszczenie kogoś na grzbiecie świni nosi wszelkie znamiona pogardy wobec niego, wstrętu i nieprzychylności. Większość z zastosowanych tu symboli to jednak znaki wielowartościowe, trudne do zinterpretowania bez kontekstu. Konstrukcje, których zasadniczy budulec stanowią części ciała zwierząt, jawią się czytelnikowi jako zagadki, wymagające jasno sprecyzowanej odautorskiej instrukcji interpretacyjnej. Wszak bez dodatkowego komentarza lub chociażby użycia wartościujących przymiotników (zły–dobry) trudno rozstrzygnąć, czy hybryda z głową wołu, uszami osła i nogami jelenia to obraz, który należy odczytywać *in bono* czy *in malo*. Dzięki wyjaśnieniu w dalszej części utworu wiadomo, że „głowa wołowa” oznacza pokorę, posłuszeństwo i pracowitość „sługi dobrego”, jego skromność, znikomość potrzeb i gotowość służenia panu, „uszy, by u osła” wskazują na pilne słuchanie pańskich poleceń, „jelenie nogi” zaś na śpieszne ich wypełnianie. „Pysk świni”, który „przydał” malarz do łba „złego sługi”, oznacza żarłoczność, „wilcze uszy” – skłonność do podsłuchiwanie, „psi ogon” – błaznowanie, a „niedźwiedzie łapy” – złodziejstwo [*loc. cit.*]. „Ptasze skrzydła” „niedbałej panny” symbolizują „miłość latającą” – zmienną, płożą, niestałą, „wołowe rogi” wskazują na lenistwo, zaś

„lwie nogi” na „uporność” [219]. Zwierzęco-ludzkie hybrydy są czymś pośrednim między tworamı symbolicznymi a alegorycznymi. Z jednej strony skupiają znaczenia, których nośnikami są symboliczne zwierzęta, z drugiej zaś zebrane w jedno elementy ciał różnych zwierząt tworzą zespolenia pozornie bezsensowne. W planie przedstawieniowym są monstra przedmiotami „niesamoistnymi, pozbawionymi logiki własnej”³⁹. Sens niejasnym alegorycznym kompozycjom, wykorzystującym wieloznaczność symbolicznych przedstawień, nadają dopiero pojawiające się w utworze objaśnienia.

Odrębny typ przedstawień zwierzęcych przynoszą nielicznie reprezentowane w zbiorze wiersze na herby, zwane *stemmata*. Towarzyszące im ryciny ukazują godła heraldyczne umieszczone na tarczy herbowej. Dzięki połączeniu „pisanego” wizerunku z ikonograficznym wyobrażeniem szlacheckiego godła autor uzyskuje efekt podwójnego – wyrażonego słowem i obrazem – oddziaływania na odbiorcę. Utwór wyposażony w plastyczne przedstawienie herbu zyskuje na czytelności i wyrazistości, działa ze spotęgowaną siłą wyrazu. Dostrzegając hieroglificzną symbolikę znaków herbowych, Rej uczynił niektóre z godła źródłem inspiracji, punktem wyjścia dla rozważań na temat wspaniałości, świetności i szlachetności jednych rodów, a niedoskonałości, małości i pośledniości innych. Znamiennym przykładem wykorzystania symboliki heraldycznej jest epigram opatrzony nagłówkiem *Stanisław Maciejowski, kasztelan sędomiczki, i z bratem* (II 21), stanowiący w znacznej części aluzję do herbu Ciołek, którym pieczętowali się znany z „niepospolitej nauki” „wierszopis i mówca” – Stanisław – oraz jego brat Samuel – biskup krakowski, kanclerz wielki koronny, jeden z najznamienitszych mężów stanu czasów Zygmuntofskich⁴⁰. Charakteryzujące kasztelana sandomierskiego słowa: „tu cnotę, uprzejmość może korcem mierzyć” [*Żwierz* 117] wskazują na zalety moralne – zacność, prawość, szlachetność, „szczerłość, dobroć, łaskawość”⁴¹. Bezpośrednie odniesienie do sensów ukrytych w heraldycznym wizerunku wołu następuje w dwuwierszu:

³⁹ J. Kleiner, *Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, seria 1, Wrocław 1987, s. 273.

⁴⁰ *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda...*, t. 9, Warszawa 1901, s. 514–515.

⁴¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 6, s. 158.

Abowiem ci ciołkowie nie szkodliwie bodą,
Nie strząsają porożym, nikomu ze szkoda. [*Ib.*, 117]

Maciejowscy dysponują wartościowaną pozytywnie, nieprzynoszącą nikomu szkody, siłą. Zwrot „nie potrząsać porożym”, popularniejszy w literaturze polskiego renesansu w swej formie niezaprzeczonej⁴², oznacza, że wybitni mężowie nie unoszą się pychą, nie manifestują swej władzy i potęgi. W opozycji do dwu zacnych braci, odznaczających się wielkimi przymiotami rozumu i duszy, a przedstawionych przez Reja jako osoby skrywające pod groźną powłoką (jej symbolicznym znakiem jest herbowe zwierzę) łagodność i skromność – pozostają osoby ukazane w ostatnim dystychu epigramatu:

Jako się drugi trefi, i w owczej postawie
Cicho dybiąc jako wilk.⁴³

Wymownym przykładem zastosowania znaku heraldycznego dla umniejszenia znaczenia rodu jest oktostych *Szaszowscy a Gierałtowscy* (II 79). Zgodnie z ryciną zawartą w *Żwierzynku* godło herbowe obydwu rodzin to orzeł bez głowy⁴⁴. Pieczętujący się z dawną owym znakiem ludzie uznają, iż orzeł w herbie poświadcza ich bliskie pokrewieństwo z rodami książęcymi i królewskimi. Szaszowscy i Gierałtowscy są tak nisko urodzeni, że, zdaniem autora, zasługują na to, by w ich herbie znalazł się krogulec – drapieżny ptak łowczy – a nawet żuraw. W epigramacie stworzony zostaje swoisty układ hierarchiczny. Poszczególne ptaki: orzeł – krogulec – żuraw, reprezentują odpowiadające im stany.

⁴² Zwrot „porożem wstrząsać” pojawia się w *Pieśni* II 13 Jana Kochanowskiego: „Zdjąłeś mąszkare butnému / Tyránowi moskiewskiemu: / Okazałeś, że nie kasa, / Chocia to porożem wstrząsa” (*idem, Dzieła wszystkie*, t. 4, *Pieśni*, oprac. M. R. Mayenowa i K. Wilczewska przy udziale B. Otwinowskiej i M. Cytowskiej, Wrocław 1992, s. 194). *Słownik polszczyzny XVI wieku* odnotowuje dwanaście użyczeń zwrotu, mającego swe warianty w postaci: „potrząsać a [lbo]. wstrząsać, a [lbo]. strząsać porożym”. Zwrot sześciokrotnie pojawia się u Reja, trzykrotnie u Kochanowskiego (zob.: *ibidem*, t. 27, Warszawa 1999, s. 368). Jego pochodzenie jest biblijne [*Ps* 74, 5–6].

⁴³ Rodowód symbolu jest biblijny [*Mt* 7, 15].

⁴⁴ XIX-wieczna *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda* podaje informację, że Gierałtowski pieczętował się herbem Jastrząb (zob.: *ibidem*, t. 6, Warszawa 1900, s. 140).

Oddzielną grupę epigramatów tworzą w *Żwierzynku* oktostychy, w których prezentacja opisywanych person odbywa się na zasadzie odwołania do nazwiska pochodzącego od nazwy zwierzęcia. Należą tutaj epigramaty: *Stanisław Lwowski, starosta miedzyrzecki* (II 84), *Strusowie* (II 138), *Wilczowie* (II 140) oraz *Kuropatnicki a kuropatwa* (II 156).

Zwierzęta stanowią również płaszczyznę odwoławczą dla działań i zachowań człowieka w licznych porównaniach. Jeden z wizerunków rozdziału drugiego zawiera refleksję antropologiczną:

Gdyżechmy się od żwirząt różno porodzili,
Trzeba bychmy też dosyć swym stanom czynili;
Nie wszytko w ziemię patrzeć, bychmy brzuch natkali,
A potym by lisowie nad dziurami spali. [*Zwierz* 150]

Człowiek jest istotą stojącą wyżej w hierarchii bytów niż zwierzęta, toteż dla wyrażenia rozmiaru klęski, jaką poniósł niewyciężony dotąd wódz, dla ukazania, jak wielkie jest jego pohańbienie, jak zbezczeszczone jego ciało, zastosowane zostaje porównanie ze stworzeniem niższym. Pokonany Aleksander Wielki, „ten, co światem władał, teraz jako żwirze, / Leży na gołej ziemi” [102]. Podstawę przyrównania człowieka do zwierzęcia stanowi niekiedy czysto zewnętrzne podobieństwo. O rodzie Zarebów mówi się, iż „czarno, jako kruczęta, rodzili się zawždy” [145]; broda Lakona „darmo jako u kozła wisi rogatego” [65]; o odznaczającym się niskim wzrostem brytańskim królu Edgardusie powiedział „jeden”: „Patrz, jaka to mała kreatura, / Wždy się go ludzie boją, by gołębie kura” [39]. Pokrewieństwo istoty ludzkiej i przedstawiciela świata fauny może być nie tylko wizualne, lecz również „foniczne”. „Hardy” a „głupi” [244] człowiek, reprezentowany w utworze emblematycznym przez pawia, „jako osieł krzaka” [245]. Paw ma zresztą również głos „jako u osła onego marnego” [*ib.*]. Pozbawione pasterza mniszki, zamknięte w murach klasztornych niczym w więzieniu, „wrzeszczą jako kózki” [195]. Zwierzęta okazują się również pomocne dla ukazania sposobu poruszania się ludzi. Dzieci „skaczą, by kozłeta” [261], dobry sługa „skacze prędko, by jeleń” [226], epirocki poseł przyszedł do hetmana Fabriciusa, „dźwigając złoto, jako iny osieł” [75], przyjaciele poszukujący „rady a pomocy” u poczciwego konfratra będą się zlatywali do niego „jako pczołki” [252]. Nieco inny wymiar ma po-

równanie „gnać [kogo] jako bydło” [201]. Wyraża ono pogardę, odrazę i wstręt. Poniżenie pokonanego króla egipskiego dokonało się przecież przez potraktowanie jego potomstwa jak zwierząt. Córkę pędzono na oczach tłumu wraz z bydłem, zaś syna wiedziono przed gawiedzią z wędzidłem „w gębie” [77]. Znamienne jest również wykorzystanie zwierzęcego snu dla ukazania ludzkiej czujności bądź jej braku. Filip, król macedoński, zachowujący czujność, „gdy trzeba” [18], przestrzega posła perskiego: „A kiedy oni [żołnierze perscy] posną, tedy ja czuć będę, / Obudzę je jako kur, wleciawszy na grzędę” [19], skąpiec, który zgromadziwszy liczne dobra, sprawował nad nimi pieczę, „musiał pewnie dosypiać, by na grudzie zająć” [58], zaś nierozważni Grecy po zawarciu przymierza z Kleomenesem, uznając, że nie zagraża im już żadne niebezpieczeństwo, „posnęli by bydło” [84]. Zwierzęta reprezentują również ludzką siłę fizyczną – młody Polanowski jest niczym lew [142] – oraz moc duchową, zalety moralne, zacność i rozum, kojarzone z lwem [143], orłem i jeleniem [182]. Także wady człowieka czy jego słabości mogą być oznaczone przez zwierzęta – człowiek pyszny „chodzi, podniósłszy poroże by jelen” [228], „upornego” trzeba „bość jako złą szkapę” [45], zaś „Herkules dzisiejszego świata” człowieka nędznego „jako myszkę dłazi” [96]. Porównania zwierzęce służą również ukazaniu obszernej sfery zjawisk życia towarzyskiego i społecznego oraz przybliżeniu pojęć abstrakcyjnych. Młody człowiek „jako grzywacz gżegzółki, wnet Wenusa szuka” [*ib.*], szczęście wije sobie gniazdo „by słowik” [122].

Motywy zwierzęce uzyskują zróżnicowane formy językowej reprezentacji. Wśród zwrotów na uwagę zasługują: „gołębiego gruchac” [163], „w kanię się wyrodzić” [165], „ogary wywierac” [258] – w sensie dosłownym: ‘wypuszczać ogary, aby oszczekiwały zwierzynę’; przenośnie: ‘roznosić wieści’⁴⁵; „porożym potrząsać (strząsać)” [*Zwierz* 111, 117], „skoczyć psiego” [116, 203] – ‘znaleźć się w złej sytuacji; postąpić wbrew sobie’; „kryć psiną oczy” [257] – ‘nie odczuwać wstydu’; „w ptaki wskakowac” [256] – ‘zaszkodzić sobie, popełnić głupstwo’; „wilka kąsać” [121, 148]. Pośród wyrażen interesujące są: „gniazdoszę małe” [123] – w sensie dosłownym: ‘piskłę ptaków drapież-

⁴⁵ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 3, wydanie fotooffsetowe, Warszawa 1952, s. 702.

nych najpóźniej wylęgające się z jajka i najdłużej pozostające w gnieździe; gniazdoszeta wylęgały się z najmniejszego jajka zniesionego w kilka dni po innych i były najbardziej cenione przez sokolników⁴⁶; przerośnięte: 'dziecko', „synowie z gniazda gołębiego” [Żwierz 165]; „kozi śmiech” [127], „lew srodze ryczący”, oznaczający „wszeteczeństwo świata obłudnego” [97], „orzeł bujny” [59], „osioł marny” [222] – tu: 'człowiek zachłanny'; „nędzny osioł” [267] – tu: 'mąż spełniający kaprysy żony'; „owcza postawa” [117]; „błędne owieczki” [195] – tu: 'mniszki'; „nędzne robaczki” [251] – 'ludzie jako istoty śmiertelne, marne, znikome'; „okrutny smok” [215] – 'szatan'; „smok pogański” [158]; „stary sokół gniazda sieniawskiego” – Sieniawski, wojewoda ruski [159], „polska świnia” [126]; „wilczy dekret” [15], „wilczy zwyczaj” [112], „wilk drapieżny” [69, 205]; „wół chudy z złotą głową” – „dworski stan” [55]; „podskubiona wrona” [253], „zajęcza groza” [15], „zrzobek [...] stada domowego” [134], „węgierskiego żrzobkowie stada” [164] – w sensie dosłownym: 'ciężki, masywny koń pociągowy'; przerośnięte: 'szlachcic pozabawiony dobrych obyczajów'. Licznie występują również w *Żwierzynku* przysłowia, których bohaterami są zwierzęta [Starn 125–143].

W bogactwie podejmowanych treści, w wielości zastosowanych *species*, w operowaniu rozległym repertuarem symboli, porównań i metafor, w urozmaiceniu słowno-stylistycznym, wreszcie w samej wymowie tytułu dostrzec można próbę realizacji postulowanej już przez Cyncerona w *De inventione* oraz przez Kwintyliana w *Institutio oratoria* estetycznej zasady *varietas*.

„Podobieństwo jest matką przesytu” – pisał Cynceron, postulując urozmaicenie mowy (*De inv.* I, 41). Kwintylian zaś wskazywał na związek figur retorycznych z „różnorodnością” jako zaletą mowy (*Inst. orat.* IV 2, 117).

Horacy reprezentuje złożone stanowisko wobec zjawiska „różnorodności”. W *Liście do Pizonów* (*Epistula ad Pisones*)⁴⁷, nazwanym przez

⁴⁶ S. Hoppe, *Słownik języka łowieckiego*, Warszawa 1966, s. 45.

⁴⁷ Poświęcony w całości zagadnieniom literackim *List do Pizonów* ma swe greckie źródło w traktacie perypatetyckiego gramatyka Neoptolemosa z Parion. Wiedzę na ten temat przyniosło w 1918 roku odkrycie na papirusie herkulańskim resztek owego traktatu oraz rozprawy epikurejczyka Filodema, w której starożytny teoretyk wskazuje, iż Horacy właśnie z dziełka Neoptolema „przeniósł nauki

Kwintyliana „księgą o sztuce poetyckiej” (*liber de arte poëtica*) [*ib.*, XXI–XXII], stanowiącym jedno z głównych źródeł humanistycznej refleksji teoretycznoliterackiej, formułuje zasadę: „rób co chcesz, byleby tylko dzieło było jednorodne i jednolite”⁴⁸. Tadeusz Sinko określa formułę *simplex et unum*, uznając, iż starożytny teoretyk literatury miał na myśli jednorodność „pod względem części składowych” i jednolitość „pod względem pomysłu”⁴⁹. Konkluzja Horacego zamykająca *passus* poświęcony homogeniczności dzieła zawiera najogólniejsze i najbardziej podstawowe prawo wszelkiej twórczości. Łączy nakaz powoływania do życia dzieł wewnętrznie spójnych, realizujących jednolitą koncepcję autorską, oraz wskazanie na możliwość swobodnego posługiwania się fantazją twórczą. Autor *Sztuki poetyckiej* pochwała operowanie różnymi środkami artystycznego wyrazu w ramach przyjętej przez artystę i bezwzględnie przestrzeganej zasady jednolitości utworu. Jest jednocześnie zdecydowanym wrogiem rozbijającego jedność dzieła „niestosownego urozmaicenia” [*ib.*]. Takim burzącym koherencję obrazu zabiegiem byłoby łączenie przedmiotów nieadekwatnych, niedobrych. Błąd popełnia ten, kto, pragnąc „cudownie urozmaicić jednolity przedmiot, maluje delfiny w lesie, a dzika na falach” [*ib.*, 66–67]. Pisząc o nadmiernej różnorodności, Horacy ma na myśli nieumotywowane, zbyt urozmaicenie poprzez dodanie elementów zbędnych. Podaje tu przykład artefaktu – stworzonej przez malarza hybrydy z ludzką głową osadzoną na końskim karku, pokrytej piórami niczym syrena, lecz mającej miast nóg ptasich rybi ogon. Byłby taki potwór – wyjaśnia Sinko komentując Horacego – czymś na kształt Scylli, gdyby nie niepotrzebne dodanie części ciała konia i ptaka, które decydują o niejednolitości i niespójności dzieła,

bo to ani ptasiokształtna Syrena, ani koniokształtna Centaurka, ani rybokształtna Scylla, tylko śmieszne *mixtum compositum*. [Sinko 65]

o sztuce poetyckiej, nie wszystkie wprawdzie, ale najwybitniejsze”. Tadeusz Sinko przypuszcza, że twórca *Ars poetica* korzystał również z *Retoryki* Arystotelesa (zob.: *idem*, *Wstęp*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł., wstęp i objaśn. T. Sinko, Wrocław 1951, s. XXI–XXV).

⁴⁸ Horacy, *List do Pizonów*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne*, s. 66.

⁴⁹ T. Sinko, *Objaśnienia*, [w:] Horacy, *op. cit.*, s. 66; dalej: [Sinko] z numerem strony.

Wedle Andrzeja Wójcika:

ów dziwaczny twór [...] nie dlatego grzeszy [zdaniem Horacego] przeciw sztuce, że jest taki nieprawdopodobny, lecz dlatego, że artysta nie nadał mu żadnego sensu w ramach jakiejś szerszej koncepcji, że nie jest wyrazem żadnej idei, że jest tworem przypadkowym.⁵⁰

Zdaniem Stefanii Skwarczyńskiej Horacy uważa *varietas* za orientację estetyczną wymierzoną w jednolitość dzieła. Postawę autora *Listu do Pizonów* względem kategorii „różnorodności” ujmuje badaczka w słowach:

Horacy, bezradny wobec inwazji owej różnaitości, żaru chwili, „nieporządku miłego”, zażąda w *Listie do Pizonów*, przynajmniej ich opanowania przez jedność i ład, przez rozum i pracowity wysiłek artysty. [Skwar 48]

Sformułowana przez starożytnych zasada „różnorodności” wiązana była pierwotnie ze sztuką retoryczną i obejmować miała różne jej dziedziny, tzw. „części” utworu [Sinko XXI: *inventio* („wynalezienie”, pomysł; określenie tematu oraz wyszukanie sposobów argumentacji, pozwalających na jego realizację), *dispositio* (kompozycję, układ; rozplanowanie i skomponowanie zebranego materiału), *elocutio* (styl; językowo-stylistyczne opracowanie tematu). *Varietas* roztaczać może swe panowanie już na „przedtekstowym” poziomie inwencji, zaś w pełni realizuje się dzięki kombinatorycznym możliwościom inwencji i elokucji.

Varietas stanowić miała jeden z podstawowych środków służących wywołaniu przyjemności estetycznej. Kategoria „różnorodności” podporządkowana była zatem jednej z trzech funkcji mowy, zawierających się w trójczłonowej formule: *docere* (*prodesse* bądź *probare*) – *delectare* – *movere* (*permovere* bądź *flectere*)⁵¹. Zespół pojęć określających powinności mówcy i zadania sztuki oratorskiej, ukształtowany na gruncie greckiej teorii retorycznej, przejęty został przez poetykę hellenistyczną. „Idealistycznie usposobieni Grecy” [Sinko XXIV] pragnęli

⁵⁰ A. Wójcik, *Problematyka literacka w twórczości Horacego*, Poznań 1978, s. 94.

⁵¹ Cyceon, *Orator* 21, 69; *De optimo genere oratorum* I: 3, 4; Kwintilian, *Inst. orat.* XII, 10, 59.

łączyć piękne z pożytecznym. Starali się więc nade wszystko o osiągnięcie dwu celów poezji: estetycznego i edukacyjnego. Opierając się na greckiej tradycji poetyki Horacy podjął w *Listie do Pizonów* problem zadań poety i warunków pozwalających na osiągnięcie doskonałości artystycznej. Wskazał na dwa cele, jakie stawiają przed sobą twórcy: „Poeci chcą albo uczyć, albo bawić, albo zarazem przyjemne i praktyczne mówić słowa”⁵². Realizacja owych zamierzeń zapewnić miała uznanie publiczności. Wszak:

wszystkie głosy uzyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością, bawiąc czytelnika a zarazem go ucząc. [Ib., 83]

Renesansowa teoria dzieła literackiego przyswoiła Horacjańską „koncepcję poezji jako instrumentu moralnego i estetycznego oddziaływania na odbiorcę”⁵³. Sformułowane w *Ars poetica* postulaty dotyczące powołania i zadań poety przytacza Julius Caesar Scaliger – autor najważniejszej poetyki normatywnej XVI wieku – *Poetices libri septem* (1561): „Cała istota poezji zawarta jest w tych dwu głównych zasadach: uczyć i sprawiać przyjemność”⁵⁴. Wybitny kodyfikator zasad twórczości poetyckiej wskazuje, iż środkiem służącym do osiągnięcia przyjemności estetycznej jest stosowanie zasady „różnorodności”:

Jeden i drugi cel [*prodesse* – *delectare*] osiągną ci, którzy będą przedstawiać sprawy nieodległe od prawdy, im zaś właśnie dobrze odpowiadające, oraz będą się starać, by wszystko przyprawić różnorodnością. Nic bowiem bardziej niedorzecznego, niż uczynić słuchacza sytym wcześniej, nim się go napełni. Cóż to bowiem za uczta, która zamiast przyjemności wywołuje obrzydzenie. [Ib.]

Varietas wymieniona została w renesansowej *artes poeticae* jako jedna z czterech zalet poety, obok „roztropności” (*prudentia*), „skuteczności”

⁵² Horacy, *op. cit.*, s. 82.

⁵³ T. Michałowska, *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*, Warszawa 1982, s. 41; dalej: [Michałowska] z numerem strony.

⁵⁴ J. C. Scaliger, *Poetyka w siedmiu księgach*, przeł. z łac. J. Mańkowski, [w:] *Poetyka okresu renesansu. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz, przypisy J. Mańkowski i E. Sarnowska-Temeriusz, Wrocław 1982, s. 264; dalej: [Sarn-Tem] z numerem strony.

(*efficacia*) oraz „słodczy” (*suavitas*) [*ib.*, 265]. Scaliger jest twórcą formuły: *varietas – brevitās* (*Poetices libri septem* I 44), nakazującej różnorodność treściową i tematyczną utworu lirycznego⁵⁵, oraz sugerującej jego krótkość – ograniczenie rozmiarów do niewielkiej liczby wersów. Próbując rekonstrukcji cech wspólnych, wyróżniających gatunki liryczne spośród innych form poezji, Teresa Michałowska pisze:

Na pierwszy plan zdają się wysuwać w przekonaniach teoretyków poezji zasady: „różnorodności” (*varietas*), „krótkości” (*brevitas*) oraz „uroku” (*suavitas*) utworu lirycznego. Pierwsza z nich, *varietas*, dotyczyła nie tylko różnorodności tematycznej, ale równocześnie wielości możliwych rozwiązań formalnych, bogactwa lirycznych miar, urozmaicenia stylu, a więc tych wszystkich walorów, które zaprezentował zwłaszcza rzymski mistrz nowożytnych poetów: Horacy. Druga (*brevitas*) wiązała się z koniecznością ograniczania pieśni lirycznych do niewielkich rozmiarów. [Michałowska 85]

Zastosowanie w utworach poetyckich zasady *varietas – brevitās* stanowiło gwarancję osiągnięcia przez odbiorcę przyjemności estetycznej. Trafnie ujął ową zależność Scaliger, posługując się metaforą kulinarną:

Zwięzłością cieszył się Horacy i my ten sposób również jak najbardziej polecamy. Nic bowiem nie jest przyjemniejszego [*suavius*] niż móc skosztować wielu potraw. [Sarn-Tem 296]

„Różnorodność” i „krótkość” uznaje za podstawę osiągnięcia przyjemności estetycznej również Jacobus Pontanus w dziele *Poeticarum*

⁵⁵ Wyobrażenie o tematycznej i formalnej rozpiętości utworów lirycznych dał Horacy w ustępie *Listu do Pizonów*: „Lirze dała Muza wysławiać bogów [*hymni*] i potomstwo bogów [*encomia*], zwycięzcę w walce na kułaki, konia pierwszego przy mecie [*epinicia*], miłość młodzieńców [*erotica*] i swawolę przy winie [*scholia, convivalia*]” (Horacy, *op. cit.*, s. 69). Scaliger, odwołując się do jego słów, pisał: „Tematykę pieśni lirycznych jasno wskazał Horacy. Mnie się tak wydaje, że cokolwiek jest właściwe krótkiemu poematowi, słusznym jest zawrzeć to w miarach lirycznych. Pochwały, uczucia miłości, spory, wyszydzenie, *comessatoria*, nagany, życzenia, zachęty do nieskrępowania [lub] – przeciwnie – zalecenia trzeźwości, ogólne wyjaśnienia czynów, pragnienia, uzalania się, wyjaśnienia dotyczące miejsc i czasów, nowe postanowienia, zastanawianie się, podejmowanie się spraw, odrzucanie podjętych, zaproszenia, odrzucenia, odstręczanie, złorzeczenia, i jeśli są jakieś inne [tego rodzaju tematy]. Lubi zaś ten poemat swobodę ducha, równie dobrze jak utwory satyryczne bądź epigramaty” [Sarn-Tem 295].

Institutionum libri III (1594). Antonio Sebastiano Minturno (*De poeta libri sex*, 1559) wprowadza zaś pojęcie „pięknej różnorodności” (*pulchra varietas*) [Michałowska 86].

W literaturze epoki renesansu o różnorodności jako kategorii estetycznej mówi się nad wyraz rzadko. Wyekscerpowany materiał *Słownika polszczyzny XVI wieku* zawiera zaledwie jedno użycie słowa *varietas*⁵⁶. Malcher Pudłowski w jednej z fraszek podaje znaną z Plutarcha frazę *varietas delectat* [Skwar 48]. Utwór, w którym zastosowana została owa fraza, opatrzony nagłówkiem *Do tegoż*, stanowi bezpośrednią kontynuację wiersza *Do Sta[nisława] organisty*. Obydwie fraszki omawiają tematykę i tonację utworów wykonywanych przez kościelnego muzyka. W pierwszym wierszu podmiot liryczny gani organistę za to, że „bawi się” wyłącznie „nabożnymi piosneczkami”, unikając „piosneczek świeckich”⁵⁷, bliższych mu jako moralnie niedoskonałemu śmiertelnikowi. Pieśni „o niebie” przeciwstawione zostają pieśniom „o świecie”. Na wykonanie jednych i drugich przychodzi właściwy czas i miejsce. Porady udzielane organiście utrzymane są w tonie łagodnej drwiny:

Ja radzę słuchaj ty mnie: co tobie do nieba?
Śmiertelnemu, o świecie tylko myśleć trzeba.
Wszak jeśli kiedy w niebie (acz nie tuszę) będziesz,
O niebie, nie o świecie, Świętym tam zagędziesz. [*ib.*]

W drugim utworze wymienione zostają łacińskie określenia: *Nunc rogemus, Castigans, Constitues*, będące najprawdopodobniej nazwami poszczególnych fragmentów egzekwii, incipitami pełniącymi rolę tytułu (np. pod nazwą *Constitues* kryje się *constituite diem solemnem* – „gotujcie orszak kościelny”). Muzyk wygrywający na swych organach jednostajne, monotonne utwory, niezróżnicowane pod względem tematu, stylu i tonacji, nazwany zostaje „dzbanem pisanym”⁵⁸. W odniesieniu do pozbawionego inwencji wykonawcy wyrażenie to ma

⁵⁶ Nie wzięto tu pod uwagę użycie słownikowych.

⁵⁷ M. Pudłowski, *Fraszki księga pierwsza*, Kraków 1586, Ossolineum, sygn. XVI. Qu. 2272, k. 39.

⁵⁸ Wyrażenie „dzban pisany” zaczerpnął zapewne Pudłowski z *Pieśni* I 3 Kochanowskiego. Jest ona parafrazą Horacego *Carmina* III 21.

charakter ironiczny. „Dzban pisany” stanowił wszak przedmiot natchnienia poetyckiego.

Istotne znaczenie dla omawianej kategorii „różnorodności” mają słowa:

Kiedy więc *Nunc rogemus* zagrasz w swe organy,
 Nie zapominajże też, Dzbanie mój pisany.
 [...]

 Rychlej bogi nachylišz do grania swojego:
 Wierz mi, iż *varietas delectat* każdego. [Ib., 39]

Żwierzyniec jako zbiór niemal siedmiuset epigramatów ujętych w nieprzekraczalne ramy ośmiowersza, różnorodnych tematycznie, gatunkowo i stylistycznie stanowi obszar zmagania się dwu przeciwstawnych tendencji – jedności i *varietas*. Owe dwie ścierające się ze sobą siły wywołują w utworze wewnętrzne napięcia, stan walki, w której szala zwycięstwa wydaje się nie przechylać na żadną ze stron. Pomiędzy rywalizującymi ze sobą biegunowo różnymi wartościami istnieje – wedle słów Skwarczyńskiej – „równowaga chwiejna” [Skwar 44]. Dzieło Reja odznacza się aktywną współobecnością jedności i ładu – orientacji estetycznych pozostających w zgodzie z ideałami klasycznymi, oraz zjawisk właściwych epoce renesansu – różnorodności, niejednorodności i swobody. *Varietas* przejawia się w *Żwierzynicy* na wielu polach. Wyznacza ją wielość wchodzących w obręb dzieła różnych jednostek literackich. Odznaczają się one różnorodnością tematyczną i gatunkową. Zbiór obejmuje konterfekty historycznych i mitologicznych postaci, wizerunki współczesnych władców, „paniąt i ślachty” różnych ziem, „bezimienne portrety” osób reprezentujących urzędy czy godności cywilne, wojskowe i kościelne oraz nieprzebrane mnóstwo utworów prezentujących świat ludzkich wartości, ukazujących przymioty i wady człowieka, pojęcia ogólne, abstrakcyjne. Pomimo olbrzymiego bogactwa treści nie można mówić o całkowitym triumfie estetycznej kategorii *varietas*. Przytłumiona zostaje bowiem ona przez uporządkowanie widoczne w pogrupowaniu utworów w tematyczne cykle. Obok zasadniczego, nakreślonego w wierszu wstępnym podziału na cztery rozdziały istnieją liczne cezury wewnętrzne oddzielające ca-

łości o ściśle określonej tematyce. Im niższe miejsce zajmuje dana jednostka w strukturze dzieła, tym silniejsze jest odczucie wspólnoty treści łączącej poszczególne epigramaty. *Varietas* objawia się również poprzez wielość zastosowanych *species*. W zbiorze znalazły się wizerunki, zwane po łacinie *icones*, *imagines*, wiersze na godła herbowe – *stemmata*, apoftegmaty, bajki, facecje i emblematy. Przeciwno zwycięskiej *varietas* występuje na tej płaszczyźnie zjawisko przyporządkowania określonym treściom konkretnych gatunków. Trzy pierwsze rozdziały cyklu odznaczają się ponadto dość znaczną jednolitością zastosowanych form literackich. Dopiero rozdział czwarty przynosi różnorodność w tym zakresie. *Varietas* przejawia się niewątpliwie poprzez „tendencję do uórnoródniania tematyki ważkiej i łahej” [Skwar 59].

Renesansowy kult życia w całej różnorodności jego przejawień przekreślił obowiązującą dawniej hierarchię wartości, decydując o awansie *varietas* do rangi estetycznej zasady, działającej na szczytach ówczesnego Parnasu. Równe prawo do literackiego wyrazu, co sprawy o doniosłości filozoficznej, religijnej, historycznej uzyskała codzienność, łahostka, obfitość drobiazów. Równym uznaniem jak retoryczny patos mogły się odtąd cieszyć: wdzięk, lekkość, żartobliwość, swoboda słowa. [Ib., 61]

Zróńnicowanie (odmienność) zagadnień poruszanych w poszczególnych epigramatach sprawia, że uwaga czytelnika zostaje przeniesiona z całości zbioru na poszczególne utwory. Każdy z oktostychów cyklu, wchodząc w obręb rozdziału, a w jego ramach w skład jednostek mniejszych, zachowuje daleko posuniętą autonomię i może być odczytywany oddzielnie. *Varietas* jest bowiem siłą działającą rozrywającą, rozpraszającą, odśrodkowo. Wielość i różnorodność nie są jednak czynnikami w pełni „dekoncentrującymi”, „rozsadzającymi”. *Żwierzyniec* stanowi zamkniętą całość o przemyślanym, logicznym układzie kompozycyjnym. Jak przystało na literacki cykl, rozdziały jako grupy utworów o określonej, przynajmniej ramowo, tematyce nawiązują do siebie nawzajem. Rozdział trzeci kontynuuje zastosowaną w rozdziale drugim technikę portretu, zaś rozdział czwarty nawiązuje do marginaliów – „argumentów” rozdziału pierwszego. O jednorodności i zwięzłości zbioru, na który składają się cztery różnotematyczne części, decyduje również jednolita struktura wersyfikacyjna. Dzieło Reja, w którym współwystępują i zmagają się ze sobą dwie przeciwstawne

siły – tematyczna, gatunkowa i językowo-stylistyczna różnorodność oraz jedność scalająca owo bogactwo treści i form w ramy literackiego cyklu – dokumentuje etap walki estetycznej kategorii *varietas* przeciw tendencjom klasycznym. Walka ta zaowocuje w baroku pełnym zwycięstwem bujnej, żywiołowej, buntowniczej i improwizacyjnej *varietas*.

Małgorzata Pierzgalska

"AS VARIOUS CREATURES FREQUENT THE ZOO"
 – REALISATION OF THE AESTHETIC CATEGORY
 OF VARIETAS IN MIKOŁAJ REJ'S EPIGRAMS

(summary)

The article presents Mikołaj Rej's *The Zoo* as a series of epigrams, in which two tendencies compete with one another: one aspires to obtain a thematic and genre variety, whereas the other makes uniformity aiming at organising the content of the collection and rigorous abiding by the metrical structure. In the collection of approximate seven hundred epigrams a measure of an octave and a thirteen syllable poem of a quite regular structure prevail. The literary work is divided into four parts, in which smaller units form autonomous thematic cycles. The whole work forms a homogeneous unity with a well-thought logical structure. *Varietas* in *The Zoo* are manifested by the richness of the themes, the abundance of genres, the impressive accumulation of symbols, a lexical and stylistic variety, as well as the meaning of the title itself. However, despite the richness of the content and themes of the work, the aesthetic category of *varietas* is not triumphant as it remains in the shadow of the order perceived in the thematic cycles. The diversity of the themes is linked with the abundance of the used species. In the collection one can find *icones*, *imagines*, the poems about coats of arms – *stemma*, *apothegms*, *fables*, *facetiae* and *emblems*. Assigning some themes to precise genres is confronted with *varietas*. However, variety is manifested in the tendency to treat serious and trivial themes equally. Mikołaj Rej's work, in which two opposing entities of unity and variety compete – shows a clash between the aesthetic category of *varietas* and the classical tendencies. The themes is linked with the abundance of the used *species*. In the collection one can find *icones*, *imagines*, the poems about coats of arms – *stemma*, *apothegms*, *fables*, *facetiae* and *emblems*. Assigning some themes to precise genres is confronted with *varietas*. However, variety is manifested in the tendency to treat serious and trivial themes equally. Mikołaj Rej's work, in which compete two opposing entities of unity and variety compete – unity and variety, shows a clash between the aesthetic category of *varietas* and the classical tendencies.

Krzysztof Gombin

STAROPOLSKIE RELACJE O LUBELSKIM RATUSZU
– SIEDZIBIE TRYBUNAŁU KORONNEGO

Wzmianki o lubelskim ratuszu są w piśmiennictwie staropolskim dość skąpe, ponieważ sprawy związane z trybunałami były przez współczesnych uważane za oczywiste i niewymagające dodatkowego komentarza. Najbardziej dobitnie dał temu wyraz Benedykt Chmielowski w *Nowych Atenach*, gdzie podkreślał:

O Trybunałach Koronnym i W[ielkiego] Księstwa Litewskiego nic nie mówię dla krótkości, mojej i twojej Czytelniku dobrej o tym wiadomości.¹

Podstawowym źródłem służącym do odtworzenia wyglądu sal trybunałskich w ratuszu są pamiętnikarskie relacje Kajetana Koźmiana i Jana Duklana Ochockiego². Spośród XIX-wiecznych opracowań poświęconych tej tematyce największą wartość mają teksty Władysława Kornela Zielińskiego³. W czasach nam współczesnych problematyką

Krzysztof Gombin (ur. 1974) – absolwent historii na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz historii sztuki na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Nowożytnej KUL. Zainteresowania badawcze koncentruje na dziejach mecenatu magnackiego ze szczególnym uwzględnieniem Lubelszczyzny oraz na relacjach pomiędzy literaturą panegiryczną i sztukami plastycznymi w epoce nowożytnej. Autor publikacji dotyczących znaczenia rodu Potockich i Puław.

¹ B. Chmielowski, *Nowe Ateny albo Akademia wszelkiej sciencyi pełna, na różne tytuły jak na classes podzielona, Mądrym dla Memoriału, Idiotom dla Nauki, Politykom dla Praktyki, Melancholikom dla rozrywki erygowana*, t. 4, Lwów 1756, s. 309.

² K. Koźmian, *Pamiętniki*, oprac. M. Kaczmarek i F. Pecold, wstęp i komentarz J. Willaume, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków 1972; dalej: [Koźmian] z numerem strony; J. D. Ochocki, *Pamiętniki*, t. 1, Warszawa 1882.

³ Por.: W. K. Zieliński, *Ratusz wielki, czyli Trybunał*, „Kalendarz Lubelski” 1883, s. 20 i nast.

wystroju i symboliki sal trybunalskich zajmował się Wojciech Witkowski⁴. O architekturze lubelskiego ratusza, w oparciu o skąpo zachowane źródła ikonograficzne oraz rysunki pomiarowe Dominika Merliniego, pisali Marian Morelowski i Henryk Gawarecki⁵.

Tekst niniejszy dotyczy relacji pisanych (przede wszystkim kazań i mów trybunalskich) z XVII i XVIII wieku. Na wstępie niezbędne wydaje się jednak przypomnienie, w formie skrótowej, podstawowych informacji dotyczących dziejów przebudów gmachu ratusza oraz wystroju jego wnętrza (zwłaszcza tzw. budynku „barokowego”⁶, tj. powstałego pod koniec XVII wieku).

Ustanowiony w roku 1578 Trybunał Koronny obradował podczas swej małopolskiej kadencji w lubelskim ratuszu⁷. Budynek renesansowy – pierwsza siedziba Trybunału, powstały po pożarze w 1575 roku, znany jest fragmentarycznie z ryciny Jerzego Brauna i Abrahama Hogenberga z roku 1617. Wiadomo, że w początkach XVII wieku był już jednak w znacznym stopniu zniszczony. Przebudowa rozpoczęła się zapewne w 1689 roku – tę właśnie datę nosi list Jana III do szlachty lubelskiej. Monarcha zwrócił w nim uwagę na zły stan lubelskiego ratusza i uznał, że najlepszym rozwiązaniem będzie budowa nowego gmachu⁸. Z lutego 1690 roku pochodzi natomiast konstytucja sejmku warszawskiego, w której zapisano:

⁴ Por.: W. Witkowski, *Urządzenia i symbolika sali Trybunału Koronnego w Lublinie*, „Annales UMCS” sectio G v. XXX 1983; dalej: [Witkowski] z numerem strony; *idem*, *Trybunał Koronny w Lublinie*, [w:] *Spojrzenia w przeszłość Lubelszczyzny*, red. K. Myśliński i A. A. Witusik; *idem*, *Lublin Trybunalski*, [w:] *Lublin w dziejach i kulturze Polski*, red. T. Radzik i A. A. Witusik, Lublin 1997.

⁵ M. Morelowski, *Przemiany formy lubelskiego ratusza w świetle ineditów architektonicznych Dominika Merlini z r. 1781*, „Roczniki Humanistyczne” 1949 t. 1, s. 247 i nast.; H. Gawarecki, *Stary Ratusz w rynku lubelskim*, [w:] *400-lecie Trybunału Koronnego w Lublinie. Materiały z sesji naukowej z 20 XI 1978*, Lublin 1982, *passim*; dalej: [Gawarecki] z numerem strony.

⁶ Jako barokowy budynek ten określany jest w literaturze przedmiotu (por.: [Gawarecki], *passim*). Biorąc jednak pod uwagę fakt, że nie miał on żadnych wyrażnych cech charakterystycznych dla tej formacji stylowej, słowa barokowy używam w cudzysłowie.

⁷ Władze miejskie przenosiły się wówczas do kamienicy przy ulicy Archidiakańskiej – tzw. Małego Ratusza.

⁸ M. Ujma, *Sejmik lubelski 1572-1696*, Warszawa 2003, s. 86.

[...] województwo lubelskie *subveniēdo* wygodzie i ozdobie Sądów Trybunału Głównego Koronnego, ratusz na Sądy pomienione niemającym miasta kosztem z gruntu zaczęty, swoim własnym kosztem kontynuuje, i sumę trzydziestu tysięcy zł[otych]. Polskich na to *erogavit* [...].⁹

Z budynku usunięto wtedy wieżę oraz attyki, podwyższono go o jedną kondygnację, a także poszerzono od frontu. W roku 1695 gmach nie był jeszcze gotowy, na co wskazuje kazanie Stanisława Kałuskiego, w którym mowa jest o ratuszu „jeszcze nie ze wszystkim dokończonym”¹⁰. Powstały w końcu XVII wieku obiekt znamy ze znajdującego się u lubelskich dominikanów obrazu *Pożar Lublina w 1719 r.* – i istotnie sprawia tu wrażenie budowli niedokończonej i prowizorycznej. Stan taki trwał zapewne przez kilkadziesiąt lat, aż do czasów przebudowy stanisławowskiej z lat 80. XVIII wieku. Konstytucja sejmowa z 1768 roku mówiła o „widocznej dezolacji” gmachu¹¹. W suplice miasta Lublina z roku 1776, znalazł się natomiast punkt o ratuszu trybunalskim, że „dla ozdoby tegoż Miasta dokończenia [potrzebuje]”¹². Ów XVII-wieczny budynek zapamiętał z dzieciństwa Koźmian. Według jego relacji:

Ratusz ten nie miał tej ozdobnej postaci, jaką go ręka Stanisława Augusta później obdarzyła; była to wielka czterościana kamienica, mająca wprawdzie tej samej obszerności rozmiary, lecz obruszona na pół, prawie opustoszała, z ukrytym dachem, nie mając jak dół sklepiony i jedno piętro z małymi oknami, powałę z belkami. Wschód do niego na pierwsze piętro był ze dworu przez ganki drewniane i schody przychepione do ścian muryowanych. [Koźmian 67]

Tak zły stan budowli wynikał w znacznym stopniu ze sposobu, w jaki obchodziła się z nim szlachta. Użytkowanie ratusza przez Trybunał było dla miasta bardzo uciążliwe. Dowodem na to jest choćby *Suplika*

⁹ *Volumina legum*, konst. 1690, v. V, f. 779. Gawarecki [99] mylnie podaje, że konstytucja ta uchwalona została na sejmie w roku 1685.

¹⁰ S. Kałuski, *Kazanie na solennej wotywie Trybunału Koronnego za Prezydencji J. W. J. M. Ks. Jana na Pokrzywnicy Pokrzywnickiego* [...], Lublin 1695, s. B; dalej: [Kałuski] z numerem strony.

¹¹ *Volumina legum*, konst. 1768, v. VII, f. 646.

¹² *Pokorne prośby do Najjaśniejszego Monarchy Pana naszego Miłościwego i Prześwienych Stanów Skonfederowanych Podane Od Miasta Jego Królewskiej MCI Lublina Roku Pańskiego 1776*, punkt 4.

pokorna Najjaśniejszemu Królowi Jegomości [...] od miasta Lublina [...] z 1750 roku.

Suplikuje miasto Lublin, aby ludzie J[asnie] O[świeconego] Trybunału asystujący, kordegardy pod Ratuszem nie dezelowali, ogniów ustawicznie nie palili, dREW na sklepieniu nie rąbali, przez co upadek ratusza być może, także aby siekier, piły, szczotek tak do sukien, jako i obuwia, cebrów, konwiów do wody nie pretendowali u miasta, tudzież tapczanów do sypiania, które potem zwykli przy limicie Trybunału palić wielkim ogniem pod sklepieniem Ratusza, z wielkim niebezpieczeństwem miasta.¹³

Zarówno z tej relacji, jak z zachowanych rachunków miejskich¹⁴ wynika, iż mieszczanie lubelscy ponosili znaczną część kosztów związanych z utrzymaniem budowli¹⁵.

Obecną, klasycystyczną formę nadano Ratuszowi w latach 80. XVIII wieku, podczas prac według projektów Dominika Merliniego. Wtedy też dobudowano drugie piętro. Niewielkich przeróbek dokonali również nieco później, w końcu XVIII wieku, Austriacy, a potem jeszcze w czasach Królestwa Kongresowego.

Na podstawie relacji Koźmiana i Ochockiego, opracowań Zielińskiego, a przede wszystkim tekstów Witkowskiego, można dziś odtworzyć obraz XVIII-wiecznej sali sądowej. Znajdowała się ona na pierwszym piętrze ratusza. Przedzielona wzdłuż drewnianą balustradą składała się z dwóch części – sędziowskiej i dla publiczności. W pierwszej, centralnej, ustawiony był długi stół nakryty zielonym sukniem. Przy jego dłuższych bokach znajdowały się wyściełane na czerwono krzesła dla deputatów. Za stołem, po prawej stronie, na podwyższeniu, stały dwa obite karmazynem fotele – dla prezydenta i marszałka. Naprzeciw nich,

¹³ *Suplika pokorna Najjaśniejszemu Królowi Jegomości [...] od miasta Lublina [...]*, Lublin 1750.

¹⁴ Rachunki te cytuje Witkowski [303]. Por. też: [Gawarecki 99].

¹⁵ Co próbowali sobie rekompensować, między innymi, wynajmując kwatery przybyłej do Lublina na sądy szlachcie, w czym zresztą nie byli pozbawieni konkurencji, o czym świadczy na przykład *Prośba miasta Lublina do Jego Królewskiej MCI i skonfederowanych Rzeczypospolitej Stanów* [Lublin po 1788]: „[...] klasztory zaś krzywdzącymi swymi zabiegami Deputatom, Palestrze, Pacjentom, na trybunały przyjeżdżającym w Klasztorach stancje i nader tanio, ile nic nie kosztujące najmują, Obywatelów Miasta i w tym mizernym awanażu, z najmów Stancji mieć mogącym, pokrzywdzają, i wstręt do reparacji i murowania sprawują”.

przy drugim węższym boku stołu ulokowano tzw. kratkę – pulpit na kilkustopniowym podwyższeniu przeznaczony dla obrońców stron. Pośrodku niej, naprzeciw kolegium sędziowskiego, znajdował się krucyfik. Krzyż trybunalski, według przekazów ufundowany jeszcze przez Jana Zamoyskiego, został w roku 1727 przeniesiony do fary, a stamtąd w XIX stuleciu do katedry (do kaplicy Najświętszego Sakramentu), gdzie przechowywany jest do dziś, a na jego miejscu w sali sądowej umieszczono prawdopodobnie inny krzyż. Pośrodku stołu znajdowała się srebrna skrzynka na kary sądowe. Istotnym elementem XVIII-wiecznego wystroju sali była półka na *Volumina Legum* i inne zbiory praw. Na ścianach wisiały wizerunki św. Iwona (po lewej stronie sali) i św. Tomasza (nad drzwiami wejściowymi), a także portrety polskich królów oraz prezydentów i marszałków trybunalskich. Umieszczano tam również podobizny aktualnie panujących – najpierw Augusta III „naturalnej wielkości” [Koźmian 68], a później Stanisława Augusta, wedle słów Jana Duklana Ochockiego – „przez Lampiego malowany”¹⁶, który to wizerunek Wincenty Kamiński opisał w *Przypadkach lubelskich* jako „wyraz Króla ryty”, „[o] statniego króla Polskiego Stanisława Augusta w zbroi odmalowanego”¹⁷.

Stałym elementem wystroju sali był zapewne wizerunek Stefana Batorego jako tego, który trybunał utworzył. Według Zielińskiego w XIX stuleciu wisiał tam też portret Kazimierza Wielkiego¹⁸, najprawdopodobniej umieszczony po przebudowie stanisławowskiej. Kult ostatniego króla z dynastii Piastów jako polskiego prawodawcy zyskał na popularności właśnie w czasach oświecenia¹⁹.

Napis na krzyżu trybunalskim znany jest w dwóch wariantach. Brzmienie: *Justitas vestras judicabo* („Osądzę waszą sprawiedliwość”)

¹⁶ J. D. Ochocki, *op. cit.*, s. 184. Por. też: Witkowski 299.

¹⁷ W. Kamiński, *Przypadki Lubelskie poema oryginalne wierszem takim jak Monachomachium, ułożone w dziesięciu pieśniach*, 1810 [b. m. w.], s. 48; a także przypis na s. 59; dalej: [Kamiński] z numerem strony.

¹⁸ W. K. Zieliński, *Trybunał Lubelski*, „Gazeta Lubelska” 1876 nr 79.

¹⁹ O Kazimierzu Wielkim – prawodawcy w kontekście trybunału pisze m.in. Kamiński [59]. Na uwagę zasługuje też, zapewne niewiele późniejszy, rysunek Franciszka Smuglewicza *Król Kazimierz Wielki na zjeździe prawodawczym w Wiślicy*, por.: *Sejmy i sejniki pierwszej Rzeczypospolitej. Dokumenty w zbiorach Biblioteki Narodowej*, oprac. M. Wrede i M. Wrede, Warszawa 1999, s. 17.

notuje Koźmian, Ochocki zaś podaje: *Judicia vestra judicabo* ('Osądzę wasze sądy'). Jednak już znacznie wcześniej, w wydanym we Lwowie w roku 1730 traktacie *Skrupuł bez skrupułu* Jan Stanisław Jabłonowski zaświadcza o napisie w krytycznym komentarzu na temat lubelskiej jurysdykcji:

A zatem [...] nigdzie odważniejszych nie masz grzeszników, jako są źli i niesprawiedliwi na ratuszu deputaci, którzy na rozpiętego na Krzyżu Zbawiciela Jezusa oczyma swymi na stole patrzą, słowa jego straszliwie co moment czytają: *Justitas vestras judicabo* [...].²⁰

Wydaje się więc, że właśnie tę formę należałoby przyjąć jako zgodną ze stanem XVIII-wiecznym.

Na podkreślenie zasługuje fakt, że w czasach stanisławowskich izba sądowa była, według Koźmiana, urządzona tak, jak w ratuszu „barokowym”:

W nowym ta sama była jej postać, lecz jako we wspanialszym i wyniosłym, choć w ten sam, dostojniejszy przedstawiała widok. Stoły, ławki, krzesła w ten sam sposób były ustawione, a portrety królów pozawieszane.

[Koźmian 345]

W całym okresie działalności Trybunału ratusz był więc budowlą o skromnej dekoracji architektonicznej, a jego wystrój dość ubogi, choć szczególnie wyraźnie widać to właśnie w wersji XVII-wiecznej. Wynikało to zarówno ze względów finansowych, jak ideowych, co zasugerował już Witkowski [299], a teza ta znajduje potwierdzenie w świetle kazań trybunalskich. Pisał o tym również ksiądz Fabian Sierakowski:

Trybunał [...] nie stąd ma swój ornament, że się w sławnym, w murowanym odprawuje mieście, albo w jakim [...] wystrojonym Ratuszu, ale stąd że w nim spolerowanymi przez eksperencją rozumami z doścignionymi wszelkiej prawdy dowcipami zasiadają sędziowie.²¹

²⁰ Cyt. za: J. S. Jabłonowski, *Skrupuł bez skrupułu w Polsce*, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1858, s. 34–35.

²¹ F. Sierakowski, *Trybunał Niebieski z Marszałką, z Prezydenta, z Deputatów z Łaski Trybunalskiej sławny* [...], Lublin 1665, s. 5 nlb.

W podobnym tonie wypowiadał się ksiądz Kałuski:

To świetny Deputat, którego sąd wyprowadza światło; substancja łoży, co na majątność, abo na klejnoty być miało, to on na funkcja spenduje.

[Kałuski A]

Kałuski odwoływał się także do tradycji starożytnej Sparty i jej króla Agisa (Agistisa), który to władca miał według XVII-wiecznego kaznodziei porównywalne zasługi z zasługami „Jaśnie Oświeconego Trybunału” lubelskiego:

Oczyścił z eksorbitacji Ratusz, lub go nie wyzłocił, mu za to ozdoba y chwała wiekuiście rośnie. To tak Tobie Jaśnie Oświecony Trybunale, luboć to jeszcze nie ze wszystkim dokończony Ratusz, nie stąd będzie chwała, że go ozdobisz, ale że go sprawiedliwością objaśnisz. [Ib. B]

Biorąc pod uwagę wspomnianą relację Koźmiana o urządzonej z większym splendorem, nowej izbie sądowej, można zaryzykować twierdzenie, że stopniowo zapominano o ideowym wydźwięku skromnej dekoracji. Wątek ten znalazł jednak w czasach stanisławowskich zupełnie nowe rozwinięcie. Unikanie przepychu przy wznoszeniu gmachów publicznych postrzegano wówczas w kategoriach politycznych. Dawał temu wyraz Michał Sołtyk:

Ktokolwiek zna dobrze Rządy obcych krajów, łatwo się ze mną zgodzić powinien, że nie masz nigdzie takiej jak u nas swobody. Znamy dobrze tę chlubę okazałych budowli, wydoskonalonych rękodzieł, murowanych Dróg i Mostów: są to rzeczy dobre i pożyteczne, ale nie istotne w uszczęśliwianiu ludzkim, gdy przy nich nie masz spokojności domowej, owszem ustawiczna bojaźń powiększenia podatków, utraty majątku, zaskarżenia często bez winy, kary bez przestępstwa [...].²²

Wypowiedź ta wpisuje się oczywiście w szerszy kontekst sporów o rolę mecenatu państwowego i sposób finansowania dzieł sztuki w czasach stanisławowskich²³.

²² M. Sołtyk, *Mowa JW. J MCI Księdza* [...] *Koadiutora Kantora Gnieźnieńskiego Prezydenta Trybunału Koronnego* [...] *miana w Lublinie przy Limicie Trybunału, Roku 1786, Miesiąca Grudnia, dnia 20*, Lublin.

²³ Spośród współczesnych negatywną ocenę mecenatu artystycznego Stanisława Augusta przedstawił choćby Jędrzej Kitowicz [*idem*, *Pamiętniki czyli Historia*

Ratusz, a ściślej mówiąc izbę sądową, ozdobiono herbami ziemskimi: „Ratusz jego [Lublina] jako miejsce Trybunału Koronnego herbami kapituł, województw adornowany”²⁴ – odnotował w swej encyklopedii Chmielowski w haśle *Lublin*. W *Herbarzu polskim* Kasper Niesiecki opisuje widziane w sali sądowej lubelskiego Ratusza herby kapituł²⁵, a także herb województwa czernihowskiego²⁶. Informacje te potwierdzają także badacze XIX-wieczni²⁷. Umieszczenie herbów miało znaczenie symboliczne. Postrzegano je jako heraldyczny obraz państwa²⁸. Dekoracje złożone z herbów ziemskich były dość częste w sztuce nowożytnej, znajdowały się na przykład w salach sejmowych (Warszawa, Grodno) czy też na chorągwiach wojewódzkich podczas elekcji²⁹, zdobiono nimi również ratusze. W sali sądowej w ratuszu piotrkowskim zawieszono wymalowane na drewnie herby wojewódzkie³⁰. Godłami województw ozdobiony był także ratusz Starej Warszawy w dniu uchwalenia Konstytucji 3 maja [*ib.* 173].

polska, oprac. P. Matuszewska, komentarz Z. Lewinówna, Warszawa 1971, *passim*, a zwłaszcza s. 334.] Por. też np.: W. Krassowski, *Mecenat artystyczny czy polityka artystyczna*, [w:] *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Katowice, listopad 1981*, Warszawa 1984, s. 24–25.

²⁴ B. Chmielowski, *op. cit.*, t. 4, Lwów 1756, s. 334.

²⁵ K. Niesiecki, *Herbarz Polski*, wyd. J. N. Bobrkowicz, t. 1, Lipsk 1839–1846, s. 230. Np. o herbie kapituły gnieźnieńskiej: „Na ratuszu zaś Lubelskim widzieć między herbami Kapituł tegoż ś[więtego] Wojciecha w lewej krzyż, w prawej wiosło trzymającego i trzy Lilie na boku.” O herbie kapituły krakowskiej: „Atoli na ratusz Lubelski, jedna z niech, dwie spodem korony”.

²⁶ *Ib.* 26 i nast. – „Herb tego województwa Orzeł o dwóch głowach, z rozpiętymi skrzydłami i nogami, nad głowami obiema, jedna korona, tym kształtem go tu kładą, jakom go widział na ratuszu Lubelskim”.

²⁷ Seweryn Zenon Sierpiński podaje, że izba sądowa na pierwszym piętrze ozdobiona była herbami „województw i kapituł podług porządku i miejsca ich” (*idem*, *Obraz miasta Lublina*, Warszawa 1839, s. 60). Zieliński zaś świadczy natomiast, że w sali trybunalskiej na ratuszu znajdowały się herby koronne oraz województw („Gazeta Lubelska” 1876 nr 80).

²⁸ Por.: S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, *passim*.

²⁹ *Ib.* 164 i nast. Por. też: J. Lileyko, *Zamek Warszawski, rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej (1569–1763)*, Warszawa 1984, *passim*; B. Pfeiffer, *Caelum et regnum. Studia nad symboliką państwa i władcy w polskiej literaturze i sztuce XVI i XVII stulecia*, Zielona Góra 2002, *passim*.

³⁰ S. K. Kuczyński, *op. cit.*, s. 171.

Herby ziem często otaczały wizerunek władcy lub godło państwa. Portret króla wśród herbów umieszczono w ratuszowej sali sądowej Lublina. Plastiką tego obrazem jest rycina zdobiąca dzieło Andrzeja Lisieckiego o Trybunale Koronnym z roku 1638³¹. Ukazuje ona Orła Wazów (ze snopkiem na piersi) otoczonego przez herby wojewódzkie.

Siedziba trybunalska jako gmach państwa lub – szerzej – symbol uniwersalnego porządku to wątek często występujący w piśmiennictwie staropolskim. W jednym z kazań trybunalskich Wojciech Zabielski porównuje sędziów Trybunału Koronnego do architektów, a rządzących do rzemieślników. Konkluduje:

A któż wąpi? Daleko większej trzeba doskonałości w Architekcie niżeli we wszystkich Rzemieślnikach, którzy tylko to zrobić mają, co on osądzi i każe.³²

Prawo ziemskie, nad którego przestrzeganiem czuwać mają deputaci, było odzwierciedleniem uniwersum, postrzeganego bądź jako pochodzący wprost od Boga porządek, bądź ogólniej – jako ład świata. W ujęciu pierwszym widać to u księdza Wojciecha Tymienieckiego: „A czy mogłem godność Twoję J[asnie] O[świecony] Trybunale lepiej wyrazić, jako w obronie Sędziów od Ducha św. obranych”³³. W wierszowanej mowie Jędrzeja Paprockiego trybunalska jurysdykcja uzyskała ujęcie ogólniejsze:

Na Niebie Słońce, Księżyc dla gwiazd są jaśniejsze,
W trybunałach dwie głowy, dla inszych znaczniejsze,
Więc Ziemskie prawa patrzą na Niebieskie rządy,
Bo na wzór sfer niebieskich swe formują sądy.³⁴

³¹ A. Lisiecki, *Trybunał Główny Koronny siedmią splendorów oświecony*, Kraków 1638.

³² W. Zabielski, *Na zaczęcie Trybunałów Koronnych kazania od roku 1743 do roku 1754 [...]*, Lublin 1754, s. 168.

³³ W. Tymieniecki, *Wszystko w jednym to jest suma przymiotów w Trybunale Koronnym na laski i honor [...]* Józefa Potockiego [...], Lublin 1724, s. Dv; dalej: [Tymieniecki] z numerem strony.

³⁴ J. Paprocki, *Mowa przy limicie Trybunału Koronnego Lubelskiego dnia Dwudziestego Grudnia Roku 1756 [...]*, Lublin 1756.

W bardzo podobnym tonie wypowiadał się na przykład ksiądz Reginald Bienkiewicz:

Bo co słońce, księżyc i gwiazdy Niebu jasności [...] to sprawiedliwość wszystkim stanom ludzi żyjących, szacunku i chwały dodaje.³⁵

Budynki ratuszowe często bywały postrzegane jako symbole kosmicznego universum – tak było na przykład w poznańskim ratuszu, gdzie w kasetonach przedstawiono personifikacje planet, Słońca i Księżycy³⁶.

Zwraca uwagę dość powszechna metafora „słońca sprawiedliwości”, używana na przykład przez Kałuskiego: „Wchodźcie Mościwi Panowie, czeka was Themis Polska, jako Słońc swoich” [Kałuski C2 v.]; czy też przez Jana Starzyńskiego: „sprawiedliwość w każdej Rzeczypospolitej jest jako słońce”³⁷. Podkreślmy, że metafora ta zalecana była przez autorów podręczników wymowy, na przykład Samuela Wysockiego, który w dziele *Orator Polonus* charakteryzował emblemat sprawiedliwości: „Słońce tak na góry, jako na doliny promienie rzuca”³⁸. *Notabene* również w swej praktyce kaznodziejskiej Wysocki używał porównań z *Oratora*:

³⁵ R. Bienkiewicz, *Kazanie na świętego Iwona Sędziów, Patronów, i Sierot Patrona, mówione w Kościele Piotrkowskim Scholarum Piarum przy bytności i Powitanii J. O. Trybunału Kor. Roku P. 1744*, [w:] *idem, Kazania dwoistne postne*, Warszawa 1745, s. 3. Warto w tym miejscu zacytować jako uzupełnienie fragment kazania Samuela Wysockiego wygłoszonego podczas trybunału skarbowego w Radomiu: „Ustępuje Wam Najjaśniejszy Nieba Polskiego Luminarz Pan Nasz Miłościwy jako Zodiaku, własnej w Sądach jurysdykcji, toć przez to *lucis de Maiestate remittit*. Uczycie Województwa, Ziemie, Powiaty, Świętej Ustaw Sprawiedliwości, toć tym samym z Boskiego wyroku w równej z gwiazdami sferze jaśnieć godni” (*idem, Kazanie I. Na poniedziałek Święteczny pod czas Wotywy o Duchu Ś. na zaczęciu J. O. Trybunału Skarbu Koronnego*, [w:] *idem, Kazania pod czas J. O. Trybunału Skarbowego w Kościele Farnym radomskim Miane* [...], Warszawa 1742, s. 2–3; dalej: [Wysocki⁽¹⁾] z numerem strony).

³⁶ T. Jakimowicz, *Ład kosmosu, ład państwa, ład miasta. Dekoracje sklepienia sali renesansowej ratusza*, „Kronika Miasta Poznania” 2004 nr 2, s. 86 i nast.

³⁷ J. Starzyński, *Pewna Ojczyzny Obrona W granicach wewnętrznego Pokoju Ziemianów Utrzymująca To jest Sprawiedliwość Jaśnie Oświeconego Trybunału Koronnego Na Prawach gruntownie osadzona* [...], Sandomierz 1727, s. B 2v.

³⁸ S. Wysocki, *Orator Polonus*, Warszawa 1740, s. 150.

Więc żebym prawdę powiedział, z wszystkich miar o Was J[asnie] W[ielmożni] Sędziowie Ewangelii słowa wyznać mi potrzeba: *Vos estis lux mundi*, wy jesteście światło świata [Mat. 5], światło, od którego się święte starożytnych Prozapij łączą konstelacje; *lux mundi*, światło tak na wysokie dostojeństw góry, jako na zapadłe, i upadłe stanów niższych doliny, tak na pałace, jak na lepianki wieśniarskie z równym sprawiedliwości udziela respektem [...]. [Wysocki⁽¹⁾, *loc. cit.*]

Trybunał to także emanacja władzy królewskiej. Pamiętajmy, portrety władców, jako ich swoisty substytut, znajdują się w sali trybunalskiej. Piotr Hadziewicz pisał do Augusta III:

Ten ci Sąd, żyw jest Obraz powagi Twojej najwyższej, Obraz jest doskonałej sprawiedliwości twojej. Uczynź zatem ten Obraz Najjaśniejszy Panie, jeżeli nie równy wspaniałemu Oryginałowi twemu, przynajmniej podobną y zbliżoną do Majestatu twego Kopią.³⁹

Ratusz był także postrzegany jako symbol łączności między pokoleniami.

Te publiczne oraz pożądane szczęście Ojczyzny w tym roku odnowione widzimy w osobach Waszych J[asnie]. W[ielmożni] Sędziowie. Na to tu miejsce kapituły i Województwa Wasze zgromadziły Was, abyście obfity rządzenia narodem Polskim ciężar wraz z królem J[ego] Mością dźwigali; to czynili wszyscy Przodkowie wasi na tym Urzędzie, a Wy tym więcej czynić macie, im bardziej dobrotliwa Opatrzność y troskliwość Najjaśniejszego Króla J[ego] m[os]ci.⁴⁰

Miejsce sądu staje się w tym wypadku czynnikiem międzypokoleniowej identyfikacji, gwarantem tożsamości, nieco na obraz staropolskiego dworu, tyle że przodkowie biologiczni zostali tu zastąpieni przodkami na urzędzie⁴¹. Wyraz temu dawał już Lisiecki:

³⁹ P. Hadziewicz, *Mowa Przy Reasumpcji Trybunału Koronnego* [...], Lublin 1752, s. A2 v.

⁴⁰ W. Strykowski, *Potrójna chwała na powitanie J. O. Trybunału* [...] Lublin 1765, s. C 2v.

⁴¹ O symbolice staropolskiego domu por.: C. D. Małeszyński, *Alegorie Rzeczypospolitej w literaturze polskiej XVII-XVIII wieku*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 1994 t. 21, s. 24.

[...] tak słusznie pamięci Król Jego Mość Pan nasz Miłościwy, może się tym pochwalić, że od Antecessora swego wziął Trybunał Koronny *in consuso*, a potomkowi swojemu zostawił go pięknie i dobrze sporządzony.⁴²

Powyższe cytaty trafnie wyjaśniają obecność w sali sądowej królewskich wizerunków oraz byłych prezydentów i marszałków trybunalskich.

W literaturze staropolskiej ratusz trybunalski często porównywany jest też do świątyni sprawiedliwości. Najbardziej obrazowo przedstawia to chyba Piotr Dunin:

Niech będzie u nas Ratusz kościołem, Templum aequitatis. Stół, przy którym siedzicie, i sędziacie ołtarzem wielkim; pobocznych tak wiele, jak wiele serc waszych i osób.⁴³

W kontekście Ratusza zwraca uwagę sarmatyzacja kazań trybunalskich. Zjawisko to opisane przed laty przez Janusza Tazbira⁴⁴ można rozpatrywać uwzględniając znajdujący się w sali sądowej krzyż trybunalski czy też wizerunek św. Tomasza Apostoła.

Chrystus – sędzia żywych i umarłych jest dla księdza Tymienieckiego „Najwyższym Marszałkiem” [Tymieniecki B]. „Na Krzyżu zaczął swój Trybunał Sędzia Chrystus, przy Krzyżu ostatnia będzie ostatniego sądu Limita”⁴⁵ – dodaje inny XVIII-wieczny kaznodzieja. Na wzór ustroju sądowego Rzeczypospolitej ukazywane bywają także niektóre wydania biblijne, i to zarówno ze *Starego*, jak z *Nowego Testamentu*. Dunin tak oto ukazuje okoliczności przemówienia Mojżesza na pustyni opisane w *Księdze Powtórzonego Prawa*:

Mojżesz, na walnym sejmie, za Jordanem w polu, właśnie po polsku, zgromadzonym; taka rzecz do wszytkiej Rzeczypospolitej Izraelskiej uczynił: *Non valeo solus, negotia vestra sustinere et pondus et iurgia*. Ciężko to na mię w całego Królestwa sprawy wglądać; wszystkich Prowincji, Ziem, Powiatów

⁴² A. Lisiecki, *op. cit.*, s. 257.

⁴³ P. Dunin, *Nowe święto i Ofiara Ś. Sprawiedliwości* [...], Lublin 1683, s. A.

⁴⁴ J. Tazbir, *Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku*, [w:] *Wiek XVII – Kontrreformacja – Barok. Prace z historii kultury*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1970; *idem*, *Sarmatyzacja potrydenckiego katolicyzmu*, [w:] *idem*, *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej kontrreformacji*, Warszawa 1987.

⁴⁵ J. Majewski, *Moc cudowna sprawiedliwości* [...] Lublin 1748, s. E 2v.

dyferencje uspokajając, Obierzcie w osobnych kołach, po prowincjach i Ziemiach waszych z pośrodka siebie, Ludzi Mądrych, nie gregoriąnków, Prawa wiadomych i cnotliwych, którzy by w życiu swoim, nagany nie mieli.⁴⁶

Mówiąc o świętym Tomaszu Tymieniecki także nawiązywał do współczesnych sobie realiów:

Tomasz Apostoł był sędzią Deputatem obranym od Chrystusa: *sedebitis et vos iudicantes duodecim Tribus Israel*. Wisz jako sędzia Deputat stawa w Lublinie na twoję inchocją J[ąśnie]. O[świecony]. Trybunale.⁴⁷

Sarmatyzacja kazań trybunalskich wydaje się doskonałym uzupełnieniem zjawiska kulturowego, jakim był staropolski trybunał. Tworzył go bogaty ceremoniał, sztuki plastyczne i architektura, a także, a może przede wszystkim literatura. Mowy i kazania były bowiem nieodłącznym wyposażeniem biblioteczki każdego przedstawiciela staropolskiej palestry. Bardzo wymownie opisał to, już na początku XIX wieku, wspomniany wcześniej Kamiński. Jeden z jego negatywnych bohaterów – Pan Przebieglecki – to „[p]rawnik sławny, co jest bożyszczem pieniackiego ludu [...]. Mieszka wśród rynku naprzeciw ratusza, Dwie mając izby w piętze co pod dachem. W swej biblioteczce ma między innymi „Grube Ateny, Z cudami Janina, Mów Trybunalskich półtora tuzina” [Kamiński 64].

⁴⁶ P. Dunin, *op. cit.*, s. A 2v. W przekładzie Jakuba Wujka fragment ów brzmi: „Nie mogę ja sam waszych spraw znosić, i brzemiń, i swarów. Podajcie z was męże mądre i umiętne, i których obcowanie byłoby doświadczone w pokoleniach waszych, że je postawię przelożonymi nad wami. Tedyście mi odpowiedzieli: Dobra rzecz jest, którą chcesz uczynić. I wziąłem z pokoleń waszych męże mądre i szlachetne, i uczyniłem je książęty, tysięcznikami, i setnikami, i pięćdziesiątniki, i dziesiętniki, którzy by was uczyli każdej rzeczy. Słuchajcie ich, a co sprawiedliwa jest, sądzcie, choćby obywatel był on, chocia gość” (*Powt.* I, 12–16).

⁴⁷ [Tymieniecki A]. W wersji Wujka: „A Jezus rzekł im: Zaprawdę powiadam wam, iż wy, którzyście szli za mną w odrodzeniu, gdy usiedzie Syn Człowieczy na stolicy majestatu swego, będziecie i wy siedzicie na dwanaście stolicach, sądząc dwojenaście pokolenia Izraelskie” (*Mat.* 19, 28).

Krzysztof Gombin

OLD POLISH ACCOUNTS OF LUBLIN TOWN HALL
– THE SEAT OF THE CROWN TRIBUNAL

(summary)

The Crown Tribunal, established in 1578, debated during Little Poland period (Latin: Polonia Minor) in Lublin in the local town hall building. The first seat of the Tribunal – a Renaissance edifice – was built after a blaze in 1575 and in later years converted twice (in the late 17th century and in the 80s of the 18th century). During the Tribunal's activity the town hall was a building with modest architecture decoration and shabby decor. In Old Polish writings the seat of the Tribunal was perceived as a government building or, in a broader sense, the symbol of the universal order. The earthly goods law binding Deputies was rigidly executed as the Universe reflection, perceived as an order straight from God or, in a wider sense, as the World's Order. In Old Polish literature the Tribunal's town hall was compared to the sanctuary of justice and perceived as the symbol of the communication between generations. When speaking about the Tribunal's town hall, it is worth bringing attention to the problem of sarmatization of the Tribunal's sermons. This phenomenon could be examined taking into consideration the Tribunal's cross located in the courtroom or the likeness of St Thomas, the Apostle. In the Tribunal's town hall some biblical events from the Old and New Testament were portrayed following the pattern of The Polish Republic court system.

Ewa Zielaskowska

IGNACEGO KRASICKIEGO MÓWIENIE (O) KOCHANOWSKIM*

„Problem stosunku Krasickiego do Kochanowskiego, zagadnienia związków ideowych i artystycznych między twórczością obu poetów” jest „dobrze znany i opracowany”¹ – stwierdził przed laty Zdzisław Libera. Nawet niezbyt pogłębiona lektura tekstów Krasickiego pozwala zauważyć, że Księżę Biskup dzieła Kochanowskiego znał, mogły być dla niego inspiracją i podstawą literackich nawiązań. Jednak w świetle wyników badań przeprowadzonych dotychczas² okazuje się, iż kwestia

Ewa Zielaskowska (ur. 1981) absolwentka Filologii Polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie zajmuje się kwestią recepcji poezji staropolskiej w twórczości Ignacego Krasickiego.

* Niniejszy szkic opracowano na podstawie większej całości pt. *Krasicki – Kochanowski(m). Jeszcze o nawiązaniach intertekstualnych*.

¹ Z. Libera, *Jan Kochanowski w twórczości Ignacego Krasickiego*, [w:] *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, pod red. B. Otwinowskiej i in. Warszawa 1993, t. 1, s. 149.

² Wiele lat problematyka ta zajmowała Wacława Waleckiego. Zainteresowanie to zaowocowało nie tylko kilkoma artykułami (*idem*, O podobiznach Jana Kochanowskiego z przełomu XVIII i XIX wieku (na marginesie badań nad tradycją czarnoleską w literaturze Oświecenia), „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1973 z. 27, s. 139-140; *idem*, O znaczeniu Jana Kochanowskiego w czasach Oświecenia (Wprowadzenie do problemu), „Ruch Literacki” 1974 z. 2, s. 107-113; *idem*, Z dziejów osiemnastowiecznej walki o język polski (F. Bohomolec wobec J. Kochanowskiego), „Przegląd Humanistyczny” 1975 nr 4, s. 101-105), lecz także przyniosło próbę ogarnięcia całości zagadnienia w monografii (*idem*, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979; dalej: [Walecki] z numerem strony). W żadnym z przywołanych tekstów – zapewne z racji ich syntetyzującego charakteru – nie została szczegółowo opisana relacja Kochanowski–Krasicki. Co więcej, przez niemal trzydzieści lat nie kontynuowano rozważań nad tym zagadnieniem, a stan wiedzy uzupełniały jedynie uwagi i spostrzeżenia czynione niejako na marginesie innych przed-

oddziaływania Kochanowskiego na pisarzy drugiej połowy XVIII wieku – w tym przede wszystkim na Ignacego Krasickiego – wciąż pozostaje otwarta³.

Thomas Stearns Eliot uważał, że:

Żaden poeta, żaden w ogóle artysta, nie posiada pełnego znaczenia w ode-
rwanym. Uchwycić to znaczenie, ocenić go znaczy ocenić jego stosunek
do poetów i artystów nieżyjących. Nie można go oszacować w izolacji. Trze-
ba postawić dla kontrastu i porównania wśród umarłych.⁴

Kierując się tym wskazaniem, warto spojrzeć na stosunek Krasickiego do Kochanowskiego z perspektywy teorii intertekstualności Gérard Genette'a, uzupełnionej ustaleniami Michała Głowińskiego i Ryszarda Nycza, co pozwoli odsłonić kilka nowych, interesujących kwestii.

Wypracowane przez współczesną teorię intertekstualności narzędzia, jej aparatura pojęciowa okazały się odpowiednie do opisanego „czar-
noleskich” odniesień w twórczości Krasickiego. Zasadne wydało się zbadanie, jak Książę Biskup funkcjonuje w intertekstualnej przestrzeni, wedle jakiego algorytmu ją przemierza i które jej obszary anektuje. Analiza międzytekstowych nawiązań do Kochanowskiego w twórczości

siewzięć badawczych (S. Graciotti, Krasicki a kultura jego epoki. Od pedagogiki do poezji, przeł. J. Rogoziński, [w:] *idem*, *Od Renesansu do Oświecenia*, t. 2. Warszawa 1991, s. 146–281; Z. Libera, O „Wierszach różnych” Ignacego Krasickiego, [w:] *idem*, *Rozważania o wieku tolerancji, rozumu i gustu. Szkice o XVIII stuleciu*, Warszawa 1994, s. 174–204; J. Malicki, Apollo – Muzy – poezja. Miejsce Jana Kochanowskiego w procesie kształtowania się polskiej tradycji klasycystycznej, [w:] 450. rocznica urodzin Jana Kochanowskiego, red. W. Magnuszewski, Zielona Góra 1985, s. 101–117; J. Starnawski, Od Reja do Krasickiego. Najdawniejszy okres w dziejach sławy Kochanowskiego, [w:] *Janowi Kochanowskiemu ziemia rodzinna. Księga referatów radomsko-kielecko-czarnoleskiej sesji naukowej z okazji 450-lecia urodzin poety (w dniach 29–31 maja 1980r.)*, red. J. Paclawski i T. Ulewicz, Kraków 1981, s. 211–224; J. Ślaski, *Z dziejów „Satyra” Kochanowskiego w Oświeceniu*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1984 R. 19). Najnowszym ujęciem problemu jest rozprawa Tomasza Chachulskiego *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku* (Warszawa 2006).

³ Por.: T. Chachulski, *op. cit.*, s. 12.

⁴ T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręcukowska, [w:] *idem*, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 26; dalej: [Eliot] z numerem strony (podkreślenia – jeżeli nie zaznaczono inaczej – E. Z.).

oświeceniowego poety ujawniła ich zróżnicowanie. Pokazało się, że ta przestrzeń nie jest izomorficzna, wypełniona równomiernie – do jednych ujęć autor miał skłonność, określone możliwości wyczerpał w mniejszym stopniu, niektórych zaś wcale nie realizował.

Intertekstualność rozumiana jako „aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «architektów» (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego”⁵ to kategoria nadrzędna⁶, jednak zbyt pojemna, by można było uczynić z niej wygodne narzędzie literaturoznawczych analiz. Dla potrzeb niniejszych rozważań trzeba było to pojęcie uściślić. „O intertekstualności – podkreśla Michał Głowiński – mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym się ono dokonuje”⁷. Z wyróżnionych przez Genette'a pięciu typów relacji intertekstualnych (zob.: Genette 317–323) tylko trzy – jak przekonująco wykazał Głowiński – wydają się funkcjonalne [Głowiński 11–12]. Pierwsza z nich to metatekstualność – relacja krytyczna, łącząca dany tekst z innym, o którym mówi, niekoniecznie go cytując, a w skrajnych wypadkach nawet go nie nazywając [Genette 321]. Drugim poziomem związków jest hipertekstualność (czy intertekstualność w rozumieniu węższym⁸) – wszelkie mniej lub bardziej „eksplicytne i literalne relacje współobecności zachodzącej między dwoma lub wieloma tekstami” [Genette 318]. Nawiązując do ustaleń Głowińskiego warto zaznaczyć, iż w zakresie tak rozumianej hipertekstualności znajduje się

⁵ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83.

⁶ Pozostają przy przyjętej terminologii, choć Genette określa nadrzędną kategorię opisującą relacje między tekstami *transtekstualnością*, definiowaną jako „transcendencję tekstualną tekstu”, tzn. „wszystko, co wiąże go w sposób widoczny bądź ukryty z innymi tekstami” (G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1992, t. 4, cz. 2, s. 317; dalej: [Genette] z numerem strony).

⁷ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *idem*, *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*, Kraków 2000, s. 13. prwdr.: „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 4; dalej: [Głowiński] z numerem strony.

⁸ Pod pojęciem intertekstualności Genette rozumie jedynie rzeczywistą obecność tekstu w tekście tj. cytaty, aluzje, plagiaty. To ujęcie poszerzone zostanie o ustalenia Głowińskiego.

także wyznaczona przez autora *Palimpsestów* intertekstualność [Głowiński 11–12] – każda relacja między tekstami, z których tekst wcześniejszy zostaje przeszczepiony na tekst późniejszy „w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem” [Genette 322–323]⁹. Ostatnia z kategorii – architekstualność – oznacza odniesienie tekstu do rozmaitych kodów kultury, do pewnych zasad „gramatyki” artystycznej, dotyczy więc jego relacji z takimi kategoriami, jak styl czy gatunek, których reguły ów tekst realizuje i za których pośrednictwem sytuuje się wśród innych tekstów przynależących do tej samej kategorii¹⁰.

Pierwszym z analizowanych poziomów relacji między tekstami Krasickiego i Kochanowskiego jest metatekstualność – bezpośrednio, literalne i dosłowne komentarze, opinie i stematyzowane odniesienia do osoby i dzieł Jana z Czarnolasu. To potencjalna przestrzeń mówienia o Kochanowskim. Czy Krasicki wpisuje się w nią, a jeśli – to w jaki sposób realizuje możliwości odwołań w nią wpisanych?

Jedną ze stosowanych przezeń strategii metatekstualnych jest przywoływanie faktów z życia Kochanowskiego. W traktacie *O Rymotwórstwie i rymotwórcach* autor zamieszcza dość obszerną notkę biograficzną czarnoleskiego poety:

Porzucił na koniec dwór i nadzieje dalsze; beneficja oddał, kasztelanii Połanieckiej przyjąć nie chciał, a osiadłszy w dziedzicznej wsi swojej Czarnolesie, pojął w małżeństwo Dorotę Podlodoską. [...] Nie w gnieździe swoim ulubionym ten zacny mąż umarł; popierając albowiem w Lublinie przed królem Stefanem sprawę o zabicie brata żony swojej, od kozaków rozsiekanego, [...] apopleksją nagle ruszony żyć przestał roku 1584, mając lat pięćdziesiąt cztery. Śmierć jego przypadła na dzień dwudziesty drugi sierpnia.¹¹

Niektóre z tych informacji Krasicki powtarza w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*¹² oraz w *Kalendarzu obywatelskim*¹³. Do życiorysu re-

⁹ Wachlarz możliwości form, jakie przybierają odniesienia hipertekstualne w poszczególnych utworach jest tak szeroki, że skatalogowanie ich nie wydaje się tutaj ani możliwe, ani niezbędne.

¹⁰ S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1996, s. 43–44.

¹¹ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] *idem*, *Dzieła*, Warszawa 1803, t. 3, s. 212–215; dalej: [*Rymotwórstwo*] z numerem strony.

¹² *Idem*, *Zbiór potrzebniejszych wiadomości porządkiem alfabety ułożonych*, Warszawa 1979, s. 454; dalej: [*Zbiór*] z numerem strony.

¹³ *Idem*, *Kalendarz obywatelski*, [w:] *Dzieła*, Warszawa 1804, t. 7, s. 419.

nesansowego twórcy powraca również – nawet kilkakrotnie – w *Podróży z Warszawy do Biłgoraja*, w której nie tylko „darmo szukając lipy rozłożystej”¹⁴, opisuje Czarnolas:

W dalszą się podróż puszczając ku Gniewoszowu, umyślnie z drogi zboczyłem chcąc odwiedzić Czarnolas. Przebywszy dość złe przeprawy, gdym z gęstego gaju wyjechał, ukazało się owe ulubione gniazdo Kochanowskiego¹⁵ [*loc. cit.*]

– ale też przypomina o opactwie sieciechowskim, a „zbliżając się ku Ujazdowu” [*Podróż* 7] – o wystawieniu tam *Odprawy posłów greckich*¹⁶.

Częściej niż do biografii Książę Biskup nawiązuje do dzieł Kochanowskiego. „Księcia poezji polskiej” – jak nazywa go w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* [*Zbiór* 454] – przedstawia między innymi jako kodyfikatora gatunków literackich:

Jak wiele innych rodzajów rytmów, tak i ten winniśmy Janowi Kochanowskiemu. Jego *Satyr* Zygmuntovi Augustowi przypisan, poprawiając skażone obyczaje, zachowuje to, co przykazał Horacjusz, właściwy swój sposób mówienia. [*Rymotwórstwo* 35]

Wskazując dokonania Kochanowskiego w obszarze rodzimej wersyfikacji i genologii, Krasicki przypomina zalecenia Horacego, którego w kwestiach poetyki uznawano przecież w oświeceniu za autorytet najwyższy¹⁷. To o czarnoleskim poecie pisze Książę Biskup: „ten któ-

¹⁴ *Idem*, *Podróż z Warszawy do Biłgoraja. Do Księcia Stanisława Poniatowskiego*; dalej: [*Podróż*] z numerem strony, [w:] *idem*, *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1976, t. 2, s. 16; dalej: *Pisma* z numerem tomu i strony.

¹⁵ Warto zaznaczyć, że Krasicki dociera do Czarnolasu pierwszy spośród oświeconych uczestników życia publicznego Polski drugiej połowy XVIII wieku. Dopiero po nim wizytę w „ulubionym gnieździe Kochanowskiego” złoży Tadeusz Czacki czy Tomasz Święcki (zob.: T. Pałacz, *Człek Boże igrzysko. Jan Kochanowski w Radomsku*, Radom 1998, s. 62–63).

¹⁶ *O Odprawie posłów greckich* Krasicki wspomina również w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* [*Rymotwórstwo* 218] oraz w *Liście ósmym z Listów o ogrodach*.

¹⁷ Horacy był arcymistrzem „poważnej muzy Naruszewicza” – jak zauważa Wacław Borowy (*idem*, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 90). Zob. też: Z. Libera, *Zagadnienie stylu w literaturze polskiego oświecenia*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 2, s. 199; J. Krókowski, *Wstęp* [w:] *Horacy, Wybór po-*

rego się czytaniem nasycić nie można” [*Rymotwórstwo* 152]. To od jego rady, że „nie inaczej pismo na świat podawać trzeba, tylko aż się pierwszej przez lat dziewięć przeleży”, rozpoczyna swój esej *O piśmie*¹⁸. To na niego powołuje się w „Monitorze”, kreśląc sylwetkę dobrego pisarza¹⁹. Także o Horacym Krasicki mówi z wielką atencją, aczkolwiek z dystansem i ostrożnością: „a może i on sam niekiedy zadrzymał”²⁰. W każdym razie Jan z Czarnolasu stosuje – zdaniem Księcia Biskupa – reguły ustanowione przez poetę rzymskiego, co sprawia, że opinia Krasickiego o Kochanowskim jako poecie oraz ocena jego dzieł jest naprawdę wysoka.

Wypowiadając się na łamach „Monitora” na temat języka rodzimego i podejmując walkę z „wyrazistymi cechami saskiego baroku stylistycznego”²¹, znowu powołuje się Krasicki na autorytet Horacego

ezji, Wrocław 1967, s. XLIX-L; M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 129; T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 140–158. Kwestię obecności Horacego w oświeceniu porusza także Zdzisław Libera, zwracając szczególną uwagę na znaczenie powstałych wówczas przekładów jego poezji (*idem*, *Horacjanizm w literaturze polskiej. Dyskusja panelowa prowadzona przez Oktawiusza Jurewicza*, [w:] *Horacy i polski horacjanizm. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w Warszawie w dniach 26–27 września 1992 roku przez Polskie Towarzystwo Filologiczne i Wydział I Nauk Społecznych Polskiej Akademii Nauk w dwutysięczną rocznicę śmierci Horacego*, Warszawa 1993, s. 93–97).

¹⁸ I. Krasicki, *O piśmie*, [w:] *idem*, *Uwagi*, wstęp i oprac. Z. Libera, Warszawa 1997, s. 50; dalej: [*Uwagi*] z numerem strony.

¹⁹ I. Krasicki, [*O języku i stylu*], [w:] *idem*, *O języku ojczystym, teatrze i edukacji*, „Monitor” 1766 nr 54 (5 lipca), s. 9.

²⁰ *Idem*, *O tłumaczeniu ksiąg*, [w:] *Uwagi* 245. Należy w tym miejscu podkreślić, że „zadrzymany Horacy” jest przekształceniem pojawiającego się częstokroć motywu, będącego niejako „znakiem rozpoznawczym” czy „znakiem umownym” na gruncie sporu starożytników z nowożytnikami. Zob.: M. Parkitny, *Ignacego Krasickiego świadomość historyczności*, [w:] *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*, pod red. Z. Golińskiego, T. Kostkiewiczowej i K. Stasiewicza, Warszawa 2001, s. 239; dalej: [*Nowe spojrz*] z numerem strony. Por. też frag. z *Uwag*: „Nie był naganionym od współczesnych Horacjusz za to, że powiedział, iż i ubóstwiony Homer podczas drzymie, *aliquando divus dormitat Homerus*. Trafia się to najcelniejszym pisarzem; zdarzyło się niekiedy i samemu Horacjuszowi” (I. Krasicki, *Krytyka*, [w:] *Uwagi* 213).

²¹ T. Kostkiewiczowa, *O języku poetyckim Ignacego Krasickiego*, [w:] *eadem*, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 176.

go, który „doskonałość pisarza” upatrywał zarówno w „umiejętności [dostrzeżenia] tego, o czym się pisać ma”, jak też w „sposobie”, w jaki się to czyni. Wedle słów Teresy Kostkiewiczowej, chodziło tu „o zachowanie swoistego językowego *decorum*, które winno polegać na wzajemnej odpowiedności myśli i sposobu jej przekazania” [*ib.* 178]. Nie bez znaczenia wydaje się więc uwaga z *Pana Podstolego* – wyraz podziwu dla czystości i jędrności polszczyzny Kochanowskiego²²: „W rodowitym języku Jan i Piotr Kochanowscy pierwsze trzymają miejsce”²³.

Krasicki wskazuje też przekłady dokonane przez Jana z Czarnolasu²⁴. W eseju *O tłumaczeniu ksiąg* Książę Biskup najpierw podkreśla rangę zajęcia tłumacza, pisząc, iż „tłumaczenie ksiąg szacowniejszym jest kunsztem, niżli się być zdaje z pierwszego wejrzenia” [*O tłumaczeniu ksiąg, Uwagi* 242], a następnie przeplata rozważania teoretyczne przykładami literackimi, jak również praktycznymi wskazówkami dla „przekładaczy”. Nie braknie tu przestrogi Horacego²⁵ ani odwołania do literatury staropolskiej [*ib.* 247]. Przypomina też Krasicki o konieczności „wiadomości języka, z którego na własny przełożenie ma czynić [tłumacz]” i twierdzi, iż „prawy tłumacz przeistoczyć się powinien w tłumaczonego” [*ib.* 244]. Co więcej, w tekście Krasickiego „protest przeciw udoskonalaniu utworów – jak zauważa Jadwiga Ziętarska

²² Zwrócił na to uwagę Roman Sobol (*idem*, *Ignacy Krasicki w walce o język narodowy*, „Zeszyty Wrocławskie” 1952 nr 1, s. 93–94).

²³ I. Krasicki, *Pan Podstoli*, oprac. J. Krzyżanowski, Kraków 1927, s. 67.

²⁴ O Kochanowskim tłumaczu Krasicki wspomina wielokrotnie w słownikowym „zbiorze potrzebniejszych wiadomości” *O rymotwórcach i rymotwórstwie*. Trzykrotnie przywołuje poemat *Szachy*: „Widy Bitwa szachów, którą z łacińskiego języka na polski, Jan Kochanowski przełożył” [*Rymotwórstwo* 21]; „*Szachy*. Marek Wida Włoch, biskup Alby, pisał dzieło żartobliwe, o którym w pierwszej części była wzmianka; jego poema, sposobem sobie zwykłym, bardziej naśladował, niżli przełożył Kochanowski” [*ib.* 216]; „Poema żartobliwe o grze szachów to Jan Kochanowski przełożył” [*ib.* 266]. Informacja o Kochanowskim – tłumaczu *Szachów* – pojawia się także w *Pismach różnych* Krasickiego: „Hieronim Wida pięknie z *Szachów* w łacińskim języku ułożył poema, które nasz Jan Kochanowski na polski język przełożył” (I. Krasicki, *Szachy*, [w:] *idem*, *Dzieła*, Warszawa 1804, t. 7). Krasicki wspomina też o przekładach Kochanowskiego z Anakreonta i Safony oraz naśladowaniu Horacego.

²⁵ „Zastanówcie się nad tym z uwagą, co mogą znieść wasze barki, a czemu zdołać nie mogą” [*ib.* 243].

– sąsiaduje z aprobatą metody przekładu-adaptacji²⁶. Gdy zatem Książę Biskup informuje o *Psalterzu*, że „Kochanowski dogodnie go na język rodowity przełożył” [*Rymotwórstwo* 5], wyraża w ten sposób podziw dla Kochanowskiego tłumacza. Równie wysoko ceni go jako naśladowcę, a oba terminy stosuje niekonsekwentnie, czasem wręcz zamiennie. „Tłumaczenia, czyli raczej naśladowania” – mówi o niektórych tekstach Kochanowskiego. Dla przykładu: o *Szachach* wypowiada się w traktacie *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, iż „sposobem sobie zwykłym, bardziej naśladował, niżli przełożył Kochanowski”, podczas gdy w innych tekstach nazywa je przekładem.

Nie jest Krasicki wobec twórczości Jana z Czarnolasu całkowicie bezkrytyczny. Wypowiada się niepocholebnie o *Odprawie posłów greckich*, a także o niektórych fraszkach. Przypominając historię wydania *Fraszek* przez Januszowskiego, komentuje sceptycznie:

Fraszki: jest ich ksiąg trzy i liczba dosyć znaczna: niektóre dla wyboru i rzeźby, i myśli i wyrazów, takby znać nie należało, ale zbyt wolne, uczyniły wstręt drukarzowi Januszowskiemu wydawcy onych: na list jego, sprawiedliwe uwagi zawierający, tak autor uprzedzony odpisał: „Wyrzucać co z fraszek nie zdaje mi się, bo to jest jakoby dusza ich, *si quid prius, incitare possunt*, a tak proszę przepuść im teraz waszmość”. Lepiej by jednak było nie przepuścić; mniejsza to, gdy się uszkodzi dziełu, niż obyczajności. [Ib. 419]

Krytyczna ocena niektórych fraszek²⁷ nie była w oświeceniu niczym wyjątkowym. Na stanowisko Krasickiego wobec tego cyklu poetyckiego Jana z Czarnolasu zwracał już uwagę Roman Sobol: „do Kochanowskiego miał Krasicki jedną tylko pretensję”, a dalej: „staje więc Krasicki zdecydowanie na stanowisku rygoryzmu moralnego, [...] bezwzględniego, który nie liczy się z kompozycyjną integralnością tekstu, gdy chodzi o sprawę moralności”²⁸, co zresztą nie przeszkodziło mu, żeby niektóre

²⁶ J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia*, Wrocław 1969, s. 93. Zob. też: *eadem*, *Ludzie Oświecenia o roli przekładów*, [w:] *Problemy literatury polskiego okresu Oświecenia*, pod red. Z. Golińskiego, Wrocław 1973, t. 1, s. 231–236.

²⁷ Z innych powodów krytycznie Krasicki ocenia także *Odprawę posłów greckich*: „*Odprawa posłów Greckich* – Pierwsza dramatyczna sztuka w Polsce. Z listu do Jana Zamoyskiego, położonego na czele, znać, iż Autor nie miał czasu na jej doskonalenia. Grana jednakże była w Jazdowie, który teraz Ujazdowem zowią, dnia dwunastego Stycznia roku 1578” [*Rymotwórstwo* 218].

²⁸ R. Sobol, *op. cit.*, s. 93.

z fraszek renesansowego mistrza wykorzystać w roli swoistych przypisów do własnych tekstów²⁹.

Stanowisko Krasickiego wobec Jana z Czarnolasu oświetla również bez wątpienia sprawa popiersia, które poeta otrzymał od Stanisława Augusta³⁰. Fakt obdarowania Księcia Biskupa przez króla „gipsowym bustem Kochanowskiego” należy do znanych³¹, dlatego przypomnimy jedynie, co na ten temat pisał sam uhonorowany.

Pierwsze zdanie z korespondencji poety do Kajetana Ghigiottiego z dnia 17 października 1790 roku brzmi: „Z niecierpliwością oczekuję popiersia Kochanowskiego, które Najjaśniejszy Pan raczył mi wysłać”³². Temat popiersia pojawia się także w liście Krasickiego z dnia 5 grudnia tegoż roku:

Kiedyż otrzymam obiecane popiersie? Zleciłem jednemu z tutejszych woźniców, żeby mi je przywiózł. Zaopatrzyłem go w listy pana Siarczyńskiego, oddał je, ale nie udało mu się uzyskać odpowiedzi. [Ib. 492]

²⁹ Np. w komentarzu do *Podróży z Warszawy do Biłgoraja* umieszcza fraszki *Na lipę i Do gór i lasów*.

³⁰ Jak się później okazało, popiersie przedstawiało Piotra Kochanowskiego, co obiektywnie jest istotne, lecz nie z punktu widzenia poruszanych tutaj kwestii, bo sam Krasicki traktował podarunek jako podobiznę Jana, przynajmniej na początku, gdyż – jak przypuszcza Zbigniew Goliński w nowym wydaniu monografii – „nieporozumienie to Krasicki zapewne rychło wyjaśnił” (zob.: *Nowe spojrz* 293–294).

³¹ Przywoływał ten fakt już jeden z pierwszych biografistów Krasickiego (zob.: J. I. Kraszewski, *Krasicki. Życie i dzieła. Kartka z dziejów literatury (Dokończenie)*, „Ateneum” 1878 t. 3, s. 104–105). Kolejni badacze również odnotowywali tę kwestię (zob. np.: T. Mańkowski, *Krasicki jako kolekcjoner*, „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 413; B. Nadolski, *Epoka stanisławowska wobec polskiego renesansu*, „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 449; T. Mikulski, *Walka o język polski w czasach Oświecenia*, s. 77; *idem*, *Gość w Heilsbergu*, „Zeszyty Wrocławskie” 1952 nr 1, s. 18; S. Graciotti, *Piotr Kochanowski w polskim Oświeceniu oraz przekłady Ariosta i Tassa pióra Krasickiego i Trembeckiego*, [w:] *W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego (w Krakowie dnia 4–6 kwietnia 1967r.)*, Wrocław 1970, s. 87; *Nowe spojrz* 342; P. Cazin, *Książę Biskup Warmiński Ignacy Krasicki 1735–1801*, tłum. M. Mroziński, oprac. Z. Goliński, Olsztyn 1986, s. 334; B. Garszczyńska, *Epistolografia Ignacego Krasickiego*, Słupsk 1987, s. 194–195).

³² *Korespondencja Ignacego Krasickiego* [z papierów Ludwika Bernackiego] wyd. i oprac. Z. Goliński, M. Klimowicz, R. Wołoszyński, red. T. Mikulski, Wrocław 1958, t. 2, s. 482; dalej: [*Korespondencja*] z numerem strony.

Po dwóch tygodniach znów pisał zniecierpliwiony:

Tutejszy woźnica Zieliński, który niedługo wyjeżdża, przywiezie Ci list ode mnie; oddaj mu, proszę, biust Kochanowskiego. [Ib. 495]

Dopiero w lutym 1791 roku Książę Biskup pochwalił się w liście do Ahaswera Henryka Lehndorffa, iż dotarła do niego obiecana figura:

Otrzymałem niedawno od Króla popiersie sławnego polskiego poety Kochanowskiego, uświetnia teraz moje apartamenty, a że jest tłusty i potężny, z bródką, wąsami i staroświecką kryzą, przedstawiam go jako Gustawa Adolfa i nasi wojacy go admirują.³³

Radością z podarunku Krasicki postanawia się podzielić także z Ghigiottim. 17 lutego nie tylko opisuje w liście do niego, gdzie umieścić rzeźbę, lecz także wyjawia swoje plany:

Woźnica Zieliński przywiózł mi wreszcie popiersie podarowane mi łaskawie przez Jego Królewską Mość; przekaż mu, proszę, ode mnie najpokorniejsze podziękowanie. Kochanowski został umieszczony na marmurowym blacie pod zwierciadłem, między dwiema porfirowymi urnami. Jest w moim parku śliczny lasek, każę tam bawiącemu u mnie rzeźbiarzowi wnieść mu kamienny pomnik.³⁴

Wydarzenie to musiało odegrać doniosłą rolę na zamku w Lidzbarze Warmińskim – zwróciło również uwagę ówczesnego bibliotekarza Krasickiego, księdza Michała Foxa, który w swym dziariuszu zanotował pod datą 18 lutego:

Przyjechała Zielińska z Warszawy i przywiozła z sobą biust gipsowy Jana Kochanowskiego pięknie bardzo robiony, który Król Jegomości, jako wskrzesicielowi dzieła jego, przez Siarczyńskiego przysłał. [...] Stoi w drugim pokoju Ks[ię]cia Jegomości na stoliku pod zwierciadłem,

³³ Ib. 502. W związku z tym żartem pisał Graciotti: „Biskup kawalarz stał się tutaj wszelako ofiarą własnego kawału, ponieważ fałszywy Gustaw Adolf okazał się również fałszywym Janem Kochanowskim” (S. Graciotti, *Piotr Kochanowski*, op. cit., s. 87). Zob. też: *idem*, *Lidzbarski Krasickiego: od miejsca fizycznego do przestrzeni poetyckiej*, [w:] *Nowe spojrzy* 146.

³⁴ *Korespondencja* 506. Gdyby Krasicki urzeczywistnił swój zamiar, byłby to pierwszy XVIII-wieczny pomnik Kochanowskiego (zob.: T. Pałac, op. cit., s. 134).

a przy nim leżą z biblioteki wzięte dzieła jego, które Książę Jegomość na przywitanie i czczenie jego tam czyta [...]. Po wieczerzy Książę jegomość czytał przed biustem Kochanowskiego niektóre z jego wierszy i Ks[ię] Hrabia [Marcin Krasicki] oddał mu *homagium*, klęcząc przed nim i całując go.³⁵

Analiza poziomu relacji metatekstualnych pozwala przede wszystkim na zrekonstruowanie wizerunku Jana Kochanowskiego, kreowanego przez Księcia Biskupa. W tekstach Krasickiego aktualizowana jest cała gama możliwości wyznaczających przestrzeń wprost eksplikowanych sądów na temat czarnoleskiego poety. W ich świetle jawi się on nie tylko jako autorytet literacki, twórca wzorcowy, ale też duchowy przewodnik. Bogactwo bezpośrednich komentarzy świadczy także o dobrej znajomości spuścizny renesansowego mistrza; jest wyrazem zainteresowania i szacunku – swoistym hołdem literackim złożonym ulubionemu poecie.

Drugą płaszczyzną wzajemnych relacji między tekstami Krasickiego i Kochanowskiego jest hipertekstualność, przejawiająca się poprzez przeszczepianie elementów tekstu chronologicznie pierwszego na tekst późniejszy w sposób nie mający nic wspólnego z komentarzem. Wpisane w ten obszar sposoby nawiązań wyznaczają potencjalną przestrzeń mówienia Kochanowskim, mówienia nie tylko dosłownego tekstami poprzednika, ale także poprzez nawiązania do jego dorobku rozumianego jako tekst kultury.

Na poziomie relacji hipertekstualnych Krasicki stosuje strategię – można rzec – odwołań nominalnych. Nie ma ich u niego zbyt wiele, lecz zasługują na uwagę, gdyż od nawiązań metatekstualnych różnią się funkcją nadaną im przez poetę. Przywołując postać Jana z Czarnolasu Książę Biskup nie opisuje poety, nie charakteryzuje go wprost, nie określa ani komentuje. Ewokuje znaczenia poprzez sam fakt posłużenia się nazwiskiem Kochanowskiego. Nie byłoby to możliwe bez presupozycji – warunkiem porozumienia jest *consensus eruditorum*³⁶. Powołując się na czarnoleski autorytet funkcjonujący na prawach tekstu kultury, Krasicki zakłada podstawowy zasób wiedzy odbiorcy o Kocha-

³⁵ M. Fox, *Dziariusz z Heilsberga od r. 1790-1792*, Kraków 1898, s. 92-93.

³⁶ Zob.: J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 16.

nowskim i do tej wiedzy się odwołuje, np. gdy rozważania o „niesforności rymotwórskiej” rozpoczyna refleksją:

I za czasów mistrza Jana
Działo się to i dźać będzie,
Nie najlepsza przechwalana,
Siadła wziętość w Muzów rzędzie.

[Wiersze z prozą: 21. Do..., Pisma 2: 63–64]

Podobne nominalne odwołania czyni w wierszu *Do Urszuli Charczewskiej*:

O Kochanowski! Ty, coś pisał czule,
Dałeś nam w trenach znać twoją Urszulę.
I ja mam moję; mam, lecz lepiej jeszcze:
Ty swojej płaczesz, ja się z moją pieszczę.³⁷

Nie bez znaczenia jest również umieszczenie dzieł Kochanowskiego w biblioteczkę Pana Podstolego. To jeden z wyznaczników metatekstualnych, ale również znacząca sugestia o samym poecie oraz właścicielu księgozbioru.

Kolejną z istotnych strategii hipertekstualnych można określić mianem „parafrazująco-cytującą”. Ze względu na częstotliwość pojawiania się odniesień do Jana z Czarnolasu w twórczości Księcia Biskupa uwagę zwraca parafraza słynnego okrzyku Brutusa, spopularyzowanego zresztą na rodzimym gruncie przez Jana Kochanowskiego w *Trenie XI*: „Fraszka cnota!”. W *Pochwale głupstwa* „fraszką” okazuje się „sława”³⁸, którą można odłożyć „na potem”, w *Palinodii* zaś „złoto” [*Satyry* 81], bo ma się przecież jeszcze „sławę”. Krasicki upodobał sobie tę frazę szczególnie – w *Pochwale wieku* pojawia się „fraszka zdrzymanie” [*Satyry* 92], w *Antymonachomachii*: „Fraszka pod Troją i bitwy, i rady!”³⁹,

³⁷ *Idem*, *Wiersze różne: 67. [O Kochanowski! ty, coś pisał czule...]*, [w:] *Pisma* 1: 367. Szerzej na temat związków tego utworu z twórczością Kochanowskiego zob.: P. Matuszewska, *Okolicznościowa poezja rodzinna Ignacego Krasickiego*, [w:] *Muzy i Hestia. Studia dedykowane Profesor Ludwice Ślękowej*, pod red. M. Cieńskiego i J. Sokołskiego, Wrocław 1999, s. 175–188.

³⁸ I. Krasicki, *Pochwała głupstwa*, [w:] *idem*, *Satyry i listy*, wstęp J. T. Pokrzywniak, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1999, s. 99, w. 41; dalej: [*Satyry*] z numerem strony.

³⁹ *Idem*, *Antymonachomachia*, [w:] *Dzieła zebrane. Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, t. 1, s. 184.

a *Do Marcina* kierowane są słowa: „Fraszka wielkość, fraszka boje” [*Wiersze różne: 60. Do Marcina, Pisma* 362].

Cytując Kochanowskiego i powołując się w ten sposób na uznany autorytet, Krasicki wzmacnia własne przemyślenia i sprawia, iż zyskują na znaczeniu. Jan z Czarnolasu staje się swoistą rękojmnią wagi i właściwego ujęcia danego problemu. W *Uwagach* w eseju *Nowy Rok Książę Biskup* wspiera swoje stanowisko strofą z *Pieśni XXIII Książ wtórych*:

Że coraz trwałością my niszczejemy, powszechne to przyrodzenia jest prawo, [...] a że właśnie przy zimowej porze nowy rok wschodzi, powtarzajmy z naszym starym Kochanowskim:

Zima bywszy zejdzie snadnie,
Nam, gdy śniegiem włos przypadnie,
I zima, i lato minie,
A ten z głowy mroz nie zginie.

[*Uwagi* 338]

Ciekawe, że utwory Kochanowskiego mogą nawet posłużyć jako wiarygodne źródło historyczne. Opisując stan publicznych dróg w Rzeczypospolitej, Krasicki powołuje się na upamiętnioną we fraszce *Na most warszewski* tytułową budowlę:

Most, niedawnymi czasy na Wiśle pod Warszawą postawiony, wznowieniem był onego, o którym, że był za czasów Zygmunta Augusta, daje świadectwo Kochanowski w następujących wierszach, które między fraszkami położył. [*Drogi publiczne, Uwagi* 62]

Bogactwo relacji hipertekstualnych w twórczości Krasickiego nie wyczerpuje się wszak na płaszczyźnie strategii odniesień nominalnych, parafraz czy cytatów. Książę Biskup niejednokrotnie mówi też „w duchu Kochanowskiego”, co rozumieć należy przede wszystkim jako odwoływanie się do postawy życiowej i światopoglądu Kochanowskiego. Zwracając się *Do księdza plebana*, Krasicki literalnie wskazuje źródła swoich przekonań:

Jak niegdys Kochanowski, a przed nim Horacy
Użyjmy dobrej chwili

[*Wiersze różne, 32. Do księdza plebana, 343*]

W kolejnych wersach objaśnia adresatowi utworu jedną z ważniejszych swoich zasad – zasadę mierności:

Można przestać na małym, mój księżu plebanie,
Dogodzić miernym chęciom, na to zawsze stanie. [Ib. 342]

Postawa ta bez wątpienia przypomina stanowisko Kochanowskiego, który pisał:

To pan, zdaniem moim,
Kto przestał na swoim.⁴⁰

Pisanie „w duchu Kochanowskiego” wymownie zmanifestuje się w kilkakrotnie przetworzonym wersie kończącym fraszkę *O żywocie ludzkim* autora z Czarnolasu [*Pieśni* I, 101]. „Niech się za łby wodzą, ile im się podoba, ja tymczasem przygotowuję mój teatrzyk; uczymy się już ról” [*Korespondencja* 534] – pisze Krasicki w listopadzie roku 1791 do hrabiego Lehndorffa, zapraszając go na wystawianą w Lidzbarku komedię w trzech aktach.

Z czasem pod piórem Księcia Biskupa słowa Jana z Czarnolasu zabrzmiały znacznie poważniej. W liście z Berlina do Antoniego Krasickiego (15 lutego 1795 roku) Krasicki napisze:

Ja tu siedzę spokojnie i z daleka się po mojemu na rzeczy patrzę, coraz powtarzając z Kochanowskim: Niech drudzy za łby chodzą, a ja się dziwuję.
[Ib. 648]

Podobne słowa padną 28 listopada 1797 roku [ib. 686–687], a także we fragmencie korespondencji z dnia 6 stycznia 1798 [ib. 688–689]. I chociaż w pracach badaczy często te fragmenty prywatnych listów stanowiły egemplifikację „związków” pomiędzy twórczością Kochanowskiego i Krasickiego⁴¹, to twierdzenie, że cytowany wers z fraszki Kochanowskiego jest jedynie życiowym „mottem”

⁴⁰ J. Kochanowski, *Pieśni*, I, 5.

⁴¹ Przywołanie przez Krasickiego wiersza z utworu Kochanowskiego bywało często odnotowywane przez badaczy. Zob. np.: J. I. Kraszewski, *op. cit.*, s. 120 i 126; *idem*, *Ignacy Krasicki*, wybór i wstęp J. Nowak-Dłużewski, Warszawa 1964, s. 54; *Nowe spojrz* 393; Walecki 62; T. Dworak, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1987, s. 268; M. Klimowicz, *op. cit.*, s. 191.

Krasickiego, „miłą maksymą”⁴², „ulubioną dewizą”⁴³, „hasłem cytowanym”⁴⁴ czy „powtarzonym do znudzenia wierszem”⁴⁵ wydaje się niewystarczające, ograniczające, a wyrzucanie autorowi postawy „obserwatora” – krzywdzące⁴⁶. Jak zauważa Józef Tomasz Pokrzywniak:

stoicka formuła Kochanowskiego, wypracowana w znacznie spokojniejszych czasach, mogła być przejawem głębokiej mądrości; gdy jednak w dramatycznych okolicznościach upadała ojczyzna, ta sama dewiza życiowa jest raczej wyrazem rezygnacji, choć niejednego może dzisiaj razić dystansem nadmiernym, jakby niebezpiecznie graniczącym z cynizmem.⁴⁷

Możliwe jednak, że zmiana postawy życiowej nie wynikała tylko z rezygnacji, lecz była wyrazem rozpacz. Znamienne wszak wydaje się, że w tak dramatycznych okolicznościach historycznych Krasicki mówi tekstem cudzym, a jednak – o czym świadczy częstość sięgania po tę formułę – silnie zinterioryzowanym.

Szczególną uwagę zwraca na poziomie hipertekstualnym dzieł Krasickiego znaczenie, jakie oświeceniowy poeta przypisuje renesansowemu twórcy. Kochanowski jest dlań uosobieniem kulturowego dziedzictwa, swoistym znakiem idealizowanej przeszłości, dawności, konotuje jej pozytywne aspekty. Co więcej, postać renesansowego poety pozwa-

⁴² J. Kleiner, *Ignacy Krasicki*, „Pamiętnik Literacki” 1936, s. 244.

⁴³ R. Wołoszyński, *Krasicki a myśl oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 2, s. 41.

⁴⁴ T. Dworak, *op. cit.*, s.??? czy *loc. cit.*

⁴⁵ P. Cazin, *op. cit.*, s. 349.

⁴⁶ Np. Tadeusz Łopalewski pisze o „wycofaniu się Krasickiego na stanowisko sceptycznego obserwatora”. Zaznacza jednocześnie, że list Krasickiego do brata „brzmi bardzo egoistycznie”. Dla złagodzenia swoich sądów dodaje jednak, że jest w nim też optymizm (zob.: *idem*, *Krasicki książę poetów*, Warszawa 1963, s. 200–201). Roman Wołoszyński zauważa, że „w twórczości Krasickiego nie znajdujemy śladów głębszego przejęcia się upadkiem państwa. Okopany na pozycjach stoickiej «nieczułości», patrzył na tę tragedię spokojnie, jak widz w teatrze – i «dziwował się»” (s. 42), zaś według Bożeny Garszczyńskiej „żadne sprawy wielkiego świata nie były w stanie zepsuć dobrego samopoczucia Krasickiego” (s. 138).

⁴⁷ J. T. Pokrzywniak, *Ignacy Krasicki (1735–1801)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, Warszawa 1992, t. 1, s. 452.

la Krasickiemu bardzo jasno określić własne związki z literacką tradycją i się w niej lapidarnie zakotwiczyć. Dodatkowo na głęboki związek autora *Bajek i przypowieści* z przeszłością – zwyczajowo waloryzowaną przezeń dodatnio – wskazuje opatrywanie przez Krasickiego nazwiska Kochanowskiego określeniami „nasz” oraz „stary”⁴⁸.

Utwory Kochanowskiego to także źródło formuł językowych. Nie tylko wskazują one same na siebie, lecz mają też znaczenia wcześniej im nadane, które aktualizują się w tekstach Krasickiego. Wykorzystywanie przez Księcia Biskupa gotowych lub półgotowych zwrotów ukutych przez Jana z Czarnolasu to niewątpliwie wyraz uznania dla artystycznego warsztatu renesansowego poety, ale także sposób na nawiązanie dialogu z jego dziełami i ich sensami.

Z punktu widzenia uruchamianych przez Księcia Biskupa strategii retorycznych dorobek Kochanowskiego funkcjonuje w twórczości Krasickiego również jako *sedes argumentorum* – baza gotowych argumentów, tym cenniejszych, że podpartych autorytetem znakomitego poprzednika. Krasicki sięga po nie, ilekroć chce podkreślić czy uprawomocnić własną opinię.

Poziom relacji hipertekstualnych wyznacza swoistą przestrzeń gry; z jednej strony jest to zabawa (rzecz jasna edukacyjna) z odbiorcą, którego mobilizuje do odkrywania głębszych warstw palimpsestu, z drugiej – gra samego twórcy z tradycją i z czarnoleskim mistrzem, wobec którego trzeba zająć stanowisko. Może to nawet – jak chciałby Harold Bloom – „pole walki psychicznej” o „tryumf ducha nad zapomnieniem”⁴⁹.

Na ostatnim z analizowanych – architekstualnym – poziomie relacji można zaobserwować u Krasickiego zaledwie kilka odniesień do twórczości Kochanowskiego. Niejednokrotnie zwracano już uwagę na pewne związki między *Bajkami* Krasickiego a *Fraszkami* Jana z Czarnolasu⁵⁰. Wskazywano też paralele między *Fraszkami* a zbiorem *Wierszy*

⁴⁸ M. Parkitny, *Ignacy Krasicki w kręgu opozycji dawności i terażniejszości*, „Wiek Oświecenia” 2002, s. 59–97.

⁴⁹ J. Culler, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki” 1980 z. 3, s. 303.

⁵⁰ Najdokładniej omówił ten problem Pokrzywniak (*idem*, „*Fraszki*” Jana Kochanowskiego i „*Bajki*” Ignacego Krasickiego – *miejsca wspólne i miejsca różne*, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim szkicu poetyckim*, pod red. B. Kuczery-Chachulskiej, Warszawa 2004, s. 74–87).

*różnych*⁵¹. Kilka utworów Kochanowskiego – dowiodła Kostkiewiczowa – wykazuje genologiczne podobieństwo do pieśni czy ód renesansowego poety⁵², a we fragmentach poematów heroikomicznych Krasickiego – wykazał Walecki – zauważyć można odwołania do *Szachów* [116–117].

Nie zmienia to faktu, że w potencjalnym obszarze relacji architekstualnych są to jedynie śladowe związki. Nasuwa się zatem pytanie, dlaczego Krasicki nie odwołuje się do Kochanowskiego na poziomie architekstualnym? Aby skutecznie komunikować się z odbiorcą swoich tekstów Książę Biskup posługiwał się zarówno aktualnym jak oryginalnym kodem literackim⁵³, wplatając jedynie te elementy idiolektu Kochanowskiego [*ib.* 16], które zapewniały optymalną efektywność. Zapożyczenie od Jana z Czarnolasu kodu genologicznego utrudniłoby, a może wręcz uniemożliwiło Krasickiemu znalezienie płaszczyzny komunikacyjnej i stworzenie „wspólnoty semiotycznej” [*loc. cit.*] z czytelnikami.

Szczelne wypełnienie przestrzeni intertekstualnych możliwości wyznaczonej przez metatekstualność i hipertekstualność – zastosowane strategie odwołań, ich mnogość i różnorodność – nie tylko świadczą o dużej nośności semantycznej tekstów (i tekstu) Kochanowskiego, ale przede wszystkim pokazują, jak dużą rolę w praktyce pisarskiej Księcia Biskupa spełniały dzieła Jana z Czarnolasu. Bardzo je cenił, lecz jednocześnie nie pozostawał wobec nich bezkrytyczny. Przetwarzał je, parafrazował, cytował, słowem – aktualizował i przysposabiał, żeby powiedzieć „swoje”. Jak (i kiedy) je czytał, jak wobec nich się określał, jak i w jakim celu „nimi” i „o nich” mówił. Tym bardziej więc zwraca uwagę brak istotniejszych nawiązań do Kochanowskiego na poziomie architekstualnym. Uważniejsze zbadanie tej kwestii wzbogaciłoby wiedzę na temat ogólniejszej relacji między kodem literackim renesansowego

⁵¹ S. Szczęsny, *Wokół tradycji „Wierszy różnych” Ignacego Krasickiego*, [w:] *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, pod red. A. Czyża i S. Szczęsnego, Bydgoszcz 1997.

⁵² T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 100.

⁵³ W kwestii kodu literackiego przyjmuję ustalenia poczynione w pracy Douve W. Fokkema (*idem*, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1994, s. 12).

klasycyzmu a klasycystycznym kodem literackim drugiej połowy XVIII stulecia.

Problematyka intertekstualna w twórczości autora *Monachomachii* w relacji do dzieł Kochanowskiego nie została wprawdzie wyczerpana, ale wyniki podjętych rozważań dają podstawę, aby choć w pewnym stopniu – mówiąc słowami Eliota – „uchwycić znaczenie” Krasickiego, „ocenić jego stosunek do poetów i artystów nieżyjących” [Eliot 26]. Jak twierdzi londyński artysta:

Żaden bardzo wybitny poeta nie pokusi się o zrobienie po raz drugi tego, co zostało już zrobione możliwie najlepiej w jego ojczystym języku.⁵⁴

Nie pokusił się o to i Krasicki, mając za sobą ponad dwustuletnią rodzimą tradycję literacką – tradycję, której:

[o] dziedziczyć po prostu nie można, jeśli zaś chce się ją posiąść, można to zrobić tylko z dużym wysiłkiem. Warunkiem jej jest zmysł historyczny, który [...] wymaga rozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, lecz i w teraźniejszości [...]; zmysł historyczny, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające oraz ponadczasowe i przemijające zarazem. [Loc. cit.]

Zmysł ów pozwolił Krasickiemu wejść w dialog z tradycją bez ograniczania się jedynie do „naśladowania metod” poprzednich pokoleń bądź „trwożnej adoracji [...] [ich] osiągnięć” [Eliot 25]; sprawił, że Biskup warmiński świadomie „mówił Kochanowskim” i „o Kochanowskim” nie tracąc swej indywidualności twórczej. Podejmował grę z przeszłością bez ryzyka zdominowania przez nią.

Ewa Zielaskowska

IGNACY KRASICKI SPEAKING (ABOUT) KOCHANOWSKI

(summary)

The article was an attempt to analyse references between Ignacy Krasicki and Jan Kochanowski texts, based on Gerard Genett intertextual theory, supplemented by Michał Głowiński and Ryszard Nycz. Three levels of relations were analysed, outlining the area of potential intertextual references: metatextual, hipertextual and architextual ones. The author pointed out that Krasicki filled tightly up the sphere of metatextual possibilities – speaking about Kochanowski – and the spectrum of hypertextual references – Kochanowski speaking. The abundance and diversity of intertextual strategy used by the Bishop allow to demonstrate what kind of functions Kochanowski texts performed in his work, as well as to show how and when Kochanowski was read by Krasicki, how he was judged and valued, and finally how the Bishop related himself to Kochanowski, to what purpose "about him" and "him" told. Kochanowski's absence in the sphere of architextual references didn't escape the author's notice, so it could be article to study more generally relation between Renaissance-Classicism literary code and classical literary code of the second half of the 18th century.

⁵⁴ T. S. Eliot, *Kto to jest klasyk?*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 78.

Małgorzata Pawlata

WSTĘP DO SZCZEGÓŁOWEJ ANALIZY
„EROTYKÓW” FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA
NA PRZYKŁADZIE KSIĘGI DZIEWIĄTEJ

Młodzieńcza twórczość Książnina, do której zalicza się *Erotyki*, była odbierana przez pierwszych czytelników jako poezja czerpiąca wzorce stylistyczne z baroku, a więc niemodna, „za ciężka” i udawana. Poeta w szlacheckich szatach, z sarmackim wąsem, kultywował tradycję, celowo przeciwstawiając się nowym modom. Połączenie tych dwóch faktów „narzuciło się” współczesnym poecie, a także późniejszym krytykom, którzy bez dogłębnej analizy jego utworów formułowali sądy, że są one, jak ich twórca, anachroniczne. Wydaje się jednak, że współcześni, przekarmieni barokowym stylem mówienia o miłości i przewrażliwieni na jego punkcie, niesłusznie skojarzyli Książnina z tym nurtem.

Gdy Franciszek Karpiński pisał, że wiersze Książnina „nie wszystkim podobać się mogą”¹, zarzucał poecie „szkolną przesadę” i namawiał, „ażeby więcej prostej a tkliwej natury w wyrazach swoich szukał” [*ib.*]. Ale czy wiersze te rzeczywiście się nie podobały, skoro traktowały o miłostkach, opiewały zabawy w parku księżnej Izabeli, a poeta pozostał dworzaninem Czartoryskich?

Małgorzata Pawlata (ur. 1981) – asystent-doktorant w Katedrze Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego, magister teologii Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. W ramach rozprawy doktorskiej przygotowuje naukową edycję tekstów wczesnochrześcijańskiej herezji.

¹ F. Karpiński, *Historia mojego wieku i ludzi, z którymi żyłem*, oprac. R. Sobol, Warszawa 1987, s. 116.

W XIX-wiecznym wydaniu *Dzieł* ich redaktor, Franciszek Salezy Dmochowski, napisał:

[...] w naśladowaniu starożytnych nie widać ich wdzięku, poprawności i lekkości, w oryginalnych *Erotykach* nie ma ani dowcipu Francuzów, ani też wyrazu szczerego i mocnego uczucia. W epoce, w której Książnin pisał swoje *Erotyki*, język polski z długiego powstający zaniedbania [...] nie był jeszcze wyrobionym do wydawania myśli delikatnych i zalotnych, a styl Książnina dalekim był jeszcze od tego wypracowania i piękności, jaką znajdujemy w późniejszych, a zwłaszcza w pośmiertnych jego pismach. Jednym słowem, w początkowych pracach Książnin mylną i przeciwną charakterowi swojemu udał się drogą: bo kiedy ani prawdziwa namiętność, ani uczucie przyjaźni [...], ani dowcip wreszcie, nie natchnie poety, musi być mdłym i zimnym opiewaniem zmyślonych tęsknot, jęków miłosnych i uciech, od których dalekim jest może w chwili, gdy je malować usiłuje.²

Prawdopodobnie Dmochowski ocenił autora nie według „jego własnych dzieł”, ale wedle swego redaktorskiego gustu, bo czy z ubogiej biografii Książnina wynika, że opiewał tylko „tęsknoty zmyślane”, że nie natchnęło go żadne prawdziwe uczucie?

Przyznać trzeba, że w *Erotykach* wiele jest antycznych motywów opracowanych na sposób barokowy, co wielu krytyków odebrało jako nieumiejętność delikatnego i wysublimowanego opisywania wątków erotycznych. Większość badaczy podkreśla, że Książnin używa wyeksploatowanych i banalnych środków na określenie uczuć oraz stanów emocjonalnych. Teresa Kostkiewiczowa zalicza go do poetów:

pielęgnujących stereotypy barokowego konceptu, który służy skonwencjonalizowaniu wewnętrznych sprzeczności „słodkich udręek” i „radosnej niewoli” kochających.³

Utworem, w którym Książnin nadużywa barokowej stylistyki, jest wiersz *Zwierciadło*⁴ [6], krótka, dwustrofowa, epigramatyczna kon-

² F. S. Dmochowski, *Wstęp*, [w:] F. D. Książnin, *Dzieła*, Warszawa 1828, t. 1, s. 15; dalej: [Dmoch] z podaniem strony.

³ T. Kostkiewiczowa, *W kręgu serca i uczucia*, [w:] eadem, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 194.

⁴ F. D. Książnin, *Erotyki*, Warszawa 1779. Wszystkie cytaty pochodzą z IX księgi (numery w nawiasach odpowiadają numerom utworów) w tym wydaniu; podkr. M. P.

strukcja podsumowana puentą. Gdy śliczna Halina pragnie przejrzeć się w lusterku, wielbiciel posyła jej serce z prośbą:

[...] rzuć nań, proszę, okiem
A w nim się przejrzyisz; tu Kupidek złotem
Wyrzył cię grotem.

Poeta czerpie z marinistycznego wzorca także w utworze *Konwalie* [12]. Sześć zwrotek poświęcił tkliwemu opiewaniu „bieluchnych, wonnych konwalij”, które widzi „ukrzywdzonymi” zerwaniem ich i przeniesieniem do swego „pokoja”. Rekompensatą za tę straszną krzywdę ma być dla nich złoty dzbanek i orzeźwiająca je świeża woda: „los wam przedłużam i moje rozkosze”. W siódmej strofocie, gdy „schną główki i na dół się chylą”, śmierć kwiatków poeta kwituje jakby z oburzeniem:

Otóż ma rozkosz! ledwie kęs użyję,
Alic za jedną porzucą mię chwilą.

Barokowy w stylu jest też wiersz *O Kupidyńku* [32], który właściwie cały jest konceptem. Motyw ołowiu tworzy w nim kompozycyjną klamrę: najpierw Książninek mówi Halinie, że Kupidynek „strzeliwszy złotem, strzela ołowiem”, następnie tłumaczy skutki „złotego postrzału”. Dopiero w puencie wiersza okazuje się, do czego Kupidyńkowi potrzebny ołów.

Tknięty tą modłą serdeczny morderca,
Przyrzekł grot złoty wyjąć mi z serca,
I nim twe ranić; a coć więcej powiem:
Moją ma ranę zalać ołowiem.

Trzeba przyznać, że to udany koncept. Wiersz jest humorystyczny i bardzo sugestywny, z łatwością można sobie wyobrazić ociężałe serce z ołowianą „plombą”, nieczule na kobiece wdzięki w odwecie za nieczułość wybranki. Prawda też, że takie dosadne obrazowanie jest cechą *stricte* barokową i daleko mu do rokokowej frywolności i ulotności. Podobnie w wierszu *Z francuskiego* [37], w którym poeta „zazdrości” kamieniom i skałom:

Głazy nieczule, skały niedostępne,
O, jakże los wasz, zda mi się fortunny;

Równo gardzicie, na wszystko posępne,
Tak cios serdeczny, jak pocisk piorunny.

Koncept ten budzi jednoznaczne skojarzenia z sonetem Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa*. Zresztą taka dosadność językowa zdarza się Książninowi także w parafrazującym pieśń XI Horacego z księgi I⁵ wierszu *Z Horacjusza* [3], w którym poeta pisze: „[...] w zimnym grobie skrzepły trup ostygnie”. Trudno się dziwić, że jak pisał Karpiński, takie obrazy poetyckie w epoce „gustu i smaku, nie wszystkim podobać się mog[ły]”.

Książnin często używa motywu „strzeleckiego”, pokazując przesywające, namiętne spojrzenia kobiet jako przyczynę miłosnych cierpień. W *Oczętach Zosi* [33] oczy dziewczyny są niczym przyczółek, z którego Kupidyn, „miłości bożek zuchwały, / Czatujać, bystre wyrzuca strzały”. W *Niespokojności* [22] zaś autor tak usprawiedliwia swój stan emocjonalny:

Tyś to zapewne swego oka grotem,
Korynno wdzięczna, tyś mię podstrzeliła!
Tyś to ćwiczoną błyskawic obrotom
W serce i w umysł uczucie wraziła.
Na pocisk nagły, niżeli postrzegłem,
Pierwej poległem.

W *Podobieństwach* [36] już delikatniej, na miarę rokoka, autor porównuje się do „siwego ptaczka”, „pszczołki nader pracowitej” czy „mrówki w pracy nieustannej”, opisując swą „gorliwość” w oddawaniu czci Wenerze, Gracjom i Kupidynowi. Wiersz jest pełen zdrobnień: „ptaczek” zbiera gałązki, „przelatywa z krzaczka na krzaczek”, „pszczołka” lata „z kwiatka na kwiatek”, „nie minie narcyska”, mrówka „szuka korzyści z ziółek”, ale (tu autor chyba się zapomniał) „do kupy wlecze i przykładą / kadzidło rada”.

Podobnie w *Myśli z Safony*, wierszu, który Książnin znał prawdopodobnie tylko z francuskiego przekładu⁶, panieństwo jest uosobione

⁵ Lokalizacja pieśni Horacjusza, parafrazowanych przez Książnina: Horacy, *Dzieła wszystkie*, oprac. O. Jurewicz, t. 1, Wrocław 1986.

⁶ L. Kalisz, *Liryka Książnina a poezja klasyczna*, „Pamiętnik Literacki” 1924/25, s. 58; dalej: [Kalisz] z numerem strony.

z „ptaszkiem, kanareczkiem złotym” i „różą nietkniętą”, z którymi kobiety podmiot (jedyne w tej księdze) prowadzi pożegnalny dialog.

O ile niektóre wiersze faktycznie są przykładami barokowego pojmowania sztuki poetyckiej i używania „niemodnej” stylistyki, to podkreślić należy, że inne mylnie są za takie uważane. Są to mianowicie utwory, w których poeta posługuje się przeciwstawieniami i dalekimi metaforami, często porównując przeciwieństwa. Trudno jednak wychwycić w nich „typowe” koncepty, ponieważ Książnin nie używa tylko środków znanych od stuleci, ale wprowadza własne oryginalne pomysły. Tak na przykład w wierszu *Spojrzenie* [4], gdy zwraca się do lornetki:

Tyś mię zraniła nieletko,
Nadobne wskazawszy lice.
[...]
I wnet przez szkiełko donośne
Doszły mię groty miłośne.

Interesujący jest wiersz *Wzajemność* [8]. Można by powiedzieć, że to utwór zawierający elementy barokowe i rokokowe, ponieważ Książnin stosuje modne w rokoku „przeniesienie” postaci mitologicznych w „swojski klimat”⁷. Tu Pafijczyk zostaje mianowany podczaszym – urzędnikiem dworskim do nalewania i kosztowania trunków. Jednocześnie utwór ten zawiera koncept: ludzie służą Kupidynowi przez oddawanie się miłosnym rozkoszom, a Kupidyn służy ludziom dolewając wina, co podsycza namiętność.

Cóż to? Czy twoim już zostanę panem,
Żeć sobie każę stawić się ze dzbanem?
Ano twój bardziej jestem ja poddany.
Czyńmy dla siebie przysługę wzajemną:
Ja z tobą jestem, a ty jesteś ze mną –
Panujmy sobie, służąc na przemiany.

Książnin w wielu utworach używa skonwencjonalizowanych obrazów odczuwania miłości jako cierpienia, choroby, krzywdy. Miłość jest

⁷ O zakorzenieniu antycznych wątków w ówczesnych realiach szerzej pisze Wacław Borowy (*idem*, *W cypryjskim powieście. Studia i rozprawy*, t. 1, Wrocław 1952, s. 95).

„ślepa”, „bezecna” i „ze wszystkiego złupi”, „umysł bodze”, „rani bez przestanku”, przez nią „czułe boli serce”. Kupidyn to „wąż srogi”, który ujadł; „serdeczny” [‘sercowy’] lub „chytry morderca”, a Wenus „męczy srogo”, „zmysły chore klóci”. Człowiek zakochany, na którego „padła bieda”, jest pokazany „jako się niszczy w oplakany stan”, „dręczy go boleść i smutek”, mówi o sobie: „mdleję i wzdycham, i prawie umieram”. Za miłość trzeba „potem jękami płacić”, dlatego autor przestrzega: „Kto na tym świecie żąda być szczęśliwy [...] niech ten nie szuka miłości zdradliwej”.

Miłość można także odczuwać jako uwięzienie, karę lub służbę. Zakochać się, to „w pęta usidlić serce”, a człowiek nie może się uwolnić od miłości, jak w wierszu Książnina *Do Fabiana* [2]:

Oto tak właśnie, jako twój kanarek,
Co się z drucianej chce wydobyć sieci:
Skoro mu papki, cukierku i Ziarek
Przysypiesz, znowu do wnyku przyleci;
A choć niekontent z niewolniczej doli,
Śpiewa i do swej garnie się niewoli.

Nie może się uwolnić, to za mało powiedziane, gdyż on chce i jednocześnie nie chce wolności, gdy tylko poczuje choćby chwilową „przychyłość” kochanki. I w tym przypadku chyba nie jest to objaw barokowego rozdarcia, ale rokokowej, wyrafinowanej gry miłosnej, jak w wierszu *Gabinet Temiry* [13]:

Gdzie nocą zewsząd różliczne ptaszęta,
Wielbiąc swe losy w drucianej niewoli;
[...]
Cieszą się z fortunnej doli.

Dla Książnina miłosne przywiązanie czy tęsknota to „nudny taras” (‘więzienie, loch’), „zadzięg” (‘węzeł, pętla’), „sieć”, „smutne więzienie”. Poeta mówi o zakochanych: „wszyscyśmy jeńce, wszyscyśmy poddani”, prosi Tymorynnę: „daruj mię pani, jużem ukarany”.

Jednak chyba ulubionym sposobem Książnina na pokazanie uczuć miłosnych są wszelakiego rodzaju płomienie i postrzały:

Cyprydy synek wystrzelił
I przeciął ogniem wnętrzości.

Na pytanie przyjaciela: „Cóż to za płomień tak cię srodze trawi?” podmiot wiersza odpowiada:

Jest mi ten płomień od kochanki jednej,
Która mię rychło i życia pozbawi.

Żegnając się z przyjemnościami świata, autor wspomina: „nieraz mnie lubym tknęłyście zapałem”, a dalej prosi „skrzydlaty bożku, zaniechaj postrzał” [*Samotność* 29]. Gdzie indziej pisze:

złoty to postrzał, co rozrzewnił serce
I co mię w bystrej zatlił iskierce
[*O Kupidynku*],

a przyjaciela przestrzega, że:

Niejednych oczu i niejednej twarzy
Ogień ci serce rozżarzy.

Miłość do Tymorynny to „ogień piekielny, który mię poduszcza”, a zakochanie jest to stan, kiedy „wnętrzości [...] srogi ogień maca”.

Ale Książnin dobrze tłumaczy się ze swojego barokowego, pełnego paradoksów obrazowania; wie, że —

wszyscy na miłość gadamy; a przecie
Každy ją ganiąc, rad onej popada,

dlatego miłość „na opak brzydzi się i kocha”, „łechce i żarzy”, „rani, żga i łechce”. Postrzały Kupidynka są „lube”, on sam zaś ukazany jest jako „straszny [...] bożek, lecz razem i miły”, sprawca „niekrwawej rany”. Kobieta zaś może być tylko „słodczą mniemaną”, bo „jad w sobie śliczna kryje powłoka”.

W *Erotykach* dużo jest także rokokowej swobody, wychwalania Bachusa i Kupidyna, patronów dworskich biesiad na łonie natury. Utwory o tematyce bachicznej to przede wszystkim parafrazy z Anakreonta i przekłady późniejszych anakreontyków, a także parafrazy ód Horacego.

W wierszu *Sen Anakreonta* [5] (parafrazującym anakreontyk 37 [35]⁸), poeta upojony winem zapada w sen, w którym igra z dziewczętami i pragnie je całować, gdy nagle zostaje obudzony przez zazdrośnych chłopców. „Dar kochanego Bacha” pozwala pomarzyć, przysnić zabawę z „własnymi” kobietkami, o które z nikim nie konkuruje. Wychwalając „cyprijski nektar” wiersz ten jednocześnie ukazuje przykre położenie bohatera, któremu przyjemności zdarzają się jedynie we śnie w alkoholowym zamroczeniu.

Wiersz *Z Anakreonta* [15] (parafraza anakreontyku 40 [38]), to epikurejskie opracowanie motywu przemijania życia „śmiertelnego człowieka”, znającego tylko swoją przeszłość. Nie wie on, jak długo jeszcze będzie żył ani co go w życiu spotka, dlatego poeta postanawia: „wesół żyć myślę, nim dojdę do mety” i prosi: „w żarcie i skoku bądź ze mną, Bachu!”.

W wierszu *Z Horacjusza* [19], parafrazującym pieśń 21 z księgi III Horacego, autor zwraca się do dzbana:

Dobryś dla potuchy,
Dzbanie mój dwouchy!

i powołuje się na „osobistości” antyku – Katona i Marka Korwiniusa, którzy pomimo swej pozycji społecznej i mądrości nie gardzili trunkami. „Nektar” jest też dobry na „osłodzenie żalu” i przepędzenie precz „zgryzoty” i „gorzkiego frasunku”.

W *Krotofili* [9] poeta wychwala zabawę przy winie i w „dobrym”, wytwornym towarzystwie, które „przy słodkiej chwili a wesołej dobie” potrafi się bawić:

[...] bez wrzasku, bez zatargi krwawej,
Nie naśladować w tym scytyjskiej wrzawy.

Na miarę rokoka jest utwór *Gabinet Temiry* [13], jedyny w księdze IX tekst bezpośrednio związany z realiami dworu Czarotoryskich. Można powiedzieć, że jest to wiersz panegiryczny. Temira, tj. księżna

Izabela Czarotoryska i jej dom, uosabiają wszystkie cechy, które były wyznacznikiem kultury wysokiej starożytnych. Książnin nie napisał żadnego manifestu rokokowego smaku, ale ten wiersz pokazuje, że świetnie znał wypowiedzi estetyczno-literackie. Wyjęte niczym z *Listów o guście* Józefa Szymanowskiego abstrakcyjne, upersonifikowane pojęcia: „sama piękność”, „spokojność złota”, „natury wizerunek szczery”, gust, „wdzięczność i prostota”, „nauka i cnota”, „obfitość i użytek”, „niewinność i pieszczota” są stałymi mieszkańcami „gabinetu”. Prócz tych dwór zasiedlają najznamienitsi bogowie antyku: Junona, Atena Pallas, Wenus, Ceres, Flora, Kupidynki, Charyty, a wszyscy mają swoje miejsca i funkcje, i świetnie komponują się z rodzimą kulturą. Także przyroda wydaje się nadzwyczajna – poza drzewami i kwitnącymi ziołami „liście zapachem się kadzą”, a „ptaszęta”, zamiast latać po lesie, wolą siedzieć „w drucianej niewoli” u Temiry. Ona też jest nieomal boginią, obdarzoną wyłącznie pozytywnymi cechami:

Gdzie głos uczony leje nektar szczery,
[...]
Gdzie doskonałość – są to cnej Temiry
I palce, i usta.

Autor podkreśla również walory duchowe bohaterki utworu. Temira potrafi „mile władać” i jest „wzorem matek”. Wszystko w jej otoczeniu jest idealnie zharmonizowane: „mus nie nudzi”, „chęciom czyni zaadość wygoda”, „zmysły lechce ukontentowanie”, „rozum rządzi, służy mu swoboda” – dlatego na przybyszu czyni to ogromne wrażenie:

Razu jednego tem cuda oglądał,
Gdy u jej progu stanąłem wątpliwy:
Cóż jest, czego bym sobie więcej żądał?
Nadto zostałem szczęśliwy.

Tworząc *Erotyki* autor poczynił wiele antycznych odniesień. Pojawiają się u niego nie tylko poszczególni bogowie w konkretnych mitologicznych sytuacjach, ale także są niejako elementami światopoglądu Książnina, bo w całej księdze nie ma ani jednego wiersza, w którym by zakochanie nie było sprawką Wenus lub Kupidyna. Mitologicznego obrazowania jest tak dużo, że traci ono na oryginalności jako konwencjonalne, spodziewane, wyraźnie w rokokowym guście.

⁸ Numery anakreontyków według: *Carmina Anacreontea*, oprac. M. I. West, Lipsk 1984 (numery bez nawiasów) i *Poetae lyriici Graeci*, oprac. T. Bergk, t. 3, Lipsk 1882 (numery w nawiasach).

Kniaźnin jednak nie tylko posługiwał się mitologią, tłumaczył i parafrazował antycznych poetów. O ile Horacjusza tłumaczył z łaciny, to wiadomo, że nie czytał oryginalnych tekstów poetów greckich (Safony, Teokryta i Anakreonta), lecz ich francuskie translacje [Kalisz 48]. Niektóre wiersze parafrazował dostosowując je do rodzimej mentalności, zmieniając na przykład Lyajosa na Bachusa, Erosa na Kupidyna i pomijając nieznaną boginię Kybele, na której cześć sprawowano orgiastyczne obrzędy. Z innych utworów czerpał tylko motywy, rozwijając je według własnego upodobania; na przykład zaczerpnięty z Teokryta mit o Adonisie i Afrodycie czy temat panieństwa, przypisywany Safonie [ib.].

Kniaźninek, jeżeli nawet wyrażał się mało rokokowo, to z pewnością rokoko odczuwał. Najlepszym tego dowodem jest autoironiczne zdrobienie własnego nazwiska w wierszu *O Kupidynku*, rzadkość w poważnych tekstach literatury. Młody Kniaźninek lubował się w opisywaniu miłostek, które były niemal przedstawieniami, więc może i siebie widział jako porcelanową figurkę, laleczkę grającą w miniaturowym teatryku, bo Kniaźninek „występuje”, aby „powiedzieć co o Kupidynku”.

Obojętne, czy są to „udawane zapały”, jak pisał Dmochowski, czy podniety całkiem prawdziwe – bez wątpienia są sprawnie opisane. Zakochanie, rozumiane jako „rozbląkanie zmysłów”, powodujące, że się „Kupida nuci na wdzięcznym szpincie” i „techą przyjemnie żywą krew zapały”, nie jest w poezji nowe. Jednakże motyw miłości powodującej odejście od zmysłów i związane z tym nieracjonalne zachowania jest obecny w literaturze do dzisiaj. Kniaźninowskie „rozbląkanie zmysłów” zmierza raczej w stronę Mickiewiczowskiego szaleństwa z miłości niż Morsztynowskiego stawania się „zimnym trupem”.

Dużo jest w księdze IX „techania”. Kniaźnin używa tego słowa sześciokrotnie. Jeszcze więcej jest wszelakich „ponęt” i „nęcenia” – aż dziesięć razy w użyciu, choć już wtedy wyrazy te były uznawane za przestarzałe i nieużywane⁹.

⁹ Taki jest kwalifikator wyrazu użyty w słowniku Trotza, przypomniany w: *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowski, M. R. Mayenowa, Warszawa 1957–1959. Por. też: T. Kostkiewiczowa, *Znaczenie wariantów tekstowych wierszy Kniaźnina*, [w:] eadem, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 53.

Czasem takie nagromadzenie „przyjemności” doprowadza do przesytu, bo kiedy „lube postrzały [...] głaszczą zmysły rozkoszą”, to kochanek przemienia się w pantoflarza i traci dynamizm, niezbędny, by stale trzymać partnerkę w napięciu. Nic dziwnego, że ten przesyt środków stylistycznych odnoszących się do czułości kojarzył się frywolnym oświeconym z gnuśnym barokiem.

Wyobrażenie nocy poślubnej, jakie Kniaźnin przedstawił w wierszu *Epitalamion*, wydaje się dość konwencjonalne i chyba jest jednym z niewielu dowodów na potwierdzenie tezy Dmochowskiego (tu akurat ostrożnie sformułowanej w kategoriach „możliwości”), że Kniaźnin zajmuje się „opiewaniem [...] jęków miłosnych i uciech, od których być może daleki jest w chwili, gdy je malować usiłuje” [Dmoch 11]. Kniaźnin pokazuje scenę weselną przez pryzmat patriarchalnego społeczeństwa, przedstawiając bohaterkę jako zawstydzoną i przestraszoną:

Trwożą jej umysł niedoznane gody
I pierwszej utarczka nocy;
Uzbrojon czeka Telesykrat młody –
Ta słaba, ten pelen mocy.

Docenić należy ówczesne dobre wychowanie panien i to, jak chcieliby je widzieć przyszli mężowie, ale wydaje się, że w epoce rokoka i libertynizmu staropolski obraz płochy panienki jest nieco przesadzony. Mało wiarygodne, by oświeceniowa kobieta nie wiedziała, co ją po ślubie „czeka” i „rzeczy tajnej dociekała”, albo żeby została „nieznajomym uraniona grotem”. Taka była przejęta z tradycji konwencja, o czym świadczy bardzo podobne ujęcie tematu w *Epitalamionie Dorantowi i Klimentie* Stanisława Trembeckiego¹⁰.

Frywolne temaciki, miłostki i lekkie wierszyki w księdze IX erotyków Koźmiana to nie wszystko, co zaprzętało autora. Znajduje się tu kilka wierszy o starości i choć nie są to jego oryginalne utwory, tylko parafrazy z Anakreonta, zwraca uwagę, że temat ten poeta podjął dopiero w wieku dwudziestu dziewięciu lat.

Wiersze te prezentują starość w ujęciu „pomimo”. W parafrazie anakreontyku 51 [53], *Z Anakreonta* [21] podmiot wiersza mówi:

¹⁰ Motyw ten omawia Roman Krzywy w artykule *Rokokowe epitalamiony Stanisława Trembeckiego wobec tradycji gatunku* („Wiek Oświecenia” 2004, t. 20).

[...] lubo jestem już stary,
Lubo i włosy mam siwe;

ale przy dogodnej sposobności:

Jak tylko na cię, przyjemna młodzi,
Wesołym popatrzę okiem

a jeszcze gdy popłynie wino, to:

Wnet odmłodnieję, rzeźwość przychodzi,
Żywszym krew płynie potokiem.

Tak odmieniony stary człowiek, niczym nie różni się od młodych:

[...] starzec mocny
I pić, i płaszać, i szaleć zdoła
Z wami do chwili północnej.

Przesłanie wiersza *Z Anakreonta* [31], parafrazującego anakreonetyk 39 [37], jest konkretne i proste: nie wygląd i przeżyte lata decydują o tym, czy ktoś jest stary, ale stan jego umysłu, ponieważ:

myśl go, kiedy rażnym toczy się szykiem,
Czyni młodzikiem.

Podobnie w *Śnie Anakreonta* „chłopcy” „szydzą niegodnie”, że „starzec lata z nimfami swobodnie”, a co poradzić na to, że człowiek stary też chce „całować w zapalanej chuci”?

Temat starości jest potraktowany poważniej w wierszu *Z Anakreonta* [24], który jest parafrazą oryginalnego utworu Anakreonta 50¹¹. Poeta dostrzega swą starość, widzi, że „włos siwy głowę oplata”,

zmarszczki zorały już lice,
Sępieje czoło, brwi zwisły,

jakby „żegna się z życiem”, chociaż „czuje tęsknicę” do młodzieńczych uciech. Boi się przyszłości, mówi wprost: „śmierci się lękam”, ale też wyraża przekonanie, że nie ma życia po śmierci:

¹¹ Lokalizacja i numeracja utworów Anakreonta parafrazowanych przez poetę według: *Poetae melici Graeci*, oprac. D. L. Page, Oxford 1962.

Kres to jest srogi dla człeka,
Przepaść okropna zaiste!
Dokąd zapadłszy, wieczyste
Siedlisko człeka.

Poeta pisze tutaj także o śmierci i to nie „ze starości”, lecz w „kwiecie wieku”, o śmierci, która zabiera młode, piękne kobiety. Pokazuje śmierć jako stratę, a jednocześnie przypomina o przemijaniu ludzkiego życia w dość konwencjonalny sposób.

Wiersz *Grób Klimeny* [17] ma formę staropolskiego trenu. Są w nim elementy wychwalania zmarłej – „niewinna”, bardzo młoda – co podkreśla wielkość straty. Jest też ukazane cierpienie tych, których Klimenta opuściła: jej przyjaciółki są „martwe na poły”, „jęczą” i „wzniosły ku niebu żałośliwe głosy”, Książnin używa też motywu „żałobnego” obcinania włosów. Wiersz kończy się refleksyjną prośbą, akcentującą marność żywota, nie o modlitwę co prawda, ale o westchnienie nad grobem przedwcześnie zmarłej kobiety:

Tu Klimena leży!
Niegdyś serc nęta, teraz garść popiołu.

Bardzo konwencjonalne są u Książnina przedstawienia zalet zmarłych kobiet jako wartości nietrwałych. W *Grobie Klimeny* „piękność i powab długo trwać nie mogą”, a w *Nadgrobk* [20] „zadne przymioty długo trwać nie mogą”. Wiersz *Nadgrobek* jest niezbyt udaną próbą epitafium, w zasadzie nic nie wnosi poza egoistycznym stwierdzeniem podmiotu:

straciłem Ewę, [...] rzecz drogą,
[...] szczęścia mojego zadatek

i banalnego zakończenia:

okrutna śmierci! [...]
Wszystko mi wzięła; wszystko utraciłem!

Wśród *Erotyków* są także wiersze sentymentalne, nie tylko płaczliwe, przepełnione „płochą żalnością”, ale też refleksyjne, w których poeta przyjmuje postać człowieka świadomego własnego przemijania, żegnającego się z życiem. Przemienia się w nieczułego na powaby „tego” świata stoika.

Do nurtu „płaczliwych” zalicza się *Refleksja* [34], w której poeta nazywa miłość „piątym świata żywiołem” i zastanawia się, czy można bez niej żyć, w nieczułości na miłosną „iskierkę”:

czy można tkliwe zatwardzić serce,
By nie rozmiękło na słodkie waby?

Z niejaką butą podmiot konstatuje, że w braku szans na wzajemność nawet: „Trzeba się wewnętrznej sprzeciwić woli”, gdyż:

Musi rad, nie rad czucie postradać,
Skoro kto biedny, a nie jest głupi.

W parafrazie *Z Horacjusza* [3] poeta prezentuje epikurejskie podejście do życia, uzasadniając je chwilowością ludzkiego bytu. Idea *carpe diem* ma tutaj podwójne znaczenie – z jednej strony głosi: żyj chwilą, ale nie interesuj się przyszłością: „nie szperaj dwornie, czego nikt nie ścignie”, „nie chciej się liczbą babilońską bawić”, z drugiej strony: żyj chwilą i korzystaj z życia, bo jest krótkie, nie łudź się żywotem, bo nie wiadomo, kiedy umrzesz:

Używaj bacznie wdzięcznej krotofili,
Którą przytomny czas leje;
A dłużej nie czyn nadzieje
W tak krótkiej życia lecącego chwili.

Oto, gdy mówim, czas nam śliski zdradnie
Cichym zmyka kołowrotem;
Chwytaj go teraz, bo potem
Wiecznie nie zgonisz, gdy ci z rąk wypadnie.

Podobnie został przedstawiony niespełnionego życia w *Samotności* oraz w *Filozofie z biedy* [25]. Tytułowy *Filozof z biedy* „nigdy nie czuł rozkosze”. Jest przekonany, że Natura i Los sprzysięgły się, by „przykre znosił nędze i mozoły”, a

Zdatność, naukę, zapęd i ochotę
Fortuna ślepym skierowała stérem.

Wprawdzie poeta „czuł” „zapały przyjemne”, ale ich nie „doznał”, dlatego konstatuje:

Czucia wam swoje i zalotne chęci
Szczęśliwszy niechaj nade mnie poświęci.

Postanawia porzucić poezję miłosną, zwracając się do cytry:

Porzuć świątnicę rozkosznej Dyjony,
Porzuć jej nucić łakocie i wdzięki,
Nic to nie nada, zahartujmy serce
Przeciwko tkliwej Kupida iskierce.

Żegna się z „rodu ludzkiego ponętami” i „marnymi tego świata sprzętami”. Wie, że są one tylko wartościami pozornymi. Swoją wywód kończy stoicką frazą:

Już się mój umysł ni lęka, ni cofa,
Przyjąwszy na się postać filozofa.

Również w wierszu *Samotność* Książnin postanawia „omijać wdzięki” i prosi Kupidyna, by „zaniechał postrzały”. Pragnie poświęcić życie „samotnej ciszy”, zostać „filozofem niedbałym”. Także w tym utworze żegna „miłe Cyprydy rozkosze”.

Niech innych ludzi
Chęć płocha budzi
Ponętą i złotem.

Szuka samotni, chce usiąść przy strumyku i kwiatku; może jest to zapowiedź zmiany zainteresowań twórczych?

Poza wierszami refleksyjnymi w prezentowanej księdze znajdują się też utwory z przesłaniem moralnym. W utworze *Los róży* [23] Książnin opowiada historię „slicznej róży”, wokół której „Rzesza latawców żywo się zebrała”, „Skoro ją matka na świat wydała”. I tak, igrając ze wszystkimi, którzy chcieli z nią igrać:

Zupełnie po krótkim czasie
W swojej mignęła krasie.

Ta przejrzysta w wymowie historyjka ma być przestrożą dla „Lucetki tchliwej”, która właśnie otrzymała różę jako „zadatek” miłości. Książnin przestrzega Lucetkę:

Przyjemna pani, i grzeczna, i gładka!
Com ci powiedział o róży,
Niech to dla ciebie służy.

Poeta pisze wiersz *Do Ursyna* [37] i chodzi tu z pewnością o Julianna Ursyna Niemcewicza, mającego w roku publikacji *Erotyków* dwadzieścia jeden lat. Niemcewicz był adiutantem Adama Kazimierza Czartoryskiego, a także jego wiernym dworzaninem, który towarzyszył generałowi ziem podolskich w wielu podróżach, członkiem łóż masonskich, a także posłem Sejmu Wielkiego. Wiersz *Do Ursyna* jest połączeniem utworu moralizatorskiego z pochwalnym. Książnin zwraca się do adresata z szacunkiem:

Ursynie młody, piękny i uczony,
Kochanku ślicznej Dyjony!
W samym zostajesz lat powabnych kwiecie
I żyć poczynasz na świecie.

Zanim poeta pouczy szacownego adresata, wychwala go i zaczątki jego twórczości literackiej:

Niesiesz nie z jednej, swą zaletę, miary,
Nie jedne przyjąłeś dary
I z przyrodzenia, i z umiejtności.

[...]

Muzy ci wieniec gotują parnaski,
Gracyje niosą przepaski;
Te ciebie zejmą, a tamte opletą;
O, jakżeś miłym poetą!

Po takim wstępie Książnin przechodzi do rzeczy; a rzecz w tym, że Ursyn zaczyna dorosłe życie, w którym będzie:

Prędzej zapewne [...] Adonise
Niżli nieczułym Narcysem,

dlatego autor doradza mu, formułując jasne wskazówki postępowania:

Takim staraj się szukać obyczajem,
By ciebie szukano wzajem,
[...]
Niechaj twe ognie miłość krasi złota
I gust, i rozum, i cnota.

Kodeks ten zawiera także przestrogi:

Pamiętaj, żebyś na słodką ponętę
Uczucia zachował święte.

Jest w tym utworze całkiem dobitne i jednoznaczne przesłanie, wyrażone z użyciem pytań retorycznych:

Cóż zaciejszego może być, zaiste,
Nad serca płomyki czyste?
I cóż być może podlejszego, proszę,
Nad mniej uważne rozkosze?

W zakończeniu Książnin stawia sprawę jeszcze jaśniej: tylko mądrość i przestrzeganie wypracowanych przez siebie zasad moralnych może uchronić człowieka od błędów. Poeta przestrzega młodego Ursyna przed akceptowaniem modnych w wyższych kręgach postaw libertyńskich, kojarzonych z rozwiązłością obyczajową. W podsumowaniu podkreśla, że miłość i pożądanie zawsze powinny być kontrolowane przez rozum:

Gdy Wenus znęci, a Hebe poduszczy,
Wyłącz się z powszechnej tłuszczy;
I w samych czuciach, gdzie rozum odpada,
Niechaj cię zdobi Pallada.

Księga IX kończy się parafrazą horacjańskiej pieśni XXVI z księgi III. Utwór *Z Horacjusza* [39] jest jeszcze jednym pożegnaniem z miłośnymi igraszkami i uciechami młodego wieku. Wydaje się, że poeta zapowiada zmianę tematyki swej dalszej twórczości: „Żegnam was od-

tań, dziewoje krasne”. „Już wędnę i smutno gasnę”, ale chyba nie ze starości, może z przesyty krotocwilą? W każdym razie kusząca pasterka Chloe szykuje się, by odpłynąć, a Wenera ma pokazać „możnego dowód wyroku” i sprawić, by dziewczyna raz na zawsze oddaliła się w niepamięć.

Wydaje się, że właśnie te pożegnania, rozważania o moralności i pouczenia, których w księdze IX nie brakuje, najbardziej nie podobały się współczesnym poety. Odbiorcami jego twórczości byli wykształceni dworzanie znający filozofię starożytną i literaturę polską, zwolennicy „wyzwolonej moralności”, wzorowanej na obyczajowości dworu Ludwika XVI. Formułowane przez Książnina pouczenia traktowali więc jako anachroniczne i zbędne.

Trudno się zgodzić z opinią Rolfa Fiegutha, że księga IX „ma w całości charakter konsolacji wdowca”¹² – rzekomo po śmierci Kasi, żony Franciszka Zabłockiego, przyjaciela Książnina (jej śmierć została „odnotowana” już w księdze VIII). Nieuzasadniony jest też wniosek Fiegutha, że „euforia erotyczna i bachusowa ma charakter obiektywnie ironiczny, gdyż jest podszyta melancholią i żałobą”. Melancholia w *Erotykach* – jakkolwiek w nich widoczna – wynika ze zmęczenia poety ciągłym opisywaniem zalotów, a także z mimowolnej skłonności Książnina do moralizatorstwa; trudno wszak łączyć śmierć Katarzyny Zabłockiej z wierszem-receptą przepisaną proboszczowi Czarnawczyc, Fabianowi Sakowiczowi. (*Notabene* „konsolację wdowca” Książnin szczegółowo opracował w *Żalach Orfeusza nad Eurydyką*, genologicznie właściwszych do tego celu niż erotyk.)

Omawiana tu księga IX to starannie opracowany cykl o tematyce obyczajowej. I to chyba najważniejszy „zarzut” dyskwalifikujący te utwory przez stulecia. Odbiorcy – zarówno współcześni Książnina, jak późniejsi krytycy – skupili się na tym, że za mało w *Erotykach* tekstów frywolnych i przyjemnych, nie docenili natomiast utworów nie mieszczących się w rokokowym nurcie, choć nierzadko warsztatowo lepszych. Książninowi zarzucano także uleganie przestarzałej, barokowej

estetyce, uchybiającej rokokowemu smakowi. Niemniej, choć związki *Erotyków* z barokiem są niezaprzeczone, Książnin pomysłowo urozmaicał barokowe ujęcia (koncept z wykorzystaniem lornetki).

Wartością poezji erotycznej jest również w księdze IX swoboda autora w posługiwaniu się motywami antycznymi. Mityczni bogowie pojawiają się w Łazienkach niezwykle często, tak często, że sprawiają wrażenie zadomowionych na dworze Izabeli Czartoryskiej. Ona sama zresztą ukryta została pod imieniem Temiry w panegiryku na jej cześć. Występowanie autentycznych postaci i opiewanie aktualnej dworskiej rzeczywistości to niewątpliwie element rokokowy. Także opisy miłości utrzymane są u Książnina w manierze rokoka. Choć czasem poeta używa „ciężkich”, barokowych metafor, porównując uczucia z nią związane do cierpienia czy uwięzienia, to miłość traktuje jako romantyczne szaleństwo.

Wśród *Erotyków* znajdują się również utwory o tematyce filozoficznej i egzystencjalnej. Mimo iż nie są zaliczane do nurtu anakreontycznego rokoka (a nawet krytykuje się za nie Książnina), ich wartością jest refleksja nad przemijaniem i starością, dająca wytchnienie od niekiedy przesłodzonych Kupidynków, Amorków i rozbawionych dziewcząt, refleksja podsycana być może pragnieniami eks-jezuitów, skrywanymi pod maską frywolności – tonowanej wprawdzie – i niezobowiązujących cyfch romansów.

Erotyki Książnina to wiersze „uniwersalne”, które można zakwalifikować do nurtu klasycystycznego, niezależne od ówczesnej pisarskiej mody, po prostu „dobre” poetycko. Szkoda, że przejąwszy się krytyką współczesnych, porzucił autor miłosną lirę, zamieniając ją na brzmiące patriotycznymi dysonansami organy.

¹² R. Fieguth, „Powab Korynny serce mi rozrania”. O pierwiastku quasi-narracyjnym w „*Erotykach*” Franciszka Dionizego Książnina, [w:] *Od Kochanowskiego do Mickiewicza. Szkice o polskim cyklu poetyckim*, red. B. Kuczera-Chachulska, Warszawa 2004, s. 136.

Małgorzata Pawlata

AN INTRODUCTION TO A DETAILED ANALYSIS OF EROTICS
BY FRANCISZEK DIONIZY KNIAŻNIN BASED
ON THE EXAMPLE OF BOOK NINE

(summary)

Franciszek Dionizy Książnin was the court poet of Adam Kazimierz and Izabela Czartoryski. Erotics were published in 1779 and are representative of his young poetry. This poetry aspired to Rococo stream. The lyrics were discriminated by contemporary readers and then by Książnin himself, because of its out-of-date and unfashionable Baroque style. The 20th century critics had a similar opinion, which still exists.

In spite of not too good Baroque concepts, illustrating and stereotypical love motifs, this poetry contains precious Rococo elements like treating antic goods as residents of Czartoryski's court. The topics of this poetry are: love and the court lifestyle along with the reflections and philosophic lyrics resulting from them. The concluding opinion is that those are the most precious compositions and the author of the article would like to analyse them in future studies as well.

Joanna Chądryńska

JAN BARSZCZEWSKI I OKOLICE

Zainteresowanie białoruską i litewską ludowością, legendami i mową mieszkańców prowincji początkowo wiązało się z próbą dotarcia do korzeni Słowiańszczyzny. W 1817 roku w „Dzienniku Wileńskim” zamieszczono artykuł Marii Czarnkowskiej *Zabytki mitologii słowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowane* – pierwszy tekst o białoruskiej kulturze. Autorka opisała w nim zwyczaje ludowe i niektóre wierzenia mieszkańców powiatu czerykowskiego oraz spróbowała odnaleźć w nich tytułowe „zabytki mitologii słowiańskiej”.

Na obudzenie się zainteresowania ludową poezją i w ogóle folklorem w nie-małym też stopniu musiały wpłynąć dążenia postępowego społeczeństwa do poprawy bytu wiejskiego ludu. Ta kwestia w końcu XVIII i początku XIX w. była na Litwie i Białorusi szczególnie aktualna i miała sporo gorących zwolenników. W walce o dobro włościan pięknymi głoskami zapisało się wileńskie Towarzystwo Szubrawców, które na łamach „Wiadomości Brukowych” prowadziło systematyczną kampanię przeciwko właścicielom ziemskim, znęcającym się w nieludzki sposób nad ludem pańszczyźnianym.¹

Sprawy te zajmowały również filomatów, walczących o poprawę warunków życia i pracy chłopów. Interesowali się oni także przeszłością kraju. Studenci mieli zbierać podczas wakacji dane statystyczne dotyczące chłopów, spisywać usłyszane od nich legendy i wierzenia oraz

Joanna Chądryńska (ur. 1982) – doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia Uniwersytetu Łódzkiego, zainteresowana zwłaszcza literaturą dwudziestolecia międzywojennego.

¹ S. Stankiewicz, *Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*, Wilno 1936, s. 8.

opisywać obrzędy. Bardzo inspirowała ich w tych zainteresowaniach działalność Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego.

Już w środowisku filomackim, przed rokiem 1830, zrodził się i rozwijał w Wilnie, jak go nazywa [Stanisław] Stankiewicz, „regionalizm białoruski”. Jednak szkoła białoruska, która sama siebie tak nazwała, jest tworem romantyzmu polistopadowego.²

Regionalizm białoruski przejawiał się, według Stankiewicza, w poezji Tomasza Zana, Jana Czeczota, Adama Mickiewicza, Onufrego Pietraszkiewicza, Teodora Łozińskiego, Antoniego Edwarda Odyńca, Aleksandra Chodźki, Ignacego Kułakowskiego i Aleksandra Grotta-Spasowskiego. Maria Janion zaś do szkoły białoruskiej zalicza poetów, prozaików i badaczy folkloru tworzących po polsku i białorusku po roku 1830³. Najczęściej byli to Polacy mieszkający na ziemiach białoruskich lub wywodzący się z nich, którzy tak umiłowali swe rodzinne strony, że zdecydowali się na wnikliwe poznawanie kraju i jego rdzennych mieszkańców, opiewanie ich w wierszach i w prozie. Tadeusz Stanisław Grabowski opisuje ich jako „dziwacznych” aspirantów wielkiej poezji wieszczów, aspirantów romantycznie usposobionych, lecz niezdolnych wznieść się talentem na poziomy swych Mistrzów:

Spędziwszy młodość w Wilnie, Grodnie, Mińsku [...] żyła ta dziwaczna grupa polsko-białoruska tradycjami wielkiej poezji romantycznej polskiej. Takich – pożał się Boże – „wieszczów” naliczylibyśmy wśród nich kilka dziesiątek, zawsze „górnje i chmurnie” nastrojonych, choć w twórcach swych dość powszednich, jakby w krzywych zwierciadłach odbijających niekiedy swe poetyckie oblicza. Niemniej umieli skupiać dookoła swych „Niezabudek”, „Rubonów”, „Niw” i „Rusałek” spore grono ludzi dobrej woli, głęboko przejętych losem ojczyzny i ludu białoruskiego, marzących o odegraniu roli prawdziwych „wieszczów” swego partykularza.⁴

² M. Janion, „Szkoła białoruska” w poezji polskiej, „Przegląd Wschodni” 1991, t. 1, z. 1, s. 36.

³ Należeli do niej: Kazimierz Bujnicki, Romuald Podbereski, Jan Barszczewski, Aleksander Rypiński, Jan Czeczot, Wincenty Dunin-Marcinkiewicz, Ignacy Chrapowicki. Oprócz nich było jeszcze wielu mniej znanych autorów z pogranicza polsko-białoruskiego, m. in.: Aleksander Grott-Spasowski, Gaudenty Szepielewicz, Adam Plater, Aleksander Groza, Tadeusz Łada-Zabłocki.

⁴ T. S. Grabowski, *Z pogranicza polsko-białoruskiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pignonia*, Kraków 1961, s. 446; dalej: [T.Grab] z numerem strony.

Jan Barszczewski był jednym z bardziej znanych polsko-białoruskich „wieszczów”. Urodził się w roku 1794⁵ w Morohach⁶ w okolicach jeziora Nieszczorda we wschodniej Białorusi. Wywodził się, jak pisze Stanisław Wasylewski, z „drobnej, łapciatej, nie zapisanej w żadnym herbarzu szlachty” [Wasyl 2]. Autor *Szlachcica Zawalnia* często będzie wracał w swoich utworach do pięknych miejsc zapamiętanych z dzieciństwa. Zdolny młodzieniec odebrał staranne wychowanie w prowadzonej przez jezuitów Akademii Połockiej, a wiedza w niej zdobyta przydawała mu się przez całe dorosłe życie.

W okresie szkolnym Barszczewski dał się poznać jako poeta. Wtedy też zyskał przydomek Wierszopis [Podber XXV]. Z czasów szkolnych pochodzi jego – niezachowany – *Pas Weneri*, o którym wspomina Podbereski:

poema [...], w którym [Barszczewski] narzekał na brak miłości w nowsze czasy, a wymuskawszy ją na wzór klasyczny, pozyskał oklaski współtowarzyszów. [Ib. XXVI]

Kiedy na wakacje wracał w rodzinne strony, „malował widoki i karykatury”, ku ucieście okolicznej szlachty, a że był jej pupilem, w nagrodę za zabawianie gości podczas różnych świąt otrzymywał dary natury, gdyż jedynie na to stać było obdarowujących. Młody Barszczewski był podobno tak wspaniałym kompanem, że zabiegano o niego po okolicznych domach. W tym okresie powstał utwór *Rabunki muzykoj*, który „znalazł się w lot na ustach całego kraju” [Wasyl], podobnie jak saty-

⁵ Niektóre źródła podają jako datę urodzin Barszczewskiego rok 1790 (S. Wasylewski, *Mickiewicz i rapsod Białejrusi*, „Wiadomości Literackie” 1931 nr 11, s. 2, dalej: [Wasyl] z numerem strony). Większość z nich podaje jednak rok 1794 [L. Janowski, *Słownik bio-bibliograficzny dawnego Uniwersytetu Wileńskiego*, Wilno 1939, s. 16; S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, Warszawa 1989, s. 162, dalej: [EncP]; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1900, t. 5, s. 210; *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, Warszawa 1891, t. 5, s. 1012, dalej [WEnc] z numerem tomu i strony; [T.Grab 446]; R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski* (dalej: [Podber] z numerem strony), wstęp [w:] J. Barszczewski, *Szlachcica Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, Petersburg 1844, t. 1, s. XXIV, dalej *Zawalnia* z numerem tomu i strony].

⁶ Morachach [EncP], Morohach [T.Grab], Moruchach [WEnc 1, 130].

ryczna *Harelica* i piosenka *Da czymże twoja Dzieweńka hałouka zania-ta?*, napisana w 1809 roku dla panny Maksimowiczówny.

Po ukończeniu liceum połockiego Barszczewski zaczął pracować jako guwerner w domach szlacheckich. Wedle słów Wasylewskiego zdecydował o tym właściwie przypadek. Gdy Barszczewski wybrał się pieszo do Wilna, z zamiarem podjęcia studiów, spotkał go „P [an] Podsędek J.” i zabrał przyszłego pisarza do siebie „na nauczyciela”, gdyż uznał, że nie da on sobie rady w wielkim mieście, za biedny, by studiować. Barszczewski nie wytrzymał jednak długo w roli guwenera szlacheckich dzieci i po pewnym czasie wyjechał do Petersburga. Pomógł mu tam przyjaciel, Gaudenty Szapielewicz.

Był to rywal Barszczewskiego z czasów szkolnych, napisał oktawami poemat *Psyche*, chcąc dorównać równie znakomitemu *Pasowi Wenery* Barszczewskiego. [Wasy]

W Petersburgu Barszczewski otrzymał pracę w wydziale morskim, odbył kilka podróży, po czym wrócił do zarabkowania jako nauczyciel greki i łaciny. Wiodło mu się nieźle, ponieważ w stolicy sowicie wynagradzano ludzi z wykształceniem i dobrą opinią. Wasylewski pisze, że Barszczewski przez tych kilkanaście lat nauczania, sam również się uczył. Nie tylko czerpał z nauk humanistycznych, lecz także parał się poezją, właściwie bez powodzenia, bo – jak twierdzi Michał Grabowski, krytyk o ustalonej w latach 30. i 40. XIX wieku pozycji i wielkim wówczas autorytecie, nazywany przez Juliusza Słowackiego w *Beniowskim* „prymasem krytyków”: „ballady te były mierne i bardzo mierne”⁷, w czym wtórował Grabowskiemu Wasylewski, upatrując poetyckich niepowodzeń Barszczewskiego w jego grafomańskiej płodności i manierczności romantycznej: „bo nasiąknął w Petersburgu frazesem romantyzmu. Smaży ballady tuzinami”.

Mniej więcej w tym czasie Barszczewski wyjechał do Francji i Anglii; według Wasylewskiego zabrała go tam ze sobą jakaś hrabina. Grabowski natomiast zaprzecza, by ta podróż w ogóle się odbyła. Uważa on, iż historię tej eskapady stworzył Jan Wójcicki, prawdopodobnie pomyliwszy Barszczewskiego z innym twórcą – Janem Rypińskim

⁷ M. Grabowski, *Korespondencja*, „Piełgrzym” 1843, t. 2, s. 351.

i przypisując Barszczewskiemu biograficzne przypadki Rypińskiego [Grab 447]. Autentyczność innej opowieści o spotkaniu Barszczewskiego z Adamem Mickiewiczem, nie budzi wątpliwości badaczy. Gdy Wieszczył się w Petersburgu, rozmaici poeci podsuwali mu utwory do oceny. Również Barszczewski dał Mickiewiczowi swoje dziełka, a ten poprawił mu jakiś błąd gramatyczny, co nie przeszkodziło „wierszopisowi” chwalić się później, iż sam autor *Konrada Wallenroda* „czytał jego wiersze, że je pochwalił, i że własną ręką poprawił z nich kilka”⁸.

W latach 1840–1844 Barszczewski zajmował się redagowaniem noworocznika „Niezabudka”, w którym obok utworów znajomych poetów i pisarzy zamieszczał własne, najczęściej mało wyrafinowane ballady romantyczne i o wiele lepsze fantastyczne opowiadania – cykl *Drewniany dziadek* i *Kobieta Insekta*. Publikował również w „Athenaeum” (1844), w „Gwieździe” (1846), w „Roczniku Literackim” (1843–1846) i „Rubonie” (1846, t. 2). Barszczewski zajął się także, podobno za czyjąś – prawdopodobnie Podbereskiego – namową, spisywaniem i opracowywaniem podań i legend zasłyszanych w dzieciństwie lub podczas licznych podróży w głąb Białorusi. Znany był zresztą z tego, że wyruszał co wiosną w rodzinne strony. Mówiono, iż jak własną kieszeń znał Białoruś, przemierzywszy ją co najmniej trzydziestokrotnie. Z tych wędrówek w czasie i przestrzeni zrodził się *Szlachcie Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach* (1844–1846). Po upadku „Niezabudki” Barszczewski wyjechał do Kijowa, gdzie wydał jeszcze *Prozę i wiersze. Część I* (1849). Podobno wybrał się również do Wilna oraz „dalszej Polski”. Później skorzystał z zaproszenia hrabiny Rzewuskiej i zamieszkał w jej majątku w Cudnowie na Wołyniu – „tak sobie chwalił dostatek bycia i życia na tym dworze, że już nie chciał, hycel wracać na swoją Białoruś” [Wasy]. Pod koniec lat 40. zapadł na suchoty. Po kilkuletniej chorobie zmarł w cudnowskim dworze 11 marca 1851 roku.

⁸ J. Bartoszewicz, *Jan Barszczewski*, „Dziennik Warszawski” 1851 nr 22; cyt. za: M. Janion, *Jan Barszczewski*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, Warszawa 1992, t. 3, s. 95, dalej: [Janion] z numerem strony.

Jego najważniejszym dziełem jest niewątpliwie *Szlachcic Zawalnia* – owoc dzieciństwa spędzonego w Morahach i późniejszych wędrówek w rodzinne strony.

Ja się rodziłem tam i wyrosłem, ich skargi i smutne opowiadania, jak szum dzikich lasów, naprowadzały na mnie zawsze posępne dumania i od dzieciństwa były moim jedynym marzeniem.⁹

Tytułowy szlachcic to starszy człowiek, spędzający zimy na słuchaniu historii opowiadanych mu przez gości. A co roku odwiedza go wielu podróżnych, bo w czasie śnieżnych zamieci wystawia on w swoim oknie lampę, by zbłąkani i zziębnięci odnaleźli miejsce, gdzie w zamian za ciekawą opowieść, będą mogli spędzić bezpiecznie noc. Przyjezdni to ludzie zwyczajni, wywodzący się najczęściej z gminu, odcięci od wielkiego świata, co bardzo cieszy gospodarza, gdyż chce on słuchać tylko „prostych” opowieści, a nie pustej gadaniny o polowaniach czy romanсах. Najbardziej ceni historie o wilkołakach, rusałkach, wijach, diabełkach mieszkających w jeziorach oraz o innych stworzeniach zrodzonych w wyobraźni ludu. Jego dom wraz z jeziorem Nieszczorda i najbliższą okolicą to rodzaj oazy przeszłości, kraina, w której czas się zatrzymał.

Mieszkańcy tego kraju, a mianowicie w powiatach Połockim, Newelskim i Siebieńskim, od niepamiętnych czasów doświadczając cierpień, przerodziłi się zupełnie w charakterze; na ich twarzach zawsze napiętnowany jakiś smutek i posępne dumanie. W fantazjach ich ciągle snują się duchy niezliczone, które jednak służą złym panom, czarownikom i wszystkim ich nieprzyjaciółom. [Ib. 12]

Tu ludzie nadal wierzą w stare legendy zasłyszane w dzieciństwie, starają się przestrzegać nakazów Boga, by chronił ich przed pokusami i złymi duchami, co jednak nie jest proste, ponieważ wystarczy chwila wątplenia, a przed człowiekiem zjawia się szatan i proponuje zawarcie paktu.

Oceniając teksty kolegi po piórze, Podbereski podnosił wartość folklorystycznych zainteresowań swego literackiego konkurenta, jego poczucie misji dokumentowania gminnej twórczości Białorusinów:

⁹ J. Barszczewski, *Kilka słów od autora*, [w:] *Zawalnia* 1, XLIII.

W opowiadaniach Barszczewskiego upatruję pierwsze przejawienie się ducha gminu białoruskiego [...] Misja Pana Barszczewskiego nie jest poślednią, jakkolwiek bądź, odkrywa on nową stronę, – zatem przyczynia się do rozwicia i postępu myśli. [Podber XXXIX–XL]

Barszczewski planował publikację sześciu tomików tych ludowych opowiadań, lecz wydał jedynie cztery. Swego rodzaju kontynuacją *Szlachcica Zawalnia* są utwory *Drewniany dziadek* i *Kobieta Insekta*, publikowane w „Niezabudce” oraz „Rubonie”. W opowiadaniach tych pisarz oddala się od podań ludowych, posiłkując się własną wyobraźnią. Historie z *Drewnianego Dziadka* bardziej przypominają romantyczne opowiadania niż „szkice etnograficzne”, jak nazwał *Szlachcica Zawalnię* Piotr Chmielowski [WEnc 5, 1013].

W opinii Janion w *Szlachcicu Zawalnia* widać oświeceniową edukację Barszczewskiego, acz niezależnie pełno w utworze romantycznych wątków i chwytów literackich. Zawalnia słuchający opowieści swoich gości stara się do każdej, nawet najbardziej fantastycznej i mrocznej, dołączyć morał, czyniąc z niej naukę dla słuchaczy. W białoruskich legendach zwycięstwo dobra nad złem nie jest oczywiste. Najczęściej odsuwa się ono w czasie i czeka na dogodny moment, by się ujawnić, a Szlachcic tłumaczy, że to wyłącznie wina ludzi, którzy nie słuchają boskich przykazań w pogoni za wygodą i szczęściem.

Przykładem opowiadania, w którym tradycja romantyczna miesza się z oświeceniową, a podania ludowe z tworam wyobraźni autora, jest *Syn Burzy* Barszczewskiego. Na pierwszy rzut oka to tylko króciutka historia człowieka, który błąka się po świecie w poszukiwaniu szczęścia. Jednakże już samo wprowadzenie głównego bohatera na scenę opowieści nasuwa dość oczywiste skojarzenia z rekwizytornią gotycką. Opowiadający historię stary ślepiec Franciszek mówi, że ludzie, z którymi się komunikuje, to są mary i duchy, nieznanne mu z ich prawdziwego wyglądu, zaś w opowieści właściwej zapowiada Syna Burzy niczym potrzęsającego łańcuchami upiora z powieści grozy.

Na drodze spotkała mię burza, lunął deszcz, powstał wiatr silny, mój przewodnik nie widząc nigdzie karczmy ani wsi blisko, popędzał konia, spiesząc do gęstego lasu, aby przynajmniej skryć się od ulewy pod gałęziami drzew. Szumiał las około i deszcz zmieszany z gradem, wystrzały piorunów napro-

wadzały trwozę, ja płaszczem nakrywszy głowę pod pokryciem gęstej jedliny odmawiałem modlitwy. [*Zawalnia 2, 71-72*]

Ludzie modlą się, gdy potrzebują pomocy Boga, ale nie wiadomo, o co prosił ślepy Franciszek swojego Stwórcę: czy o lepszą pogodę, by móc podróżować dalej, czy o ochronę przed pozaziemskimi istotami, które mogą zjawić się w burzową, wietrzną noc. Czytelnik wraz z bohaterem czeka teraz na upióra.

Ktoś stoi niedaleko od nas, rzekł mój towarzysz, podróżuje pieszo pod burką, tłumok widać na plecach, wsparty na kiju pogląda w niebo: zda się, że grzmoty i błyskawica nie straszą go, lecz bawią, twarz jego opalona słońcem i blada, jakby znękany był podróżą. [*Ib. 72*]

Z opowieści wędrowca wynika, że urodził się on z piętnem cierpienia; matka nosząc go w swym łonie nieustannie płakała i żaliła się na swój los, a jego ojciec przebywał wtedy w więzieniu. Mimo tych przeciwności dzieciństwo chłopca było szczęśliwe. Przyjemność znajdował w samotnych wędrowkach pośród gór i lasów, podziwiał kwiaty i drzewa, które postrzegał jako cuda natury. Ta beztraska skończyła się dość szybko, gdy pewnego dnia spotkał Płaczkę, kobietę-zjawę w wielobarwnej sukni i z kwiatami we włosach. Zaprowadziła go ona wysoko w góry i pokazała piękną, odległą krainę, nad którą latały orły.

Od tego czasu ten widok cudowny zajął wszystkie moje myśli i chęci, postanowiłem wysoko, daleko lecieć, i widzieć co się na świecie dzieje, lecz ach! Tyś znikła przede mną i ja błąkam się po woli burzy! [*Ib. 74*]

Urzeczoną widokiem, syn burzy zapragnął, by Płaczka została przy nim i była jego nauczycielką świata, którego samodzielnie nie mógłby poznać. Zakochał się w zjawie, gdyż sprawiła, że zaznał radości, jakiej człowiekowi nie sposób sobie wyobrazić. Nie chciał już patrzeć pod nogi, na otaczające go kwiaty czy drzewa, lecz dalej i wyżej. Obudziła w nim pragnienie nieznanego. Chciał wznieść się w przestworza. Płaczka jednak, kobieta, która pokazując mu szczęście, uczyniła go nieszczęśliwym, zostawiła go z jego przeznaczeniem i kazała błąkać się po świecie w poszukiwaniu szczęścia, więc oddał się pod opiekę burzy, ją uczynił swoją przewodniczką. Jego gwałtowny, porywczy charakter

w zupełności pasował do jego nowej „matki” i opiekunki: jego niecierpliwość i zawziętość natężeniem upodabniały go do żywiołów.

Czy Syn Burzy to wzgardzony kochanek Płaczki-bogini, którą kocha nadal, za którą tęskni, i ciągle nie może pogodzić się z jej utratą? Twierdzi, że szuka krainy, którą zobaczył dzięki niej, czyli szuka jej samej, swej miłości.

Jeśli Syn Burzy to zwyczajny człowiek, to musi podążać bardzo szybko, by nadążyć za nawałnicą, która osiąga zawrotne prędkości. A przecież przewodnik Franciszka mówi: „po drodze cichym krokiem idzie do nas” – cichym, czyli wolnym. Jak w ogóle ocenić głośność stąpania nóg ludzkich w czasie ulewy i wichury, wśród grzmotów toczących się po niebie? Choćby kroczył olbrzym, przytupując co jakiś czas, trudno byłoby odróżnić dźwięki wydawane przez jego stopy i ziemię jęczącą pod jego ciężarem, od dźwięków rozszalałej przyrody. Więc *ci-cho* może znaczy tu ‘lekko, zwiewnie, niczym zjawa’?

Wędrowiec opowiedział swoją historię (trwało to trzy godziny) i odszedł, gdyż burza zaczęła się oddalać. Ślepy Franciszek nigdy więcej nie spotkał Syna Burzy, nigdy też nie słyszał, by ktoś inny o nim opowiadał.

Kwestia, czy Syn Burzy to człowiek, czy duch jakiś niespokojny, pozostanie oczywiście nierozstrzygnięta. Podobnie jak w powieściach gotyckich, autor pozostawia czytelnikowi wybór – uwierzyć w świat nadprzyrodzony lub nie, dać się wciągnąć do gry albo tylko obserwować ją z bezpiecznego dystansu.

Jeśli uznać to opowiadanie za przypowieść – kilka zagadek się wyjaśni. Ślepy Franciszek jest pogodzony z losem, pokornie znosi kalectwo i dzięki temu jest szczęśliwy. Natomiast Syn Burzy biegnie przez życie w poszukiwaniu szczęścia, którego nie może osiągnąć, kocha kobietę, której nigdy nie zdobędzie, ponieważ prawdopodobnie była przywidzeniem lub zjawą. Brakuje mu pokory, która pozwoliłaby mu zatrzymać się, podjąć próbę pogodzenia się ze stratą i własnym losem i odnaleźć Boga.

Płaczka, która odegrała tak ważną rolę w życiu głównego bohatera, to postać z podań ludowych. Pojawia się ona także w innych tekstach ze *Szlacheica Zawalni*, ale nigdy jako przedmiot ludzkich uczuć czy tęsknot. Najczęściej skłania ludzi do refleksji, wskazuje właściwą drogę, nawołuje do opamiętania się czy zwraca uwagę na niedolę innych. Nie-

kiedy wskazuje skarb zakopany w ziemi lub przykryty wielkim kamieniem¹⁰. Synowi Burzy również wskazała skarb – samą siebie i krainę szczęścia. Jednakże obiektem uwielbienia bohatera mogła stać się również dobrze jakaś inna, „zwykła” zjawia, np. błakający się duch dawno zmarłej kobiety. Płaczka z *Syna Burzy* nie wykazuje zdolności i nie pełni funkcji przypisywanych jej zwykle w podaniach, a skarb przez nią wskazany ma znaczenie metaforyczne.

Trudno określić w tym opowiadaniu punkt kulminacyjny. Wbrew początkowym zapowiedziom nie przeraża ono czytelnika ani nawet nie zaskakuje nagłym zwrotem akcji. Czy taki był zamiar autora i czy rzeczywiście chodziło mu tylko o wzruszenie i pouczenie czytających – nie sposób stwierdzić, a pytanie: dlaczego narrator budował napięcie, skoro nie chciał nikogo wystraszyć – pozostaje bez odpowiedzi. Podobnie dzieje się w kilku innych utworach z *Szlachcica Zawalni*, na przykład w *Duchu cierpiącym* – opowieści o człowieku zamieniającym się w zwierzęta i stwory znane z podań ludowych.

Za karę, że znajdował pocieszenie w nieszczęściu innych ludzi, bohater zostaje obdarzony przenikliwością spojrzenia tak wielką, że widzi całe cierpienie świata i zło tkwiące w bliźnich. Chroniąc się przed ludzką podłością i dla ułatwienia sobie ucieczki przed krzywdzicielami, zamienia się w rozmaite dzikie zwierzęta. Podobnie jak Syn Burzy, bohater *Ducha cierpiącego* jest nieszczęśliwy „na własne życzenie” – niepokodzony z losem danym mu przez Boga ponosi tego konsekwencje. Narratorzy obu opowiadań sprawiają wrażenie nastawionych na samą opowieść, na czynność opowiadania ważną dla niej samej, a nie ze względu na wrażenia odbiorcy. Jakby autorowi chodziło tylko o zapoznanie czytelnika z niezwykle ważnym z poznawczego punktu widzenia przekazem, historią, która wprawdzie jest pouczająca, lecz jej oddziaływanie ma dlań znaczenie drugorzędne.

Wśród opowiadań *Szlachcica Zawalni* są też inne, dłużej i mocniej trzymające w napięciu, z „porządnie” oznaczonym punktem kulminacyjnym i prawdziwymi duchami. Ale są wśród nich również takie, w których każdy element świata przedstawionego ma logiczną motywację, daje się łatwo zracjonalizować. To bardzo rzeczowe opisy obrzędów,

tradycji i wierzeń ludowych. *Szlachcic Zawalnia* zapoznaje czytelnika z życiem i sposobem myślenia ludu. Przedstawia sytuację białoruskiej wsi, relacje między chłopem a panem, między bogatymi i biednymi. Te faktograficzne elementy czynią z całości zbiór etnograficznych szkiców, nakreślonych z dużym zaangażowaniem rysownika i ogromną miłością do obrazków utrwalanych na papierze... słowem.

¹⁰ Opowieści o Płaczce [w:] *Zawalnia* 2, 57–69.

Joanna Chądzyńska

JAN BARSZCZEWSKI AND HIS SURROUNDINGS

(summary)

The article is devoted to Jan Barszczewski, a little-known Polish poet and novelist. The main subject of this paper are short stories collected in the volume *Szlachcic Zawalnia*. All his life Barszczewski was very interested in Belorussian culture and tradition. In his works he transformed the most popular motifs of Belorussian folk literature and tried to present them as gothic stories.

The author of *Jan Barszczewski and His Surroundings* does not agree with the opinions of some of the reviewers challenging the artistic values of *Szlachcic Zawalnia*. The article is also an attempt at defining Jan Barszczewski's place in Polish literature.

Karolina Goławska

KAUKASKIE RUDYMENTY I PRÓBA ICH OŻYWIENIA.
O LEONIE JANISZEWSKIM

Zainteresowanie Kaukazem nie jest w piśmiennictwie polskim zjawiskiem nowym. Pierwsze prace przynoszące informacje o regionie pochodzą z XVII wieku i dotyczą głównie opisu terenu lub prowadzonych tam wojen. Samych odniesień kaukaskich jest więcej, lecz różnią się wartością poznawczą, gdyż te, które sięgają XV i XVI wieku, są często fantastyczne. Wzmianki o kaukaskim rodowodzie Polaków pojawiają się już u Jana Kochanowskiego (*O Czechu i Lechu historyja naganiona*, 1589), a hipoteza, jakoby naród słowiański wywodził się z gór Kaukazu, znalazła swoje odbicie także u romantycznych wieszczów; Adam Mickiewicz w *Historii polskiej* przedstawił przodków polskiej szlachty – Lazów – jako strażników Wrót Kaukaskich i „odźwiernych całego Wschodu”, Juliusz Słowacki zaś metaforycznie sugerował w *Królu-Duchu*, że obszar, gdzie znajdowało się również terytorium starożytnej Armenii, był kolebką Prasłowian. „Słowiański duch” przepełnia nawet Hera Armeńczyka, by z czasem wcielić się w Popiela. Ta na pół baśniowa historia o pochodzeniu Słowian (w szczególności zaś Polaków i Czechów) z terenów położonych między Morzem Czarnym i Kaspijskim, pobrzmiwała w historiografii polskiej w różnych wersjach aż do połowy XIX wieku.

Wiek XIX przyniósł znaczące zmiany. Wtedy to mit kaukaski stał się rzeczywistością, a bajki – literaturą różnej wartości. Rok 1831 stanowi

Karolina Goławska (ur. 1982) – doktorantka w Katedrze Edytorstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje rozprawę doktorską nt. dramaturgii Stanisława Przybyszewskiego. Interesuje się historią teatru i dramatu europejskiego oraz specyfiką języka tekstów internetowych.

początek fali masowej akcji deportacyjnej; po upadku powstania listopadowego Polacy zesłani na Kaukaz zapelniali szeregi armii carskiej, by walczyć przeciwko Czerkiesom, Czeceńcom, Dagestańczykom¹. Los zdrwił z Polaków. Zniewoleni – stali się narzędziem w rękach caratu, pozbawiającego wolności inne narody. Koszary i fortece Kaukazu zapelnili nie tylko szeregowi żołnierze czy oficerowie, ale również studenci, dla których to, z czym teraz realnie się zetknęli, było dotąd jedynie estetyczną konwencją w zgłębianych lekturach. Wszyscy oni stali się niejako częścią modelu literackiego i jako emigranci prawdziwie doświadczali Wschodu. Nie dziwi więc wyjątkowo duża liczba dzieł powstałych pod wrażeniem potęgi krajobrazu i z tęsknoty za ojczyzną. Bo i czegoż więcej trzeba, by sięgnąć po papier, gdy wśród niepokojąco pięknych gór, w konfrontacji z naturą, rodzi się żal za tym, co stracone, i rośnie poczucie ogromnej niesprawiedliwości. Ci, którzy sprawnie władali piórem, spisywali przemyślenia w pamiętnikach, nierzadko odkrywali w sobie talent – i tak zesłańcy stawali się pisarzami.

Kaukaska grupa poetów, literatura kaukaska, kaukazczycy to terminy, które niewiele mówią. Wprawdzie nie trzeba być historykiem literatury, by wywnioskować, że odnoszą się do twórców z Kaukazu, jednak w powszechnej świadomości one nie funkcjonują. Niektórzy badacze (np. Mieczysław Inglot) traktują dokonania „kaukazczyków” jako twórczość całej grupy², to jednak wydaje się nadmiernym uogólnieniem, zwłaszcza że wśród stosunkowo licznie piszących, niewielu zasługuje na miano poety.

Za głównego przedstawiciela grupy uznawany jest Tadeusz Łada-Zabłocki, który jako pierwszy dostrzegł swoistość polskiej literatury kaukaskiej. Jego list z 1843 roku, napisany w Tyflisie i opublikowany przez Romualda Podbereskiego na łamach „Rocznika Literackiego”, jest charakterystyką literackich prac Polaków zesłanych na Kaukaz, potwierdzającą istnienie grupy pisarzy zesłańców. Jako związanych z nią autorów wymienia się obok Łady-Zabłockiego również Władysława Strzelnickiego oraz Leona Janiszewskiego. Strzelnicki uważany jest

¹ Zob.: E. Lijewska, *Szkice kaukaskie. O twórczości wygnańczej Władysława Strzelnickiego*, Poznań 1998, s. 7; dalej: [Lijewska] z numerem strony.

² M. Inglot, *Polacy piszący na Kaukazie w pierwszej połowie XIX wieku. Materiały do zagadnienia*, [w:] „Pamiętnik Literacki” 1957 R. 48 z. 2, s. 538-551.

w tym gronie za „prowincjonalnego wieszczą” [Lijewska 40], a Janiszewskiemu przypadła w udziale rola krytyka. Związani z grupą byli też Józef Ignacy Kraszewski, pełniący funkcję mecenasa, oraz Mateusz Gralewski, któremu udało się powrócić z zesłania i stał się „kaukaskim kronikarzem” jako autor *Kaukazu. Wspomnień z dwunastoletniej niewoli* (1877). Zabłocki, Strzelnicki i Janiszewski rozwijali swoje zainteresowania literackie w warunkach przymusowej służby w armii carskiej. Organizowali czytelnictwo książek i czasopism wśród polskich żołnierzy, pisali utwory poetyckie, szkice z podróży, powieści, a nawet prace naukowe.

Wymienieni twórcy stanowili trzon kaukaskiej grupy. Ich twórczość wykazuje nie tylko romantyczne powiązania, jakkolwiek te właśnie – echa motywów romantycznych (natura, tajemniczość Wschodu) oraz problematyki charakterystycznej dla epoki Goethego i Mickiewicza (poeta jako wieszcz, poszukiwanie adresata, temat pamięci i śmierci) – łatwo są w niej dostrzegalne. Nie jest to poezja świeża ani oryginalna, nie tylko dlatego, że „Kaukazczykom” brakowało polotu. Traktowali literaturę i swą literacką działalność w kategoriach obowiązku, a nie wyróżnienia czy prawdziwie romantycznego natchnienia. Ich swoistym programem było „zapoznać rodaków w kraju z ziemią przeznaczoną na mogilnik ich braci” [*ib.*, 55]. Zesłańcy, którzy stali się poetami i pisarzami, rozumieli, że świat literatury, możliwość czytania i tworzenia, jest sposobem przeżycia i zachowania swej indywidualności. Pomimo wspólnego doświadczenia, ich twórcze dokonania jednak się różniły, budząc zróżnicowane zainteresowanie literaturoznawców. Ładzie-Zabłockiemu poświęciła swoje prace Maria Janion³, natomiast Elżbieta Lijewska opisała życie i twórczość Strzelnickiego. Janiszewski wciąż pozostaje – wydaje się niesłusznie – jedynie nazwiskiem wśród polskich zesłańców Kaukazu.

Charakteryzujący grupę list Łady-Zabłockiego z 1843 roku, pełen jest zachwytów nad twórczością jej przedstawicieli. Autor postawił sobie za punkt honoru ocalić od zapomnienia ten literacki dorobek. Uważał, że wraz ze śmiercią twórców zginie poezja niedocenionych zesłańców. To dzięki niemu pisarze mieli kontakt z literaturą powstają-

³ M. Janion, *Rozbitych harf nie domówiony dźwięk*, [w:] *Prace wybrane*, t. 5: *Biografie romantyczne*, Kraków 2002.

cą w kraju, dzięki jego wpływom mogli publikować swe dzieła. Mniej entuzjastycznie niż Łada-Zabłocki wypowiadał się na temat działalności pisarskiej grupy Janiszewski w *Liście do Wydawcy Pamiętnika* (Podbereskiego) z roku 1849. Niektórych nawet dość ostro skrytykował, przypisując sobie za zasługę, że przyczynił się do zaniechania przez nich twórczej działalności. Więcej – powątpiewał, czy ogłoszenie przez Podbereskiego rysu umysłowego i pisarskiego młodzieży kaukaskiej nie jest zbyt wczesne⁴. Nadgorliwość Łady-Zabłockiego w szacowaniu zasług kaukaskich zesłańców zbył ironicznym:

Wiem, że on tam [w liście opublikowanym w „Roczniku Literackim”] jednym pióra pociągiem nastwarzał historyków, statystyków, etnografów, orientalistów itd., itd. [*Loc. cit.*]

i śmiało zakwestionował dokonania poetyckie kolegów. Odarł też Ładę-Zabłockiego z zasług na literackiej *stricte* niwie, zarzucając mu powierzchowność, wręcz wtórność myślową i brak polotu:

Nie szukaj zdrowej, potężnej myśli ani w jego pismach, ani w jego życiu, ani w jego śmierci. Wszędzie u niego myśl jest niewolnicą powierzchownej ogłady. [*Ib.*, 117]

Z wesołą satysfakcją żartował, że dzięki krytycznemu osądowi poniekąd uwolnił Kaukaz od Hugona Korsaka, który wszak sam siebie nisko ocenił pod wpływem życzliwie sceptycznego recenzenta:

Obejrzał się dość wczesnie, przeczytał mi początek swojej powieści, naśmiał się ze mną serdecznie z swojego literackiego zakusu [...] i podobno do tytułu dodał: *Powieść gruzyjska do zapalania fajek*, co i rzeczywiście spełnił. [*Ib.*, 120]

Nie oszczędził też Konstantego Zacha, złośliwością kwitując jego niespełnione acz „całe życie” deklarowane zamiary napisania podręcznika gramatyki:

Prawda, znał języki perski, tatarski, turecki; zabierał się całe życie pisać gramatykę perską czy tatarską i był w stanie spełnić to przedsięwzięcie, ale

⁴ Zob.: *Z listu Leona Janiszewskiego do Wydawcy Pamiętnika*, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1850 t. 2 z. 6, s. 115; dalej: [*Z listu*] z numerem strony.

skończyło się na projekcie. Nie napisał nic oprócz tytułu gramatyki [...]. [*Ib.*, 118–119]

Sprawiedliwie jednak przyznał, że niedosłego gramatyka ograniczała w działaniu twórczym proza codzienności: „A mógłże on gryzmolić gramatykę, biedząc się codziennie myślą o jutrzejszym chlebie?!” [*ib.*]. Wszak bywał Janiszewski również pochlebny w opiniach. Wysoko ocenił Strzelnickiego, dostrzegając w nim nieprzeciętny potencjał twórczy: „Strzelnicki umarł – talent wielki – prawdziwy poeta – pisarz wielkich nadziei” [*ib.*, 116].

Nasuują się pytania: kto lub co daje Janiszewskiemu prawo do osądzania i krytykowania dokonań pozostałych „kaukazczyków”? Czy Janiszewski był jedynie „nadwornym” krytykiem, wypełniał funkcję, którą powierzył mu patron „kaukazczyków” Łada-Zabłocki? A może czuł się lepszy, dostrzegał własny talent, a u innych jedynie wrodzone epigoństwo?

Nie omieszkął opisać w swoim *Liście* sam siebie. Formułę inicjującą, a zarazem umożliwiającą czy ułatwiającą tę autoprezentację wypada uznać za konwencjonalny chwyt – „A! zapomniałem o sobie”, brzmiący jak współczesne: „ach! byłbym o sobie zapomniiał”. Tym bardziej skłania ono do traktowania go jako jedynie retorycznej formuły pretekstowej, że właśnie sobie autor poświęcił w epistole najwięcej miejsca. I bynajmniej nie zbywało mu na skromności:

[...] ja figuruję jako prozaik, poeta i muzyk w jego [Łady-Zabłockiego] raporcie. Bo to prawdziwy kaukaski raport ten jego list – wszystko na wielką skalę!... i cóż? – grzech zapierać się.

Toteż Janiszewski nie grzeszy. Wręcz gawędziarsko opowiada o swej pisarskiej przeszłości, wspomina o amatorskiej pracy nad muzyką. Dokonania twórcze podsumowuje:

[...] jakie było życie moje, taki i rodzaj natchnienia. Treść pism to treść mojego więcej niż burzliwego życia. [*Ib.*, 121]

Zaskakująco uczciwy, by nie rzec – nieśmiały – wydaje się więc jego autokomentarz: „Niewiele zyska literatura na ogłoszeniu moich

prac”. Wypada jednak zachować czujność wobec tego rodzaju wyznań krytycznego komentatora, bo je dopełnia inne:

[...] więcej zyskałby człowiek myślący, rozważając źródło natchnień i koleje, jakimi mnie Opatrzność prowadzi. [Loc. cit.]

Czyż nie jest to przemyślna zachęta autora do zgłębienia zarówno jego twórczości, jak biografii? Mówiąc o sobie niewiele, w istocie tworzy jednak portret własny tyleż tajemniczy, co kuszący:

Przeczytaj wszystko com napisał, a dowiesz się czym byłem, czym być chciałem, czym jestem i czym zostanę, pomimo cierpień duszy, utraty zdrowia, chylącego się wieku i ciężkiego wyrobnictwa. [Loc. cit.]

Pisząc ten list Janiszewski miał – zauważmy – trzydzieści dziewięć lat. Z dzisiejszej perspektywy wydaje się kokieterią mówienie o sobie niepełna czterdziestoletnim jako o mężczyźnie u kresu życia („chylącego się wieku”). Trzeba jednak pamiętać, że na Kaukazie umierało się młodo. W każdym razie poeta jest zdumiewająco pewny swego, przekonany o przyjemności, jakiej dostarczać będą czytelnikom jego dzieła pisane... emocjami:

Czytać mnie będą z przyjemnością, z tej nieomyślnej przyczyny, że wszystko com pisał, pisałem w chwilach prawdziwego, serdecznego wzruszenia, gdy całe wezbranie serca, wiarą, nadzieją, miłością i szczęściem – rozpaczą, zwątpieniem, szyderstwem i niedolą przelewało się w głoski. [Loc. cit.]

Wyznanie to przywodzi na myśl romantyczne założenia o pisaniu natchnionym, szczerym, emocjonalnym. Ale uwaga o tym, że o „estetycznej oglądzie utworów” Janiszewski nie myślał, wydaje się grubo przesadzona. Janiszewski maskuje pisanie o sobie; umniejsza swą wartość, tylko po to, by zaraz się wywyższyć. Czy próżność taka jest zasadna, czy może poeta wierzył jak inni „kaukazczycy” w swoją wyjątkowość?

Właściwie w swoim liście Janiszewski ujawnił swoje pióro: ostre, a przy tym błyskotliwe, dowcipne. Nie wszyscy jednak dostatecznie odczytali intencje „kaukazczyka”. W „romantyczną pułapkę” wpadli nawet opracowujący biografię Janiszewskiego Julian Tuwim i Juliusz

Wiktor Gomulicki. Notatkę poprzedzającą wybór ich autorstwa utworów Janiszewskiego w *Księdze Wierszy Polskich XIX wieku* rozpoczyna zdanie:

Cała przeszłość moja – pisał Janiszewski w roku 1849 – to nędza, boleść, poniżenie, tułactwo życia, koczowisko myśli bez wyczynku i celu, niewczesne skargi, rozpacz męskiego serca niegodna.⁵

Możliwe, że cytat został celowo dobrany dla zobrazowania wizerunku kolejnego nieszczęśliwego romantyka. W każdym razie z komentarza do tego fragmentu wyłania się portret „nieszczęśliwego poety”, który skarży się na los. W istocie jednak zdanie to w liście Janiszewskiego jest początkiem czulego wywodu o... narodzonym właśnie dziecku:

Teraz moja niedola, [...] moja codzienna praca, moje ubóstwo, wszystko mi miłe i drogie. [...] Zdawało mi się, że byłem nędzarzem, odrzutkiem, ciężarem drugim i sobie! – ha! Może i byłem tym wszystkim. Lecz przyszło na świat niemowlę i stał się cud! [Z listu 124]

Janiszewski nazywa siebie królem i bogaczem, jest prawdziwie szczęśliwy i ma poczucie, że innym też jest potrzebny. Próżno tu szukać zagubionego, niespokojnego romantyka, którego obraz rysują Tuwim i Gomulicki. Hiperboliczne przeciwstawienie przeszłości postrzeganej defetystycznie jasnemu dzisiaj i jutru narzuciło się ojcu pod wpływem wzruszenia. W jego wywodzie czuje się posmak sentymentalizmu – czułościowej a usprawiedliwionej chwilą żalości nad samym sobą dawnym, który właśnie jakby rodzi się wraz z dzieckiem do nowego życia.

Autokreacyjny charakter listu ukazuje też Janiszewskiego jako surowego tłumacza literatury klasycznej, który mimo wcześniejszych uwag o twórczym natchnieniu jako warunku pisania, równie surowo podchodzi do poezji.

Kto nie umie sam dzielnie tworzyć, a chce tłumaczyć, ten niech weźmie oburącz księgę, którą przedsięwziął tłumaczyć, niech ją otworzy i liże, liże,

⁵ *Księga Wierszy Polskich XIX wieku*, ułożył J. Tuwim, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 399.

póki mu się trochę brudu z liter z bibuły na języku nie zostanie. To na jedno wyjdzie jakby przetłumaczył. [Ib., 126]

W tej sarkastycznej radzie dla pozbawionych poetyckiej iskry tłumaczy odslania Janiszewski – znów kąśliwie – korzyści (z) lizania „translacyjnego”:

[...] sam nie straci papieru, atramentu i potu – a biedni czytelnicy pieniędzy na jego lizanie i ostatka, do kupowania książek, ochoty. [Loc. cit.]

Do takich „rymarzy” – jak mawiał o nieudolnych przekładowcach Podbereski – Janiszewski z pewnością nie należał.

Dziś jego twórczość dostępna jest we fragmentach. To szczątki wyjęte z ówczesnych czasopism lub ze zbiorowych przedruków. W Polsce dostępnych jest zaledwie kilkanaście utworów. To naprawdę niewiele, zważywszy że w archiwum księgarni Zawadzkich w Wilnie przechowywane są dwa tomy rękopisów autora oraz korespondencja. Tym trudniej jest analizować i interpretować jego twórczość, że wobec nieopracowania dotąd obszernego materiału każdy rys „stwierdzony” jako charakterystyczny dla poezji upublicznionej „kaukazczyka” mógłby zostać zakwestionowany.

O życiu Janiszewskiego wiadomo niewiele. Rówieśnik Słowackiego, urodził się w roku 1810 w Królestwie Polskim. Studiował filologię klasyczną w Uniwersytecie Warszawskim, po upadku powstania listopadowego znalazł się – z niewiadomych przyczyn – w Bobrujsku na Białorusi. Stamtąd, po dziesięciu latach, przeniósł się w roku 1841 (albo został przeniesiony) do Gruzji i osiadł w Tyflisie (Tbilisi), gdzie utrzymywał się z udzielania lekcji muzyki, jednocześnie pracując literacko. Próbę powrotu do Polski przekreślił wybuch rewolucji francuskiej, toteż do końca życia Janiszewski mieszkał w Gruzji. Zmarł w 1861 roku.

Chociaż przebywał zagranicą, został wplątany w sprawę Podbereskiego, wydawcy „Pamiętnika Naukowo-Literackiego” – pisma, którego ostatni, siódmy zeszyt, zawierający również prace Janiszewskiego, został w Warszawie skonfiskowany. Wtedy to nakazano aresztować Janiszew-

skiego, szukając go właśnie w Warszawie, podczas gdy poeta pozostawał z żoną i córką w Gruzji. To jedyne wiadomości o „kaukazczyku”, dające nad wyraz skromne wyobrażenie o człowieku – poecie, muzyku, mężu, ojcu.

Jaki był? Odrobiny życia dodaje tej kompozycji ról dyskretna notka uczyniona własną ręką autora pod jednym z jego utworów na temat „chorób duszy” i leku na nie – opium, którym nierzadko się uzdrawiał. Oto *Wieczór we czwartek* opatrzył Janiszewski specyficznym komentarzem:

Dla objaśnienia tej poezji trzeba wiedzieć, że ja napisałem po przyjęciu silnej dozy opium na sen, którego byłem pozbawiony przez sześć tygodni. Jednak w rozdrażnieniu nadzwyczajnym moich nerwów ten narkotyk podziałał zupełnie przeciwnym sposobem.⁶

Notka ta pozwala zobaczyć w Janiszewskim nie tylko poetę wygnanca, typowego – jak chcą niektórzy – późnego romantyka, ale również człowieka niewolnego od słabości, wiodącego niezwykłe życie.

Równie mało poznany co biografia jest styl Janiszewskiego. Wszelkie określenia mogą dotyczyć pojedynczych utworów, nie zaś całej jego poetyckiej schedy. Wprawdzie można wyróżnić pewne cechy osobowości, charakteru autora, które intrygująco manifestują się w tej twórczości, lecz dopiero skrupulatne badania całości pozwoliłyby odpowiedzialnie ocenić jej rangę.

Wyróżnia Janiszewskiego dystans do tworzenia i do samej twórczości pojmowanej przezeń jako udawanie. Świadczyć o tym mogą np. błahej treści utwory żartobliwe, jak choćby *Wybryki dobrego humoru*. Jeden z nich, *Do nieobecnej*, jest opisem wyprawy do teatru, która staje się z kolei pretekstem do autotematycznej refleksji nad funkcją sztuki teatralnej:

[...] Nad które nie ma na świecie nic milszego, nic głupszego,
Gdzie człowiek przedrzeźnia człeka,
Bliźni szkaluje bliźniego,
Gdzie się fałszuje uczucia,
Gdzie się trucizna zepsucia

⁶ „Rubon”, wyjątki z ulotnych poezji, 1847, t. 8, s. 188.

Barwą zabawki powleka,
 Gdzie zaciągnięte w gorsety
 Grube, nieociosane pniaki
 Nimf powietrznych grają role;
 Gdzie komediant ladajaki
 Plecie plugawe androny,
 A tłum widzów zachwycony [...].⁷

Teatr tyfliski wyraźnie nie zachwycił poety, choć Janiszewski uczciwie dodał w notce pod wierszem, że od czasu jego bytności w tym przypytku Melpomeny „szopa dla akrobatów” zmieniła się w ogromną, dumną budowlę [*ib.*, 34]. Podobnie lekki jest wiersz *Do Pana Jerzego*, „wybryk” poświęcony Jerzemu Kobyleńskiemu „na pamiątkę wesołych chwil”. Choć dotyczy rzeczy ostatecznych – śmierci, przemijania – nie ma w nim powagi, przeciwnie – niefrasobliwość naznaczona poczuciem znikomości doczesnego życia. Śmierć czyha:

[...] życie bieży,
 A śmierć w tyle;
 I za chwilę
 Tak znienacka
 Da ci placka

– nieuchronna:

Tak znienacka
 Da ci placka,
 Że koziołka
 Dasz do dołka
 Być pogrzeban.

Janiszewski pozbawia złudzeń, demaskując prawdziwe intencje żalobników:

A na stypie
 Krewni bliscy,
 Radzi wszyscy
 Że pan Jerzy

⁷ L. Janiszewski, *Do nieobecnej*, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1850 z. 6, s. 28, dalej: [PNL] z numerem strony.

W ziemi leży,
 Wiwatują [...].
 Więc i krewni
 W smutku rzewni
 Co niedawno
 Ręką wprawną
 Złota składy,
 I szufłady,
 I stoliki,
 Kufry, bryki,
 I szkatułki,
 Szafki, półki,
 I tam dalej
 Rozdrapali [...].

Skoro życie to „[...] liść z drzewa Śród zamieci”, które „Leci [...] leci/Gdzieś w przestrzenie”, należy z niego korzystać nie troszcząc się o jutro:

Wzniescie flasze!
 Dziś – dziś nasze [...]
 Z jutra kwita.

Recepta na szczęście według Janiszewskiego to „szklanka, kochanka, książeczka, fajeczka”⁸. Nie są to jednak odkrywcze myśli. W XIX wieku znane było przecież określenie „3 x K”: karty, konie, kobiety. Takie banalne w formie i treści utwory przywodzą na myśl dokonania „ośmieszonego pismaka”⁹ – księdza Baki. Czy Janiszewski miał w ręku *Uwagi o śmierci niechybnej wszystkim pospolitej?* Jakkolwiek brzmi odpowiedź, grafomania, acz zabawna i lekka, nie wymaga „w uprawie” erudycji.

Wbrew pozorom Janiszewski nie traktował życia lekko. Jego dystans do zapałów twórczych sugeruje, że sam poświęcał wiele czasu i uwagi własnej poezji. Bez zbędnej egzaltacji podchodził do tworzenia i naigrywał się z utrwalonego przez romantyzm wizerunku poety natchnionego. W zapiskach z podróży do Tyflisu pisał:

⁸ L. Janiszewski, *Do Pana Jerzego*, PNL 35–37.

⁹ A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991, s. 15.

[...] wlokłem się piechotą, złorzecząc głupim gwiazdom, co nie śmiały wyjść za obłoki i głupszemu księżycowi, co się wałęsał Bóg wie po jakich kątach nieba, gdzie by się może zupełnie bez niego obeszło, albo najpewniej z otwartą gębą, w mazgajowatym zapomnieniu słuchał któregośkolwiek z moich wielce uprzejmych braci poetów, deklamującego świeżo do niego wykropkowaną ultrasentymentalną apostrofę nie gorszą od znamienitej: „Księżycu! Co się po ścianie...” itd.¹⁰

„Głupie gwiazdy”, „księżyc z otwartą gębą” to dość osobliwe „muzy”. Wywód ten to jawna kpina z modelu poety rzewnie łkającego do niebios o natchnienie, spowiadającego się z nieszczęśliwego uczucia. Autor ironizuje, strącając jednocześnie poetę z piedestału:

Jesteś literatem, filantropem, muzykiem, poetą? I nic więcej? [...] złoto nie robi się z atramentu; natchnienie poety, jakbykolwiek było gorące, nie poruży parowozu; filantropiczne łzy nie utuczają plantacji; z geniuszem Kamoensa, Tassa możesz umrzeć w szpitalu i doczekać się apoteozy po śmierci [ib., 98]

Ale i ten prawdziwy, celowo w egzemplifikacjach wyjaskrawiony wywód podsumowuje Janiszewski z wdziękiem godnym szyderycy:

[...] oto moja rada: pomyśl tylko, może masz w sobie jaką ciekawą chorobę, polipa w nosie, raka w piersiach, aneuryzm lub co podobnego. To wszystko cenne złoto! [...] Sprzedaj za życia jakiemu medycznemu fakultetowi prawo ćwiartowania cię po śmierci lub pozwól zrobić sobie dziurę w żołądku dla uważania fenomenów trawienia; to czysty pożywotni dochód. [Loc. cit.]

Można jeszcze sprzedać swą poczciwość – gwarantowane zyski...

Krótką charakterystyką twórczości Janiszewskiego pozwala myśleć o nim jako ciekawym twórcy. Jego dzieł nie zdominowały romantyczne mody, choć pojawiają się w nich charakterystyczne dla epoki motywy, m.in. człowieka stojącego wobec majestatu gór (*Modlitwa na Szpicbergu*), natury łaskawej dla mieszkańców Kaukazu, okrutnej dla podróżujących (*Obrazy i myśli z podróży do Tyflisu w 1841*), tajemniczy Wschód.

¹⁰ L. Janiszewski, *Obrazy i myśli z podróży do Tyflisu w 1841 r. odbytej przez Leona Janiszewskiego*, „Pamiętnik Naukowo-Literacki” 1849 z. 1, s. 86–87.

Jest w nich również step, którego opis może jednak zaskoczyć czytelników rozmiłowanych w akermańskich klimatach. Romatycy kojarzyli step z tęsknotą, wyobcowaniem, samotnością, bólem, Janiszewskiemu zaś jest w bezkresie stepu „nudno i posępnie”. To dlań miejsce, „gdzie dzień wieczorowi podobny nigdy się nie skończy” [ib., 86].

Większość utworów z poetyckiego dorobku Janiszewskiego bogata jest w analogie literackie, parafrazy, czasem wcale niełatwe do wychwycenia. Nie oznacza to, że Janiszewski był sprawnym grafomanem. Świadczy to raczej o jego odczytaniu i talencie. Ma autor wśród artystycznych osiągnięć obok utworów z pozoru lekkich poemat ważny i poważny zarazem – *Dwa dni* (1841), doskonały przykład wprawnej realizacji ambitnego pomysłu i dowód pisarskiego talentu. Przypowieść o ludzkim losie. Tytułowe dwa dni to dzień narodzin i dzień pogrzebu głównego bohatera, Ryszarda. Te dwa najbardziej uroczyste i jednocześnie zupełnie naturalne momenty w życiu „uświetnia” swą obecnością Mefistofeles. Jego mowy – złośliwe, wręcz szyderyczne – uświadamiają bezcelowość życia. Szatan kwestionuje wartości, uczucia, uznając je za marną broń w walce z przeznaczoną ludziom śmiercią. Wiele tu dopełnianych odniesieniami mitologicznymi odwołań do *Fausta*, *Hamleta*, Biblii, zwykle niejako odwróconych w stosunku do znakomitych pierwowzorów. Faustowska „piękna chwila” nie trwa wiecznie, nie jest nawet piękna w perspektywie kolejnego nieszczęścia, jakim będzie wedle zapowiedzi Mefista życie po śmierci. Grabarz z czaszką Ryszarda jest w poemacie Janiszewskiego niczym Hamlet, ale aluzyjna za sprawą „rekwizytu” scena zbezczeszczenia szczątków zmarłego (grabarz uderza trupią głowę łopatą) zostaje przez autora skojarzona ze wzorcem Szekspirowskim znów kontrastowo, bo Hamlet wygłaszający nad czaszką Yoricka swój słynny monolog odnosi się z szacunkiem do doczesnych szczątków ojca. W *Dwóch dniach* udało się Janiszewskiemu twórczo wyzyskać wybitne wzorce, podnosząc tym samym walory własnego tekstu. Konfrontacja Mefistofelesa i marnego człowieka pod czujną asystą antycznego niby-chóru konkurującego z księżmi śpiewającymi łacińskie frazy to pomysł precedensowy. Pośród „kaukazyków” wyróżnia Janiszewskiego niebanalność pomysłów. Stylistyczna wyrazistość jego tekstów i bezkompromisowość sądów świadczą o jego pisarskim talencie, rozbudzając ciekawość całości dzieła, znanego dotychczas w niewielkiej reprezentacji utworów.

Karolina Goławska

ON LEON JANISZEWSKI.
AN ATTEMPT TO REANIMATE CAUCASIAN RUDIMENTS
KAUKASKIE RUDYMENTY I PRÓBA ICH OŻYWIENIA.
O LEONIE JANISZEWSKIM

(summary)

This article is dedicated to the output of the 19th century poet, Leon Janiszewski, a member of the Caucasian Group. Janiszewski apart from others Caucasian poets was not only an exile but also, or even mainly, unknown and undetected author, whose works did not reach elaboration (mostly on account of lack of materials).

This work, primarily a fragment of doctoral thesis has in view approximation a figure of Leon Janiszewski. Few approachable works of Janiszewski allow one to perceive an interesting founder in him, strongly convinced about his own talent. Even superficial look on some of his work (extremely interesting prose) is sufficient argument to attempt more and believe this usurpatory poet. While a gap in history of Polish literature (the Caucasian group is not well known term) is begging for proper fulfilment.

Anja Golebiowski

O KSZTAŁTOWANIU SIĘ I ROZWOJU BALLADY ARTYSTYCZNEJ
W LITERATURACH ZACHODNIOŚLOWIAŃSKICH,
ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM LITERATURY POLSKIEJ

„Długi wiek XIX”, jak w naukach historycznych nazywane są lata 1789–1914/1918, charakteryzował się w Europie Środkowo-Wschodniej procesami tworzenia tożsamości narodowej i, co za tym idzie, kulturowej. Istotnym elementem kształtowania własnej tożsamości oraz zdobywania uznania jako naród o odrębnej kulturze (*Kulturnation*) były dążenia do utworzenia własnej literatury narodowej, co wiązało się z rozwojem systemu gatunków literackich. Szczególnie interesująca w tym kontekście była ballada artystyczna, która wykształciła się w literaturze niemiecko- i anglojęzycznej w drugiej połowie XVIII wieku, skąd znalazła drogę do pozostałych literatur europejskich. Na przełomie XVIII i XIX stulecia, czyli u zarania procesów narodotwórczych w Europie Środkowo-Wschodniej, przedostała się do literatur zachodniosłowiańskich. Narodziny ballady artystycznej stały się więc przyczynkiem do ukształtowania własnej tożsamości narodowej poszczególnych państw, dlatego też szczególną uwagę poświęcam rozwojowi właśnie tego gatunku.

Porównanie powstawania ballady w literaturach zachodniosłowiańskich wydaje się szczególnie ciekawe. Literatury te wyodrębniły się pomimo geograficznego sąsiedztwa, a może właśnie dzięki wzajemnym

Anja Golebiowski (ur. 1979) – pracownik naukowy Wydziału Sławistyki Uniwersytetu Justusa Liebiga w Gießen. Przygotowuje dysertację *O wykształceniu się i rozwoju ballady artystycznej w literaturach zachodniosłowiańskich*. Zajmuje się również literaturą zachodniosłowiańską i rosyjską XIX oraz XX wieku, a także rosyjską literaturą utopijną.

wpływowi oraz wielu podobieństwom (zwłaszcza pokrewieństwu języków, a także niemal mistycznej słowiańskiej wspólnoty). I tak na w miarę homogenicznym obszarze kulturowym zaistniały zupełnie odmienne uwarunkowania socjalne i kulturowe. Od końca XVIII wieku Polska utraciła państwowość, Czesi i Słowacy właśnie zaczęli proces kształtowania własnej narodowości, a Łużyczanie dopiero odkrywali, czym jest poczucie narodowej wspólnoty. W takich okolicznościach narody te przejęły balladę, co zaowocowało istotnym rozwojem poetyckich środków indywidualnego wyrazu. Nie można jednak nie doceniać znaczenia ballady, często postrzeganej jako niski, trzeciorzędny gatunek literacki, niemal zupełnie pomijany w historii literatury tudzież wspomniany jedynie na okoliczność omawiania twórczości najwybitniejszych poetów. A przecież w literaturach polskiej, czeskiej i łużyckiej była jednym z bardziej znaczących gatunków romantyzmu. Nasuwają się na myśl Mickiewiczowskie Ballady i romanse (1822) i Erbenowskie Kytice (1853), dzięki którym ballada zakorzeniła się w świadomości kulturowej Polaków i Czechów. Jeśli chodzi o literaturę łużycką, to ballady pisali wszyscy ważniejsi poeci łużyccy; Lucija Heine uważa twórczość balladową Jana Radysyba Wjeli (1822–1907) za „znaczący czynnik w procesie rozwoju [...] całej literatury łużyckiej”¹, a Christian Prunitsch widzi w balladzie, ze względu na jej potencjał twórczy, „jeden z najważniejszych gatunków literatury łużyckiej drugiej połowy XIX wieku”².

Wytworzenie się ballady artystycznej miało prócz wzbogacenia systemu gatunkowego i poetyckiej formy wyrazu dalsze znaczące konsekwencje dla poszczególnych literatur. Polacy dążyli do zachowania tożsamości kulturowej, Czesi i Słowacy do jej odtworzenia, a Łużyczanie do jej wyodrębnienia. Aby przetrwać, narody te próbowały uczestniczyć w międzynarodowym dyskursie, któremu ballada szczególne sprzyjała jako gatunek stosunkowo nowy i bardzo wówczas modny, na tyle jednak bliski poezji ludowej, że umożliwiającą nawiązania do tradycji własnych.

¹ L. Heine, *Die sorbische Balladendichtung. Eine historisch-vergleichende Untersuchung*, praca habilitacyjna, Leipzig 1968, s. 94; przeł. cytowanego frag. A. G.

² C. Prunitsch, *Sorbische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Evolution der Gattung*, Bautzen 2001 [Schriften des Sorbischen Instituts 29], s. 70; przeł. A. G.

Jednocześnie wyróżniała się egzotyką i elementami mistycznymi, co pozwalało na rozszerzenie kręgu odbiorców. Ponadto była najlepszym sposobem – dzięki potencjałowi emocjonalnemu w postaci odwołań do chwalebnej przeszłości narodowej oraz bohaterkich czynów i wartości takich, jak cześć, wierność czy poświęcenie – do utworzenia (bądź odtworzenia) poczucia wspólnoty narodowej i kultywowania myśli patriotycznych. Ballada stanowiła więc we wszystkich trzech literaturach element ważny dla rozwoju własnej odrębności kulturowej.

Pojawiła się w literaturach zachodniosłowiańskich w przekładach bądź w formie parafraz dzieł literatury niemiecko- i angielskojęzycznej. Początkowo przejmowano obce wzorce, nasycając utwory lokalnym kolorytem. W tym celu przejęte wzory przebijano w kostiumy narodowe, np. poprzez nadawanie bohaterom typowych dla regionu imion, odwołania do wydarzeń historycznych o narodowym znaczeniu czy wplatanie lokalnych elementów geograficznych. Nie wystarczyło włączenie się w dyskurs. Konieczne było również zaznaczenie swojej samodzielności i odrębnego charakteru³. Łużycy poeci często nawiązywali np. do własnego środowiska wiejskiego, gdyż to przemawiało do łużyckiego czytelnika, któremu wiejski bądź małomiasteczkowy krajobraz był najbliższy. Ballady łużyckie przedstawiają życie zwykłych, prostych ludzi i ich zmagania z niesprawiedliwością, jaka ich spotkała. Heine zwraca

³ „Duży wzrost znaczenia wzorca konstrukcji dystynktywnego odnośnika obcego odbywa się jednak najczęściej tam, gdzie tworzenie swoistości połączone jest z dekonstrukcją obszernego związku, ponieważ własna osobowość kolektywna – analogicznie do starotestamentowego konceptu *exodusu* – uzyskiwana jest poprzez dysocjacyjny (różnicujący) akt wyzwolenia z większego związku bądź poprzez rozpad jednostki najwyższej na wiele tożsamości partykularnych. W związku z definitywnym upadkiem idei cesarstwa rzymskiego narody Europy wrodziły się szczególnie w porównywalną i konkurencyjną sytuację, dzięki której stało się dla nich wręcz niemożliwe ignorowanie rozwoju dokonującego się poza ich własnymi granicami. Dość istotną część europejskiego postępu w kulturowym i technicznym zakresie można odnieść do podstawowych konstelacji i historycznej stabilizacji tego wzajemnego związku konkurujących ze sobą kolektywów” – U. C. Sander, *Einleitung*, [w:] *idem, Muster und Funktionen kultureller Selbst und Fremdwahrnehmung. Beiträge zur internationalen Geschichte der sprachlichen und literarischen Emanzipation*, Göttingen 2000 [Veröffentlichung aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529], „Internationalität Nationaler Literaturen” 5, s. 11–12; przeł. A. G.

uwagę, że na gruncie łużyckim ballada przejmuje ważne zadanie krytyki społecznej⁴, jak dla przykładu w balladzie Radysierba-Wjeli *Ius Primae Noctis*, przedstawiającej wesele Hanki i Januśa. Uzurpujący sobie tytułowe prawo pierwszej nocy Jaśniepan zostaje rankiem znaleziony martwy. Akcja utworu kończy się ucieczką młodej pary.

W badaniach zachodniosłowiańskich ballad zwraca uwagę odmienny, lokalnie uwarunkowany czas zarówno recepcji gatunku, jak też apogeum jego rozkwitu w każdej z literatur. Na gruncie polskim ballada pojawiła się za pośrednictwem dumy wprowadzonej przez Juliana Ursyna Niemcewicza w latach 80. XVIII stulecia, w literaturze czeskiej jej rozwój rozpoczął się od almanachu Kręgu Puchmajerowskiego w roku 1795, natomiast w literaturze łużyckiej w latach 30. XIX wieku od adaptacji łużyckich pieśni ludowych Handrija Zejlera (1804–1872).

Skoncentruję się tu na odtworzeniu tendencji rozwojowych w polskiej liryce balladowej, a zwłaszcza na roli Niemcewicza, poprzedzając te rozważania ogólnymi uwagami o historii gatunku.

Ballada ma w sobie coś tajemniczego, chociaż nie mistycznego; ta ostatnia cecha gatunku tkwi w temacie, poprzednia natomiast w jego przedstawieniu. Tajemniczość ballady wyraża się w sposobie jej wykonania. Pieśniarz bowiem tak głęboko przyswoił sobie charakterystyczny obiekt, postaci, ich czyny i ruchy, że nie wie, jak wydobyć je na światło dzienne. Posługuje się on więc wszystkimi trzema podstawowymi rodzajami poezji. Najpierw wyraża, aby pobudzić wyobraźnię, zająć duszę; może rozpocząć lirycznie, epicznie, dramatycznie i wedle własnego uznania przechodzić z jednej formy do drugiej, spieszyć ku końcowi albo go odwlekać. Refren, powtarzanie tego samego właśnie końcowego tonu, nadaje gatunkowi zdecydowanie liryczny charakter.

Jeśli zaprzyjaźnić się z nimi, jak Niemcy, zrozumiałe stają się ballady wszystkich narodów, gdyż duchy konkretnych czasów, albo jednocześnie, albo sukcesywnie, w pewnych sprawach zawsze podobnie działają. Ponadto antologia ballad może obrazować ogół zjawisk poetyckich, gdyż jeszcze nie w pełni wyodrębnione składniki gatunku są wspólne, niczym w żyjącym „prajaju”, które można wysiedzieć, aby – jako na najwspanialszym fenomeń – wzlecieć na złotych skrzydłach ku niebiosom.⁵

⁴ L. Heine, *op. cit.*, s. 27.

⁵ J. W. von Goethe, *Ballade. Betrachtung und Auslegung*, [w:] *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in vierzehn Bänden*, oprac. E. Trunz, München 1974, wyd. 10, t. 1, s. 400; przeł. A. G.

Powyższy cytat z Goethego, będący komentarzem do drugiego wydania *Ballade*, jest najbardziej znaną próbą uchwycenia istoty gatunku. Jak zauważył autor, ballada jednoczy elementy epickie, liryczne i dramatyczne. Ponadto łączy lirykę z poezją ludową. Oznacza to, że poprzez wpływy języka mówionego otwierają się w niej nowe, o wiele szersze możliwości poetyckie. Ballada dysponuje szczególnie bogatym potencjałem lirycznym, który fascynował poetów XVIII i XIX wieku i przyczynił się do jej szybkiego rozwoju w całej Europie.

Jako gatunek literacki zaczęła funkcjonować w świadomości kręgów intelektualnych w drugiej połowie wieku XVIII, przede wszystkim w kręgach angielsko- i niemieckojęzycznych⁶. Rozwój ballady artystycznej obejmował trzy częściowo nakładające się na siebie fazy i przebiegał równoległe z procesem odkrywania potencjału poezji ludowej. Faza pierwsza charakteryzowała się gromadzeniem pieśni oraz ballad ludowych. Największy ich zbiór opublikował Francis Child w Bostonie (1857–58) pt. *Original collection of English and Scottish Ballads*, a także Johann Gottfried Herder: *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* (1778–79). W fazie drugiej powstały zbiory ballad ludowych przetworzonych literacko. Szczególnym echem w literaturze europejskiej odbił się zbiór Thomasa Percy'ego *Reliques of Ancient English Poetry* z roku 1765. W fazie trzeciej natomiast poeci zaczęli świadomie naśladować twórczość ludową. Wśród poetów niemieckich prekursorem był Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803)⁷, który zasłynął ze swojej żywej poezji i naśladowania *bänkelsangu*. Zwieńczeniem prób zaszczerpienia wzorców literatury niskiej literaturze wysokiej stał się romans *Marianne*.

⁶ O historii ballady angielskiej i niemieckiej zob.: A. B. Friedman, *The Ballad Revival. Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry*, Chicago-London 1961; W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936; G. M. Laws, *The British Literary Ballad. A Study in Poetic Imitation*, London-Amsterdam 1972; G. Weißert, *Ballade*, Stuttgart 1993, wyd. 2 popr. [Sammlung Metzler 192].

⁷ W kręgu literaturoznawców toczył się spór o to, kto wprowadził do literatury niemieckiej balladę artystyczną jako gatunek. Dyskusję na ten temat przedstawia Walter Falk, podkreślając zasługi Gleima w torowaniu balladzie literackiej drogi; zob.: W. Falk, *Die Anfänge der deutschen Kunstballade*, „Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1970 (44) z. 3, s. 670–686.

Traurige und betrübte Folgen der schändlichen Eifersucht wie auch Heilsamer Unterricht, daß Eltern, die ihre Kinder lieben, sie zu keiner Heirat zwingen, sondern ihnen ihren freien Willen lassen sollen; enthalten in der Geschichte Herrn Isaac Veltens, der sich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er seine getreue Ehegattin Marianne und derselben unschuldigen Liebhaber jämmerlich ermordet. (1756)⁸

Pod wpływem Reliques Percy'ego (zwłaszcza ballady Fair Margaret and Sweet William i Margaret's Ghost) powstały w latach 1772–1773 epickie wiersze Ludwiga Christoha Heinricha Hölty'ego Adelstan und Röschen i Die Nonne, które wprowadziły balladę artystyczną do literatury niemieckiej. Rywalizujący z Höltyem Gottfried August Bürger również próbował swoich sił w tym gatunku. W roku 1774 ukazała się w „Göttinger Musenallmanach” jego Lenore, uznana za ideał ballady artystycznej⁹, gdyż autor wykorzystał w niej elementy poezji ludowej z niespotykaną dotąd wirtuozerią. Innymi znaczącymi twórcami niemieckich ballad byli m.in. Goethe i Friedrich Schiller, którzy stworzyli balladę ideową (*Ideenballade*).

[P]rzedstawia [ona] aktywnie działającego człowieka w ramach norm etycznych naszego świata, ukazujące się przede wszystkim w ponadindywidualnej, idealistycznej treści (zwycięstwo idei nad losem i rzeczywistością).¹⁰

Ballada była popularna, ponieważ różniła się od innych gatunków lirycznych, a przy wyczerpaniu się dotychczasowych środków wyrazu literatury pięknej, artyści zmuszeni byli do poszukiwania nowych form. Starano się przezwyciężyć klasyczne reguły w celu stworzenia literatury żywszej i bardziej wyrazistej. Z tego powodu Wolfgang Kayser uznaje balladę za wiodący gatunek epoki *Sturm und Drang*¹¹.

Historia ballady w Polsce przebiegała odmiennie. Proces zyskiwania odrębności gatunkowej trwał tu ponad trzydzieści lat i zajął się z po-

⁸ Opisowy, moralizujący podtytuł mający charakter streszczenia wskazuje na silne nawiązanie do *bänkelsangu* i każe zaklasyfikować utwór raczej do tego właśnie gatunku niż do ballady.

⁹ Zob.: G. Weißert, *op. cit.*, s. 61–62.

¹⁰ *Ideenballade*, [w:] G. von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, wyd. 8 poszerz. i popr., s. 364.

¹¹ W. Kayser, *op. cit.*, s. 99–100.

krewną balladzie dumą. Do powszechnego uznania nowego gatunku przyczyniły się ostatecznie *Ballady i romanse* Mickiewicza, wywołując w kraju prawdziwą falę „balladomanii”. Dlatego też rok 1822 stanowi jednocześnie apogeum rozwoju polskiej ballady.

Sam Mickiewicz zauważał, że jego ballady nie powstałyby bez wpływu Franciszka Karpińskiego (1741–1825) i Juliana Ursyna Niemcewicza (1757–1841)¹². Karpiński, poeta uczucia i twórca poezji osobistej, był jednym z inicjatorów nurtu sentymentalnego w literaturze polskiej. W jego utworach ujawnia się dążenie do przełamania klasycystycznego kanonu poezji polskiej XVIII wieku i czerpania inspiracji z literatury ludowej, co dało początek nowej estetyce. Decydującym czynnikiem, który wpłynął na wykształcenie się ballady artystycznej w literaturze polskiej, była jednak twórczość Niemcewicza, będącego ważną postacią życia politycznego i kulturalnego w Polsce na przełomie XVIII i XIX wieku. Dzięki patriotycznej postawie i osobistemu zaangażowaniu w sprawę polskiej państwowości Niemcewicz pełnił dla wielu pokoleń rolę wręcz instytucji¹³. Działalność literacka była dlań ważnym, obok pracy na rzecz polityki, instrumentem agitacji społeczno-politycznej.

Bogaty dorobek literacki Niemcewicza obejmował wiele gatunków. Do najważniejszych dzieł tego autora należą komedia polityczna *Powrót pośła* (1791) oraz *Śpiewy historyczne* (1816) – jedna z najbardziej poczytnych książek polskich XIX wieku¹⁴. Pomimo ich znaczenia zarówno społeczno-politycznego, jak literackiego krytyka literacka długo nie poświęcała twórczości balladowej Niemcewicza szczególnej uwagi, nie doceniała jej. O roli Niemcewicza w ewolucji ballady pisała bagatelizująco Maria Żmigrodzka:

Nie tylko różnica w skali talentu i stopniu oryginalności sprawiła, że [jego] utwory były jaskółką nowego w zakresie stosunkowo bardzo wąskim i po-

¹² Zob.: Cz. Zgorzelski, *O pierwszych Balladach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1948 (38), s. 76.

¹³ Zob. m. in.: W. Bruchnalski, *Mickiewicz – Niemcewicz. Studium historyczno-literackie*, [w:] *idem, Między średniowieczem a romantyzmem*, wybór i oprac. J. Starnawski, Warszawa 1975, 369–371; M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007, s. 9–11.

¹⁴ Zob.: Cz. Zgorzelski, *Duma Poprzedniczka Ballady*, Toruń 1949, s. 47–49; dalej: [Zgorzelski_{Duma}] z numerem strony.

ciągnęły za sobą falę naśladownictw, która [jednak] w niczym nie posunęła naprzód rozwoju literatury; przez uroki pozornego nowatorstwa utwierdziły panowanie starego smaku. Natomiast ballady Mickiewicza wyznaczyły datę narodzin nowoczesnej literatury polskiej.¹⁵

Należy stanowczo zaprzeczyć takim opiniom, gdyż to właśnie Niemcewicz stworzył podwaliny ballady w Polsce, wprowadzając ją na grunt krajowy i tworząc świadomość estetyczną tego gatunku w dumach historycznych¹⁶.

Początki jego twórczości sięgają lat 80. XVIII wieku. W roku 1786 napisał *Dumę o Żółkiewskim*, a w roku 1788 *Dumę o Stefanie Potockim*, opublikowaną dwa lata później w zbiorze *Dumy polskie*. Obie ukazały się również w roku 1791 jako dodatek do drugiego wydania *Powrotu posta*. Później znalazły się w zbiorze *Śpiewy historyczne* (1816). Kolejna дума Niemcewicza – *O kniaziu Michale Glińskim* – powstała w roku 1803.

Duma to wywodzący się z terenów wschodnich Europy gatunek blisko spokrewniony z balladą, gdyż utarł jej drogę do literatury polskiej. Tradycja gatunku sięga średniowiecza. Pierwotnie była gatunkiem ludowej poezji ukraińskiej, epicko-lirycznym poematem o tematyce historyczno-bohaterskiej lub obyczajowej¹⁷, natomiast na gruncie polskim mianem tym określano początkowo wszelkie rodzaje pieśni. Na przełomie XVII i XVIII wieku dumami zaczęto nazywać ludowe pieśni epicko-liryczne i refleksyjne, często utrzymane w tonacji elegijnej, ale także o tematyce aktualnej. Właściwie były one w literaturach słowiańskich odpowiednikiem *bänkelsangu* [Zgorzelski_{Duma} 9–18]. Jednak pod koniec XVIII wieku Niemcewicz przesunął akcenty gatunku i silniej zakre-

¹⁵ M. Żmigrodzka, „Ballady i Romanse” wobec tradycji Niemcewiczowskiej, „Pamiętnik Literacki” 1956 (zeszyt spec.), s. 137.

¹⁶ Zwłaszcza w ostatnich latach pojawiły się prace naświetlające znaczenie Niemcewicza dla literatury polskiej oraz życia społeczno-kulturalnego w kraju w stuleciach XVIII–XIX; zob.: Julian Ursyn Niemcewicz. *Pisarz, historyk, świadek epoki*, pod red. J. Wójcickiego, Warszawa 2002; M. Chachaj, *loc. cit.*; P. Żbikowski, *Romantyczne kreacje bohatera we wczesnej twórczości Juliana Ursyna Niemcewicza*, „Prace Polonistyczne” 2000 (LV), s. 25–79. Jednak w żadnej z prac nie zostały dotychczas szerzej przedstawione zasługi autora dla rozwoju ballady, ograniczono się jedynie do ich nadmienienia.

¹⁷ *Duma*, oprac. J. Sławiński, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1989, s. 103.

ślił jego kontury, tworząc w ten sposób podstawy nowego gatunku literackiego – dumy historycznej. Tworzył dzieła epicko-liryczne, zachowując co prawda elementy refleksyjne i elegijne, nadawał jednak dumom charakter silnie heroiczno-historyczny. Widać te zmiany na przykładzie *Dumy o Żółkiewskim*, będącej jego pierwszym dziełem tego typu, już jednak charakteryzującym się swoistym poetycznym wyrafinowaniem. Utwór rozpoczyna się opisem nocnej jazdy konnej hetmana Sieniawskiego. Widok porzuconego w krzakach hełmu Żółkiewskiego skłania bohatera utworu do wyśpiewania dumy o hetmanie – tym sposobem narracja auktorialna przechodzi w narrację pierwszoosobową. Zasmucony Sieniawski przypomina w swej pieśni pełne chwały dni bohaterskich czynów Żółkiewskiego. Ponadto żali się na los, że odwrócił się od „polskiego orła”. W zakończeniu Sieniawski ślubuje walkę z wrogiem aż po zwycięstwo. Za pomocą licznych epitetów Niemcewicz tworzy nastrojowy obraz:

Za szumnym Dniestrem, na cecorskim błoni, gdzie Żółkiewskiego spotkał
los okrutny, jechał Sieniawski odważny i smutny, w błyszczącej zbroi
i na śnieżnym koniu.¹⁸

Autor posługuje się kontrastem i paralelą, aby uwydatnić niepokój targający piewą czynów wielkiego męża. Tętniąca życiem noc, symbolizująca nadzieję i przyszłość, stanowi przeciwieństwo obrazu inicjalnego „szumnego Dniestru”, nawiązując do smutku Sieniawskiego:

Maj właśnie drzewa i kwiaty rozwijał,
Księżyc, w noc cichą świecąc roztoczony,
O srebrne skrzydła i hełm się odbijał,
Lecz rycerz wzdychał, żalem obciążony. [Ib.]

Następnie Niemcewicz umiejętnie łączy losy Sieniawskiego i Żółkiewskiego poprzez paralełę:

Księżyc, w noc cichą świecąc roztoczony,
o srebrne skrzydła i hełm [Sieniawskiego] się odbijał,

¹⁸ J. U. Niemcewicz, *Duma o Żółkiewskim*, [w:] *Ballada Polska*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962, s. 3; dalej: [Niemcewicz] z numerem strony.

[...]

Tak dumał, alic po bladym promieniu
 Błyszcząca widzi stal pomiędzy krzaki
 był to hełm, na nim w zbyt drogim kamieniu
 herb Żółkiewskiego i rdzy krwawe znaki. [Ib., 3-4]

Wykorzystując dumę, gatunek znany w Polsce od dawna, Niemcewicz dążył przede wszystkim do zrealizowania celów dydaktycznych, a mianowicie do wzmocnienia ducha patriotycznego narodu. Pomimo sentymentalnych akcentów, odmiennych od klasycznych, poezja jego trafiła w panujące wówczas gusta. Dumy Niemcewicza znalazły szerokie grono czytelników, a także licznych naśladowców. Co prawda w latach 1808–1816 liczba nowo powstałych dzieł określanych mianem dumy zmalała, jednak w latach 1819–1821 nastąpił ponowny rozkwit tego gatunku.

Niemcewiczowska дума uważana jest w literaturze polskiej za poprzedniczkę ballady [Zgorzelski_{Duma}]. Obie należą do tak zwanych małych gatunków epicko-lirycznych, wiążących elementy literackie z ludowymi. W odróżnieniu jednak od ballady, дума Niemcewiczowska ma, jak na to wskazuje już jej nazwa, elegijny i refleksyjny charakter. Pierwsze polskie ballady natomiast koncentrują się na przedstawieniu tragicznego zdarzenia. W przeciwieństwie do dumy ballada cechuje się większą dynamiką przedstawianego świata i licznymi wydarzeniami. Precyzyjne odgraniczenie obu gatunków jest jednak trudne ze względu na płynność granic. Czesław Zgorzelski w swojej pracy *Duma poprzedniczka ballady* nie podaje konkretnych różnic, poprzestając jedynie na określaniu pierwowzoru *Ballad i romansów* mianem dumy balladowej. Od pierwszego polskiego przekładu ballady oba gatunki (ballada i дума) były *de facto* różnymi zjawiskami w literaturze polskiej. Z pewnością jednak właściwe ballady zaczęto pisać w Polsce jeszcze przed rokiem 1822. Niemcewicz nie tylko zaszczerpił literaturze narodowej dumę, ale też sam zajmował się pisaniem ballad, będących z reguły adaptacjami wzorców anglojęzycznych. Pierwsza polska ballada, wprowadzająca równocześnie elementy grozy do literatury narodowej – *Alondzo i Helena* (napisana w 1802 roku, wydana rok później) – była wzorowana na *Alonzo the Brave and Fair Imogine* ze znanej skandalizującej powieści angielskiej *The Monk* (1796) Matthew Gregory'ego Le-

wisa (1775–1818). Jej bohaterami są rycerz wybierający się na wyprawę do Palestyny oraz jego oblubienica, która ślubuje mu wierność aż po grób. Przysięga ta ma fatalne następstwa.

Poprzestań – piękna Helena odpowie –
 Posążeń twoją kochankę krzywdzących:
 Niechaj Bóg, srogi Bóg wiarę łamiących,
 Skarże mię, jeźli uchybię w mym słowie;
 Czyś żywy, czyli legniesz od oręża,
 Innego nigdy nie wezmę za męża.

Gdyby ma próżność lub bogactwa żądza
 Dały mą rękę innemu z śmiertelnych,
 Niech trup naówczas śmiałego Alondzo
 Siędzie obok mnie wśród godów weselnych;
 Niech mię niewierną małżonką nazywa
 I jak swą własną do grobu porywa.¹⁹

Rok później spełniają się jednak obawy Alondzo. Helena ulega Bogaczowi i wychodzi za niego za męża. Podczas weselnej wieceży przysiąda się do niej nieznany rycerz, w którym czytelnik rozpoznaje zmarłego Alondzo. Zgodnie z przysięgą złożoną dawniej przez ukochaną egzekwuje on swoje prawo do Heleny i zabiera ją na wieki do grobu:

Fałszywa! Gdzie cię zwiodła bogactw żądza?
 Przypomnij sobie śmiałego Alondza:
 Jakaś życzyła, w tej weselnej dobie
 Wśród godów siada trup jego przy tobie;
 Niewierną ciebie małżonką nazywa
 I jak swą własną do grobu porywa.

To mówiąc, dłońmi na pół ją ujmuje,
 Helena krzycząc na próżno się zbrania,
 Ziemia się na dwie strony rozstępuje
 I w ciemną przepaść oboje pochłania.
 Pogasły światła, słychać tylko jęki
 Piekielnych poczwiar i łańcuchów szczęki. [Ib., 10-11]

Ballada Niemcewicza to w sferze fabularnej wierny przekład, ale nie dosłowne tłumaczenie języka oryginału. Co prawda autor nie wprowadza

¹⁹ J. U. Niemcewicz, *Alondzo i Helena*, [Niemcewicz] 8.

dził żadnych zmian akcji, jednak urozmaicił utwór innowacjami poetyckimi. O ile zachował oryginalne imię męskiego bohatera, o tyle Fair Imogine z pierwowzoru staje się u niego Heleną. Autor obdarza ją imieniem najpiękniejszej kobiety epoki antycznej, której piękność doprowadziła poniekąd do wybuchu długotrwałej wojny trojańskiej. To zaś skojarzenie sugeruje, że zamiarem autora było skierowanie uwagi czytelnika na postać kobiecą. Także w dalszej treści utworu Niemcewicz przesuwając nacisk względem oryginału. Lewis rozpoczyna swoją balladę opisem sytuacji, następnie przedstawia bohaterów:

A Warrior so bold, and a Virgin so bright
 Conversed, as They sat on the green:
 They gazed on each other with tender delight;
 Alonzo the Brave was the name of the Knight,
 The Maid's was the Fair Imogine.²⁰

Niemcewicz przestawia kolejność wersów, rozpoczynając balladę od prezentacji głównych bohaterów, przy czym pierwszą wymienia Helenę:

Piękna Helena i Alondzo śmiały,
 Ta z wdzięków znana, ów z czynów wojennych,
 Siedząc, gdzie strumień wśród jaworów ciemnych
 Z łagodnym szumem zlewa się ze skały
 Przez słodkie mowy przez czułe wejrzenia
 Słodzili bliską chwilę rozdzielenia. [1-6]

Z czasem Niemcewicz przełożył kolejne angielskie ballady. Jego wybór padał z reguły na stosunkowo znane utwory, jak *Edwin and Angelina* (*Edwin i Aniela*, duma z angielskiego napisana przez pana Goldsmitha, naśladowana po polsku, 1805) z powieści *The Vicar of Wakefield* (1766) Olivera Goldsmitha (1730-1774) i *The Friar of Orders Gray* (*Zakonnik*, powieść naśladowana z angielskiego, 1817) czy *We Were Seven* (*Jest nas siedmioro*, ballada z angielskiego, 1819), *Margaret's Ghost* (*Cień Eweliny* [w wyd. z r. 1820 – bajka, w wyd. z r. 1838 – powieść oryginalna]) oraz *The Children in the Wood* (*Dzieci w lesie*, duma naśladowana z angielskiego

²⁰ M. Lewis, *Alonzo the Brave and Fair Imogine*, [w:] *idem, The Monk. A Romance*, red. H. Anderson, London 1973, s. 313.

go, 1820) ze zbiorów Percy'ego, a także *Mary's Dream* (*Sen Marysi*, duma, 1820) i *Lenory* (1796), w przeróbce Williama Taylora (1765-1836) (*Malwina*, ballada, 1820), z *Tales of Wonder* Lewisa. Niemcewicz zachowuje oryginalny przebieg wydarzeń, przejawia jednak, podobnie jak w *Alondzo i Helenie*, skłonności emancypacyjne względem wersji angielskiej. W balladzie *Edwin i Aniela* opuszcza np. trzy strofy (30-33), które miałyby dla polskiego odbiorcy posmak kiczu, streszczając je w jednej:

[28]	Each hour a mercenary crowd, With richest proffers strove: Among the rest young Edwin bow'd, But never talk'd of love.	Zewsząd się do mnie cisnęli w zawody, Każdy swą wartość przekładał: Pomiędzy niemi przyszedł Edwin młody, Lecz o miłości nie gadał.
------	---	--

[29]	In humble simplest habit clad, No wealth nor power had he; Wisdom and worth were all he had, But these were all to me.	Ubiór miał prosty, chędożny i gładki, Nieznał bogactw złotopłynnych, Rozum i cnota, te jego dostatki, Lecz z tymi miłszy nad innych.
------	---	---

[30]	The blossom opening to the day, The dews of heaven refin'd, Could nought of purity display, To emulate his mind.	Kochał, był stałym, ale ja szalona] Choć go innym przekładałam,] Lekkością, próżną pychą omamiona,] Z mąk jego chluby szukałam.]
------	---	---

[31]	The dew, the blossom on the tree, With charms inconstant shine; Their charms were his, but woe to me, Their constancy was mine.	
------	--	--

[32]	For still I try'd each fickle art, Importunate and vain; And while his passion touch'd my heart, I triumph'd in his pain.	
------	--	--

[33]	Till quite dejected with my scorn, He left me to my pride;	Na koniec żadnej nie widząc otuchy] Z zaciętej mojej ślepoty,]
------	---	---

And sought a solitude forlorn,
In secret where he died.²¹

Odszedł w rozpacz, i w pustyni głuchej]
Nieszczęsny umarł z zgryzoty.]²²

Wydaje się więc, że Niemcewicz nie był zainteresowany literaturą wyłącznie jako nośnikiem przekazu patriotycznego, ale zwracał uwagę także na walory estetyczne. To było zapewne powodem, dla którego początkowo nadawał swoim dziełom podtytuły – duma, choć w istocie były one balladami. Potencjał innowacyjny dumy, gatunku w owym czasie istotnego dla literatury narodowej ze względu na jego polskość, szybko się wyczerpał (rychło duma utraciła powab oryginalności), dlatego poeta zaczął eksperymentować, traktując gatunek jako punkt wyjścia. Szukając nowych inspiracji przekładał epicko-liryczne ballady odwołujące się do wyższych wartości moralnych, a przy tym ukazujące tragicznie powikłane losy bohaterów. Ballada nie wyewoluowała więc w literaturze polskiej z dumy, jak to ujął Zgorzelski, lecz została zaadaptowana jako model już gotowy. Jednak swoiste sprzymierzenie dumy i ballady doprowadziło do tego, iż duma nie mogła utrzymać gatunkowej odrębności. Przez dwadzieścia lat liczni epigoni Niemcewicza tworzyli utwory tytułowane wprawdzie *dumami*, w istocie jednak spełniające kryteria klasyfikacyjne ballady. Po przeniknięciu ballady do literatury polskiej „pod płaszczykiem” dumy i w następstwie późniejszego uznania jej za samodzielny gatunek, duma wyszła ostatecznie z mody i stała się gatunkiem historycznym.

Wydaje się, że sam Niemcewicz wyczuwał, że nie pisze już dum. Zaprastał więc – wbrew wcześniejszej praktyce – tytułowania tym mianem dzieł balladowych, przeznaczając dla nich określenia inne: *bajka* (*Okropna puszcza, bajka z ruskiego*, 1820; *Cień Eweliny*), *powieść* (*Zakonnik*), a także *ballada*, jak nazwał *Malwinę* i *Jest nas siedmioro*. Pozostaje otwarte pytanie, dlaczego nie wprowadził określenia *ballada* wcześniej. Wedle Zgorzelskiego wynikało to z awersji Niemcewicza do wpływów obcych:

²¹ O. Goldsmith, *Edwin and Angelina. A Ballad*, [w:] *Goldsmith's works*, red. J. W. M. Gibbs, London 1892, t. 1, s. 101.

²² J. U. Niemcewicz, *Edwin i Aniela. Duma z angielskiego napisana przez pana Goldsmith, naśladowana po polsku*, [w:] *idem, Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1838, t. 3, s. 116–117.

Niemcewiczowi wyraz „ballada” nie odpowiadał w ogóle i unikanie go nawet w okresie, gdy słowo to poczynano już zyskiwać prawo obywatelstwa w literaturze polskiej, wpływało [...] także z przyczyn głębszych, niezależnych od przyswajanych wzorów obcych i czasu pisania. Wśród przyczyn tych na pierwszym miejscu postawić należy – jak się zdaje – wskazaną już wyżej niechęć Niemcewicza do wszelkiej obczyzny. A „balladę” jako wyraz i jako gatunek literacki wyczuwano snadź w owym czasie (do r. 1820) jako coś obcego, niezgodnego z duchem języka i literatury polskiej. Bardziej swojsko, naturalnie i zrozumiale brzmiała dla ówczesnego społeczeństwa nazwa „dumy”. [Zgorzelski_{duma} 90]

Niezaprzeczalnie Niemcewicz był szczególnie zainteresowany stworzeniem oryginalnego, polskiego gatunku, aby podkreślić suwerenność literatury polskiej. Niemniej założenia Zgorzelskiego wydają się wątpliwe. Gdyby autor *Śpiewów historycznych* – który przecież znaczną część życia spędził na obczyźnie – rzeczywiście żywił niechęć do obcych wpływów, nie przejąłby zapewne tak wyraźnie obcych wzorów, wskazując na obcą proweniencję w podtytułach swoich dzieł, czym sygnalizował nawiązanie do dyskursu o angielskiej balladzie artystycznej. Bardziej przekonująco brzmi komentarz Juliusza Kleinera:

Rzecz ciekawa, że nazwę tę dał dwom tylko balladom, które właśnie zbiór Lewisa wyraźnie jako ballady określa: *Jest nas siedmioro* (*We are seven*) ma dopisek *From Lyrical Ballads, Lenore* – oryginał *Malwiny* – Lewis w uwadze wstępnej nazywa balladą. Może więc tytuł *Tales of wonder* sprawił, że Niemcewicz unikał terminu „ballada”, *Cień Eweliny* zaś uczynił po prostu – „bajką”.²³

Wskazana różnorodność u Niemcewicza w nazewnictwie genologicznym wynikała w owym czasie z niepewności autora co do gatunkowej wyrazistości ballady. Była ona bowiem w Polsce zjawiskiem zupełnie nowym, wykazującym jednak wiele podobieństw do dumy. Do dzisiaj zresztą literaturoznawcy mają problemy z jednoznaczną specyfikacją różnic pomiędzy tymi gatunkami. Niemcewicz mógł nie mieć pewności co do wyodrębnienia się nowego gatunku, nawet jeśli od roku 1816 określenie ballada zaczęło się przyjmować. Jako nazwa gatunkowa zostało wprowadzone do literatury polskiej na podstawie Schillerowskie-

²³ J. Kleiner, *Przyczynki do dziejów romantyzmu w Polsce. I: Lewis i jego „Tales of wonder” jako źródło ballad Niemcewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1921 (19), s. 23.

go modelu ballady ideowej, która na dodatek wykazywała wyraźne różnice w stosunku do angielskich romantycznych ballad grozy. W drugiej fazie twórczości balladowej, po 1816 roku, zaczęto więc nawiązywać głównie do ballad niemieckich. Zdziwiałoby się, iż początkowo opierano się na dziełach Schillera, choć to Bürger i jego *Lenore* miały największy wpływ na rozwój europejskich dokonań balladowych. W roku 1816 zaadaptowano bądź przetłumaczono *Der Taucher* Schillera (w przekładzie Jana Nepomucena Kamińskiego *Nurek* ukazał się w „Pamiętniku Lwowskim”, zaś w tłumaczeniu Józefa Dionizego Minasowicza opublikowano go w „Pamiętniku Warszawskim”), *Die Bürgerschaft* (Rękoymia, przeł. Kamiński) i *Kassandra* (Kassandra, przeł. Brodziński). *Nurek* z roku 1816 w przekładzie Minasowicza jest jednocześnie pierwszą polską balladą noszącą to oznaczenie gatunkowe. W 1819 roku została przełożona następna ballada Schillera – *Siegesfest*. Rok później ukazał się zbiorek Kamińskiego pod tytułem *Ballady i pieśni Schillera*²⁴. Następne lata przyniosły szereg dalszych przekładów ballad Schillera. Najczęściej tłumaczone były ballady *Der Handschuh* i *Ritter Toggenburg*. Popularność ballady Schillerowskiej można tłumaczyć silnie w niej akcentowanymi elementami dydaktycznymi, idealnie wplatającymi się w ideologię oświecenia i potrzeby narodowe. Natomiast ballady Bürgera zaczęto przekładać dopiero w roku 1818. Jego *Lenore* doczekała się z czasem wielu tłumaczeń i adaptacji²⁵. Przetłumaczono także inne jego ballady²⁶.

Kolejnym modelem balladowym, który wykształcił się w literaturze polskiej, była ballada stylizowana na ludową, rzekomo opierająca się na motywach słowiańskich pieśni ludowych. Zainicjował ten nurt Krystyn Lach-Szyrma (1790–1866), który w 1818 roku opublikował dwie adaptacje pieśni ludowych – *Zdanka i Halinę* oraz *Jasia i Zosię*. Trend nawiązań ludowych przejął później Brodziński (1791–1835), nazywany

²⁴ J. N. Kamiński, *Ballady i pieśni Fryderyka Schillera*, Lwów 1820. Zbiór ten zawierał ballady *Pieśń o dzwonie* (*Das Lied von der Glocke*), *Nurek* (*Der Taucher*), *Rękoymia* (*Die Bürgerschaft*) i *Ideale* (*Die Ideale*).

²⁵ Najważniejsze polskie przekłady, naśladowania i reminiscencje z Bürgera: T. Zan, *Neryna* (1818) i *Cyganka* (1819); K. Lach-Szyrma, *Kamilla i Leon* (1819); Niemcewicz, *Malwina* (1820); A. E. Odyniec, *Adela* (1822); A. Mickiewicz, *Ucieczka* (1832).

²⁶ Zob.: T. Cieszewski, *Bürger w Polsce*, Wilno 1932.

polskim Herderem. Także Niemcewicz eksperymentował z literackimi przeróbkami słowiańskich pieśni ludowych²⁷.

Kształtowanie się ballady w literaturze polskiej przebiegało wielotorowo. Dominowały nawiązania do wzorców z literatury obcej, jednak były one dostosowywane do polskiego kontekstu. W odróżnieniu od niemieckiej czy angielskiej twórczość balladowa w Polsce nie rozpoczęła się tworzeniem zbiorów ballad ludowych, lecz od razu zaczęto pisać ballady artystyczne. Zainteresowanie motywami ludowymi i ich wykorzystaniem w balladzie nastąpiło tutaj dopiero później.

²⁷ Na podstawie rosyjskich pieśni ludowych powstały ballady *Mołodiec* i *Okropna puszcza*.

Anja Golebiowski

ON THE EMERGENCE AND DEVELOPMENT
OF THE LITERARY BALLAD
IN WESTERN SLAVONIC LITERATURES,
PARTICULARLY WITH REGARD TO POLISH LITERATURE

(summary)

The paper focuses on the emergence of the ballad as a literary genre in Polish literature. It also stresses the significance of Julian Ursyn Niemcewicz in the establishment of the genre. The ballad is often considered as a lower genre, although it has been one of the most important literary forms of the Romantic period. The national literature got new impulses from the ballad, which helped to overcome the rigid rules of Classicism. Furthermore, it made a contribution to the formation of identity of the Western Slavonic nations in the beginning of the 19th century.

Aneta Remiszewska

W STRONĘ ŹRÓDŁA I ŚWIATŁA.
POETYKA DIALOGU I ECHA „MISTYCZNEJ KARDIOCHIRURGII”
JAKO SPECYFIKA „LIRYKI KAPŁAŃSKIEJ”
KSIĘDZA JERZEGO SZYMIKA. REKONESANS

1. Liryka kapłańska – wprowadzenie

Czytając wiersze Jerzego Szymika, wydaje mi się,
że religia może uratować poezję przed otaczającym nas chaosem.¹

Czesław Miłosz

Próbując analizować „poezję kapłańską”, która zdaniem wielu badaczy zaznacza się jako odrębny nurt w literaturze, a przez innych jest konsekwentnie traktowana jako integralna część wierszy religijnych, rozpocznię od wskazania jej podstawowych wyróżników.

Pojęcie *poezja religijna* nie jest apriorycznie czy organicznie związane z żadnym określonym systemem religijnym, ani tym bardziej z konkretnym wyznaniem. Jest to uzasadnione dwojako. Egzystencjalne przeżycia religijne często nie mają uchwytneho związku z religią jako systemem, stanowią bowiem reakcję na kontakt duszy z *sacrum*, które zwłaszcza rozumiane jako *Divinus*, jest bytem absolutnym, przekraczającym ludzkie, ograniczone kategorie racjonalności i kultury. Poezja religijna jest ponadto sztuką operującą symbolem, skrótem, spięciem sensów i obra-

Aneta Remiszewska-Grzesiak (ur. 1975) – nauczycielka języka polskiego i wiedzy o kulturze. W 2007 roku rozpoczęła badania do rozprawy doktorskiej na temat polskiej poezji religijnej ostatniego półwiecza. W kręgu zainteresowań autorki znajduje się również poezja dotycząca systemów wartości.

¹ Cyt. za: A. Petrova-Wasilewicz, *Rozmowa z ks. J. Szymikiem*, [w:] „Wiadomości KAI” 2005 nr 5, s. 23.

zów, a więc poetyką antyanalityczności, często niepoddawaną jednoznacznie ukonkretniającej interpretacji. Istnieje jednak ogromna liczba utworów, w których wyraźne związki z religią, wyznaniem, niekiedy nawet z obrządkiem można zasadnie stwierdzić².

W warstwie współczesnej liryki religijnej wyodrębnia się specyficzny nurt – „poezja kapłańska”. Wokół klasyfikacji tego nurtu narasta wiele kontrowersji. Badacze nie prezentują jednoznacznego stanowiska w tej kwestii. W zbiorze wierszy pt. *Słowa na pustyni* ksiądz Bonifacy Miązek używa kilkakrotnie określenia – „antologia poezji kapłańskiej”. Z kolei Anna Kamińska, analizując wiersze księdza Janusza Pasierba, pisała:

nie ma poezji kobiecej czy męskiej, poezji księży czy laików, profesorów czy nieuków. Jest zmaganie się człowieka ze słowem, a bardziej jeszcze ze sprawą, która jest dla niego sprawą życia.³

W opinii Stefana Drajewskiego:

twórczość dzisiejszych księży poetów ma zgoła inny i odmienny charakter. Nie są to „częstochowskie rymy”, których symbolem przez wiele lat była twórczość ks. Józefa Baki, nie jest to też „radosna twórczość” okazjonalna i użytkowa, nie jest to również literatura tendencyjna. Księża poeci nie są grupą pokoleniową, nie ogłaszają wspólnych programów czy manifestów, a jednak krytyka ich łączy, grupuje, zestawia. Oni sami uciekają z tego duchowego getta, wiersze publikują często bez identyfikatorów – „ksiądz”, „ojciec”.⁴

Zdaniem Drajewskiego twórczość księży poetów można porównać do twórczości tzw. nurtu wiejskiego w literaturze. Jego pisarzy łączy więź środowiskowa, wieś jako miejsce narodzin i dojrzewania, a nie późniejsze losy. Podobnie poetów kapłanów jednoczy powołanie i służba Chrystusowi, kontekst nie tyle artystyczny, ile zewnętrzny, biograficzno-egzystencjalny, i to właśnie on zyskuje fundamentalne znaczenie identyfikujące. Odbiorca ich poezji wkracza w przestrzeń tajemnicy kapłaństwa – w krąg sakramentalnego powołania. Tak na przykład w wierszu

² R. Pyzałka, *To co Boskie. To co ludzkie*, Wrocław 1996, s. 12–13.

³ A. Kamińska, *Wiersze religijne*, „Tygodnik Powszechny” 1984 nr 26, s. 6.

⁴ S. Drajewski, *Księża poeci. Próba słownika bio-bibliograficznego*, „Życie i myślenie” 1989 nr 11/12, s. 85.

Kyrie księdza Szymika podmiot liryczny dokonuje poetyckiego rozrachunku, a tym samym lirycznej autoprezentacji:

Panie,
jest inaczej
niż być miało

ani góry
ani morwy
nie rzucają się w morze na moje słowo

nieustannie idzie na burzę,
nieustannie czerwieni się zasępienie niebo,
fale zalewają łódź, a wichry i jezioro nigdy nie są mi posłuszne

mam kilka ryb,
siedem chlebów
i nieskończoną wielość głodnych do wykarmienia [...]

mam oczy, a nie widzę,
mam uszy, a nie słyszę;
często też wpadam w ogień i w wodę [...].⁵

W kręgu sakramentalnego powołania pozostaje jeszcze inny fragment utworu Szymika:

[...] teraz, z wiosną,
w skwarku kwietniowego światła,
objawiło się czym jest,
życie moje:

jest liściem oderwanym z wysokiej gałęzi;
w dół, w górę, tańczy, dygoce;
ciemnieje, drży.
Uspokoi się, kiedy dotknie ziemi.

Skąd to jest, pytam po tych latach,
osłupiała, to coś spoza mnie, w mojej
krwi obecne bardziej niż ja sam? [...].⁶

⁵ J. Szymik, *Największa jest*, Katowice 2005, s. 37; dalej: [*Najw*] z numerem strony.

⁶ *Idem*, *Cierpliwość Boga*, Katowice 2006, s. 35; dalej: [*Cierp*] z podaniem strony.

Omawiając kwestię poetyki dialogu w twórczości autora *Błękitu*, warto jeszcze zatrzymać się nad klasyfikacją pojęcia „poezja kapłańska”. Zdaniem Stefana Sawickiego:

[...] jest to poezja szukająca swego spełnienia w warstwie tematyczno-osobowej: rzecz o specyficznych aspektach życia kapłańskiego lub też wypowiedź o świecie z wnętrza kapłańskiego doświadczenia. Z jednej strony jest poszerzaniem, ale z drugiej – ograniczaniem przeżyć. Określa ją krąg sakramentalnego powołania.⁷

W ogólnej klasyfikacji twórczości księży poetów pozycję wiodącą zajmują dwaj autorzy: Jan Twardowski (1915–2006) i Karol Wojtyła (pseud. Andrzej Jawień, Piotr Jasiień, Stanisław Gruda; 1920–2005). Reprezentują oni dwa opozycyjne, ale też niezwykle spójne i wyraziste modele poezji kapłańskiej. Twardowskiego wyróżnia sceptycyzm wobec teologii i filozofii, krótkie formy poetyckie, antydyskurs, Wojtyłę natomiast długie poematy, problematyka filozoficzno-eschatologiczna, prymat poezji, myśli (*Myśl jest przestrzenią dziwną*⁸). Obok tych znamienitych autorów nurtu kapłańskiego urodzonych przed II wojną światową na uwagę zasługują Paweł Heintsch (1924–2008), Janusz Ihnatowicz (ur. 1929), Janusz Pasierb (1929–1993) oraz Bonifacy Miązek (ur. 1935).

Do grupy drugiej – księży poetów urodzonych w czasie II wojny światowej i tuż po niej – należą: Mirosław Drzewiecki (ur. 1940), Jerzy Czarnota (ur. 1944), Wacław Oszejca (ur. 1947). Jako młodych autorów urodzonych w latach 50. i później wskazać można: Jerzego Sikorę (ur. 1959), Jana Sochonia (ur. 1953), Jerzego Hajdugę (ur. 1952), Jerzego Szymika (ur. 1953).

Komentatorzy „poezji kapłanów” wskazują na motywy, słowa-klucze, charakterystyczne elementy obrazowania, typowe cechy języka tej twórczości. Koncentruje się ona wokół pracy duszpasterskiej, kaznodziejstwa, sakramentów, katechezy, kościoła, powołania kapłańskiego, samotności, celibatu, zmysłowości. W sferze języka podkreślana jest

⁷ S. Sawicki, *Wstęp*, [w:] *Szaropolskie srebro. Wiersze księży*, Warszawa 1992, s. 5.

⁸ A. Remiszewska, „*Myśl jest przestrzenią dziwną...*”. *Problematyka i walory artystyczne poezji Karola Wojtyły* (rkps), Łódź 1998, s. 181–182.

dialogiczność poetyckiego ujęcia, nasycenie symboliką, wprowadzanie elementów potocznej frazeologii. U Szymika źródłem poznania osobistej tajemnicy powołania kapłańskiego i poetyckiego są jego doświadczenia jako studenta, wykładowcy, księdza, badacza związków religii i literatury w twórczości Czesława Miłosza.

2. Jerzy Szymik – sylwetka twórcza

Urodził się w 1953 roku w Pszowie na Górnym Śląsku. W roku 1979 przyjął święcenia kapłańskie. Jest profesorem Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, doktorem habilitowanym teologii dogmatycznej, wykładowcą chrystologię, chrystologię kultury, topikę teologiczną, trynitologię, eschatologię oraz filozofię Boga. Jest autorem monografii *W światłach wcielenia. Chrystologia kultury* (2004), *Wszystko zjednoczyć w Chrystusie. Teologia, poezja, życie* (2003) oraz badań z pogranicza teologii i literatury pięknej: *W poszukiwaniu teologicznej głębi literatury. Literatura piękna jako locus theologicus* (1994), a także książki *Problem teologicznego wymiaru dzieła literackiego Czesława Miłosza. Teologia literatury* (1996). Publikuje wypowiedzi utrzymane w różnych konwencjach gatunkowych oraz naukowych i teologicznych, pisze recenzje, reportaże, eseje. Jest poetą, autorem ośmiu tomików poetyckich: *Uczę się chodzić* (1988, przeł. na język hiszpański: *Estoy aprendiendo a andar Menduand*, 1998), *Gwiazdy w filiżance* (1989), *Zupełnie inaczej* (1991), *Wstęp wolny* (1992), *Ziemia niebieska* (1994), *Dotyk źrenicy* (1997), *Śmiech i płacz* (2000), *Z każdą sekundą jestem bliżej Domu* (2001), *Błękit* (2005), *Cierpliwość Boga* (2006). W roku 1997 ukazał się wybór jego poezji pt. *102 wiersze*. Jego teksty wkraczają w obszar ludzkiej kondycji, natury człowieka, cierpienia, przeżywania cielesności, bólu egzystencji. Doświadczenia podmiotu lirycznego oscylują wokół tajemnicy krzyża – tajemnicy życia.

3. Problematyka i walory artystyczne wybranych wierszy

jeśli piszesz

nie wyprowadzaj zdań
ze swojej ciemności

choćby rzędy liter
mienią się od znaczeń

i pociągały umysł
 genialnością uchwycenia
 „istoty rzeczy”
 nie wierz
 zniszcz
 zawróć.⁹

Klasyfikując motywy poezji kapłańskiej, Bożena Chrzastowska wyodrębniła realia życia kapłańskiego, na które składają się celebrowanie Eucharystii, sakrament spowiedzi, praca katechety¹⁰. W poezji Szymika (omawiając jego twórczość biorę pod uwagę trzy ostatnie tomy wierszy: *Największa jest, Błękit, Cierpliwość Boga*) motyw związany z celebrowaniem Eucharystii nie jest szczególnie egzemplifikowany. Pojawia się zaledwie w kilku tekstach: *Tłumaczę nie Tobie, który już wiesz, Dwadzieścia pięć lat kapłaństwa, A przecież Cię pragnę, Kazanie w Slough*. Są one utrzymane w poetyce bezpośredniego wyznania, ale poeta nie podkreśla w nich własnej tożsamości kapłańskiej. Pod tym względem różni się od Twardowskiego i Wojtyły.

Według Chrzastowskiej „spowiedź i postawa spowiednika są niejako wpisane w biografię kapłana, który tym samym doświadcza upadku człowieka w sposób zwielokrotniony” [*ib.* 226]. Problematyka spowiedzi obecna jest także w poezji Szymika.

Przykładam bowiem nieraz ucho do kraty konfesjonału,
 kto wie, czy nie czulszego w tej kwestii instrumentu.
 I słucham szeptów stamtąd.
 Bóg jest wtedy blisko,
 na odległość stetoskopu-kraty,
 życiodajnego tchnienia.
 Czasem słyszę, jak ich głosy szeleszczą w mojej krwi,
 jak mówią do siebie przeze mnie:
 przebaczam, nie umieraj.
 Bądź.
 Idź.¹¹

⁹ J. Szymik, *Trzy rady, z których...*, [w:] *Najw.*, s. 11.

¹⁰ B. Chrzastowska, *Wierzę wierszem. O poezji kapłańskiej*, [w:] *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, s. 224; dalej: [Chrzastowska] z numerem strony.

¹¹ J. Szymik, *Stetoskop, konfesjonał*, [w:] *Cierp.*, s. 45.

Podejmując motyw spowiedzi, tak popularny w nurcie liryki kapłańskiej, poeta realizuje go zestawiając dwa rekwiizyty: stetoskop i konfesjonał, między którymi można postawić znak równości. Stetoskop pozwala rozróżnić szmer od milczenia, a w efekcie życie od śmierci. Podobną funkcję pełni konfesjonał – przybliży Boga, dookreśla go, pozwala poczuć jego życiodajne tchnienie. W końcowej części utworu pojawiają się imperatywy moralne bliskie Panu Cogito Zbigniewa Herberta. Takie zestawienie komunikatu (odsyłającego do fraz biblijnych) – bądź też nakazu (*idź*) – można odczytać jako polecenie krzewienia miłości Boga, jego miłosierdzia i życiodajnego tchnienia, poezji.

Kościół i hierarchia to tematy uniwersalne w poezji kapłanów obecne również w twórczości Szymika.

Ten kościół
 prowincjonalny, rozpalony, pusty,
 dobre miejsce na modlitwę w sprawach
 beznadziejnych.

Kościół jest prześwitem, wybaczeniem.
 Przesłem między niemożliwym i prawdziwym. [*ib.* 90]

Takie ujęcie kościoła ewokuje skojarzenie z pieśnią Wojtyły:

Zawsze widzisz ją jako przestrzeń wypełnioną kaskadą powietrza,
 w które biją odblaski szkiełek zaszczerpionych niby ziarnka
 w dalekich kamieniach.
 Proszę, byś po raz pierwszy dostrzegł również tę przepaść,
 która bije odblaskami oczu. Człowiek każdy nosi ją w sobie,
 a ludzie razem zebrani przesuwają tę przepaść jak łódź na swoich barkach.¹²

W rozumieniu obu poetów kościół to miejsce trwania tajemnicy, nasycone metafizyką, ujawniające głębię chrześcijaństwa. Obaj wprowadzają do swoich utworów motyw światła – słowo-klucz. Szymik zestawia je w opozycji semantycznej z ciemnością:

Jestem więc niedaleko.
 Ale ciągle sporo nas dzieli: kilka ulic,
 ozon w powietrzu, ciemność, kawał osobnego życia.¹³

¹² K. Wojtyła, *Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 62.

¹³ J. Szymik, *Jestem*, [w:] *Cierp.*, s. 15; podkr. A. R.

W innych jego utworach (szczególnie w tomiku *Cierpliwość Boga*) powraca ten sam motyw:

Ciemność ją ogarnęła.
Wpadamy w nią z impetem, bezbronni.
Nie wiemy, co się jeszcze zdarzy. [Ib., 101]

W wierszu *Nad Południowym morzem* czytamy:

Ciemność nie musi być ostateczna
skoro
szmaragd, turkus, chabrowy i ultramaryna,
w takiej konstelacji i odcieniach,
są możliwe i rzeczywiste.
Widzę je przecież, zachwycony. [Ib., 100]

Z kolei w *Chwili jasności* autor eksponuje motyw światła:

kryształki światła,
grudki błękitu,
migotliwa jasność. [Ib., 80]

Dla porównania u Wojtyły *światło* zostaje skojarzone z *wodą, morzem i falą*:

Nie taki jest żywioł światła,
Kiedy morze cię szybko ukrywa
i roztopia w milczącej głębi – światło
od fal powłóczyстых prostopadle blaski oderwie
i z wolna kończy się morze, a jasność napływa.¹⁴

Światło, będące wyrazem tego, co niematerialne, jest najczęściej przywoływane dla zobrazowania duchowości Boga. Manfred Lurker w *Słowniku obrazów i symboli biblijnych* definiuje je w korelacji z pięknem, porządkiem, mądrością, poznaniem, dobrem:

W nim właśnie objawia się piękno i niezależny od człowieka porządek we wszechświecie. Bez światła nie ma żadnego życia. Pierwszy sąd wartościują-

¹⁴ K. Wojtyła, *Pieśń o Bogu ukrytym*, [w:] *idem, Poezje i dramaty*, Kraków 1979, s. 16.

cy w Biblii dotyczy światła: widział Bóg, że światłość jest dobra [Rdz 1,4]. Duchowy charakter światła przejawia się w tym, że stanowi ono podstawę widzenia i poznawania. Mądrość jest odblaskiem wieczystej światłości [Mdr 7,26]. Działanie Boga, Jego miłosierdzie i dobroć objawiają się w światłości, światło mieszka u Niego [Dn 2,22], wszystko przenikając. Światłem pełnym mocy [J 1,9] i Światłością Świata [J 8,12] jest w *Nowym Testamencie* Jezus Chrystus. Gdzie mieszka prawdziwe światło, tam śmierć nie ma dostępu. Urodzić się, znaczy ujrzeć światłość świata.¹⁵

Mimo w pełni odrębnego kształtu artystycznego poezji Wojtyły i Szymika (u pierwszego występuje forma długiej wieloczęściowej wypowiedzi, zobjektywizowany monolog, drugiego charakteryzuje zwarta forma, poetyka dialogu), łączy te dwa przeciwstawne nurty poezji kapłańskiej wykorzystanie słów-kluczy.

Wyraźny jest i szczególnie eksponowany przez Szymika prymat miłości, która w ujęciu tego autora stanowi siłę przekształcającą i uchylającą wątpliwości. Poświęca jej poeta jeden z tomików.

To jest ten podstawowy motyw, który kazał Bogu stać się człowiekiem. Bóg, jak naucza teologia, jest wewnątrznie miłością. Do istoty miłości należy jej wewnętrzna, absolutna wolność.¹⁶

W swoich tekstach Szymik konsekwentnie zmierza w stronę odkrywania tajemnicy miłości:

kochać tak
jak się całuje chleb
na klęcząco
i w świętym milczeniu. [Najw. 7]

Poeta sakralizuje miłość, a jednocześnie w ujęciu metaforycznym sytuuje ją obok stałych elementów codzienności:

jak lek poszukiwany
z niedostępnej apteki
Miłość. [Ib. 8]

¹⁵ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989.

¹⁶ J. Szymik, *Bogu i człowiekowi cudownie jest być razem*, „Więź” 1997 nr 10, s. 116.

W *Trzech radach*, z których ostatnia jest nieprzypadkowo najkrótsza pojawia się obrazowanie w warstwie leksykalnej nasuwające skojarzenia z poezją księdza Twardowskiego:

wprawdzie
 Bóg jest miłością
 ale liczne wątpliwości
 rodzą te same słowa
 przy zamianie przypadków
 i wielkiej litery
 i w odwrotnym porządku
 a święty Jan
 skrzywiłby się
 z obrzydzeniem. [Ib. 12]

Zastosowanie potocznej frazeologii jest w tym wierszu celowe. Potoczny skracać rozpiętość między sferą *sacrum* a *profanum*. Miłość w ujęciu Szymika nie cofa się przed krzyżem, a w jej tajemnicę wpisane jest cierpienie, poprzez które sprawdza się jej wiarygodność. Istotą miłości jest ofiara, co podkreśla poeta w wierszu *Szukamy wyjścia*. Tutaj wyeksponowany został motyw dość charakterystyczny poezji Szymika – *Via crucis*. Prócz światła i krzyża wskazać można inne właściwe twórczości poetyckiej tego autora słowa-klucze:

a) góra (stałość, zmartwychwstanie, nadzieja, zbawienie) w wierszach *Moleson*, *Pocztówka*;

b) drzewo (symbol zmartwychwstania, życia, siły, ale i ofiary) w lirykach *Późne lato*, *Abbadia*, *Ardenga*, *Lipkowa noc*;

c) droga (zarówno w *Starym*, jak w *Nowym Testamencie* symbol ludzkiego życia) w utworach *Znak drogowy*, *Autostrada*;

d) błękit (niebo, wiara, harmonia duszy, stałość) w *Smudze błękitu* oraz w wierszu *Błękit*.

Najczęściej poeta wprowadza te znaki w formie związków metaforycznych i dokonuje w ich obrębie stosownych przekształceń semantycznych. To właśnie błękit prowadzi zdaniem autora do wtajemniczenia. U Szymika przybiera różne odcienie: turkus („gdy dzień się turkusem wdzięczył i mienił” w *Fotografii*), szafiru („szafirowe niebo” w liryku *Moleson*), czasami ma odcień białobłękitny (*Nymphenburg*).

W warstwie językowo stylistycznej poezji księdza poety widoczne jest staranie przekroczenia schematyzmu języka sakralnego. Szymik koncentruje się przede wszystkim na poetyce dialogu. Świadomie rezygnuje z obszaru *sacrum* językowego i skłania się w stronę przestrzeni *profanum*. Stąd obecność u niego frazeologii potocznej: „dopadła mnie w końcu i mimo wszystko słodka drzemka” (*Nymphenburg*), „dzieciństwo i moja starość ani na chwilę nie spuszczaają mnie z oczu” (*Opactwo Westminster*), „jakby nie rozerwało nam serca na strzępy i na zawsze” (*Ogień*). Można dopatrywać się w tych konstrukcjach deleksykalizacji stałych związków i uzupełniania ich nowym słowem czy obrazem. W ten sposób sformułowane w języku potocznym relacje dotyczące życiowych doświadczeń zostają poddane ocenie w wymiarze duchowym. W twórczości Szymika można wskazać pewne elementy frazeologii miłosnej. W ramach charakterystycznej dla autora poetyki dialogu wyróżnić należy takie formy, jak list, fotografia, wspomnienie, wyznanie, oczekiwanie. Ich wprowadzenie jest celowym odejściem od konwencji właściwej dla sfery *sacrum*, a jednocześnie odsyła do tradycji pierwotnej (Biblii obfitującej w liczne zmysłowe obrazy). Wypowiedzi podmiotu lirycznego utrzymane są w konwencji mistyki miłosnej:

[...] Pamiętam dni
 Szloch zachwytu, jasne oczy, ja Ciebie
 Wprost dotykający,
 Drżący z ukochania. [Ib. 5]

Bóg jest dla Szymika przede wszystkim miłością, więc językiem nasyconym miłosną frazeologią formułuje autor tę podstawową prawdę. W wierszu pt. *Siena* zwraca uwagę wyrażenie: „mistyczna kardiochirurgia”, które wolno uznać za wyraz swoistej koncepcji poetyckiej autora.

W przeciwieństwie do innych poetów kapłanów (Wojtyły, Oszejcy), Szymik rzadko podejmuje próby stylizacji biblijnej *sensu stricto*. Jego proste, emocjonalne teksty, utrzymane w konwencji dialogu ujawniają osobisty charakter. Biblia jako naturalny kontekst poezji każdego kapłana jest także obecna w poezji autora *Dotyku żrenicy*.

Zdaniem Chrzastowskiej charakterystyczne dla poetów kapłanów sposoby nawiązywania do Biblii przybierają na ogół następujące formy: a) utożsamienie poety z rolą proroka lub psalmisty;

- b) wykorzystanie postaci biblijnych jako sposobu wyrażania swoich myśli i poglądów lub podstawa reinterpretacji treści biblijnych;
- c) Biblia jako źródło refleksji autotematycznej;
- d) cytaty biblijne jako tytuł lub motto utworu;
- e) kryptocytat biblijny jako podstawa organizacji językowej w utworze lirycznym [Chrzastowska 272–273].

W twórczości Szymika funkcjonują dwie ostatnie z wymienionych, np.: *Chwila jasności. Ciemność jej nie ogarnęła* [J 1,5], *Jak Śmierć jest potężna. Wspomnienie, Bóg jest miłością* [1J 4,8], *Niespokojne jest serce nasze....* Taki sposób nawiązania pozwala na dwojaką realizację: odczytanie wedle wykładni homiletycznej i na poetycką interpretację. Szymik często wykorzystuje poetyckość wypowiedzi biblijnych i na jej podstawie organizuje język własnych tekstów. Także kryptocytaty biblijne stanowią podstawę organizacji językowej jego wierszy: „to co ma się wydarzyć – jeszcze się wydarzy. Będą ci dane ciemność i miłość w nadmiarze” (*Portico de la Gloria*); „i byłeś drogą i prawdą i życiem i jesteś drogą i bądź” (*Był wrzesień...*). Zastosowanie kryptocytatów umożliwia sformułowanie różnych treści lirycznych – doświadczenia miłości Boga, wiary, cierpienia *etc.*

Poezja Szymika podejmuje trudne tematy cierpienia, samotności, tęsknoty, niepewności, śmierci, zawsze jednak daje nadzieję, prowadzi w stronę źródła i światła. Trudno oceniać warstwę estetyczną tych utworów. Szymik na ogół konsekwentnie buduje swoje utwory, zarówno w sferze obrazowania, jak języka poetyckiego. Wiele jego wierszy (np. *Portico de la gloria, Grecy, Mykeny jak świat, Chwila nad morzem ponad czasem*) wykazuje związki z klasycyzmem, zarówno w zakresie problematyki, jak i sposobu artystycznego ukształtowania. Wyraźny jest w nich zamysł poetycki – stanowcze odejście od chwytów artystycznych na rzecz prostoty i przejrzystości języka. Utwory autora *Błękitu* ewoluują wyraźnie w kierunku poetyckiej ascezy, a celem tego ma być rozbudzanie tęsknoty za Słowem, odkrywanie prazródła, w którym współistnieją takie wartości, jak sztuka, wiara i nadzieja.

Zapytany o problematykę swojej twórczości Szymik odpowiada:

te wiersze chyba głównie są o tęsknocie. Ponieważ sztuka podprowadza nas na brzeg tajemnicy, a w doczesności przegląda się wieczność. Jestem naj-

głębiej przekonany, że nadzieja albo wypływa i prowadzi do Chrystusa, albo jej nie ma wcale. Bardzo chcę jej służyć. I dlatego piszę.¹⁷

Zdaniem Chrzastowskiej [299–300]:

to właśnie tym różnią się wiersze księży poetów od świeckiej poezji kapłańskiej, czyli klasycznego nurtu poezji ocalenia – Miłosza i Herberta – poezji, która usiłuje przywrócić ład moralny i zagubione, czy zaniechane wartości kultury europejskiej. Na tle wielkiej poezji, surowej i dostojnej, rozwijającej się w klimacie powagi, przerywanej niekiedy błyskami ironii, poezja kapłańska duchownych wnosi nie tylko nadzieję, ale i lżejszy nastrój żartobliwości i humoru. W formacji duchowej księdza, jaka odsłania się w poezji kapłańskiej, istnieją zatem nowe, nieznanne wcześniej pierwiastki: radosna i czuła religijność, nadzieja wbrew oczywistości przemijania, wiara konsekwentna i przekorna, a przede wszystkim humanistyczne ciepło w pojmowaniu i widzeniu człowieka, wytrwale i pokornie prowadzonego do światła Tajemnicy.

4. Rekapitulacja

Dla indywidualnego stylu Szymika charakterystyczne są autentyzm i żarliwość wyznań w dialogu z Bogiem, poetyka dialogu, umiejętne operowanie paradoksem, antytezą, wprowadzanie pytań retorycznych, powtórzeń, celowy dobór czasowników modalnych. Nierzadko autor przemawia językiem symboli takich jak: światło, góra, drzewo, wiatr. Można w wierszach tego poety wskazać elementy kreacji, idealizacji, poetyki wiodącej od szczegółu, konkretnego w stronę treści uniwersalnych. Znaczącym tematem tej twórczości są podróże. Ich echa pobrzmiwają w kolejnych cyklach poetyckich: *Grecja, Europa, Londyn, Dalmacja, Wiersze rzymskie, Fado. Wiersze z Portugalii i Galicji, Nie dotykać róż, Wiersze z Toskanii, Moc zachwyty. Wiersze z Ameryki*. Podróże są lekcją pokory, stwarzają okazję do obserwacji, uczą poszukiwania odpowiedzi na trudne pytania, weryfikowania przyzwyczajzeń, dostrzegania piękna natury, w której przejawia się miłość Boga. W wymiarze biblijnym (religijnym) życie to przecież wędrówka do domu Ojca, a ksiądz poeta może być przewodnikiem w tej peregrynacji. Twórczość Szymika wskazuje drogę ku światłu, w stronę nadziei, budzi tęsknotę za Bogiem, przeciwstawia się ciemności, złu i rozpacz. Ten jej aspekt pod-

¹⁷ A. Petrowa-Wasilewicz, *op. cit.*, s. 22–23.

nosi Miłosz w cytowanym na początku artykułu komentarzu o ocalającej mocy wierszy autora *Dotyku źrenicy*¹⁸. Poetyka dialogu, powiązanie językowego *sacrum* i *profanum*, paradoksy, „mistyczna kardiochirurgia” stwarzają możliwość formułowania pytań i refleksji na temat funkcji sztuki wierszotwórczej:

jak reperować wierszem
rusztowanie świata i że
jest ważne to, co się wymyka.¹⁹

Nie zawsze kunsztowne, artystycznie zróżnicowane wiersze Szymika prowadzą odbiorcę w stronę źródła i światła, są próbą ratowania świata i poezji przed chaosem.

Aneta Remiszewska

TOWARDS THE SOURCE AND THE LIGHT.
THE POETICS OF DIALOGUE AND THE ECHO OF "MYSTICAL CARDIOSURGERY"
AS THE SPECIFICITY OF "THE PRIESTLY LYRIC POETRY"
BY FATHER JERZY SZYMIK (PRELIMINARY STUDY)

(summary)

The article consists of three parts. In the first one the author specifies basic discriminants of religious poetry and displays different attempts at classification of the notion of "priestly poetry" (according to S. Sawicki and A. Kamińska). The author points out the motifs, key words and characteristic picturing elements in the literary output of the priest poets. In the second part of the article the author presents a creative character of Father Jerzy Szymik, whereas in the third part she discusses the problems and artistic values of selected poems by Father Jerzy Szymik as well as analyses his three latest poetic collections: *The Biggest One Is*, *The Blue* and *God's Patience*, pointing to some of the motifs present in Father J. Szymik's poetry. Szymik tackles difficult subjects: suffering, loneliness, longing, uncertainty and death. Authenticity, the poetics of dialogue, the use of paradox, antithesis, rhetorical questions and repetition are characteristic of Jerzy Szymik's individual style. Those elements create "the mystical cardiosurgery" and the specificity of Father Jerzy Szymik's poetry.

¹⁸ Jw., s. 23.

¹⁹ J. Szymik, *Zieleni. Wykład pt. „Poezje i duchowość”*, [w:] *idem, Błękit*, s. 40.

PRZEKŁADY

Octave Mirbeau

EPIDEMIA

FARSA W JEDNYM AKCIE

przeł. *Joanna Raźny*

Joanna Raźny (ur. 1970) – adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się literaturą polską XIX i XX wieku, zwłaszcza okresem modernizmu, a także literaturą na emigracji. Jest autorką rozprawy doktorskiej poświęconej twórczości Wacława Grubińskiego. Interesuje się teorią i praktyką przekładu.

OSOBY¹

BURMISTRZ
CZŁONEK OPOZYCJI
CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI
DOKTOR TRICEPS
BARDZO STARY RADCA
PIERWSZY RADCA
DRUGI RADCA
RADCA
WOŹNY

Rzecz dzieje się w naszych czasach, w prowincjonalnym mieście.

¹ *Epidemia* wystawiona została po raz pierwszy w Paryżu w Théâtre Antoine 14 maja 1898; spektakl powtórzono sześć razy. Burmistrza gra Antoine, Członka Opozycji – Gémier, Członka Rządzącej Większości – Arquillère, doktora Tricepsa – Pons-Arlès, Bardzo Starego Radcę Desfontaines, Pierwszego Radcę – Carpentier, Drugiego Radcę – Verse, Radcę – Dufresne, Woźnego – Séruzier. Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, tome IV, *Farces et moralités*, présentation, édition et notes par Pierre Michel, Eurédit, Paris 2003, p. 69-70.

Sala posiedzeń Rady Miejskiej w dużym nadmorskim mieście². Na ścianach pokrytych surową boazerią portrety wszystkich Prezydentów Republiki, od Adolphe'a Thiersa³ po Émile'a Loubeta⁴. Dookoła przestronnej izby ustawione na postumentach z czarnego drewna popiersia Republiki, różniące się atrybutami i politycznym znaczeniem. Pośrodku monumentalny kominek zwieńczony tablicą z namalowanym na niej herbem miasta w aureoli z trójkolorowych sztandarów. Duże drzwi na prawo i lewo. Środek izby zajmuje długi stół przykryty zielonym sukmem, gdzie każde miejsce jest oznaczone przez bibułę, kałamarze itp.

² W czerwcu 1888 Mirbeau udał się – na polecenie Francisca Magnarda, redaktora naczelnego „Le Figaro” – w podróż reportażową do portowego miasta Lorient (w Bretanii), gdzie panowała epidemia duru brzuszego. Publicystycznym owocem tej podróży była kronika *Au pays de la fièvre* („Le Figaro” z 12 czerwca 1888 roku), dramaturgicznym zaś – jednoaktówka *Epidemia*. Zob.: P. Michel, *Introduction*, [w:] O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 63-68.

³ Louis Adolphe Thiers (1797-1877) – francuski polityk i historyk, zwolennik monarchii konstytucyjnej. W 1871 roku poddał Paryż wojskom pruskim oraz krwawo stłumił Komunę Paryską, za co zyskał przydomek „okrutnego karła”. W latach 1871-1873 pełnił urząd tymczasowego prezydenta Republiki. Był autorem wielotomowych *Historii Rewolucji Francuskiej* (1823-1827) oraz *Historii Konsulatu i Cesarstwa* (1845-1862).

⁴ Nazwisko Émile'a François Loubeta (1838-1929) – francuskiego polityka, kilkakrotnie ministra, w 1892 roku premiera, w latach 1899-1906 prezydenta Republiki – zostało dodane w edycji z 1904 roku. Zob.: O. Mirbeau, *op. cit.*, p. 91, n. 2. Za prezydentury Loubeta rząd premiera Pierre'a Waldecka-Rousseau usiłował zakończyć „sprawę” oficera pochodzenia żydowskiego, Alfreda Dreyfusa, skazanego w 1894 roku za szpiegostwo na rzecz Niemiec, którego nie popełnił. Jesienią roku 1899 – podczas rewizji procesu – Dreyfus ponownie uznany został przez sąd wojskowy za winnego, lecz ulaskawiono go dekretem prezydenckim. Rehabilitacja Dreyfusa nastąpiła dopiero w 1906 roku.

SCENA PIERWSZA

*Burmistrz⁵, Członek Rządzącej Większości, Członek Opozycji,
Bardzo Stary Radca, Pierwszy Radca, Drugi Radca,
Trzeci Radca, Sekretarz, Radcy*

Po podniesieniu kurtyny Burmistrz gawędzi przy kominku z kilkoma Radcami. Grupy Radców tu i tam⁶. Dwaj Radcy siedzą przy stole i piszą listy. Sekretarz porządkuje papiery, z piórem w zębach.

BURMISTRZ

Sądzę, panowie, że możemy otworzyć posiedzenie.

CZŁONEK OPOZYCJI

wyciągając zegarek

Za kwadrans jedenasta... A jadam obiad pół do dwunastej⁷. A zostaliśmy zwołani na dziewiątą... To niesmaczne.

BURMISTRZ

Nazajutrz po wieczorze sylwestrowym należało spodziewać się pewnych opóźnień... Nie z mojej winy...

⁵ 9 czerwca 1900 roku w roli Burmistrza wystąpił w Maison du Peuple de Montmartre Mirbeau. Zob.: *ib.*, n. 3.

⁶ Komentatorzy twórczości Mirbeau wskazywali na związki *Epidemii* z unanizmem, kierunkiem literackim ukształtowanym tuż po 1900 roku, postulującym m.in. zerwanie z indywidualizmem oraz przekazywanie emocji i sposobu myślenia grup i zbiorowisk ludzkich. Ernest Gaubert pisał (*L'Oeuvre et la morale d'Octave Mirbeau*, „Mercure de France” z 1 października 1911): „Postacie [w *Epidemii*] nie są już takim a takim indywiduum, lecz syntezą takiej a takiej opinii lub takiego a takiego uczucia”. Za O. Mirbeau, *op. cit.*, p. 91, n. 4.

⁷ Chodzi o obiad spożywany w godzinach południowych, będący odpowiednikiem polskiego drugiego śniadania. Główny posiłek dnia jada się we Francji około ósmej wieczorem.

CZŁONEK OPOZYCJI

Nie jesteśmy w komplecie.

BURMISTRZ

Jest nas wystarczająco dużo, aby obradować.

CZŁONEK OPOZYCJI

No więc, obradujmy...

Otwierają się lewe drzwi; pojawia się doktor Triceps⁸.

BURMISTRZ

A!... Otóż i doktor Triceps...

⁸ Postać ta, obdarzona nazwiskiem znaczącym, łączy w sobie „uczoną głupotę” Trysotylna z komedii *Uczone białogłowy* Moliera i brutalną siłę mięśni (nazwisko i tytuł w przekładzie Tadeusza Boya Żeleńskiego). Zob.: O. Mirbeau, *op. cit.*, p. 91, n. 5.

 SCENA DRUGA
Ci sami, doktor Triceps

DOKTOR TRICEPS

kłaniając się i wymieniając ze wszystkimi uścisk dłoni
 Stokrotnie przepraszam, mój drogi burmistrzu... Stokrotnie przepraszam, panowie... Zostałem zatrzymany przez delikatną operację... Od rana przyjmuję czułości od mojej kucharki, które przybrały formę gofrów... Rozumiecie?...

BURMISTRZ

Doprawdy?

DOKTOR TRICEPS

Słowo daję, że tak... Nie była to błażostka.

BURMISTRZ

Gofry!... Też coś!... (*zwracając się do Radców*) Jeśli panowie pozwolą, otwieramy posiedzenie.

DOKTOR TRICEPS

Proszę uprzejmie... I jeszcze raz przepraszam, czyż nie?

Burmistrz kieruje się w stronę stołu. Radcy podchodzą do swoich miejsc, na których sadowią się z hałasem.

BURMISTRZ

Panowie, posiedzenie otwarte... (*przerzucając listy i dokumenty*) Mam tu kilka usprawiedliwień od naszych nieobecnych kolegów... Nie ma w nich zresztą niczego ciekawego... Czy muszę was zapoznawać z ich treścią?...

PIERWSZY RADCA

Zbyteczne... zbyteczne.

BURMISTRZ

niedbale

Katary... bronchity... lumbago... panie, które rodzą... (*żartem*) Przynajmniej nie będzie można powiedzieć, że radcy miejscy popierają depopulację Francji...⁹ (*śmiechy; przekazuje listy Sekretarzowi*) Będą figurować w protokole...

DRUGI RADCA

To wielki zaszczyt...

BURMISTRZ

Regulamin, panowie... (*z powagą*) Jestem winien osobną wzmiankę naszemu szanownemu koledze, panu Izydorowi Teofrastowi Barbaroux...¹⁰, który został zatrzymany wczoraj wieczorem...

PIERWSZY RADCA

Znowu!... To już trzeci raz.

BURMISTRZ

nie przerywając sobie

i którego dzisiejsza nieobecność jest o ile nie zgodna z prawem..., to przynajmniej usprawiedliwiona przez tę procedurę sądową... Zauważcie, panowie, że nie oskarżam... ja tylko stwierdzam...

⁹ U schyłku XIX wieku Francja przeżywała stagnację demograficzną. Politycy francuscy różnych opcji z niepokojem obserwowali rosnący potencjał ludnościowy, gospodarczy i militarny Niemiec, wskazując na potrzebę zdecydowanych pronatalistycznych działań państwa. Mirbeau był zwolennikiem maltuzjanizmu, kierunku ekonomiczno-demograficznego opartego na teorii ludnościowej Thomasa Malthusa (1766-1834), która głosiła, że ilość środków żywności wzrasta w postępie arytmetycznym, liczba ludności zaś – w postępie geometrycznym; nędza mas jest więc wynikiem nadmiernego przyrostu ludności.

¹⁰ Najprawdopodobniej nazwisko znaczące, którego brzmienie krzyżuje pola sensów związanych z pojęciami zdrady (fr. *barbe rousse* ‘ruda broda’) i barbarzyństwa (fr. *barbare* ‘barbarzyńca’).

DOKTOR TRICEPS

Jaka jest domniemana przyczyna tego zatrzymania?

BURMISTRZ

Ta sama, co zawsze... Jeśli moje informacje są rzetelne – a mam wszelkie podstawy do tego, by uważać je za rzetelne – byłaby to przyczyna natury czysto handlowej... Nasz szanowny kolega miałby zostać zatrzymany za sprzedaż wojsku zepsutego mięsa, lub rzekomo zepsutego...¹¹ Myślę, że nie ma potrzeby, abyśmy się rozwodzili nad tym incydentem – czysto handlowym, powtarzam... Należy czekać na postanowienia sądu...

DOKTOR TRICEPS

Proszę o głos.

BURMISTRZ

Zresztą zbrodnia jednostki... (*szmery*) – jeśli w tym przypadku jest to zbrodnia – nie może obciążać zbiorowości...

KILKA GŁOSÓW

Bardzo dobrze!... bardzo dobrze!...

DOKTOR TRICEPS

Pozwólcie, że nie zagłębiając się w samą istotę sporu, oznajmię wam rzecz następującą... Jestem przekonany, że ściga się naszego kolegę Barbaroux nie za jego zepsute mięso, lecz za jego postępowe poglądy...¹² Rozumiecie? (*potakiwania i śmiechy*) Lecz z pewnością...

BURMISTRZ

Być może posunął się pan trochę za daleko, mój drogi doktorze.

¹¹ Że był to częsty proceder, świadczą doniesienia ówczesnej prasy. Np. dzienniki z 22 maja 1908 poinformują, iż pewien rzeźnik został skazany na cztery miesiące więzienia przez sąd w Saint-Mihiel za dostarczenie zepsutego mięsa 150. pułkowi piechoty. Zob.: O. Mirbeau, *op. cit.*, p. 91, n. 7.

¹² Gra skojarzeń: poglądy, które głosi Barbaroux, są równie „niezdrowe”, jak mięso, które on sprzedaje.

DOKTOR TRICEPS

Wcale nie... Jako lekarz i uczoney wiem, co mówię... a przyznacie, że te kwestie są mi dobrze znane... No więc!... mówię, że wszystko to jest niezwykle arbitralne i w najwyższym stopniu sprzeczne z nauką... Weźmy takie zepsute mięso...

PIERWSZY RADCA

Czy pan je spożywał?

DOKTOR TRICEPS

Naturalnie... I jak pan widzi, mam się niegorzej... (*klepiąc się po klatce piersiowej*) Klata jest zdrowa...

JAKIŚ GŁOS

Brawo!

DOKTOR TRICEPS

Należałoby jednak ustalić raz na zawsze... Nie tylko nie wierzę w szkodliwość zepsutego mięsa: wierzę w jego właściwości pierwszorzędnie pobudzające apetyt... tak... tak... rozumiecie? Zresztą, dlaczego zepsute mięso bekasa jest cenione, wołu zaś podlega karze? To idiotyczne... Wszystkie zepsute mięsa powinny być równe wobec prawa.

DRUGI RADCA

Oczywiście...

CZŁONEK OPOZYCJI

Czy to jakaś aluzja¹³?

KILKU RADCÓW

zirytowanych

Ach! Ach! Dosyć!

¹³ Aluzja do „zgnilizny naszej dekadencji”, którego to sformułowania użył Mirbeau w artykule *Lettres de Versailles* („Le Gaulois” z 8 sierpnia 1884 roku) w odniesieniu do francuskiego parlamentu obradującego w Wersalu w 1884 roku. Zob.: O. Mirbeau, *op. cit.*, p. 91-92, n. 10.

DOKTOR TRICEPS

Wobec tak dziwacznej anomalii mam więc prawo twierdzić, że proces wytoczony naszemu szanownemu koledze Barbaroux nie jest niczym innym niż procesem pokazowym; a nie mówię o ograniczeniach, jakie niesie on dla wolności handlu... Do diabła! Zresztą powrócę do tej kwestii przy stosowniejszej okazji, gdy szczegółowo przedstawię wszystkie jej aspekty prawne, ekonomiczne, terapeutyczne i biologiczne. Ale proszę, żeby ta wstępna uwaga została zapisana w protokole.

BURMISTRZ

spojrzawszy pytająco na swoich kolegów

Rada nie widzi przeszkód... mając wzgląd zwłaszcza na tak znakomitą osobę naszego wybitnego kolegi, doktora Tricepsa, którego najdrobniejsze uwagi są, dla nas wszystkich tu obecnych, nauką i światłem. (*do Sekretarza*) Proszę zapisać...

DOKTOR TRICEPS

Dziękuję panu burmistrzowi za jego znaczne słowa. Wynagradzają mi one wiele krzywd, jakich doznałem od moich kolegów po fachu... (*Radcy siedzący obok Doktora ściskają mu dłoń. Pojedyncze brawa. Chwila wzruszenia.*) Muszę dodać, że nasz kolega Barbaroux dał się poznać jako rzeźnik o nieposzlakowanej uczciwości wobec klientów cywilnych, a jeśli nawet jest prawdą, że sprzedawał mięso gorszego gatunku i zepsute, to zawsze tylko żołnierzom, których żołądki, co mnie dziwi, stały się nagle tak wrażliwe, i... biedocie, co nie ma znaczenia...

ogólna aprobata

SEKRETARZ

Czy mam zapisać również tę ostatnią uwagę?

DOKTOR TRICEPS

Słowo daję!... (*Radzi się Burmistrza.*) Co pan o tym myśli?

BURMISTRZ

Hm!...

DOKTOR TRICEPS

Zaraz się zobaczy. (*do Sekretarza*) Dam panu redakcję całości na koniec posiedzenia...

SEKRETARZ

Bardzo dobrze... Tak będzie najlepiej...

BURMISTRZ

Sprawa jest zamknięta. (*wstając i przybierając postawę mówcy*) A teraz, jeśli panowie pozwolą, zajmiemy się tą ważną... tą zasadniczą i niecierpiącą zwłoki kwestią, dla której was zwołałem na posiedzenie nadzwyczajne i tajne.

Czułne poruszenie wśród Radców. Radca, który zasnął, obudził się.

DRUGI RADCA

O co chodzi?

KILKA GŁOSÓW

Cisza! Cisza!

BURMISTRZ

Panowie, muszę wam oznajmić nowinę... nowinę dotyczącą sprawy delikatnej i... przykrej... (*zdwojona uwaga*) Ale bądźcie spokojni, panowie... Kiedy mówię przykra, to żeby dostosować mój język...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Pańska elokwencja...

BURMISTRZ

dziękując dyskretnym ruchem

...żeby dostosować mój... język do języka potocznego, gdy serca nazbyt podejrzliwe...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Bardzo dobrze! Bardzo dobrze!

BURMISTRZ

ciągąc

...gdy nazbyt uparte sprzeciwy...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Brawo!...

BURMISTRZ

Współzawodnictwo nawet... i, że ośmię się to powiedzieć, prawdziwe zagarnianie władzy... nadużywanie władzy, jednym słowem...

CZŁONEK OPOZYCJI

Niech pan mówi jasno, nie rozumiemy pana...

BURMISTRZ

Zechce pan nie przerywać... (*Na próżno usiłuje podjąć przerwany wątek swojej przemowy.*) Panowie, w tym, co muszę wam oznajmić, nie ma nic niepokojącego, nic, co mogłoby was przerazić. Nowina sama w sobie nie jest nadzwyczajna... Nie jest to, prawdę mówiąc, nowina... jedna z tych nowin, które... Słowem, panowie, jest to, jeśli mogę tak się wyrazić, powracające utrapienie...¹⁴

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Bardzo dobrze! Bardzo dobrze!

BURMISTRZ

...coroczne przesilenie... zwrot zaczepny...

CZŁONEK OPOZYCJI

Do rzeczy! I bez politycznych aluzji. Nie jesteśmy tutaj, żeby uprawiać politykę...

BURMISTRZ

Nie chodzi o politykę...

¹⁴ W oryginale wyzyskana została, jak się wydaje, homonimia słowa *ennui*, które oznacza 'utrapienie', ale także 'nudę'.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

stanowczo

Nie chodzi o politykę...

CZŁONEK OPOZYCJI

O co więc chodzi? Po co to całe owijanie w bawełnę?... Po co ta tajemnica?

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Nie wiem, o co chodzi... Ale...

CZŁONEK OPOZYCJI

Jeśli pan nie wie, o co chodzi, niech się pan zamknie.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Zamknę się, jeśli zechcę. Nie będzie mi pan mówił, co mam robić...

BURMISTRZ

Panowie... Panowie... Proszę was!

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Nie jesteśmy w pańskim szynku... (*biorąc na świadków portrety Prezydentów Republiki*)... ze wszystkimi sutenerami i wszystkimi prostytutkami z miasta...

BURMISTRZ

Panowie, panowie...

CZŁONEK OPOZYCJI

No dobrze... niech więc pan przyjdzie do mojego szynku... jak pan powiada. Niech więc pan ma odwagę przyjść... (*biorąc na świadków swoich kolegów*) Szynk?... najlepsza kawiarnia w mieście... najpiękniejsza kawiarnia w mieście, kawiarnia Ludwik XVI!...¹⁵ Niech pan przyjdzie...

¹⁵ Ludwik XVI (1755-1793) – od 1774 roku król Francji, wnuk Ludwika XV, w 1770 roku poślubił Marię Antoninę. Legislatywa pozbawiła go władzy w sierpniu 1792 roku, a 21 stycznia roku 1793 został ścięty; przen. styl klasycystyczny w sztuce francuskiej, rozwijający się od około 1750 roku do około 1790.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Tak, przyjdę... Przyjdę, żeby kazać ją zamknąć... (*Wstają, wygrażają sobie pięściami.*) Nie mogę pojąć, że toleruje się podobne lokale... To hańba... niemoralność... obraza obyczajów...

Dalej wymyślają sobie z krańców stołu.

BURMISTRZ

Panowie... Panowie...

CZŁONEK OPOZYCJI

A pan sprzedaje zepsutą mąkę... grudki ziemi zamiast kawy... i liście szpinaku pod nazwą rosyjskiej herbaty...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Ja?...

CZŁONEK OPOZYCJI

Tak, pan... A pańskie herbatniki pamiętają czasy Deklaracji Praw Człowieka...

KILKA GŁOSÓW

Dosyć!... Dosyć!

CZŁONEK OPOZYCJI

Szynk!... Lokal pierwszej kategorii, gdzie urządziłem kinematograf!...¹⁶

BURMISTRZ

Panowie... Panowie... na litość!...

KILKA GŁOSÓW

Dosyć! Dosyć! Za drzwi!...

Uspokajają ich z wielkim trudem.

¹⁶ Pierwszy „kinematograf” został otwarty 28 grudnia 1895 roku w Salonie Indyjskim w podziemiach Grand-Café przy Boulevard des Capucins w Paryżu.

BURMISTRZ

pojednawczo i po ojcowsku

Panowie... Panowie... Błagam was!... Odwołuję się do waszego patriotyzmu... poczucia wspólnoty, jedności... do waszego oddania sprawom miasta... (*silnym głosem*) Nie, panowie, nie chodzi o politykę... Chodzi o miasto, o interes miasta... o ratunek dla miasta... miasta, które kochacie... które reprezentujecie... którym zarządzacie... Panowie... (*z powagą i przytłumionym głosem*) epidemia duru brzuszego szerzy się w mieście...

Radcy bledną, spoglądają na siebie. Przerażenie i cisza

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

przybity

Epidemia w mieście...

CZŁONEK OPOZYCJI

wstrząśnięty

W mieście...

BURMISTRZ

Widzicie, panowie, że nie chodzi o politykę...

CZŁONKOWIE OPOZYCJI I RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

razem

W mieście... Epidemia w mieście!

BURMISTRZ

Kiedy mówię: w mieście, nie jest to całkiem ściśle... Dzięki Bogu! epidemia nie jest w mieście... jest...

CZŁONEK OPOZYCJI

Do rzeczy... gdzie ona jest? gdzie... Jest w mieście czy nie?... Niech pan wyraża się precyzyjnie... Bez dwuznaczności... Niech pan powie prawdę. Nie jesteśmy dziećmi. (*energicznie*) Jesteśmy mężczyznami, do diabła!... Dowiedliśmy tego w bardziej niesprzyjających okolicznościach... kiedy ojczyzna była w niebezpieczeństwie, nie wahaliśmy się wstąpić

do Gwardii Narodowej...¹⁷ Gdzie ona jest, ta epidemia?... gdzie?... Śmiało!... Niech pan mówi...

KILKA GŁOSÓW

Gdzie?... Gdzie?...

BURMISTRZ

Nie pozwalacie mi mówić... Jest w mieście, a jednak niezupełnie jest... Jest tu, nie będąc tu... (*szmery*) Już wyjaśnięm...

Szmary

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Ależ słuchajcie wreszcie!

BURMISTRZ

głosem, który wznosi się nad hałasem

Epidemia jest w arsenale, a zwłaszcza w koszarach artylerii morskiej.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Bardzo dobrze! Bardzo dobrze!

CZŁONEK OPOZYCJI

wściekły

Trzeba było tak mówić od razu i nie napędzać nam niepotrzebnie strachu... Oczywiście, nie boimy się epidemii... Zawsze odnosiliśmy się do niej z prawdziwą męską pogardą..., zawsze traktowaliśmy ją z lekceważeniem... Ale mamy rodziny... Mamy przyjaciół... do diabła! A arsenał nie jest miastem..., koszary nie są miastem... Poza tym co roku epidemia jest w koszarach...¹⁸ Nic na to nie poradzimy... To nas nie dotyczy.

¹⁷ Aluzja do wydarzeń 1870 roku, kiedy to przeciw wojskom pruskim walczyły w oblężonym Paryżu oddziały armii francuskiej oraz pułki Gwardii Narodowej, w skład której wchodził mieszkający zagrożonej stolicy Francji; formacja ta stała się główną siłą Komuny Paryskiej.

¹⁸ W kronice *Au pays de la fièvre* Mirbeau pisał: „Co roku, z nieuchronną powtarzalnością, z jaką przychodzi wiosna, lato, jesień, zima, przychodzi do Lorient dur brzuszny. W tej krainie dur brzuszny jest piątą porą roku...”. Cyt. za: *idem, Théâtre complet*, p. 92, n. 14.

WSZYSCY

Ależ nie... Ależ nie...

DOKTOR TRICEPS

Spokojnie, panowie... Nie unośmy się... Działajmy metodycznie...
(*do Burmistrza*) Ile zgonów?

BURMISTRZ

Wczoraj zmarło dwunastu żołnierzy... dziś rano – szesnastu.

DOKTOR TRICEPS

potakując

A!... Ilu chorych?

BURMISTRZ

W chwili obecnej szacuje się, że trzydziestu pięciu.

DOKTOR TRICEPS

jak wyżej

A!... (*notuje*) To normalne...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Nie ma wśród nich oficerów?

BURMISTRZ

Nie... nie ma oficerów, na szczęście... Choroba zatrzymuje się na ordynansach... Atakuje tylko szeregowych żołnierzy i podoficerów, jak zawsze.

DOKTOR TRICEPS

To normalne.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Dziękuję panu burmistrzowi za jego szczerze i uspokajające wyjaśnienia...

CZŁONEK OPOZYCJI

W takim razie nie rozumiem wcale – ale to wcale – dlaczego nas zwołano... Ta epidemia nie wchodzi w zakres naszej odpowiedzialności... rzekłbym... naszych uprawnień... Nie ma żadnego związku ze sprawami miasta...

BURMISTRZ

Mądra władza powinna być jednocześnie przewidująca... Epidemia może rozszerzyć się z arsenału na miasto, z żołnierza na mieszczanina...

CZŁONEK OPOZYCJI

Coś podobnego!...

DOKTOR TRICEPS

Nie ma potrzeby, abyśmy przewidywali coś, co jeszcze się nie wydarzyło... Znam przebieg i, jeśli mogę tak powiedzieć, ducha tego rodzaju epidemii... Jest to duch hierarchiczny... Gdyby, wbrew stanowisku nauki, podobna ewentualność się potwierdziła... Gdyby niepokojące symptomy, o których nie mamy prawa przesądzać, wystąpiły... no cóż, będziemy mieli zawsze czas, aby przedsięwziąć konieczne działania... W obecnym położeniu nie powinniśmy interweniować... (*bardzo stanowczo*) Niech głowią się władze okręgu morskiego, jeśli uznają to za stosowne...

BURMISTRZ

Słusznie, panowie... i właśnie do tego zmierzałem... (*poufnie*) Szef okręgu morskiego jest bardzo wściekły... Widziałem się z nim wczoraj wieczorem... Powiedział mi, że tak dłużej być nie może... Twierdzi, że koszary są nieczystymi ogniskami infekcji... (*szmery*), że woda, którą piją żołnierze, jest bardziej zatruta niż gnojówka z obory... (*szmery*) Krótko mówiąc, panowie, żąda, abyśmy przebudowali koszary... (*protesty*) ...abyśmy doprowadzili wodę źródlaną do koszar... (*powszechna oburzenie*) Żąda jeszcze...

CZŁONEK OPOZYCJI

wzruszając ramionami

Żąda... żąda... Ależ to bezczelność...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

tak samo

Szaleństwo...

CZŁONEK OPOZYCJI

uderzając w stół

Marnotrawstwo...

PIERWSZY RADCA

Nie mamy pieniędzy na takie fanaberie... Gmina jest zadłużona... Musimy odbudować teatr.

DRUGI RADCA

Upiększyć ratusz... (*Wskazuje na salę.*) Bo przecież czy to jest ratusz?... Jak my wyglądamy w tym baraku?

PIERWSZY RADCA

Niesłychane, czego żąda szef okręgu morskiego... Niesłychane...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Jeśli żołnierze nie mają wody... niech piją piwo...¹⁹

CZŁONEK OPOZYCJI

Jeśli koszary szkodzą ich zdrowiu... niech rozbiją obóz...

KILKA GŁOSÓW

Ależ tak! Otóż to!...

BURMISTRZ

Bez wątpienia... macie rację... W zasadzie macie rację... Ale znacie apodyktyczny, gwałtowny, nieugięty charakter naszego szefa okręgu morskiego... Usłyszałem od niego, że przeniesie pułki..., że wyśle je do innego miasta...²⁰ Już by nie było handlu, panowie... już by nie było muzyki

¹⁹ Parafraza powiedzenia o głodujących chłopach francuskich: „Jeśli nie mają chleba, niech jedzą ciastka”, fałszywie przypisywanego Marii Antoninie.

²⁰ W kronice *Au pays de la fièvre* Mirbeau pisał: „Prefekt okręgu morskiego poczułby się zmuszony pozbawić Lorient pułku artylerii (którego podatność na dur brzuszny była tak oczywista, a muzyka tak doskonała) i skierować go w inne

co niedziela!...²¹ Byłaby to prawdziwa katastrofa dla naszej drogiej ludności... „Nie mogę wszak pozwolić, żeby moi żołnierze padali jak muchy” – powiedział do mnie...

CZŁONEK OPOZYCJI

Coś podobnego! Chce nas nastraszyć... Czy przenosi się francuski arsenał jak cyrk amerykański?... Czy przewozi się port wojenny jak kozły gimnastyczne?...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

To rzeczywiście smutne, zgoda!... Współczujemy im, proszę bardzo... ale żołnierze są od tego, żeby umierać...

CZŁONEK OPOZYCJI

Umieranie to ich zawód...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Umieranie to ich powinność...

BARDZO STARY RADCA

Umieranie to dla nich zaszczyt.

CZŁONEK OPOZYCJI

Dziś, kiedy nie ma już wojen we Francji, epidemie są szkołą, nieodzowną i wspaniałą szkołą męstwa... Gdyby nie było epidemii, panowie, to gdzie żołnierze uczyliby się dziś pogardy wobec śmierci... i poświęcenia życia dla ojczyzny?...

KILKU RADCÓW

To prawda... Brawo!

miejsce, gdzie zastałby on inne budynki, równie stare, równie szkodliwe dla zdrowia, to znaczy spełniające wszystkie warunki, aby w nich umrzeć zgodnie z przepisami wojskowymi”. Cyt. za: *idem, Théâtre complet*, p. 92, n. 17.

²¹ Co niedziela „orkiestra pułku artylerii [w Lorient] grała arie z *Wilhelma Tella*” (*ib.*, n. 18).

CZŁONEK OPOZYCJI

wznosząc ręce i mówiąc dalej

To gdzie pielęgnowaliby tę cnotę prawdziwie francuską: odwagę?... To, czego się od nas żąda, to sankcjonowanie tchórzostwa...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Kompromitowanie wojska...²²

CZŁONEK OPOZYCJI

Szarganie dobrego imienia narodu... zabijanie patriotyzmu... A więc, nie...

Powszechna aprobata.

DOKTOR TRICEPS

Wstaje. Czujne poruszenie

Podzielam poglądy bardzo śmiało wyrażone przez moich szanownych kolegów... Powiem więcej... Dziś nauka jest pochłonięta mikrobami, wodą źródlaną, zdrowymi mieszkaniami... an-ty-sep-ty-ką... (z pogardą) Higieną!!! (*Wzrusza ramionami.*) W tej chwili jest to czysta hipoteza, panowie... hipoteza... literata, intelektualisty²³, której żadne rozstrzygające i niezawodne doświadczenie nie zdołało potwierdzić... Jutro inne teorie, przeciwstawne względem tamtych, będą następować po sobie, równie słabo przekonywające... równie słabo dowiedzione na podstawie faktów... Czy zatem władze gminne powinny podporządkowywać swoją postępową działalność i swoje środki budżetowe zmiennym i rujnującym fantazjom uczonych? Czy powinny ulegać kaprysom nauki, któ-

²² Argument wysuwany przez przeciwników rewizji procesu Dreyfusa.

²³ Słowo „intelektualista” miało zabarwienie negatywne pod piórem skrajnego nacjonalisty Maurice’a Barrèsa czy Ferdinanda Brunetière’a, sprzeciwiających się rewizji procesu Dreyfusa. W obronie niesłusznie prześladowanego kapitana wystąpiło około pięciuset profesorów, nauczycieli, dziennikarzy, prawników i przedstawicieli innych zawodów, podpisując – zredagowaną przez Mirbeau – petycję, którą ogłoszono 16 stycznia 1898, w kilka dni po ukazaniu się słynnego listu otwartego Émile’a Zoli do prezydenta Félix’a Faure’a *Oskarżam* („L’Aurore” z 13 stycznia 1898).

ra nie wie, czego chce, i która zaprzecza sobie samej co osiem dni?... Nie sądzę... (*oklaski*) A jednak ja także jestem uczonym...

Oklaski

DRUGI RADCA

Bardzo dobrze!... Bardzo dobrze!... Trafnie powiedziane...

DOKTOR TRICEPS

Nasi ojcowie, proszę panów, tego nie znali... Nie znali prątków, pożywek bulionowych, surowic, inokulacji, szczepień, badań mikroskopowych i komisji do spraw higieny... Nie wiedzieli, co to są kongresy medyczne, kto to jest pan Brouardel...²⁴ Byli zadowoleni z domów i z wody, którą pili... Nie brali nawet kąpieli... nawet kąpieli... rozumiecie?... Otóż podręczniki historii nie mówią nam, ażeby czuli się źle z tego powodu... Przeciwnie...

DRUGI RADCA

To prawda!... To prawda!...

DOKTOR TRICEPS

Ciągle nam się wypomina: „A Anglia?”... Panowie, nie jesteśmy w Anglii... Anglia jest Anglią..., a Francja jest Francją... Niech każdy naród zachowa swój odrębny charakter... (*powszechny entuzjazm*) Pozostańmy Francuzami!...

²⁴ Paul Brouardel (1837-1906) – dziekan wydziału medycznego, członek Akademii Medycznej. Mirbeau pisał o nim w artykule *Brouardel et Boisleux* („Le Journal” z 25 lipca 1897 roku) w związku ze sprawą doktora Boisleux’go, dla

PIERWSZY RADCA

Niech żyje Francja!

DOKTOR TRICEPS

Pozwólmy więc tej epidemii przebiegać normalnie... przejść konieczne stadia rozwoju... Nigdy nie należy gwałcić praw natury... Wiercie mi, ona wie, co robi...

Doktor Triceps siada pośród zbiorowego aplauzu.

BURMISTRZ

Panowie pozwolą, że wtrączę uwagę, która być może rzuci nowe światło na diskutowane przez nas kwestie... Mimo swych szorstkich manier szef okręgu morskiego nie jest złym człowiekiem i sądzę, że można się z nim porozumieć... Odnoszę wrażenie, że nie przejmuje się on epidemią jako epidemią, w każdym razie... Nie... On tylko obawia się opinii publicznej... lęka się prasy... boi się interpelacji w Izbie...²⁵ Wiecie, jak gwałtownie jest obecnie atakowana marynarka wojenna... Na samą myśl, że pan Lockroy²⁶ mógłby tu powrócić, majstrować przy jego arsenale, dostaje szału... Postawcie się na jego miejscu.

²⁵ Izba Deputowanych – nazwa niższej izby francuskiego parlamentu. Na mocy konstytucji z 1875 roku władzę ustawodawczą sprawowało we Francji Zgromadzenie Narodowe składające się z Senatu i Izby Deputowanych. W skład Senatu wchodziło trzystu senatorów, wśród nich siedemdziesięciu pięciu dożywotnio. W przypadku śmierci któregoś z nich, skład Senatu uzupełniany był drogą mianowania przez Senat. Pozostałych dwustu dwudziestu pięciu senatorów powoływały na okres dziewięciu lat departamentalne kolegia wyborcze. Skład Senatu był odnawiany co trzy lata przez jedną trzecią senatorów. Prezydent nie mógł rozwiązać Senatu. Natomiast Izba Deputowanych wybierana była w drodze powszechnych, bezpośrednich, równych wyborów (w tajnym głosowaniu) na okres czteroletni. Praw wyborczych nie mieli wojskowi odbywający służbę czynną oraz kobiety, a także osoby mieszkające krócej niż sześć miesięcy w danej miejscowości. Prezydent miał prawo w każdej chwili rozwiązać Izbę Deputowanych – jedynie pod warunkiem uzyskania zgody Senatu. Konstytucja z 1875 roku obowiązywała do roku 1940.

²⁶ Édouard Lockroy (1840–1917) – deputowany radykalny, minister marynarki w rządzie Léona Bourgeois, utworzonym 1 listopada 1895, a następnie w rządzie Charles'a Dupuya, powołanym 31 października 1898.

CZŁONEK WIĘKSZOŚCI

No więc?...

BURMISTRZ

No więc... jeśli zrozumiałem jego ukryte myśli, bylebyśmy tylko uchwalili sumy niezbędne do przeprowadzenia wspomnianych robót, szef okręgu morskiego będzie uważał się za usatysfakcjonowanego... To, czego się domaga, to formalność... Jego roszczenie sprowadzałoby się do żądania podjęcia tej uchwały... On chce być w porządku wobec opinii publicznej, prasy, Parlamentu i pana Lockroy... Czyż nie jest to, ogólnie biorąc, uzasadnione życzenie... przezorność zasługująca na pochwałę?...

DRUGI RADCA

I niebezpieczna... dla nas... Któż nam zaręczy, że jego intencje są czyste?...

BURMISTRZ

Ja! Ja, przecież mówię!

DRUGI RADCA

To nie wystarczy... czy ma pan jakieś zobowiązanie na piśmie?...

BURMISTRZ

Nie...

PIERWSZY RADCA

Czy dał panu swoje słowo honoru?

BURMISTRZ

Nie... Ale mam coś więcej... coś lepszego... Pieczę nad jego spokojem.

DRUGI RADCA

Trzeba mieć się na baczności...

BURMISTRZ

A dlaczego?... A przed czym?... Zapewniam was, że kiedy minie epidemia, nie będzie już o niczym mowy. I zaczniemy na nowo w przyszłym roku... Będziemy zaczynać na nowo co roku.

DRUGI RADCA

Trzeba mieć się na baczności... Trzeba mieć się na baczności...

BURMISTRZ

W przeciwnym razie, pomyślcie o codziennych walkach, o podstępnych, strasznych działaniach wroga, które posieją ziarno niezgody w mieście, że nie wspomnę o tym, iż będą szkodliwe dla naszych interesów wyborczych... Że nie wspomnę też o tym, iż wszystkie kobiety... iż wszystkie nasze kobiety są z oficerami marynarki...

Szmary

JAKIŚ GŁOS

Niech pan mówi za swoją...

Śmiech

BURMISTRZ

bardzo spokojny

Gardzę tymi wulgarnymi i bezpodstawnymi insynuacjami... Na czym to stanąłem? A tak... Z oficerami marynarki... (*powracając do przedmiotu dyskusji*) Zastanówcie się, panowie... Pozbądźcie się uprzedzeń, bez wątpienia godnych szacunku, ale sprzecznych z polityką... W sytuacji, o której mówiłem, sędzę, że możemy uchwalić kredyty... że możemy nawet pokazać, iż mamy gest..., ponieważ nie będzie to nas nic kosztować...

CZŁONEK OPOZYCJI

Protestuję... Byłoby to tworzenie godnego pożałowania precedensu...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Wszystkie koszary Francji są zainfekowane...

CZŁONEK OPOZYCJI

Wszystkie wody niezdatne do picia...

BARDZO STARY RADCA

drżącym głosem

Dur brzuszny jest instytucją narodową... Uszanujmy stare francuskie instytucje...

DOKTOR TRICEPS

Tak, panowie, uszanujmy to, co stanowi siłę naszej pięknej armii..., to, co jest jej tytułem do chwały: nieustraszonność wobec śmierci... Oszczędźmy innym państwom przykrego widoku armii francuskiej cofającej się przed jakimiś tajemniczymi mikroorganizmami..., armii, panowie... której symbolem są Austerlitz²⁷ i Marengo²⁸ (*oklaski*) nie zaś antyseptyka i higiena... (*burza oklasków... Triceps popadając w egzaltację*) Proszę powiedzieć swojemu zwierzchnikowi...²⁹

Kończy zdanie wymownym gestem.

CZŁONEK OPOZYCJI

bardzo wzruszony

Panowie, po tych godnych podziwu słowach, które właśnie usłyszeliście... i entuzjastycznym przyjęciu, jakie im zgotowaliście, sędzę, że zbyt cenne jest głosowanie nad wnioskiem dotyczącym kredytów.

²⁷ Austerlitz – miasto na Morawach (dziś Sławków w Czechach), gdzie 2 grudnia 1805 w wielkiej bitwie Napoleon pokonał połączone armie austriacką i rosyjską, dowodzone przez Franciszka II i Aleksandra I. Stąd nazwa: „bitwa trzech cesarzy”.

²⁸ Marengo – wieś w pobliżu (dziś przedmieście) Alessandrii w Piemontcie. 14 czerwca 1800 rozegrała się tu sławna bitwa między wojskami francuskimi pod dowództwem Bonapartego a Austriakami dowodzonymi przez Michaela Melasa. Zwycięstwo Bonapartego zmusiło Austrię do opuszczenia północnych Włoch.

²⁹ Reminiscencja zdania wypowiedzianego w imieniu Zgromadzenia Narodowego przez Honorégo Gabriela de Riquettiego, hrabiego de Mirabeau, do markiza de Dreux-Brézégo po posiedzeniu królewskim 23 czerwca 1789: „Proszę powiedzieć tym, którzy pana przystali, że jesteśmy tutaj z woli narodu i że wyjdziemy stąd tylko pod groźbą bagnatów” (przeł. Elżbieta Wassongowa). Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 93, n. 23.

JAKIŚ GŁOS

Tak! tak!

BURMISTRZ

Przychylam się, panowie...

INNY GŁOS

Nie ma głosowania...

INNY GŁOS

Nie ma kredytów...

CZŁONEK OPOZYCJI

Nie ma dwuznaczności... Wszystko jasne...

DOKTOR TRICEPS

Jest jeszcze duch we francuskim narodzie!

Wszyscy Radcy wstają, gestykulują. Radosna wrzawa. W tej samej chwili pojawia się w sali Woźny. Niesie zalakowaną kopertę, którą bardzo blady wręcza Burmistrzowi.

SCENA TRZECIA

Ci sami, Woźny

BURMISTRZ

Co jest? (*biorąc kopertę*) Co to za koperta?

WOŻNY

Nie wiem.

BURMISTRZ

Kto ją przyniósł?

WOŻNY

Człowiek w żałobie...

BURMISTRZ

Człowiek w żałobie?... A! (*Ogląda kopertę.*) Człowiek z miasta?

WOŻNY

Nie wiem...

BURMISTRZ

Nie zna go pan?

WOŻNY

Nie...

BURMISTRZ

A!... I odszedł bez słowa?

WOŹNY

z trudem

Bez słowa...

BURMISTRZ

niespokojny

To ci dopiero... nie wiem, dlaczego... przeczuwam złe wieści... Panowie, złe wieści są w tym liście...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Niech go pan otworzy... niech go pan otworzy...

BURMISTRZ

Nie mam odwagi go otworzyć... (*Radcy umilkli... Wszyscy spoglądają wyczekująco na Burmistrza.*) Raz kozie śmierć! (*Otwiera wreszcie kopertę... robi się trupio blade, wydaje okrzyk.*) Ach! mój Boże!

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Co się stało?

BURMISTRZ

drżący

Ach! mój Boże!

Szmer zgrozy

CZŁONEK OPOZYCJI

Cisza! Cisza! (*do Burmistrza*) Co się stało?

BURMISTRZ

Panowie!

Nie może mówić dalej.

CZŁONEK OPOZYCJI

Czy jest pan chory?...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Dlaczego jest pan taki blade?

BURMISTRZ

Panowie!

CZŁONEK OPOZYCJI

Dlaczego pan drży?

BURMISTRZ

z trudem

Panowie... Stała się rzecz niewiarygodna... straszna... porażająca!

WSZYSCY

Niech pan mówi! niech pan wreszcie mówi!

BURMISTRZ

Panowie! (*Upuszcza list na stół.*) Mieszczanin umarł!

CZŁONEK OPOZYCJI

Co pan powiedział?

BURMISTRZ

Mieszczanin umarł... zabrany przez epidemię!

KILKA GŁOSÓW

zdlawionych strachem

To niemożliwe! To niemożliwe!

DOKTOR TRICEPS

Nie dotykajcie tego listu... Spalcie go... Być może nie jest zdezynfekowany... (*Rzuca się... zabiera szybko list i ciska go do kominka. Potem, wyjąwszy z kieszeni rozpylacz, wielkimi krokami obchodzi izbę.*) Dezynfekujmy, panowie, dezynfekujmy!

I podczas gdy trwoga unosi się nad Radcami, nagle znieruchomiały i skurczonymi, Burmistrz głosem płaczącym i drżącym mówi dalej pośród grobowej ciszy, jaka panuje na sali.

BURMISTRZ

Nie znamy jego nazwiska... Cóż to szkodzi? Znamy jego duszę... Panowie, był to mieszczanin czcigodny, tłusty, rumiany, szczęśliwy... Jego brzuch wzbudzał zazdrość biedoty... Codziennie o tej samej porze spacerował uśmiechnięty po promenadzie, a jego radosna twarz... jego potrójny podbródek... jego pulchne ręce były dla każdego żywą nauką społeczną... Wydawało się, że nie powinien być nigdy umrzeć, a jednak umarł... Mieszczanin umarł!...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

jakby śpiewał psalm „Miserere”³⁰

Mieszczanin umarł!

CZŁONEK OPOZYCJI

tak samo

Mieszczanin umarł!

WSZYSCY

kolejno

Mieszczanin umarł!...

Cisza... Wszyscy Radcy patrzą na siebie wystraszeni.

BURMISTRZ

Nie mnie, panowie, osądzać życie wspaniałego, serdecznego mieszczanina, którego wszyscy opłakujemy... Inni, bardziej godni ode mnie, oddadzą mu ten zasłużony i najwyższy hołd... Panowie... jeśli mieszczanin, którego tragiczną i przedwczesną śmierć opłakujemy, nie zabiegał nigdy o wdzięczność swoich rodaków i miasta, którym, dzięki waszemu zaufaniu, mam zaszczyt zarządzać... przez darowizny materialne, bezpośrednio akty dobroczynności... czy przez błysk wyższej inteligencji i użyteczność jakichkolwiek wspólnych działań na rzecz rozwoju życia naszego miasta... niech mi będzie wolno przynajmniej – a wierzę, że jestem wyrazicielem zgodnych uczuć naszej drogiej ludności – niech mi będzie

³⁰ *Miserere mei, Deus* (łac.) – *Zmiłuj się nade mną, Boże*. Jest to początek 50. psalmu Wulgaty, jednego z siedmiu psalmów pokutnych, wykonywanego w Wielkim Tygodniu i na nabożeństwach żałobnych.

wolno przynajmniej, powiadam, oddać pamięci nieznanego mieszczanina..., a tak drogiego..., sprawiedliwość, która jest mu należna...

Kilku wzruszonych Radców ociera sobie oczy.

JAKIŚ GŁOS

Niech pan mówi!... Niech pan mówi!...

BURMISTRZ

usiłując opanować wzruszenie

Tak go sobie wyobrażam, z jakimż wzruszeniem!... Niski i pulchny, miał pomiędzy cienkimi nogami brzusek, mocno wypięty pod kamizelką... Na gorsie koszuli jego podbródek piętrzył się stosownie potrójną fałdą żółtego tłuszczu..., a jego oczy, wewnątrz obrzmiałych powiek, rzucały blask smutny, trupio blade i poważny dwóch małych monet dziesięciogroszowych... Był piękny... Jak nikt inny ucieleśniał on ideał, który Ekonomia polityczna³¹, rządy liberalne i społeczeństwa demokratyczne czynią z istoty ludzkiej, to znaczy coś bezosobowego, nieproduktywnego i inercyjnego..., coś martwego, co chodzi, mówi, gestykuje, trawi, myśli i płaci, zgodnie z mechanizmem starannie naoliwionym przez prawa... coś, słowem, fun-da-men-tal-ne-go..., co nazywają drobnym rentierem.

RADCA

Brawo!... To prawda!...

BURMISTRZ

Tak, panowie... Józef³² – (*dumnie i rozrzewnieniem*) nazwijmy go Józef, jak jego wielkiego, jak jego nieśmiertelnego dziada – Józef więc, w któ-

³¹ Nauka o prawach rządzących produkcją i podziałem dóbr w społeczeństwie. Określenie „ekonomia polityczna” po raz pierwszy użyte zostało w 1615 roku przez francuskiego ekonomistę i pisarza Antoine’a de Montchrétiena. Termin ten przejęli klasycy ekonomii, np. Adam Smith posługiwał się nim w pracy *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* (1776). U schyłku XIX wieku określenie „ekonomia polityczna” zostało zastąpione przez pojęcie „ekonomiki”, które wprowadził Alfred Marshall.

³² Aluzja do Josepha Prudhomme’a, mieszczanina o grubym brzuchu i gromkim głosie, którym wypowiada frazesy i komunały. Twórcą tej postaci był

rym chcę widzieć więcej niż człowieka..., zasadę społeczną..., będzie dla nas zawsze wzorem, wielkim i godnym naśladowania wzorem cnoty – ach! owej prawdziwie francuskiej – cnoty nad cnotami, która czyni ludzi silnymi i narody wolnymi... Oszczędności!... Józef będzie stale wśród nas jako żywy symbol Ciuactwa... tego drobnego ciuactwa, którego nie osiągnie żadne zwątpienie, którego nie zniechęci żadna przeciwność losu..., a które, bezustannie oszukiwane, okradane, rujnowane, gromadzi dalej, na przyszłe malwersacje, za cenę niewyobrażalnych poświęceń, pieniądze..., z których nigdy nie będzie korzystać i które zawsze służyły, służą i będą służyć jedynie do zbijania fortuny i zaspokajania zachcianek... innych ludzi...³³ Cudowna abnegacja, panowie!... Idealna skarbonka... O, wełniana pończochy!...

TRZECI RADCA

placząc

Co za nieszczęście!... Co za nieszczęście!...

Łkania

BURMISTRZ

W niespokojnych czasach, w których żyjemy, będzie chlubą Józefa, że pozostał wierny *per fas et nefas*³⁴, jak powiedział poeta, tradycjom narodowym i frajerskim³⁵, którymi krzepi się nasz optymizm, że ośmielę się tak wyrazić; gdyż, jak napisał wielki filozof, którego nazwiska nie pa-

francuski karykaturzysta Henri Monnier, który rozwijał ją przez dwadzieścia lat, aby w 1852 roku napisać o niej sztukę *Wielkość i upadek pana Josepha Prudhomme'a*, a w roku 1857 – *Pamiętniki pana Josepha Prudhomme'a*. Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 93, n. 23.

³³ Aluzja do krachu banku Union Générale w 1882 roku, skandalicznego bankructwa Spółki Kanału Panamskiego w roku 1889 i innych plajt, które doprowadziły do ruiny setki tysięcy drobnych ciuaczy; także nawiązanie do pożyczki w wysokości pięciuset milionów franków, której Francja udzieliła Rosji w 1888 roku. Zob.: *ib.*, n. 30.

³⁴ (Łac.) – ‘godziwymi (a jak trzeba, to) i niegodziwymi sposobami; nie przebierając w środkach’; wyrażenie Tytusa Liwiusza (59 p.n.e.–17 n.e.), największego – obok Tacyta – historyka rzymskiego. Burmistrz posłużył się cytatem, którego źródła nie zna, a sensu nie rozumie.

³⁵ W oryg.: *gogotiques*, neologizm od *gogo* – pot. ‘człowiek łatwowierny, naiwny’.

miętam³⁶, Ciuactwo jest matką wszystkich cnót³⁷ i zabezpieczeniem dla wszystkich rządów zasługujących na to miano... Oplakujmy go i podziwiamy, panowie...

KILKU RADCÓW

razem

Niech żyje Józef!

BURMISTRZ

Podziwiamy go, gdyż nigdy nie zakosztował najmniejszej przyjemności, nie zaznał najmniejszej rozkoszy... Nawet, kiedy był młody... nawet, kiedy był bogaty... nie doświadczył tego, co najbiedniejsi z żebraków doświadczają czasem... chwili radości! Odmawiał sobie wszystkiego i żył nędzniej niż włóczęga uliczny, ale w poczuciu dobrze wypełnionego obowiązku... Nigdy też nie zechciał przyjąć zaszczytnej funkcji, odpowiedzialnego stanowiska w obawie, że będzie musiał za to zapłacić zobowiązaniami... powinnościami... być może uczuciem przywiązania... które oderwałyby go od jego dzieła... A – o wzniosła nauko! – im więcej ciułał, tym bardziej się rujnował... i im bardziej się rujnował, tym jeszcze więcej ciułał!...

TRZECI RADCA

łkania

Co za nieszczęście!... Co za nieszczęście!...

³⁶ Reminiscencja repliki Sganarela z *Don Juana* Moliera (akt V, sc. 2): „[...] Jak dobrze powiada ów autor, którego nie znam, człowiek jest na tym świecie niby ptak na gałęzi” (przeł. T. Boy Żeleński). Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 93, n. 34.

³⁷ Refleks poglądów Jeana Baptiste'y Saya (1767–1832), francuskiego ekonomisty i przemysłowca, profesora Collège de France, popularyzatora i wulgaryzatora ekonomicznej teorii Adama Smitha. Zob.: *ib.*, n. 35. Najpowszechniej znanym dokonaniem Saya jest sformułowanie teorii realizacji, zwanej też prawem rynków lub prawem Saya. W najogólniejszej postaci sprowadza się ono do stwierdzenia, że w gospodarce nie może wystąpić nierównowaga. Człowiek Saya jest niewolnikiem konsumpcji i zawsze będzie wolał nabyć więcej niż mniej; nigdy też nie ma on dosyć dóbr. Wszelkie formy oszczędzania nie są oznakami teauryzacji, a jedynie odroczenia konsumpcji w czasie i w końcu zostaną spożytkowane.

BURMISTRZ

Był to bohater, panowie... Był to bohater... Gambetta³⁸ powiedział, że czasy bohaterskie się skończyły... Otóż nie wiedział, kto to jest drobny rentier... A teraz, Józefie, żegnaj!

BARDZO STARY RADCA

Tak, bohater... bohater skromny, cichy i samotny... Jak on umiał oddalić od swego domu przyjaciół, biedotę i psy!... Jak umiał uchronić serce przed demoralizującym uczuciem miłości..., umysł przed trującymi oparami sztuki!... Nienawidził – lub raczej – nie znał poezji i literatury..., gdyż brzydził się wszelką przesadą³⁹, będąc człowiekiem dokładnym i przyzwoitym... A jeśli widok ludzkiej nędzy wzbudzał w nim zawsze tylko niesmak..., to widok natury nie wzbudzał w nim nigdy żadnych uczuć... Codziennie rano oddawał się lekturze „Małego Dziennika”⁴⁰, który czuł i myślał za niego...

TRZECI RADCA

łkania

Co za nieszczęście!... Co za nieszczęście!...

BARDZO STARY RADCA

Dlatego też, panowie, mam zaszczyt przedłożyć prezydium Rady dwa następujące wnioski...

³⁸ Léon Gambetta (1838-1882) – francuski polityk republikański. W latach 1870-1871 był ministrem spraw wewnętrznych w Rządzie Obrony Narodowej gen. Louisa Trochu; opuścił balonem oblężony przez Prusaków Paryż w celu zorganizowania nowej armii francuskiej. W latach 1881-1882 pełnił funkcję premiera. Przepowiadał, że w demokratycznej republice przyszłość będzie należała do świata drobnych *bourgeois* z warsztatów i sklepików.

³⁹ Mirbeau był często oskarżany przez mieszczańską publiczność o „przesadę”. Na zarzuty odpowiadał, że to nie on przesadza, lecz rzeczywistość. Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 94, n. 38.

⁴⁰ „Le Petit Journal” (1863-1944) – popularny prawniczy dziennik francuski założony przez bankiera Modse’a Millauda przy współpracy Léo Lespesa, adresowany do szerokich rzesz czytelników. Sprzedawany za pięć centymów (1 sou), około 1890 roku osiągnął nakład miliona egzemplarzy.

⁴¹ (Łac.) – ‘po pierwsze’.

Primo...⁴¹ Pogrzeb Józefa zostanie wyprawiony uroczyście i z wielką pompą, na koszt miasta... *Secundo*...⁴² Zostanie wzniesiony mu pomnik na jednym z naszych głównych placów...⁴³

WSZYSCY

otrząsając się powoli z przygnębienia

Tak!... Tak!...

BARDZO STARY RADCA

Ponadto proponuję, ażeby nadano jednej z ulic naszego pięknego miasta jego imię... gdy je poznamy...

RADCA

przytłoczony i jakby we śnie

I cóż znaczy imię... Byleby tylko mieć tabliczkę!...⁴⁴

Powszechny entuzjazm. Uchwalają przez aklamację.

DOKTOR TRICEPS

Panowie, nie powinniśmy teraz się załamywać tą śmiercią niespodziewaną i nieprawidłową..., nawet sprzeczną z nauką... Rozumiecie?... Musimy walczyć!

WSZYSCY

Tak! Tak!

⁴² (Łac.) – ‘po drugie’.

⁴³ Mirbeau wielokrotnie szydził z „manii” stawiania pomników na placach publicznych przez władze miejskie i kolejne rządy. Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 94, n. 40.

⁴⁴ Parafraza fragmentu *Dedykacji* (do poematu *Puchar i usta*, 1832) Alfreda de Musseta: dosł. „I cóż znaczy butelka, byleby tylko być pijanym” (w przekładzie Bolesława Londyńskiego: „Byleby chciano sypiać wśród oszołomienia, ja nie pragnę nic więcej”). Zob.: *ib.*, n. 41.

DOKTOR TRICEPS

*Sursum corda!*⁴⁵

WSZYSCY

Tak! Tak!

DOKTOR TRICEPS

Bolesnym okolicznościom przeciwstawmy męskie rozwiązania...

WSZYSCY

Tak! Tak!

DOKTOR TRICEPS

Niebezpieczeństwom, które nam zagrażają..., energię, która je pokona...

WSZYSCY

Tak! Tak!

DOKTOR TRICEPS

Jesteście gotowi ponieść wszelkie ofiary?

CZŁONEK OPOZYCJI

Wszelkie...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Wszelkie...

WSZYSCY

Tak! Tak! Wszelkie...⁴⁶

⁴⁵ (Łac.) – ‘W górę serca!, odwagi!; wznieście serca (od spraw doczesnych ku Bogu)’; słowa odmawiane przez celebransa przed prefacją mszalną; por. Biblia, *Treny Jeremiasza*, 3, 41.

⁴⁶ Fanfaronada zwyczajna w ustach rewanżystów (tj. zwolenników odwetu za klęskę Francji w wojnie przeciwko Prusom w latach 1870–1871), którzy byli także antydyfufusistami. Zob.: O. Mirbeau, *Théâtre complet*, p. 94, n. 43.

DOKTOR TRICEPS

Potrzeba nam pieniędzy...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Znajdziemy je.

CZŁONEK OPOZYCJI

Zdobędziemy je... Zorganizujemy je...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Pożyczki!

CZŁONEK OPOZYCJI

Akcyzy!

DOKTOR TRICEPS

Wywłaszczenia!

WSZYSCY

Tak! Tak! Tak! Otóż to..._

DOKTOR TRICEPS

Trzeba będzie zburzyć stare dzielnice miasta, te ogniska infekcji...

PIERWSZY RADCA

Zburzymy je...

DOKTOR TRICEPS

I odbudować je...

PIERWSZY RADCA

Odbudujemy je...

WSZYSCY

Tak! Tak! Tak!

DOKTOR TRICEPS

Wytyczyć szerokie bulwary...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Zasadzić drzewami parki miejskie...

WSZYSCY

Tak! Tak!

CZŁONEK OPOZYCJI

Aleje...

WSZYSCY

Tak! Tak!... aleje! aleje!...

DOKTOR TRICEPS

Wywietrzyć podwórza... oczyścić ścieki...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Zwiększyć liczbę skwerów...⁴⁷

CZŁONEK OPOZYCJI

Wprowadzić syropy przeciwgorączkowe...

DOKTOR TRICEPS

Zdeglomerować gimnazja miejskie, żeńskie szkoły klasztorne... domy publiczne... koszary...

⁴⁷ Aluzja do wielkiej przebudowy urbanistycznej Paryża zrealizowanej w latach 1853–1869 przez barona Georges'a Eugène'a Haussmanna, prefekta departamentu Sekwany za Napoleona III. Zob.: *ib.*, n. 44. Między innymi poprowadzono wówczas w centrum miasta szerokie aleje i bulwary, stworzono ogromne tereny zielone – Lasek Buloński i Lasek Vincennes, wytyczono bulwary zewnętrzne, zmodernizowano służby miejskie (dzięki omnibusom, oświetleniu gazowemu, wodociągom i kanalizacji), wzniesiono śmiałe konstrukcje żelazne (Hale Targowe, dworce, wielką salę Biblioteki Narodowej), zbudowano około siedemdziesięciu pięciu tysięcy domów. Imponujący rezultat tych prac był jednak mocno krytykowany. Oburzenie budziło zwłaszcza zniszczenie zabytkowej substancji miasta, rażąca bezstylowość nowych domów czynszowych i niektórych gmachów publicznych (np. Wielkiej Opery), niepokoił pogłębiający się kontrast między pięknymi dzielnicami zamożnych a dzielnicami ludowymi, gorszyła spekulacja terenami, której mechanizm przedstawił Émile Zola w powieści *Zdobycz* (1872).

WSZYSCY

Otóż to!... Otóż to!...

DOKTOR TRICEPS

Trzeba będzie sprawić, aby zewsząd tryskały źródła czystej wody... źródła niewyczerpane i głębokie jak morze...

CZŁONEK OPOZYCJI

Wytrysną...

DOKTOR TRICEPS

Jeśli nie wytrysną... będziemy czerpać wodę w dziewiczym sercu gór...⁴⁸

WSZYSCY

Tak!... Tak!...

DOKTOR TRICEPS

Szwajcarskich...

CZŁONEK OPOZYCJI

Karpat...

DOKTOR TRICEPS

Kaukazu...

WSZYSCY

Tak!... Tak!...

DOKTOR TRICEPS

Potrzeba będzie potężnych komór dezynfekcyjnych... sterylizatorów pracujących pełną parą...

⁴⁸ W kronice *Au pays de la fièvre* Mirbeau pisał: „Wtedy uchwalono kanalizację, wywłaszczenia, zakup wspaniałych maszyn, które miałyby w głębi ziemi szukać źródeł niewyczerpanych i cudownych. [...] We wsiach widziano już inżynierów z wodowskazem pod pachą, armie robotników z kilofem na ramieniu, spieszących na podbój rzek nieznanymi i dobroczynnymi”. Cyt. za: *idem, Théâtre complet*, p. 94, n. 45.

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Gigantycznych filtrów...

DOKTOR TRICEPS

Magazynów z kwasem karbolowym... laboratoriów chemii an-ty-sep-ty-
-cznej...

WSZYSCY

Tak!... Tak!...

DOKTOR TRICEPS

Utworzmy stałe komisje do spraw higieny – hi-gie-ny...

WSZYSCY

Brawo!...

CZŁONEK OPOZYCJI

Komitety do spraw zdrowia... stowarzyszenia do spraw profilaktyki...

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Kongresy medyczne...

DOKTOR TRICEPS

Instytuty pasterowskie...

CZŁONEK OPOZYCJI

Szpitala kwarantannowe wokół miasta...

WSZYSCY

Otóż to!... Tak!... Tak!...

DOKTOR TRICEPS

Głosujmy... Wojna mikroboom!... Wojna śmierci!... Niech żyje nauka!...

TRZECI RADCA

Pomścijmy Józefa!...

DOKTOR TRICEPS

Głosujmy!... Głosujmy!...

BURMISTRZ

Tak, panowie, będziemy zaraz głosować... Będziemy zaraz uchwalać niesłychane rzeczy... nadzwyczajne środki działania... rewolucyjne nawet... olbrzymie sumy pieniędzy... Ale zanim to nastąpi, proponuję włączyć do porządku dziennego obrad rezolucję potępiającą Izydora Teofrasta Barbaroux, którego przestępcze machinacje i zarażone mięso być może przyczyniły się do rozwoju tej epidemii... do zjadliwości zarazków tej choroby.

DOKTOR TRICEPS

Barbaroux jest nędznikiem... trucicielem... mordercą...

CZŁONEK OPOZYCJI

Socjalistą... Japończykiem...

WSZYSCY

Precz z Barbaroux!...

Śmierć Barbaroux⁴⁹!

BURMISTRZ

A teraz głosujmy, moi przyjaciele...

DOKTOR TRICEPS

Żądam dziesięciu milionów.

CZŁONEK OPOZYCJI

Co pan chce zdziałać z dziesięcioma milionami?... Nie, dwadzieścia milionów!

CZŁONEK RZĄDZĄCEJ WIĘKSZOŚCI

Pięćdziesiąt milionów!

⁴⁹ Także w swej twórczości prozatorskiej Mirbeau niejednokrotnie obnażał zbrodnicze instynkty zbiorowisk ludzkich. Miał okazję je zaobserwować podczas procesu Zoli, w lutym 1898, i w czasie wieców dreyfusistowskich na prowincji, zwłaszcza w Tuluzie w grudniu 1898.

CZŁONEK OPOZYCJI

E, siedemdziesiąt pięć milionów!

DOKTOR TRICEPS

Nie... Sto milionów!...⁵⁰

Gromkie hura

BURMISTRZ

Poprzestaśmy na kwocie stu milionów... A jeśli te sto milionów nie wystarczy... uchwalimy drugie tyle...

WSZYSCY

Tak! Tak! Sto milionów...

BARDZO STARY RADCA

Ale gdzie znajdziemy te wszystkie miliony⁵¹?

BURMISTRZ

z pogardą

Znajdziemy je, proszę pana, w naszym ukochaniu ojczyzny...

WSZYSCY

Brawo! Brawo!...

BURMISTRZ

W naszym męstwie...

⁵⁰ Pod wrażeniem dwu śmiertelnych zachorowań na dur brzuszny wśród mieszczan Rada Miejska w Lorient uchwaliła kredyty w wysokości pięciuset tysięcy franków. W kronice *Au pays de la fièvre* Mirbeau ironizował: „Dzięki nim Lorient będzie uzdrowione, koszary zostaną zrównane z ziemią i odbudowane, a woda, której brakowało, popłynie ulicami...”. Cyt. za: *idem, Théâtre complet*, p. 94, n. 47.

⁵¹ Prawdopodobnie nawiązanie do słynnego rozdziału XXXIII powieści *Gargantua i Pantagruel* (1532-1564) François Rabelais'go, w którym Echefron, jeden z doradców króla Żółcika, wyraża w sekwencji pytań swój sceptycyzm wobec planów wojennych władcy (imiona w przekładzie T. Boya Żeleńskiego). Zob.: *ib.*, n. 48.

DOKTOR TRICEPS

W naszej niezłomnej woli... w naszej wierze...

WSZYSCY

Tak!... Tak!...

BURMISTRZ

Do głosowania, moi przyjaciele... Do głosowania!

WSZYSCY

Do głosowania!...

Cisną się wokół stołu, gwałtowni w ruchach, ożywieni na twarzach.

KURTYNA

Joanna Raźny

THE TRANSLATION OF THE ONE-ACT FARCE THE EPIDEMIC BY
OCTAVE MIRBEAU

(summary)

The Epidemic (*L'Épidémie*) is one of the six one-act plays by Octave Mirbeau (1848-1917) – a French playwright, prosaist and publicist of the modernism period. The plays were presented on stages in Paris between 1894-1904 and published in 1904 under the title: *Farces and Morality Plays (Farces et moralités)*. Similarly to the earlier works, the writer traces various pathologies of social lives, unmasking the absurd represiveness of police and malfunctioning of law, Strindbergian hell of married life and conventional emptiness of love affection, cynicism of tendentious media pursuing sensations and cowardly egoism of bourgeois politicians. The genuity of Mirbeau's stage miniatures is not only due to the force of social contestation, but also to the perspicacity of critical diagnosis, which also applies to the linguistic layer as the source of banality and the tool of social pressure. *Farces and Morality Plays* are also an interesting example of combination of literary tradition and innovation. They follow the tradition of medieval moral play, which aimed at teaching the audience by employing jesting exaggeration, play on words, caricature and grotesque eagerly used in farce. All these elements somehow create an artistic quality, which anticipates the theater of Bertold Brecht and Marcel Aymé, Harold Pinter and Eugène Ionesco.

The Epidemic appears for the first time in Polish. The translation was based on the original version of the text by: Octave Mirbeau, *Théâtre complet*, vol. IV, *Farces et moralités, présentation, édition et notes par Pierre Michel*, Eurédit, Paris 2003. The footnotes are partly based on the comments in this edition.