

Wacław Borowy

*O poezji polskiej
w wieku XVIII*

Wacław Borowy

O poezji polskiej w wieku XVIII

*O poezji polskiej
w wieku XVIII*

Wacław Borowy

*O poezji polskiej
w wieku XVIII*

Państwowy Instytut Wydawniczy 1978

884-1/091)

Wacław Borowy

O poezji polskiej
w wieku XVIII



127491

Państwowy Instytut Wydawniczy 1978

Vi-159/78

przechodzona do Księgi Książki
o Górze 185

Pamięci

Ludwika Bernackiego

Ignacego Chranskiego

Stanisława Estreichera

Zygmunta Batowskiego

znakomitych znawców i
badaczy XVIII-go wieku

zmarłych w czasie wojny
1939 - 1945 r

pod ciężarem troski
o meble więzienia niemieckiego
na Krowej drodze wygnania

me

Wstęp

W obszerniejszych obrazach literatury polskiej XVIII wieku, których nasze piśmiennictwo posiada kilka (w książkach Tarnowskiego, Pilata, Chrzanowskiego, Dobrzyckiego, Konstantego Wojciechowskiego), utwory pisarzy są traktowane zarówno z punktu widzenia krytyki literackiej, jak i z punktu widzenia politycznych, społecznych i ogólnokulturalnych dziejów narodu.

We wszystkich tych dziełach literatura występuje na szerokim tle historycznym. Autorowie troszczą się o synchronizację dziejów twórczości z biegiem wypadków politycznych. Nieustannie zajęci są pytaniem, w jakiej się mierze literatura przyczyniła do ratowania państwa i narodu. Funkcja narodowo-kulturalna literatury w zainteresowaniach niektórych z nich nawet wyraźnie dominuje nad jej funkcją artystyczną. Stąd szczególna uwaga, jaką poświęcają utworom przenikniętym duchem patriotyczno-obywatelskim; stąd częsta obojętność dla utworów, w których ten duch się nie przejawia. To samo zaś co o obszerniejszych obrazach literatury XVIII wieku da się powtórzyć i o większości jej krótszych przedstawień (np. Spasowicza, Chmielowskiego, Brücknera).

W zarysie niniejszym chodzi wyłącznie o wartości artystyczne. Nie ma tu osobnych rozdziałów poświęconych tłu historycznemu, a chronologię wykładu wyznaczają tylko daty zjawisk literackich.

Nie znaczy to bynajmniej, żebym stał na jakimś stanowisku pozahistorycznym i uważał za możliwe rozważanie utworów poetyckich bez związku z czasem, w którym powstały. Historia jest tu ciągle obecna jako zespół tradycji i środków ekspresyjnych przekazanych przez epoki wcześniejsze. Jest obecna

jako zespół warunków twórczości. Występuje ponadto, i to niejako na pierwszym planie, przy omawianiu tych wypadków, w których jej czynniki stawały się uczuciowo-wyobraźniowymi motywami twórczości albo były przynajmniej na drodze do stania się takimi motywami. W mniejszej natomiast rzeczywistości mierze jest uwzględniona jako zbiór zewnętrznych okoliczności życia literackiego.

Tak przeciwstawiając swoją pracę pracom poprzedników, nie chcę bynajmniej powiedzieć, że lekceważyli oni stronę artystyczną literatury. Owszem, wypowiadali o niej liczne sądy, często bardzo bystre i głębokie. Ale nawet i w tym zaznaczało się ich zasadnicze stanowisko: bo i tę stronę literatury traktowali często raczej w jej funkcji narodowo-kulturalnej niż ściśle artystycznej. Typowe np. były dla nich rozważania porównawcze: w stosunku do dawniejszej literatury rodzimej — co nowego literatura ośmnastowieczna wniosła; w stosunku do współczesnej obcej — jaki był jej ogólny poziom, jaka wartość jej prądów stylistycznych i tematycznych. Stąd znamienne zarówno pochwały, jak żale. Brücknerowi bogatą się wydawała literatura stanisławowska, gdy ją zestawiał z naszą siedemnastą, a nawet szesnastowieczną. Tarnowski ze smutkiem stwierdzał, że Krasicki wziął sobie za mistrza Boileau'a, aczkolwiek bliżej miał choćby do Lessinga, i że kiedy u sąsiadów naszych powstawała *Ifigenia*, u nas powstawały *Satyry* Krasickiego. I ciągnął dalej:

Zapewne można żałować, że wielkie ówczesne talenta nie zrobiły od razu większego skoku, że zamiast szukać [...] wzorów w konwencjonalnym klasycyzmie francuskim, a pojęć w fałszywej francuskiej estetyce, nie wzniosły się od razu do zrozumienia tego, że prawdziwy klasycyzm był w krytyce niemieckiej, a prawdziwy wzór w odradzającej się właśnie poezji niemieckiej.

Podobnie poniekąd pisał Chrzanowski (w *Poezji za czasów Stanisława Augusta*):

W porównaniu z poezją zachodnioeuropejską drugiej połowy XVIII-go wieku jest polska poezja stanisławowska zjawiskiem zapóźnionym w historii literatury powszechnej.

Otóż, wbrew pozorom, to są właśnie sądy niehistoryczne: po pierwsze bowiem wyodrębniają literaturę z kompleksu historycznych warunków jej istnienia i mierzą ją miarą innej literatury, która miała warunki całkiem inne; po drugie zaś mie-

szają sprawę wartości artystycznej (która jest trwała) ze sprawą prądów literackich (które są zmienne). Cóż stąd, że „przedawnione już gdzie indziej, albo przedawniające się prądy”, wedle słów Chrzanowskiego, u nas w drugiej połowie XVIII wieku „dopiero się sformowały”? Tzw. prądy literackie dotyczą często tylko spraw peryferycznych, a nie istoty twórczości. Jeśli mamy do czynienia z prądem absolutnie fałszywym, ubolewać nad nim trzeba bez względu na to, czy jest gdzieś „spóźniony”, czy też się pojawia bardzo wcześnie. Jeśli natomiast chodzi o prąd, który daje możliwość twórczości, choćby w jakichś ograniczeniach, chybaż to nie jest rzecz tak bardzo ważna, czy przyszedł trochę wcześniej, czy trochę później? Romans np. historyczny z przygodami, jaki uprawiał Sienkiewicz, był niewątpliwie „zjawiskiem zapóźnionym w historii literatury powszechnej”, a przecież tego nie liczymy *Trylogii* za minus. Podobnie *vice versa*, trudno liczyć za plus wszelkie prekursorstwo. Dajmy na to, że u Wybickiego, Książka i Niemcewicza spotykamy się rzeczywiście, jak chce Dobrzycki, z nowoczesnym zmysłem historycznym. Cóż z tego, skoro utwory, w których ten zmysł jakoby się przejawia, nie mają żadnego wyrazu artystycznego!

Równie znamienne dla dawnej krytyki jest mierzenie literatury wielkością społecznych jej zdarzeń w dziejach ogólnonarodowych. Z zastosowania tego kryterium wynika surowy sąd Tarnowskiego o literaturze stanisławowskiej:

Duchem nie jest ona na wysokości naszego ówczesnego położenia.

Książka niniejsza nie mierzy literatury XVIII wieku ani wysokością położenia Polski w tej epoce, ani wysokością dzieł w innych literaturach społecznych, ani wysokością tego, co było dawniej lub miało być później w literaturze polskiej. Bierz ją taką, jaka jest, w jej historycznym uwarunkowaniu, i przyglądając się jej dziełom, pyta, czy jest w nich coś żywego, co zdolne jest i dzisiaj przemówić do uczucia i wyobraźni. Nie chodzi tu więc ani o obraz naszej kultury narodowej w odbiciu dzieł literackich, ani o samą nawet kulturę literacką: chodzi o to, co w literaturze XVIII wieku jest z poezji lub przynajmniej z pobliża poezji. Utwory są komentowane historycznie, o ile tego wymaga bodaj ich język albo obrazowanie. Tym bardziej, jeśli jakiś fakt czy proces historyczny stanowi ich punkt wyjścia albo zgoła główny przedmiot. I bynajmniej

utwory wypełnione sprawami „historycznymi” nie są oceniane ryczałtowo. Różnicę wyznacza różnica stosunku pisarzy do zjawisk historycznych: mniejsza lub większa indywidualność i siła w ich odczuciu; mniejsza lub większa uniwersalność aspektu, w jakim te zjawiska są ukazane.

Nie zaprzeczam zresztą bynajmniej temu, co wielokrotnie stwierdzano, że literatura polska XVIII wieku jest w wielkiej swojej części dydaktyczna i intelektualistyczna, chłodna i oschła. Chodziło właśnie o wskazanie pasem czy pasemek poezji, które przez obszary pisarstwa nauczającego, rozumującego i zimnego przecież przechodzą. Nie zostały pominięte i te, w których poezja miesza się z „nie-poezją”. Książka mówi nawet i o tych, które niejako tylko sąsiadują z poezją.

Rozumienie zaś istoty poezji jest tu zawsze jedno i tradycyjne. Niektórzy krytycy literatury XVIII wieku przyjęli teorię, że istnieje jakaś poezja specyficzna, która w tym właśnie studium jakoby się przejawia. Tak np. Chrzanowski w *Poezji za czasów Stanisława Augusta* pisze:

Ze stanowiska psychologii twórczości poetyckiej wolno nazywać „natchnionymi” nie tylko tych poetów, którzy nas głęboko wzruszają, ale i tych także, którzy nas rozrzuwniają, a nawet i tych, którzy nas „tylko” (!) bawią...

W przedmowie zaś do *Wiek Oświecenia* Wojciechowskiego powołuje się Chrzanowski dla uzasadnienia tego pluralizmu estetycznego na Wölfflina, który jakoby miał stwierdzić, że „są dwa zasadnicze typy piękna”. Otóż studia Wölfflina mają charakter nie estetyczny, ale stylistyczny, i stwierdzają tylko (subtelniej i systematyczniej niż dawniejsza historia sztuki), że istnieją różne style, które w ocenie estetycznej powinny być równouprawnione. Ale żeby „tylko” zabawa, „tylko” gra intelektualna miały być poezją, na to i po Wölfflinie, jak przed nim, zgodzić się niepodobna. Jeśliby więc rzeczywiście się stwierdziło, że w poezji polskiej XVIII wieku „brak żywego [...] uczucia”, że jest ona tylko „poezją tendencyjną, uczącą i moralizującą”, a humor najwybitniejszego jej przedstawiciela to tylko „humor chłodnego intelektualisty”, byłoby to równoznaczne ze stwierdzeniem, że ta „poezja” wcale nie jest poezją.

Książka niniejsza, powtarzam, oparta jest na założeniu tradycyjnym, że poezji nie ma bez pierwiastków uczuciowych

i wyobraźniowych, założeniu, które zresztą uznawał nawet.. Wolter, pisząc w swoim słowniku filozoficznym, że smaku nie mają „des âmes froides”. I naszym pisarzom ośmnastowiecznym, jak sama ta książka stwierdza, to pojęcie teoretyczne obce nie było. Krążyło w tej epoce, rzeczywiście, wiele błędnych wyobrażeń o poezji, ale krążyły i dobre: nie była to więc epoka ani bez busoli estetycznych, ani o busolach całkowicie fałszywych. Cóż stąd, że prawda z błędem się mieszały?! Dzielimy je, jak umiemy, ale nie zastępujemy jednego zmieszania innym.

Otóż powtarzam raz jeszcze: sędzę, że trzymając się prostego, tradycyjnego pojęcia poezji, nie tworząc żadnej sztucznej estetyki *ad hoc*, stwierdzić można, że i w tym — na pozór tak zupełnie wyziębionym i wysuszonym stuleciu — poezja jednak nie była zamarła.

Konstanty Wojciechowski mówi:

Nawet ówczesni „poeci serca” nie wybuchają przecie lawiną uczuć.

Prawda. Ale czyż życie uczuciowe nie może być ciekawe i wzruszające nie będąc wulkanicznym? I o Norwidzie wszak nie powiemy, że „wybucha lawiną uczuć”! W istocie zdawali sobie z tego sprawę liczni krytycy literatury XVIII wieku. I ten sam Wojciechowski przyznał ostatecznie, że literatura staniśławowska ma „mimo pewnego chłodu [...] siłę rozpędową”, że przejawiają się w niej indywidualności, że „fizjonomie ich rysują się nawet wyraziście”, choć pierwiastków indywidualnych czasem „aż szukać [...] trzeba”. Owszem, szukajmy; od czego krytyka?

Wychodząc z odmiennych, niż moi poprzednicy, założeń, posługiwałem się, naturalnie, i metodami nieco odmiennymi. I wyniki moje są też trochę odmiennie: w tym legitymacja sensu istnienia tej książki.

Dawniejsze dzieła o literaturze XVIII wieku zaczynały zazwyczaj od ogólnej jej charakterystyki, od obrazu zbiorowego i tym obrazem przede wszystkim sugestionowały. I jeśli nawet później ukazywały u poszczególnych pisarzy jakieś pierwiastki indywidualne, pozostawiały je często na dalszym planie, akcentując ich wyjątkowość. Za przykład może służyć (bardzo wartościowa skądinąd) *Literatura Polski niepodległej Dobrzyckiego*. Jeszcze jaskrawiej występuje to u Pilata. Na sa-

mym początku jego *Historii poezji polskiej XVIII wieku* czytamy:

Najogólniejszą cechą literacką tego całego okresu w literaturze jest panowanie odrębnego systemu wyobrażeń literackich, osobnej teorii literackiej, która mniej więcej od środka XVIII wieku wchodzi u nas w praktykę, ustala się, rozpowszechnia i ogarnia do tego stopnia umysły poetów i pisarzy, że staje się znamionną właściwością całej produkcji literackiej. Jest to tak zwany klasycyzm francuski.

Nieco dalej czytamy o skutkach, jakie za sobą pociągnęło rozpowszechnienie się tych wyobrażeń literackich. Oto one:

„Z jednej strony indywidualność poety, właściwości jego talentu i natury nie mogły w poezji znajdować swego wyrazu, z czego wykwiła szablonowość, jednostajność, a z drugiej strony czynność poetycka straciła charakter prawdziwego tworzenia i stała się z biegiem czasu w znacznej części mechanicznym rytmotwórstwem prowadzonym pod sznur utartych prawideł.

Obraz posępny. I nie bardzo nas Pilat pociesza, gdy powiada, że po „bezlądzie saskim” była to już poprawa. Coż się jednak okazuje z dalszego ciągu? Okazuje się, że wśród pisarzy, którzy się przejęli teorią klasycyzmu francuskiego, byli lepsi i gorsi; jedni korzystali z przejętych z Zachodu poglądów tak, inni inaczej; byli wśród nich tacy, którym te poglądy nie zaszkodziły; ba, niektórym wyszły nawet na dobre:

Poeci, znakomitsi nawet, na podstawie jednostronnego systemu literackiego działają ze skutkiem, obracają się w obrębie nowych prawideł i przepisów bez trudności [...] i wydają znaczną ilość utworów, które jeżeli nie są arcydziełami, to zawsze dziełami wysokiej wartości...

Dlaczegoż więc tak ciemne barwy w zbiorowym obrazie? Tłumaczy nam to Pilat w dalszym ciągu:

Dopiero później, po rzeczywistym odrodzeniu się poezji pod koniec czasów stanisławowskich, wychodzą niedostatki klasycyzmu francuskiego stopniowo coraz widoczniej na jaw, zwłaszcza u podrzędniejszych poetów...

„Zwłaszcza u podrzędniejszych poetów”! A więc sub specie ich produkcji przede wszystkim została ukazana cała literatura okresu. Jest to stanowisko odpowiednie dla pewnych badań socjologicznych, ale z punktu widzenia krytyki odwrócone są

w nim naturalne kierunki orientacyjne. „Podrzedniejsi poeci” zawsze byli, są i będą podrzedniejszymi, choćby wyznawali nie wiedzieć jak doskonale teorie estetyczne. Czymże lepsi od swoich ośmnastowiecznych poprzedników dziewiętnastowieczni Odyńcowie, Wolscy, Żyglińscy etc., choć głosili hasła oryginalności i indywidualności? Zapewne, inny był ich styl, tematy i obrazy; ale żywotna wartość ich utworów?

Uwydatniając ze szczególniejszym naciskiem to, co wszystkim lub bardzo wielu autorom XVIII wieku było wspólne, krytyka dawniejsza czasem robiła właśnie to, o co tych autorów oskarżała: zacierała indywidualności. Często z tak dobrym skutkiem, że rozróżnienie poszczególnych fizjonomij pisarzy w jej wykładzie (np. Karpińskiego od Książnika, Trembeckiego od Węgierskiego) stawało się bardzo trudne. Urabiał się za to schematyczny obraz pisarza stanisławowskiego „w ogóle”. Rzecz też znamienita, że tak wybitna indywidualność pisarska jak Benisławska przez długi czas wcale nie znajdowała miejsca w ogólnym obrazie literatury. Prawda, Tarnowski i Pilat mogli o niej nie wiedzieć; Wojciechowski, nie wiemy, jak by ją potraktował, bo jego dzieło jest niedokończone. Ale Chrzanowski i Dobrzycki wiedzieli o niej na pewno, a przecież ją w swoich zarysach literatury XVIII wieku pominęli (Chrzanowski wspominał tylko o niej w swoim encyklopedycznym przeglądzie *Poezji za Stanisława Augusta* według „gatunków”). Czym to wytłumaczyć? Czy nie po prostu tym, że była ona za oryginalna, że nie mieściła się w ogólnej socjologiczno-literackiej charakterystyce epoki? W istocie z teorią klasycyzmu francuskiego nie ma ona nic wspólnego. Ze społecznym ruchem społeczno-kulturalnym też nic jej nie łączy. Nie należała do reformatorek. Nie moglibyśmy zresztą też powiedzieć, że należała do obrońców dawnego porządku. Nic nie wiemy o jej stosunku do państwa polskiego. Trudno by było nawet odpowiedzieć na pytanie, czy kochała ojczyznę — bo jej *Pieśni* sobie śpiewane milczą o tym zupełnie. A przecie — któż powie, że w tej książce nie ma uczucia, obrazów, atmosfery poetyckiej?

Sumienie zresztą i bystrość krytyczna budziły się u historyków literatury raz po raz i kazały syntetyczne konstatacje socjologii literackiej ograniczać różnymi zastrzeżeniami. Stąd Wojciechowski np. napisał w końcu, że „poezja nasza w dobie stanisławowskiej nie uniformuje się [...] bezwzględnie według prawideł *L'Art poétique* [Boileau'a]”, że reguły nie zdusiły indywidualności, że, owszem, „na ogół indywidualności nie tyl-

ko przezierają spoza nich, lecz fizjonomie ich rysują się nawet wyraziście". Stąd i Tarnowski przyznał, że nawet naśladowując Francuzów w formach, ci i owi Polacy XVIII wieku zdobywają się „w tych formach pożyczonych” „prawie zawsze” na „treść jędrną, ważną i swoją”, a choć to poezje drugorzędne, są wśród nich „rzeczy w swoim drobniejszym rodzaju doskonałe”.

Szczegółowych spostrzeżeń tego rodzaju dokonała krytyka dawniejsza bardzo nawet dużo. Nerw krytyczny, smak, zdolność obserwacyjna okazywały się w wielu wypadkach silniejsze od historyczno-socjologicznych założeń. Stronice Tarnowskiego zwłaszcza, mimo zasadniczych uprzedzeń, zawierają wiele świetnych uwag krytycznych, najświetniejszych, jakie dotąd o literaturze polskiej XVIII wieku poczyniono. Wiele jest znakomitych stronici i u Chrzanowskiego, i Wojciechowskiego, i Dobrzyckiego; są takie stronice i u Pilata, który niesłusznie uważany był przez czas jakiś za człowieka bez gustu i bez odwagi własnego sądu. Świetnymi stronicami może się też wykazać krytyka polonistyczna w studiach szczegółowych, pisarzom i dziełom XVIII wieku poświęconych: Czartoryskiego o Niemcewiczu, Kraszewskiego o Krasickim, Chmielowskiego o Naruszewiczu i Karpińskim, K. M. Górskiego i Kleinera o bajkach Krasickiego, Bruchnalskiego o *Myszeidzie*, Gubrynowicza i K. Wojciechowskiego o powieściopisarzach, Szyjrowskiego o szerzycielach zachodnich prądów literackich, księdza Ludwika Zalewskiego o *Sztuce rymotworczej*, Ogrodzińskiego, Sinki i Helsztyńskiego o tłumaczeniach, Stanisława Estreichera o Bace, Drogoszewskiego o Woroniczu, Juliana Krzyżanowskiego o powiastkach wschodnich Krasickiego, Kucharskiego o *Spazmach modnych* i in.; wymieniam dla przykładu te, z których osobiście najwięcej skorzystałem. Obok rodzimej stanęła w naszym stuleciu i cudzoziemska polonistyka. Jej zawdzięczamy m. in. najlepsze studium o Bohomolcu (A. Stender-Peterse-na) i pierwszą w nowoczesny sposób pomyślaną monografię Krasickiego (P. Cazina).

Dosyć dużo z dawniejszej krytyki cytuję: zarówno kiedy jej sądy podzielam, jak kiedy je usiłuję zmodyfikować lub zgoła obalić. Nie szukam lepszej formuły, kiedy znajduję doskonałą cudzą. Różnicę w zdaniach staram się tłumaczyć: nie wątpię bowiem o istnieniu sądu obiektywnego, który krytyka w biegu historii tylko sprawdza lub koryguje (o ile nie wpada w nowe błędy).

Terminologię stosuję powszechnie przyjętą. Jedno rozróżnienie wszelako wymaga może wyjaśnienia. Rozróżniam poezję — w wyżej podanym znaczeniu sztuki, której dzieła w indywidualny sposób poruszają nasze uczucie i stawiają przed naszą wyobraźnią jakieś sprawy czy obrazy o uniwersalnym charakterze — i literaturę, która, obejmując poezję, obejmuje zarazem wiele zjawisk z poezją styecznych, w istocie nieraz formalnie tylko do niej podobnych (utwory rozrywkowe, nauczające, tendencyjne itd.). Zależało mi, jakem już wspomniał, przede wszystkim na tym, żeby dać obraz tego, co w naszym XVIII wieku było poezją. Ze względu jednak na charakter epoki i obfitość zjawisk mieszanych trzeba było mówić (dość nawet sporo) i o szerszym zakresie życia literackiego. Stąd i tytuł książki nastroczał wątpliwości. Umieszczenie jednak w nim wyrazu „literatura” nie wydawało się słuszne, skoro literatura nie jest tu przedstawiona w całej pełni, ale tylko w tej swojej części, która albo jest poezją, albo bliżej z poezją się wiąże (choć znów obecny tytuł za wiele może „obeцjuje”).

Zaznaczywszy, ilem winien dawniejszej krytyce (choć w jednym wypadku z sądami jej się rozszedłem), muszę jeszcze wyrazić wdzięczność dla dzieł naszej erudycji, zwłaszcza dla ostatnich tomów *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera (przez Stanisława Estreichera wydanych), dla prac Bernackiego (zwłaszcza *Teatru, dramatu i muzyki za Stanisława Augusta*) i dla *Literatury polskiej* Korbuta: tych nieocenionych kłębków Ariadny, ułatwiających poruszanie się w labiryncie spraw, ludzi i książek XVIII wieku. (Wyjątkowo tylko ich informacje, jak np. Estreichera i Korbuta o Książninie, wymagały sprostowania.) Studia, które w tych dziełach są wymienione, cytuję bez szczegółów bibliograficznych.

Na końcu słówko o historii tej książki. Zaczątkiem jej był rozdział napisany na zamówienie wydawnictwa *The Cambridge History of Poland* w r. 1937. Później — w r. 1938/39 — wykładałem *O poezji polskiej XVIII wieku* na Uniwersytecie Warszawskim. Redakcję ostateczną, zmieniającą w wielu punktach dwie wersje poprzednie, nadałem pracy po nowych studiach dokonanych w latach wojny 1940—1944. Doznałem wówczas cennej pomocy ze strony Juliana Krzyżanowskiego, Józefa Grycza, Tadeusza Mikulskiego i Józefa Chudka, którzy umożliwili mi korzystanie (nielegalne wtedy) z książek Korbutianum, Biblioteki Narodowej, Biblioteki Krasińskich i Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Dziękuję im za to serdecznie.

Żadne słowa nie wyrażą, ile zawdzięczam wieloletniemu obcowaniu ze znakomitymi znawcami XVIII wieku — Ignacym Chrzanowskim i Zygmuntem Batowskim — męczeńsko zmarłymi w czasie ostatniej wojny. Niech cała książka będzie hołdem, na jaki mię stać, dla ich pamięci.

Zalesie, 1945.

I Czasy saskie

Kiedy się mówi o literaturze „czasów saskich”, trzeba sobie zdawać sprawę z tego, jak długi to jest okres. Nawet jeśli przyjmujemy granice ściśle formalne, od śmierci Sobieskiego do elekcji Stanisława Augusta (a przecież atmosfera kulturalna poza te granice i wstecz, i naprzód się rozciąga), będzie to przestrzeń lat sześćdziesięciu ośmiu: przestrzeń prawie dokładnie taka sama, jak od elekcji Stanisława Augusta do upadku powstania listopadowego albo od trzeciego rozbioru do powstania 1863 r., a o trzynastcie lat większa niż od powstania 1863 r. do końca pierwszej wojny światowej.

I w całym tym okresie nie znajdujemy żadnego utworu większej miary. Nigdzie silniejszego natchnienia. Prawie nie ma nawet artystycznej literatury drugorzędnej. Bardzo mało przekładów. Uderzający wszędzie brak smaku, brak głębszego zainteresowania szerszym światem i jego twórczością.

Mizernie nad wyraz prezentuje się „najznakomitszy saskich czasów poeta”, jakim był (w przekonaniu Brücknera, dzielonym zresztą i przez innych historyków literatury) Wojciech Chłóściński. Dość dużo napisał. W młodszych latach m.in. przełożył *Pharsalię* Lukana i dorobił jej kontynuację w dziesięciu księgach; uczcił zwycięstwo wiedeńskie poematem w oktawach. Później przewierszowywał żywoty świętych i epizody biblijne. Ułożył m. in. poemat pt. *Job cierpiący* (1705), martwiznę niezmiernie rozwlekłą, aż na 42 pieśni podzieloną. Jedy-ny w niej ustęp żywszy (choć też niezbyt doleżnie napisany) to końcowa *Do uciśnionej ojczyzny, apostrophe*. Daje się w niej wyczuć proste, ale rzetelne uczucie:



Co ran, co wrzodów mogło być w Jobie,
Wszystkie w tych czasach świat widzi w tobie,
Korono polska, żeć już i kopce
Na grób twój sypią narody obce.

Zdeptane prawa, a przez niezgody
Giną wolności, giną swobody,
Dla których nigdy i krew, i zdrowie
Ważyli chętnie mężni przodkowie.

Dalej, niestety, już wulgarnie: Polska, „obrana z ozdób, lecz i to mało, — bo się za skórę więcej nalało” itp.

Nieszczęścia ojczyzny stara się wierszopis jakoś zgłębić i wytłumaczyć. Znajduje w nich sprawiedliwą karę za grzechy. „Kaj się przynajmniej”, wzywa Polskę: tylko boska ręka może cię uratować; módl się, poprawiaj i, jak Job, miej nadzieję.

Świat osobistych uczuć otwierają przed nami *Treny żałobne* (1709) Chrościńskiego na śmierć żony. Formalnie jest to jawne naśladownictwo *Trenów* Kochanowskiego: te same co w tamtych rytmy i strofy; wiele zwrotów nawet z Kochanowskiego wplecionych; podobne rozmiary. Chrościński rozłącza obrazy pożycia małżeńskiego zgodnego i miłego; mówi o niewątpliwie szczerym przywiązaniu; mówi obficie, retorycznie, ale nie przejmująco. Miewa nawet szlachetne wiersze, jak np. (w trenie IX) wiersz z obrazem „nocy głuchej”, która „sita w rosie moczy”; ale zdarza się to rzadko. Zdolny jest natomiast mówić o „materacu”, i to w trenie (V), w którym tylko co nawiązał do poezji Kochanowskiego, wspominając Heraklita.

Szczegół ten jest znamieny: wychowany literacko na pisarzach XVII wieku, Chrościński jest znacznie więcej od Kochanowskiego realistą; stąd wiele u niego znajdziemy rysów obyczajowych, choćby tak jak ten trywialnych. Charakterystyczny jest już sam tytuł książeczki, w którym nie tylko wymienione jest imię i nazwisko opłakiwanej, ale i jej godność („Sekretarzowej J. K. M.”). I przy swoim nazwisku „osierociłego [...] małżonka” również Chrościński tytułu („J. K. M. Sekretarza”) nie zapomina! Nie żałuje też czytelnikowi nawet takich szczegółów, jak kilkakrotny „plód porończy” w bezdzietnym małżeństwie.

Dla smaku jego typowy jest np. tren X, w którym rozwija motto „Similis factus sum Pelicano solitudinis” i po dwudziestu kilku zwrotkach safickich rozprowadzających porównanie, żegna się ze zmarłą słowami: „Żyj w gronie świętych, kochana samico, — podcięta kosa, żyj pelikanico”. Kiedy tak pisał se-

kretarz królewski, nic dziwnego, że cmentarze tej epoki zapelnily się nagrobkami makabryczno-humorystycznymi.

Wyrazem uczuć religijnych jest zwłaszcza Chróścińskiego *Krótki zbiór duchownych zabaw* (1710), książka, która musiała trafić w ton epoki, bo już po roku doczekała się drugiego wydania. Mamy tu cykle „psalmów spowiednych”, *Pięć psalmów na imię Jezus*, pieśni na uroczystości Matki Boskiej; naczelne miejsce zajmuje *Pacierz z różnych miejsc Pisma św. zebrany, a podczas inkursjej szwedzkiej do Polskiej w roku 1702 wierszem opisany*. Jest to kilkunastostronicowa seria rozmyślań religijno-patriotycznych, ułożona w kolei prośb Modlitwy Pańskiej. Mówiąc o nieszczęściach narodowych, zdobywa się Chróściński nieoczekiwanie na prawdziwą siłę słowa:

Czemu wyniszcza ziemię i powiaty
Zły sąsiad, biorąc jakie chce intraty,
Pustoszy kraje i na większą mękę
Nie tylko w nasze dobra ściaga rękę,
Lecz, o co ledwie żywiśmy na polu,
Świątnice Twoje zdziera i kościoły?
Miasta i włości z wieczysta ohydą
W łupy i srogą szarpaninę idą;
Zboża, co miały pod sierp iść i kosy,
Z niedojrzalymi wydeptują kłosy.
Którędykolwiek ich zakroją stopy,
Głód, ścisk i nędza w też nadchodzą tropy.

Podobnie jak w *Jobie cierpiącym*, i tutaj przedstawia Chróściński nieszczęścia narodowe jako wynik win swojego i dawniejszych pokoleń. I tu też znajduje dla wyrażenia tego przekonania słowa wymowne:

Niech nas zastłoni moc Twego imienia,
Żeby nie przyszło snadź do wyrzeczenia
Odstępnym synom, iż ginie dla złości.
Nie masz w nich enoty, wiary, podściwości.
Nie masz w kościołach prawdy i bojaźni.
Dlatego słusznie cierpieć muszą kaźni.
Ale Ty, Boże, cnót wszelakich Panie,
Usłysz Twojego ludu narzekanie
I w kształt obłoku, co go wiatr rozporze,
Wrzuć grzechy nasze w nieprawości morze,
Obmyj nas z brudu, z błota, z kału, z trądu,
Przyjm lud skruszony pod moc Twego rządu...

Zadnych tu barokowych konceptów. Czuje się, że serce pisarza było wzruszone i prostota modlitwy była jedynym w tym

wzruszeniu możliwym dla niego stylem. Ta prostota jest bardziej przekonująca niż wszystkie kunsztowności, jakie Chrościński kiedykolwiek wykonywał. Struna uczuć patriotycznych drgała jedna jeszcze prawdą w tej lutni.

O wielu innych pisarzach epoki saskiej i tego powiedzieć nie można. Taki np. Józef Epifani Minasowicz (charakterystyczny pisarz okresu saskiego, choć dużo jeszcze ogłaszał w czasach stanisławowskich i roku 1796 dożył) nawet wobec nieszczęścia pierwszego rozbioru nie umie się powstrzymać od barokowego konceptu i pisze wiersz pt. *Orlada albo Orzeł polski wypierzony*: o trzech orłach czarnych, które „gdy się spikną, Białego Orła, przez podziały — żalosne, potrójnymi szpony rozerwały”. W dalszym ciągu zresztą i ten wierszopis (wyjątkowo) zdobywa się na kilka słów serdeczniejszych:

Jakże on ocaleje, podarty w kawałki?
Chyba Bóg w nim odnowi cud ów wpośród Skalki,
Gdzie zrabane biskupa Stanisława ciało
W sztuki — cudem się zrosło, cudem ocalało...

Marazm czasów saskich był marazmem uczuć, wyobraźni, myśli. Nie był marazmem energii. Pisano dużo, nie szczędząc trudu. Gdyby wytwórczość i pracowitość miały same przez się znaczenie w literaturze, okres saski zajmowałby w jej dziejach bardzo poczesne miejsce. Produkowano obszerne dzieła, z maszynową systematycznością, ale też i z maszynową martwością. Wspomniany tylko co Minasowicz przewierszował np. dokładnie (w cyklu pt. *Tron ojczysty*) życiorysy książąt i królów polskich; opowiedział „życia królowych polskich z arcyksiążęcego rakuskiego domu”; opracował obfity zbiór epizodów z historii starożytnej i z żywotów świętych (więcej się niewątpliwie zasłużył przekładami — z Lucjana, Fedra, Horacego, Marcjalisa, Klaudiana i in.). Jan Kajetan Jabłonowski przerymował opowieści biblijne o cnotliwych niewiastach (*Księgi Ester, Judyt, Zuzanny, z Pisma św. wybrane*, 1747) „bez żadnych wymysłów”, jak się sam chwalił, przeplatając je tylko uwagami moralnymi (np. o starcach z historii Zuzanny: „Patrzaj jako grzech mocny, łeb dziadom zawraca — i do ligi społecznej zazdrosnych obraca”; w tym stylu całość). Innym jego dziełem, bardziej jeszcze systematycznego zakroju, są *Parallele dwóch świętych Józefów, Starego i Nowego Testamentu* (1749) ze sławnym początkiem: „Chcęmu pisać tve, Józefie, cuda, — pierwszy cud będzie, kiedy mi się uda.” Dzieło Franciszka

Rzezawskiego *Wieża Dawidowa* (1702) wymienia tysiąc tytułów Matki Boskiej wyrażonych w czterowierszach. Za arcywzór systematyczności mógłby posłużyć poemat religijny Franciszka Łoskiego *Dźwięk na wdzięk Opatrzności Boskiej* (1724, w ciągu dziesięciolecia dwa razy jeszcze przedrukowany: tak widać przypadł do gustu społecznym). Kolejne „głosy” mówią tu o pierwszej, drugiej i trzeciej osobie Trójcy św., o Matce Boskiej, o chórach anielskich, o „elektoracie Patriarchów i Proroków”, o „kompucie wojska Św. Męczenników”, o „senacie Apostołów i Ewangelistów” itd. przez pieśni dwanaście! Formalistycznej dewocji, która wyznaczyła porządek tego układu, odpowiada styl szeroko rozprawdzonych barokowych konceptów, nie oszczędzający nawet najwznioślejszych tematów religijnych.

Jeden z tych autorów, Józef Aleksander Jabłonowski, zastanawiał się nawet dłużej nad teorią poezji i w dodatku do poematu *Ostafi po polsku, Eustachius po łacinie, Placyd po świecku* (1751), opowiadającego w 261 oktawach legendę tego świętego, zamieścił „opisanie albo dysertację pierwszą prawie o wierszach i wierszopiscach polskich”. Głosi tu, że „skłonność do pisania wierszów przyrodzona być powinna”, że „wiersz powinien mieć coś w stylu wyższego nad prozę, nad mowę, nad list”, a nadto „gładki i słodko brzmiący w uściech być powinien”; kiedy jednak przychodzi do szczegółów, okazuje się, że w pojęciu jego „smak [...] wierszów” przychodzi przede wszystkim „z apoftegmatów, przypowieści, sentencji, moralnego sensu pełnych, lub z tego, czego się czytający nie spodziewa”, a więc stoi Jabłonowski na stanowisku bądź moralistycznym, bądź formalistyczno-sztukmistrzowskim (barokowym). W dalszym ciągu, co prawda, mówi on jeszcze i o innych elementach działania poezji: „żarcie”, „satyrze obyczajów”, wreszcie „nowych, ni pożyczonych, ni powtórzonych myślach”; znamieną jest hierarchia tych elementów. Zastanawiał się też Jabłonowski i nad stylem i wersyfikacją. Domagał się, aby w wierszu panował „wybór słów dawnych i prawdziwie polskich” i oburzał się na wyrazy cudzoziemskie, „które makaronizmami zowią, na przykład konsekwencja, dyfferencja, suspicja etc.”; godził się jedynie na te, co z greckiego pochodzą. Twierdził dalej, że „słów niepotrzebnych, latek i częstego «tweje» nie «twojeje», «mi» nie «mnie» zażywania wystrzegają się dobrzy wierszopiscowicze”. Ganił też spójniki „i” i utrzymywał, że lepiej „commatice bez nich kłaść”. W zakresie wersyfikacji głosił,

iż „składy, pospolicie zwane kadencje” (tj. po dzisiejszemu rymy) winny „jako najtrudniejsze być dobierane”, wtedy bowiem „siła podnoszą i przyozdabiają wiersze” (wymienione przezeń przykłady co prawda niezbyt jasno tę tezę ilustrują). Żądał też, „aby wiersz nie był od monosyllab, to jest jednosyllab poczynany i cezura aby się na nich nie kończyła”. Można by myśleć, że mamy tu połączenie jakiegoś indywidualnego dziwactwa (co do owych monosyllab początkowych) z prześwitem nowoczesnego poczucia wersyfikacyjnego w zakresie cezury. Poczucia, którego już nie zadowalają np. takie 11-zgłoskowce (5+6), jak „Myśli jako żyć, a żebrać się wstydzi”, „Żył póki go Bóg w tyglu nie wysmażył”, „Kości schną, a twarz moczą poty słone” itp.; ale właśnie takich wierszy w *Ostafim* (przykłady przytoczone stamtąd pochodzą) równie dużo, jak w jakimkolwiek staropolskim poemacie. Albo więc Jabłonowski w praktyce nie stosował się do swojej teorii (tak niewątpliwie było z rymowaniem), albo miał na myśli coś innego, czego nie rozumiemy.

Byli i tacy pisarze w tej epoce, co budowali ogromne maszyny wierszowane po łacinie: Kalińskiego *Viennis* (1717), Skorskiego *Lechus, carmen heroicum* (1743) są imponującymi przykładami pilności i odwagi. Inni tłumaczyli dzieła podobne. M. in. król Stanisław Leszczyński znalazł dość sił i czasu na przełożenie z „francuskiego wierszem polskim” dzieła Mikołaja Fontaine'a i Izaaka Lemaistre'a de Sacy pt. *Historia Staroego i Nowego Testamentu, z tłumaczeniem do zbudowania wydana, wziętym z Ojców Świętych, dla nauki obyczajów każdego stanu ludzi*. Jest to olbrzymi foliant (liczący ponad siedemset stronic), w którym cała Biblia została przerymowana. Wytłoczono go (1761) w Nancy nader pięknie, z wdzięcznymi rokokowymi winietkami. Od tej szaty tym jaskrawiej odbija martwota tekstu (jeszcze pogorszonego przez niedołęstwo pisarskie dostojnego tłumacza). Jeszcze znacznie obszerniejszy, a równie martwy *Wykład Pisma świętego wierszem* (w foliannie o 750 stronicach dwukolumnowych) napisał jezuita Marcin Kurzeniecki (1769).

Jest rzeczą psychologicznie zrozumiałą, że krytycy i historycy literatury, przeglądający stosy druków i rękopisów z czasów saskich, o ile trafiają wśród nich na jakiś tekst gładszy, zgrabniejszy, pozbawiony cudactw barokowych i rubaszości, ulegają złudzeniu, że mają do czynienia z iskrą poetycką. Tak

np. Gomulicki wychwalał Antoninę Niemiryczową, której wiersze (z rękopiśmiennego zbioru z 1753 r.) odznaczają się co prawda czystą i płynną polszczyzną, ale poza tym w niczym zgoła artystycznie nie są ciekawe. Nie zaciekawia też jej wierszowana przeróbka podrzędnej siedemnastowiecznej powiastki francuskiej Préchaca *Le beau Polonois* (wydana 1750 r.), która to powiastka — ze względu na niby-Polaka bohatera — jeszcze sobie czterech innych tłumaczy znalazła. — Brückner znowu uznał, że ponad współczesnych wierszorobów „wznosi się wysoko” („powagą myśli i języka”) Adam Kempski w swoim obszernym poemacie *Myśli o Bogu i człowieku*. Na kredyt Brücknera widocznie datę wyjścia tego dzieła (1756) zamieszczono jako ważną (*horresco referens*) w tablicach chronologicznych historii literatury europejskiej redagowanych przez Van Tieghema (*Répertoire chronologique des littératures modernes*, 1935 i nast.). W istocie jednak książka ta (niezmiernie pedantycznie podzielona na księgi, rozdziały, paragrafy i punkty) jest czczą prozaiczną gadaniną, prawda, poważną w tonie, ale cóż z tego? (Kilka dłuższych ustępów z *Myśli* Kempskiego można przeczytać w „Pamiętniku Literackim” z 1938 r., co pozwala na nieobciążanie niniejszego rozdziału cytataми z tego utworu.)

Z dreszczem uczucia prędzej się zetkniemy w anonimowej satyrze *Małpa-człowiek*, też zresztą przez historyków literatury przechwalonej (a na ogół fragmentarycznie tylko znanej). Autor jej był obcy barokowemu kunsztowi literackiemu, którego efektami Chrościńscy i Łoscy tak się lubili posługiwać; z epoką swoją dzieli tylko dążność do systematyczności: wszystkie wady i grzechy swoich współczesnych chce po kolei przedstawić. Proza jego jest prostodusznie nieporadna i rubaszna (możemy za Kazimierzem Bartoszewiczem wyobrażać sobie, że pióro trzymała „ręka od korda odjęta”). Wiersze, które tę prozę przeplatają, przeważnie także są chropawe; pewną jednak siłą wyrazu odznaczają się wśród nich ustępy o nieszczęściach wojennych kraju. Kłęski każą szukać przyczyn. Jak i inni pisarze wieku, widzi je autor w upadku cnoty. Nie poprzestaje jednak na tym ogólniku: szuka określonych winnych; i w ten sposób lustruje wszystkie stany, zaczynając od monarszego. Tu, co prawda, maskuje kierunek swojego sztychu (ma na myśli nie Polskę w szczególności, ale to, „co się teraźniejszych lat przez nieprzyzwoitą zwierzchność w różnych państwach i królestwach dzieje”), i nie mówi wprost od siebie, ale niby cudze wiersze cytuje; zdobywa się jednak na słowa mocne:

Nie na królestwa, licz teraz na groby,
 Najwyższej ziemi poddane zwierzchności,
 Gdzie tylko smutne kiry i żałoby
 Albo po polach widzieć martwe kości...

I dalej, z nie mniejszą energią:

O! trony, trony! trumny raczej rzeke,
 W których szczęśliwość kraju leży trupem!
 W tęż-to wam Pan Bóg podał ich opiekę
 Z ludźmi drogimi krwi swojej okupem?

Bardziej od wielu innych pisarzy tych czasów zaciekawia zagadkowa postać Udalryka Radziwiłła. Niewiele o nim wiemy, bo jego wiersze są rozproszone i przeważnie dotąd spoczywają w rękopisach (wśród nich przekład *Medei* „Korneliusza”). Ale Załuski ogłosił (w przedmowie do t. III *Zebrania rytmów przez wierszopisów żyjących*), że on jest autorem „elegij moralnych”, które (przez nieporozumienie) były w r. 1752 wydrukowane w zbiorze wierszy Drużbackiej (a które i później były powtarzane w jej wydaniach, bo notatkę Załuskiego mało kto czytał). Jeśli to jest istotnie prawda (i Załuski nie został zwiedziony raczej w drugim wypadku niż w pierwszym), wynikałoby z tego, że Udalryk Radziwiłł pisał równie dobrze, jak Drużbacka. A Drużbacka na tle swoich czasów jest taką gwiazdą, że wymaga traktowania osobnego. Podobnież Wacław Rzewuski. Ale kto prócz nich jeszcze?

Zbudziło się w tym okresie zainteresowanie dla formy powieściowej, lecz zadowalano się tłumaczeniami lub przeróbkami, i to przeważnie rzeczy podrzędnych, nb. przeważnie z poprzedniego stulecia. *Mariniego Kolloander wierny*, *Leonildzie przyjaźni dotrzymujący* (wyd. 1762), *Artamen panny de Scudéry* (wyd. 1720), *Telemak Fénélon*a (wyd. w przeróbce wierszem 1726, a w przekładzie prozaicznym 1750), *Hippolit* pani d'Aulnoy (wyd. 1743 i 1756) — to były najwybitniejsze utwory powieściowe, jakie w tym okresie można było po polsku przeczytać. Dodać by do nich można jeszcze *Przypadki szwedzkiej hrabiny G**** (wyd. 1755), napisane przez niemieckiego autora Christiana Gellerta naśladownictwo powieści Richardsona, stąd znaczące, że o samym Richardsonie było w Polsce glucho.

Dużo ambicij literackich w tych czasach (więcej niż kiedykolwiek przedtem w Polsce) wiązało się z teatrem, do którego upodobanie bardzo się rozszerzyło pod wpływem królów

Sasów. Pierwsze miejsce ze względu na obfitość wysiłków wypada przyznać Franciszce Urszuli Radziwiłłowej, żonie księcia „Rybeńku”, która była dostarczycielką repertuaru dla dworskiego teatru radziwiłłowskiego w Nieświeżu. Zebrane po jej śmierci, sztuki księżnej utworzyły wielki foliant, który wydano (1754) pod szumnym tytułem: *Komedie i tragedie, przednio dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite* (etc.; dalszy ciąg tytułu jest jeszcze długi). „Przednio dowcipny wynalazek” był pochwałą najmniej w tym tytule trafną, bo Radziwiłłowa przerabiała stare wątki literackie: z mitologii (jak historia Europy, historia Parysa i Heleny), z popularnych powiastek średniowiecznego pochodzenia, z legend religijnych, z nowelistyki i teatru XVII wieku, skąd się tylko dało. Nazwy „tragedyj” i „komedyj” nie mają u niej większego znaczenia: mówią tylko o niewesołym lub wesołym zakończeniu (stąd dwie przeróbki Moliера wyszły na „tragedie”); „operami” zaś nazywają się sztuki o większym udziale pierwiastka muzycznego.

Akcja niektórych z tych utworów wlecze się długo, na sposób awanturniczych powieści XVII wieku: bywa, że dzieci się rodzą i dorastają na scenie (co zresztą, pamiętajmy, dzieje się i w *Opowieści zimowej* Szekspira). Z tradycjami XVIII stulecia wiąże te sztuki także obfitość motywów pastoralnych i alegorycznych. Mnóstwo w nich zawikłań. Radziwiłłowa lubuje się w wielkich liczbach i wielkich ilościach. Jedna z jej sztuk (*Z oczu się miłość rodzi*) ma aż 11 aktów; ale to drobiazg wobec tego, że w innej (*Miłość dowcipna*) występuje aż trzynastcie (imiennie wymienionych) pasterek i tyluż pasterzy. Dużo w tych wszystkich sztukach ruchu: tego ruchu, który polega na zmianie terenu i bajkowej niezwykłości sytuacji. Rozłączenia, pogubienia i końcowe odnalezienia są sytuacjami typowymi. Spotkamy się tu i z zaczarowanymi trzewikami, i z cudownym zwierciadłem, i z czarodziejskim pierścieniem. To zapewne rozumieli nieświescy wielbiciele autorki przez „bujność rzeczy”, sławioną na karcie tytułowej. Wprowadzała ona nawet tak trudne „rekwizyta”, jak byka (w inscenizacji dziejów Europy), a nawet krokodyla (w *Igrzysku Fortuny*). Wszystko to jest bardzo naiwne. Wszędzie panuje bajka ze swoją (schematyczną zresztą) niezwykłością i dekoracyjnością. Brak natomiast zupełny dramatyzmu w głębszym pojęciu. Teatr Radziwiłłowej jest wyrazem tego samego głodu fantazji, który dziś zaspokaja kino, a krokodyl na scenie to było naówczas coś takiego,

jak dziś kolor na ekranie albo udoskonalenie synchronizacji ruchów i dźwięków. Tylko wtedy już nie było publiczności o większych wymaganiach i mało było (u nas) autorów o wyższych ambicjach.

Głębsze znaczenie przedstawianym na scenie awanturom starała się Radziwiłłowa nadać zabezpieczając zawsze tryumf (a przynajmniej heroiczne wyniesienie) cnocie i szpikując dialogi i pieśni sentencjami moralnymi, których w ten sposób zdolała zmieścić ogromną obfitość. Nie ma jednak w jej sztukach śladu poezji. Stosuje czasem szeroko rozwinięte przenośnie barokowe (Filoxyp np. w sztuce *Z oczu się miłość rodzi tak walczy z miłością*: „Uwagę na front stawię, odwód w cnót komendzie, — czułość w korpusie, a wstyd za orężę będzie; — więc kiedy mię tak attak zachęci do boju, — ugaszę swe pożary w łez obfitych zdroju”; dla mechaniczności tej przenośni charakterystyczna jest jej kontynuacja: Filoxyp zostaje „raniony” przez miłość i idzie szukać „plastrów” na swoją „ranę”). Przeważnie panuje tu płaska prozaiczność urozmaicona rubaszością. Nie unika Radziwiłłowa efektów brutalnych i wysłowienia drastycznego („Prowadźcie tę niecnotę, wrzucicie do burdelu”, mówi np. o męczennicy Irenie jej prześladowca Syzygniusz w sztuce *Sędzia bez rozsądku*), choć w języku jej sztuk pełno manierezmów leksykalnych, znamiennych dla powierzchownego wykwintu epoki: różnych „lustrów”, „ażardów”, „tumultów”, „procederów”, „komplementów”, „atrybutów pasyji”, „choler” (w sensie gniewów), czasowników jak „dezobligować”, „dyssymulować”, „ewinkować”, „ominować”, „wokować”, „upassjonować”, i in.

Najciekawsze, ze względu na kulturę literacką, są w wielkim foliancie nieświeskim parafrazy trzech utworów Moliera. Wybór ich zresztą (*Le Médecin malgré lui*, *Les Amants magnifiques*, *Les Précieuses ridicules*) świadczy, że Radziwiłłowa szukała i w Molierze nade wszystko zabawnych lub dziwnych sytuacji (*Les Précieuses* na polskim gruncie ówczesnym, naturalnie, traciły swój sens satyryczny, podobnie jak w początkach XVI wieku nie miał na co być u nas satyrą *Marcholt gruby a sprośny*). Jak zresztą Radziwiłłowa płytko Moliera rozumiała, tego dała jeszcze jeden dowód, wplatając do sztuki *Złoto w ogniu* znany monolog Arnolfa ze *Szkoły żon* o zasadach małżeństwa i nie zdając sobie sprawy z jego ironicznego charakteru w komedii.

Niewiele skorzystała z Moliera i w zakresie realizmu. Objawy obyczaju polskiego występują w sztukach jej niesłychanie rzadko. Czymś zupełnie wyjątkowym jest „polska” seria imion lokai w parafrazie *Précieuses* (w sc. XI): „Godfryd, Węcel, Hryhory, Jacku, Franc, Efremie”. (Śmieiej polonizował tekst francuski Udalryk Radziwiłł, który w przekładzie, niedrukowanym, komedii Boursaulta włożył w usta jednej z figur cały ustęp... białoruski.)

Równie jak Radziwiłłowa zawziętym miłośnikiem teatru był też znakomity bibliograf, zbieracz i wydawca, biskup Józef Andrzej Żaluski. Dwa duże tomy jego *Zebrania rytmów* (1754) są w większej części wypełnione tragediami, co prawda głównie tłumaczonymi. Zainteresowania teatralne obudziły się w nim, jak się zdaje, w czasie studiów na Zachodzie; przekładał głównie utwory tragediopisarzy religijnych francuskich z czasów po-rasynowskich (jak księdza Genest, jezuitę Le Jay etc.) i pseudoklasyka włoskiego Metastasia. Nie unikał zresztą i tematów świeckich (m.in. sięgnął i do Woltera i przełożył z niego tragedię *Rzym wybawiony*; z pisarzy niesceniczných tłumaczył Jana Baptystę Rousseau i przerabiał satyry „Wodopija”, tj. Boileau’a).

Jego estetyka teatralna była czysto moralistyczna: widział rację bytu tragedii w bezpośrednim dobroczynnym oddziaływaniu na postęпки człowieka. Interesowała go bardzo techniczna strona widowisk i sporą część przedmowy poświęcił wywodom o tym, jak to „łacno naśladować błyskawice, zapaliwszy wódkę z kamforą distillowaną” itp. Sporo uwagi poświęcił językowi utworów dramatycznych (tłumacząc się, że „w expresjach nie szukał purismu”). Zastanawiał się jednak także i nad samą zawartością tragedji i przypominał wielkie przykłady Corneille’a i Racine’a („*quo nemo na teatrze francuskim surrexit maior*”). Powoływał się też na tradycje nabożnego teatru szkolnego jezuitów, zwłaszcza że i jego pragnieniem było, żeby jego utwory były wystawiane przez młodzież w konwiktach (stąd ról kobiecych unikał). Oglądał się i na przeszłość rodzimą: „Nasz dialog częstochowski — pisał — i kadencje jego śmieszne w przysłowie poszły; ale to nie wadzi, żeby sublatu *abusu* nie mogło być przywrócone dobrych rzeczy dobre używanie.”

Oryginalnym dziełem dramatycznym Żaluskiego jest *Witenes albo tragedia o pomście boskiej nad zelźycielem Najświętszego Sakramentu Witenem W. Książęciem Litewskim* (1751). Nikt

by się czytając ten utwór nie domyślił, że jego autor był miłośnikiem Corneille'a i Racine'a, a prześmiewcą dialogów częstochowskich: bo naprawdę z nimi więcej *Witenes* ujawnia pokrewieństwa niż z wielkimi klasykami francuskimi. — Akcja sztuki rozwija się w czasie wojny Litwy z Krzyżakami. Składają się na nią (1) intrygi Peluzy, księcia litewskiego, który, zostawszy wyzuty ze swego dziedzictwa, sprzymierzył się z Krzyżakami: szpieguje on w obozie Litwinów i kłamstwami judzi wzajemnie przeciwko sobie *Witenesa* i syna jego Giedymina; (2) zaciekłość *Witenesa* przeciwko jeńcom krzyżackim, których surowo karze, zmusza do praktyk przeciwnych ich religii, a wreszcie chce pognębić zelżeniem świętości *Hostii*; zostaje za to pokarany szaleńcem; dzięki temu Krzyżacy odnoszą zwycięstwo. *Witenesa*, ranionego przez wielkiego mistrza Krzyżaków, dobija syn Giedymin. Jeńcy chrześcijańscy uzyskują wolność; ich modlitwą dziękczynną kończy się sztuka.

Bardzo daleka jest ta „tragedia” od tego, żeby nas przekonywać. Przede wszystkim, świętokradztwo ze strony poganina nic o chrześcijaństwie nie wiedzącego jest motywem może wstrząsającym z punktu widzenia widzów, ale pozbawionym zupełnie dramatyzmu wewnętrznego; kara też, która go spotyka, nie ma wymowy dramatycznej (zwłaszcza że nie przychodzi z logiki wypadków, ale dosłownie jako *Deus ex machina*). Dalej, Krzyżacy, posługujący się szpiegostwem tak nikczemnej postaci jak Peluza, nie bardzo się nadają do roli reprezentantów chrześcijaństwa w sztuce o intencji budującej. Wreszcie trudno nam przełknąć, tak jak tego sobie czcigodny autor najwidoczniej życzył, taką rzecz jak zabicie (bądź co bądź) ojca przez syna (choć prawda, że ojciec to niegodny, co dawał ucho intrygom i sam o zgubie syna myślał). Zatrata smaku, jak widzimy na przykładzie utworu tego skądinąd tak znakomitego obywatela, szła w parze z zatrutą wyobraźnią i zatrutą zdolnością rozeznania w pewnych materiach moralnych. (Coś podobnego zauważymy i przy rozbiórce utworów Wacława Rzewuskiego. Do takiego samego wniosku prowadzi i lektura niektórych fraszek Żaluskiego: jest tam np. fraszka pt. *Na świętą dnia I-mae Aprilis 1754 w Warszawie niewiastę za dzieciobójstwo*, w której data egzekucji staje się punktem wyjścia konceptu.)

Nawet formalnie *Witenes* przypomina raczej szkolne dialogi religijne niż dzieła klasyków francuskich. Tragedii francuskiej zawdzięcza chyba jedynie motyw intrygi. Umiał Żaluski tylko w swoim wierszu (który nazywał „nierytmowym”, a który

właśnie jest tylko „rytmowy”, biały) zdobyć się na dźwięczną (ale pustą) retorykę. Oto np. jak kapłan Lezdziejko przemawia do więźniów chrześcijańskich (IV 2):

Wyście, to wy! Iernejskie Hydry, co jadę
Cały świat zarażacie kolchidzkich czarów!
Barziej wasza przytomność nad Ciry kubki
Szkodzi, bo nie w zwierzęta, lecz w żywe trupy
Odmieniacie — Meduzy forcejskiej oczy...

Zaznaczyć trzeba, dla wyjaśnienia, że mitologia klasyczna w tej sztuce ze średniowiecza litewskiego jest nie tylko konwenansem literackim, ale także wynikiem przekonania, że pogaństwo było jednością i że Palemon, mityczny założyciel Litwy, przeniósł bóstwa rzymskie na północ. Załuski miał zresztą już i pewne poczucie potrzeby *couleur locale*: pieśń arcykapłanów litewskich zaczyna po litewsku brzmiącym okrzykiem: „A trympos Protrympos!”

Drugi dramatyczny utwór Załuskiego, *Tragedia o św. Kaziemierzu* (1751), stanowi luźną serię scen z życia bohatera; w drugiej dopiero jej części rozwija się coś w rodzaju akcji ciągłej, w postaci intrygi przeciw Długoszowi, na której święty rychło się poznaje i którą udaremnia.

W sferę głębiej rozumianego dramatyzmu prowadzi nas głośnie sztuka Stanisława Konarskiego *Tragedia Epaminondy* (napisana w r. 1756 dla szkolnego teatru w pijarskim Collegium Nobilium, drukiem jednak współcześnie nie ogłoszona). Bierze się ją do rąk ze szczególnym zaciekawieniem ze względu na wielką indywidualność autora, który życiem swoim dowiódł, że rozumiał, co to jest walka w imię przekonania i odwaga samotności, a zarazem teoretycznie interesował się zagadnieniami sztuki pisarskiej i smak uczniów w swojej sławnej szkole kształcił na dziełach tragiczków francuskich XVII wieku.

Przedmiotem sztuki jest konflikt moralno-polityczny. Epaminondas był obrany wodzem wojsk tebańskich na czas określony. Termin upływał w toku wojny; przetrzymał więc władzę. Osiągnął zwycięstwo, uwolnił Teby od niebezpieczeństwa. Prawo jednak zostało naruszone i nie brak takich, co chcą Epaminondasa za to na śmierć skazać. Są to albo jego osobiści wrogowie, albo wichrzyciele myślący o osobistych interesach, albo nie orientujące się w rzeczach wojskowych i politycznych masy. Wdaje się w tę sprawę i „obca agentura” (jak byśmy

nowszym językiem mogli się wyrazić) i organizuje obóz przychylny królowi perskiemu, a Epaminondas, który jako zdolny wódz jest siłą szczególnie cenną, chce przekupić. Ale Epaminondas odrzuca te propozycje z pogardą i główni spiskowcy zostają ujęci. Przed sądem Epaminondas nie wypiera się winy, tłumaczy ją jednak względem na wyższy pożytek ojczyzny. Lud daje się przekonać jego wywodom i szlachetny wódz nie tylko zostaje uwolniony, ale uczczony posągiem.

Rzecz pełna jest szlachetnych tyrad i sentencji moralnych, ale przy całej swojej powadze niezbyt dramatycznie ożywiona. Wypadek, o którym się mówi, należy do anteriorów sztuki. Konflikt Epaminondas z prawem pisanym jest wprawdzie tragiczny, bo w konsekwencji zagraża jego życiu, i on tę konsekwencję gotów jest ponieść, ale ostatecznie wszystko się wygładza i naruszenie pisanej zasady poczytane mu zostaje za zasługę. Wszystkie zresztą racje rozsądkowe i uczuciowe, wszystkie „światła” są skupione po jego stronie — tak bardzo, że ani przez chwilę nie czujemy tu atmosfery tragicznej, choć tragizm przejawia się formalnie. Jest to nie tyle tragedia, ile raczej wielka rozprawa w dialogach i monologach. Autor staje w niej przed nami jako wróg przewrotów rewolucyjnych, a ideolog „praworządności” (jak byśmy nowszym terminem mogli określić), ufny, że zmiana szkodliwego prawa na drodze prawnej jest możliwa, tak jak było możliwe uwolnienie Epaminondas. (Liczne aluzje pozwalały przenieść myślą konflikt tebański do Polski i widzieć w nim alegorię sporu o *liberum veto*.)

Autor niewątpliwie inspirował się swoim dziele bohater-skimi tragediami Corneille’a, zarówno jak tendencyjno-sentencyjnymi dziełami teatru Woltera (znajomość jednych i drugich sam szerzył przez pijarskie Collegium Nobilium: już w r. 1744 wystawił tam we własnym przekładzie, a raczej przeróbce, Ottona „Piotra Kornelego, wielkiego francuskiego poety-trageda”; w r. 1747 — wolterowską *Zairę*, do której przekładu też sam się w części przyłożył; w r. 1750 — *Alzyrę* w tłumaczeniu Augustyna Orłowskiego; był zaś podobno grany tam jeszcze kornelowski *Polieukt* i dwie religijne tragedie Racine’a; wyszło w tych czasach również i w druku kilka tłumaczeń tragiczków francuskich: Corneille’a *Herakliusz* w przekładzie Tomasza Aleksandrowicza 1749 r., Woltera *Zaira* w przekładzie Michała Sapiehy 1753 r., *Rzym wybawiony* we wspomnianym już przekładzie Załuskiego 1754 r. i *Śmierć Cezara* w przekładzie W. Mokronowskiego 1755 r.; niewiele więcej przekłada-

mi wartościowych dzieł z literatur zachodnich mogły się czasy saskie poszczycić).

Literackich wartości w *Tragedii Epaminondy* jest niewiele, o poezji nie ma co i mówić. Charaktery, poza Epaminondasem, są zupełnie niezindywidualizowane. Wiersz przeważnie czysto prozaiczny, wykładowo-argumentacyjny; pewną szlachetność (czysto zresztą retoryczną) uzyskuje w gnomach patriotycznych, jak np. (w jednej z wielu tyrad Epaminondasa):

Nie masz zasług: te, co my zowiemy zasługi,
Są tylko ku Ojczyźnie wypłacone długi.
Ojczyzna nie nam nie jest winna. Ona — pani,
My — jej więźnie, jej słudzy, jej obowiązani.

Konarski pisywał i utwory liryczne, po łacinie (zbiór ich główny wyszedł w r. 1767 pt. *Opera lyrica*). Wydano też Konarskiego *Wiersze wszystkie z łacińskich na polskie przełożone* (1778) przez różnych pisarzy współczesnych, m.in. kilka przez samego autora. Siła ekspresyjna tych wierszy jest nieduża. Styl ich łaciński określa Sinko jako „bezozdobną prozaiczność”, a i polskie przekłady Konarskiego mają podobny charakter. Wszystkie jednak te utwory przeniknięte są troską o przyszłość ojczyzny i troska ta przepala serdecznością niektóre wiersze, jak np.:

Polska nad brzegiem przepaści i grobu —

w *Pieśni [...] na dzień szlubny [...] Ignacego Potockiego z [...] Elżbietą [...] Lubomirską* (1772) lub dalej w drugiej części tejże *Pieśni*:

Przeraża wzmianka Ojczyzny szczęśliwej.

Tylko struna patriotyczna, i to rzadko, dawała u pisarzy tych czasów dźwięk tak przejmujący.

II Drużbacka

„Sappho polska”. „Muza Sarmacka”. „Celebratissima Poloniae poëtria”. Tak wysoko mniemali o niej współcześni: Józef Załuski, Minasowicz, Janocki. Naturalnie, te pochwały z czasów saskich wiele nie mówią. Ale chwalił ją także Krasicki, podnosząc, zwłaszcza w jej opisach, „żywość imaginacji i wdzięk wyrazów”. Dla tych to zalet ogłosił nawet Książę Biskup kilka jej utworów z rękopisu. Kollataj, przedstawiając *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III*, napisał, że Drużbacka w tej epoce „utrzymała honor poezji polskiej i dzieła jej w późne wieki należeć będą do dobrej literatury w mowie naszej”. „Wszystko pełne gustu i wdzięków z jej serca płynęło” — pisał o niej w r. 1807 Alojzy Orchowski (w *Korespondencji w materiach obraz Kraju i Narodu Polskiego rozjaśniających*). I w późniejszych czasach nie zapomniano o Drużbackiej. Nie zaszczycił jej wprawdzie Mickiewicz wzmianką w prelekcjach paryskich, a Norwid wyraził się o niej kwaśno, ale najgłośniejsze jej dzieła były przedrukowane (w r. 1837), raz po raz też (wcześniej i później) ogłaszano z manuskryptów jakieś jej *inedita*. Literatury o niej także sporo narosło (Korbut tylko wybór z niej zarejestrował). Doczekała się Drużbacka nawet powieści sobie poświęconej, i to wierszem: w utworze Seweryny z Żochowskich Pruszkowej, późniejszej Duchnińskiej, ogłoszonym w r. 1855.

Pisano o niej z sympatią i w latach dalszych; ale z czasem sympatia ta zaczęła nabierać odmiennego charakteru; coraz mniej chwalono pisarkę za wartość jej utworów, coraz więcej za rozsadek i poczciwość; dołączało się do tego uznanie dla niej

jako dla jednej z pierwszych reprezentantek kobiet w literaturze polskiej. Oceny ściśle literackie z latami ochłodziły. Spasowicz już o niej ani wspomniał. Inni historycy literatury przyznawali jej pismom tylko względne znaczenie na tle epoki, jako wyjątkowo wolnym od panującej napuszonej i maniery makaronizmu.

Miała jednak i w nowszych czasach Drużbacka swoich zwolenników, którzy się ogólnie przyjętym sądom o niej przeciwstawiali. Nie twierdzili oni wprawdzie, że jest to poetka większej miary i że włada świetnym artyzmem; utrzymywali jednak, że artyzm nie jest jej obcy i że ma ona nawet szczerze poetyckie momenty. Najgorliwszym z tych sympatyków Drużbackiej był Antoni Lange, bardzo zasłużony dla samego już rozkrzewienia znajomości jej pism w naszym stuleciu. I on traktował Drużbacką (słusznie) jako „szczebiotliwą kobiecinę” o „fatalnych” nieraz właściwościach frazeologii, wierszowane jej opowiadania określał (najsłuszniej) jako „naiwne”, i w ogóle widział w jej pismach liczne „errorry” (jak ona to sama określała); ale przecież dostrzegał w niej „fantazję ciekawą, choć nie bogatą” i głosił, że „zdarza się u niej czasem wyrażenie wprost godne Słowackiego”. Jako przykład takiego wyrażenia przytacza Lange dwuwiersz:

O, jak to cieszy, kto więc czego żąda
Widzieć, a to się samo oczom zdarzy...

Porównanie ze Słowackim może nie było najszcześniejsze; dwuwiersz jednak świadczy, że jego autorka miała niezaprzeczony zmysł ekspresji słownej. A urywków brzmiących równie szlachetnie da się z jej pism przytoczyć wcale niemałą ilość. Z jakimż rzetelnym uczuciem opiewana jest przez Drużbacką wiosna („przyjemna pora, czas miły, czas młody”) i uroki lasów w *Opisaniu czterech części roku* (który to poemat, najbardziej wysławiany już przez Janockiego, do dziś pozostał najpopularniejszym jej utworem i najczęściej bywa zamieszczany w antologiach i chrestomatiach). Jakiż szlachetny jest wstęp do tego poematu, natchniony najwidoczniej przez *Psalter*, i przez *Hymn Kochanowskiego*:

Powiedz, kto słońcu wschód ranny naznaczył.
Kto czas wieczorny w zachodzie zamierzył,
Kto księżyc pełny w części przeinaczył,
Kto osiom mile gwiazdecznym wymierzył,

Kto mleczną drogę, kto czystą jutrzenkę,
Kto w świetną przybrał firmament sukienkę?

Kto w ślicznych cieniach malowaną wstęgę
Kształtnie rozwinął, rozpostarł w obłoku,
Kto w niej w potopie zawiązał przysięgę,
Kto ją przymierzem prezentuje oku,
Kto jej wodniste humory porusza?
Spytać się o to trzeba ateusza!

Prawda, że chwile poetyckie nigdy u Drużbackiej nie trwają długo. I wiersze tylko co przytoczone są poprzedzone apoteozą: „Bodajżeś przepadł w piekło z ateistą, — ty, który mówisz, że Bóg nie jest panem — ni stwórcą rzeczy”. Wzniósłszy się nieco wyżej, pisarka nasza niebawem lot swój obniża, i to do wielkiej niskości. Te różnice, niezwykle nawet w jej epoce, próbowano tłumaczyć wywodem (tak czynił np. Chrzanowski), że miała ona talent przyrodzony, ale brak wykształcenia nie dał jej go rozwinąć i uszlachetnić. Drużbacka jednak, acz systematycznego wykształcenia rzeczywiście nie przeszła, nie może być zaliczona do pisarzy amatorów. Zapewne, nie miała w zakresie sztuki poetyckiej (jak i w innych zakresach) szerszych, europejskich horyzontów; wszelako wszystkimi istotnymi elementami społecznej stylistyki artystycznej polskiej władała z pewnością i swobodą, trudno tylko wiedzieć, z jaką świadomością artystyczną. Pojęcie kunsztu w każdym razie nie było jej bynajmniej obce.

Czy tu Apollo z siostrą Dyjanną polował?
Czy Jowisz swej Junonie w tym miejscu ślubował?
Czy muzy z Parnassowej góry gdy schodziły,
Tu się chłodząc bukiety, wieńce z kwiatów wily?

Wiersze takie jak te (z *Historii Ortobana*) zdają się świadczyć, że mamy do czynienia ze stylistką wytrawną i dostępną wyższym ambicjom artystycznym. Zdają się świadczyć o tym również takie jej wypowiedzenia, jak np. w wierszu *Na pysznego*:

Kto się zna na tym, sam rozum dyktuje,
Co marmur, praca, kształt w sztuce kosztuje.

W zakresie kunsztu wersyfikacyjnego ujawnia Drużbacka nawet różne indywidualne finezje. Zwraca uwagę np. jej upodobanie do wypełniania „połówek” wierszowych w 11-zgłos-

kowcu (5 + 6) długimi wyrazami („Firmamentowe da widzieć szafiry”, „Nienotowaną w wierności probujesz”, „Ocerklowała przyjaźń nieskończoną”, „Dyjonizyjusz Areopagita” itp.). O jej możliwościach artystycznych w dziedzinie wersyfikacji świadczy też np. strofa poemaciku *Pożegnanie Ulissea z synem małym Telemakiem*, zupełnie niezwykle brzmiąca, choć złożona tylko z pospolitych wierszy ośmio- i siedmioletkowych.

Prawda jednak, że manifestacyjna kunsztowność rzadko występuje w utworach Drużbackiej jako czynnik dominujący. Przeważa w nich ton, który już pierwszy jej krytyk Janocki trafnie określił jako „ein ungemein lebhaftes [...] Naturell”. Że w jej dorobku tak niewiele wyzyna, a tak duże przestrzenie płaszczyzny, to wynika z niebezpieczeństw, jakimi grozi droga... naturalności.

Drużbacka, jak większość jej współczesnych w Polsce, nie miała jasnego pojęcia poezji. Nie odróżniała jej od zakresu moralistyki i satyry, od zakresu piśmiennictwa praktycznego. Stąd, gdzie tylko znajduje sposobność, popada w pouczanie i perswazję albo w „naturalną” prozaiczną gospodarszczyznę. *Opisanie czterech części roku*, zaczęte z uniesieniem religijnym, wdzięczne momentami uczuciowo-kontemplacyjnymi, stopniowo coraz bardziej się staje zbiorem refleksyj w rodzaju: „Kto butów nie ma, kozucha nie włoży.” *Pochwała lasów*, mająca wiersze tak ładne jak:

Lasy słuchają, a gaje się śmieją,

kończy się pochwałą mleka siadłego, jako potrawy, która nie psuje żołądka. Tego samego porządku uwag pełno i w wielkich wierszowanych powieściach Drużbackiej.

Jej rubaszość ma w pewnych wypadkach swój powab; wówczas mianowicie, kiedy Drużbacka, czując w sobie wenę satyryczną, prawi społecznym reprimendy albo kreśli obrazki ich gorszących obyczajów. Takie ustępy zawsze się u niej odznaczają werwą i jędrnym realizmem. Jako przykłady można wskazać dobrze na ogół znane *Skargi kilku dam, w wspólnej kompanii będących, dla jakich racyj z mężami swoimi żyć nie chcą* albo filipikę przeciwko niedbałym księżom w poemacie o Dawidzie.

Bo autorka nasza nie krępuje się bardzo rygorami tematu i kompozycji. Do obrazu opuszczonych kościołów polskich wystarczającą okazją są dla niej rozmyślania Dawida o świątyni.

Historia Dawida i Betsaby pobudza ją do uwag o społecznych rozwodach („Tej mody zarwał Dawid: mający dwie żony, — śle po trzecią: do łóżka, czyli do korony?”). W swoim dosadnym realizmie przebywa ona z łatwością obszary czasu i przestrzeni. Pod jej piórem znika całkowicie dystans pomiędzy Marią Magdaleną a kurtyzaną czasów saskich:

W Jerozolimie mieście głośna fama,
 Że Magdalena prym bierze w urodzie:
 Ładna, przyjemna, grzeczna, kształtna dama;
 Żadna jej zrównać nie potrafi w modzie.
 Wdzięk w ustach, w oczach, wabik w całej twarzy:
 Nie dziw, że młodzi lgną; gorsza, że starzy.

O dygresję nigdy jej nie trudno. Szczególnie zaś chętnie korzysta Družbacka z nadarzających się okazji do uwag o sprawach erotycznych. Jest to jej wyraźna predylekcja pisarska i w przeważającej większości wypadków, kiedy będzie chodzić o wskazanie przykładów siły jej pióra, trzeba będzie przytaczać urywki mówiące o miłości, namiętności, a przynajmniej zaciekawieniu zmysłowym. Ma ona nerw pisarski nade wszystko do przedstawiania tych właśnie dziedzin i nawet jako moralistkę żaden inny grzech do tyłu rozważań jej nie skłonił, co lubieżność („Życzyłby sobie Argusem stoocznym — ten i ów zostać dla komedyjantki, — byle się nogom jej przypatrzył skocznym”: oto pierwszy lepszy przykład z odstraszającego poematu *Forteca od Boga wystawiona, pięć bram zamknięta, to jest dusza ludzka z pięć zmysłami*). Tendencje jej pism są zawsze budujące, często dewocyjne, ale jej preokupacje są przeważnie świeckie. Interesują ją zaloty, budzenie się zmysłów, uczuć i pasji, wszelkiego rodzaju „igraszki trafu i miłości”. Najwdzięczniejsze jej obrazki obyczajowe dotyczą spraw z tego zakresu. Wyróżniają one np. utwór pt. *Opisanie odmiany czasu w konkurrencjach o damy*, przedstawiający humorystycznie, jak to kobiety, wbrew uświęconej tradycji, muszą się w nowej epoce same starać o serca mężczyzn. Znajdujemy tu wiersze o wcale niepospolitej jędrności:

Przedtem Apollo, kiedy Dafnę gonił,
 Zapocił czoła, głowę nieraz skłonił,
 Prosił, łagodził, wzdychał, płakał, chwalił:
 Kamień by się go zlitował, użalił.
 Już przemienioną w laur choć widzi pewnie,
 Kocha ją jeszcze w obumarłym drewnie,

Sciska, całuje w pień wlepiając usta;
Passyja słodzi to, w czym były gusta.
Teraz czas zaczął opaczną robotę:
Nimfa pasterza gonić ma ochotę.
Ta płacze, wzdycha; ten śmiejąc się chlubi,
Że go ta goni, co on jej nie lubi...

Podobny charakter ma wiersz *Na obraz płaczącego Kupidyna i smutnej Wenery*, przyganiający nieznana dawniejszym czasom melancholię w miłości. W takich rzeczach ma Drużbacka elegancję i grację godną zachodniego rokoka, którego jest rówieśniczką. W zgodzie też z duchem epoki umie być żartobliwą i figlarną. Potrafi pisać zupełnie nawet płache wierszyki. Potrafi jednak także, mówiąc o sprawach miłosnych, zdobywać się i na akcenty liryczne:

Czegoż nie może miłość raz powzięta,
Nim się korzyścią żadaną ukoi!
Nie dba na trudy, nie zważa na pęta,
Rzuca się oślep i śmierci nie boi.
Z pozoru tylko pieszczona i płocha:
Czuje to dobrze, kto prawdziwie kocha.

Oto jedna z ujmujących zwrotek słabej zresztą na ogół powiastki *Cefal i Prokris*. Ustępy mówiące o miłości są najżywsze także i w innych wierszowanych powieściach Drużbackiej. Wśród drobniejszych zaś jej utworów, ogłoszonych w tomie z r. 1752 przez biskupa Żaluskiego (nb. pod trafnym tytułem: *Wiersze światowe*), najtęższym, najbardziej jednolitym artystycznie, najbardziej ekspresyjnym jest wiersz *Na pysznego Narcyssa*, uciekającego od miłości nimfy *Echo* nazwanej, wystawiający wszechwładzę miłości. W kilkunastu zwrotkach (o strukturze, którą Łoś nie wiadomo dlaczego uznał za nieharmonijną) apostrofuje tu autorka wzgardziciela kochania:

Darmo zaczynasz wojnę z miłością, Narcyssie,
Darmo się z nią potykasz w stalowym kiryssie,
Darmo ufasz w orężu, w trójkątną szpadę,
Gdyć nagie dziecko wziąć ją potrafi przez zdradę:
Wnet jedna strzałka
Zwojuje śmiałka.

Uciekaj w skały, puszcze, w knieje, lasy ciemne;
Uznasz, że w twym myślistwie uciechy daremne,
Pójdzie miłość za tobą i tam ci dokuczy:
Zgani-ć pychę, jak jej masz hoidować, nauczysz:
Porzuć zwierzynę,
Kochaj dziewczynę.

Pokaż mi bohatera którego w tym męstwie,
 By nad nim miłość tryumf nie wzięła w zwycięstwie!
 Każda broń z twardej stali wykowana pryśnie,
 Przez pancerze, szyszaki snadno się przecisnie,
 Marsa roboty
 Zmieni w zaloty.

Z równym kunsztem i równym ferworem ciągnie nasza autorka rzecz dalej. Miłość, słyszymy, zatryumfuje nad każdym. Nie uchroni od niej jaskinia eremity ani kaptur zakonny, ani wota czystości: stwierdzenia pod piórem bogobojnej autorki wielu szczerze religijnych utworów nabierające szczególnej wymowy:

Darmo westalskie panny wota czynią mocne
 Odprawiać pilne straże iienne, i nocne;
 Bo gdy sen naturalny której splata oczy,
 Z bliskiego ognia często rada iskra skoczy,
 Aż łamie wiarę,
 Gani ofiarę.

Nie znaczą dla miłości ani różnice kondycji, ani wieku. Nie ubezpieczą przed nią ani purpury wstydu, ani nawet „złota ligga małżeńska”. Wszystko, co żywe, człowiek, zarówno jak zwierzę, musi uznać „moc pani, z której władzy nikt się nie wybije”. Upokórz się więc i ty, Narcyzie. Tego bowiem, co się nad innych wynosi i sądzi, że prawu ogólnemu nie podlega, może spotkać los Narcyza mitologicznego, który

Z łez własnych trunku zażył, a śmierci się napil.

Taka jest ta *laus Veneris*, żywa i śmiała, a że spod pióra kobiecego wyszła, tym bardziej zastanawiająca. Zapewne, nie mamy tu liryzmu wysokiej poezji, mamy jednak retorykę pełną temperamentu, a dużym artyzmem udyscyplinowaną, acz nie bez chropowatości i słabizn.

Drużbacka nigdzie nie bywa wymowniejsza niż w wierszach tego typu i na takie tematy. Bo jest ich więcej (choć w rozległym jej dorobku znaczenie ich nie uwydatnia się ilościowo). Dla przykładu wymienić można wiersz *Siostra bratu posyłająca książkę listów dam greckich* albo wiersz *Na pysznego, który o sobie wiele trzyma* (z opisem rzeźb mitologicznych: „Tu się gołębie całują, tu parzą, — tu się co żywo karesuje, kocha” itd.).

Postawa Drużbackiej wobec tych tematów jest prawie zawsze ta sama: miłość pociąga ją urokiem nad wszystkie inne, a zarazem przeraża grozą siły bezwzględnej: obezwładniającej.

głuchej na ból ludzki i na wyrzuty sumienia. Nie mówi o tym Drużbacka nigdy trybem bezpośredniej, „konfesyjnej” liryki. Jej „elegie” nawet mają charakter refleksyjnych generalizacji. Ale, jak wynika chyba dowodnie z przytoczonych przykładów, generalizacje te nie są pozbawione rumieńców emocji lirycznej. Pozwalają one przeciwstawić się słowom Tarnowskiego, który w swojej *Historii literatury polskiej* tak pisał o Drużbackiej: „Uczucie?... o wszystko u niej łatwiej niż o to. Znajdzie się nieraz trafna i rozsądna myśl, niekiedy coś, co zakrawa na wdzięk i humor, ale nie znajdzie się ani jeden wiersz rzewny, nic czulego, nic miękkiego i delikatnego.” Można Tarnowskiemu przyznać słusność o tyle, że rzeczywiście osobistość poetycka Drużbackiej nie odznacza się żadnym uczuciem rozlewnym ani pieściwym. Cechuje ją jednak zupełnie wyraźnie wrażliwość na sprawy Amora: wrażliwość dość sensualistyczna, ale i czułości nie pozbawiona.

Słowa o Amorce są tu użyte nie bez racji. Przypomnijmy sobie, że nawet Mickiewiczowskiemu Gustawowi potrzebna była w pewnej chwili zacieniająca formuła z obrazem „skrzydatego złooczyńcy”. O ileż bardziej trzeba uwzględniać konieczność konwencjonalnych formuł u Drużbackiej, która pisała w wybitnie nielirycznej epoce, a przy tym jako kobieta musiała się jeszcze szczególnie krępować w wypowiedaniu rzeczy brzmiących bardziej personalnie. Ale posłuchajmy choćby takiej skargi Teolidy (w *Historii Ortobana*):

„I któż to rosy czekać będzie, kto deszcz zgadnie,
Kiedy na oschłą ziemię z obłoków wypadnie?
Mówią: nim słońce wzniejdzie, rosa wyje oczy,
Kwiat uschnie z rana, nim go ta wieczorem zmoczy.”

Wsparta łokciem Akwilla, siedząc przy stoliku,
Rzecz: „Kiedyż zakończysz smutny tren, słowiku?
Rozumiesz, żeś w gaiku i jak chcesz, tak nucisz.
Słuchających ucieszysz, a mnie serce smucisz...”

Tarnowski, nie doczytawszy się w wierszach Drużbackiej pierwiastków zmysłowo-uczuciowych, nie mógł znaleźć odpowiedzi na pytania, które jako dobry krytyk trafnie stawiał: „Cóż więc dawało jej popęd do pisania? Co było tłem jej duszy i powodem jej pisarskiego zawodu?” „Stoi się [...] przed nią — ciągnął — jak przed jakim Sfinksem; Sfinksem pocziwym, dobrodusznym, ale którego żadnym sposobem odgadnąć nie można.” Otóż zdaje się, że jednak można: ten sfinks —

istotnie dobroduszny, pocziwy i sympatyczny — przebywał wyobraźnią w kraju miłości.

Pouczające pod tym względem są te jej utwory, które są parafrazami dzieł cudzych. Do takich należy np. poemat o Dawidzie. Jak wykazała p. Maria Szyszko-Bohusz (w „Ruchu Literackim” 1935), jest to wierszowana przeróbka jednego z *Żywotów Świętych* Skargi, przy czym autorka nasza nie tylko w tym samym porządku opowiada o wypadkach, ale dosłownie nawet czasem powtarza pewne zwroty pierwowzoru. Nie zawsze jednak jest tak niewolniczo zależna: owszem, ujawnia indywidualną wyobraźnię właśnie w ustępach erotycznych. Oto np. słowa Skargi:

Miał Dawid synów wiele i córek z żon różnych, a pierworodny był Amnon, który się nierządnie siostry swej z innej matki Tamar, bardzo ślicznej, rozmiłował...

Niewiele więcej mówi o epizodzie tym Biblia (2 Król. 13, 1), do której zapewne Drużbacka także zaglądała:

I stało się potem, że Absalona syna Dawidowego, siostry barzo pięknej, imieniem Tamar, rozmiłował się Amnon, syn Dawidów, i barzo szalenie ją miłował — tak że dla miłości jej zachorzał...

U Drużbackiej opis pasji jest znacznie szerzej rozwinięty i wyrażony w znacznie intensywniejszym słownictwie:

Gdy go niejeden spyta: „Czemuś, królewiczu,
Zniszczał, wychrudił, spassował na pięknym obliczu?”
Przyznał się konfidentom, że: „miłość ku siostrze
Jak z pokusami swoje płomienie rozpostrze,
Czuje ją w żyłach, kościach, czuję w ciele, w duszy;
Kogoż taka choroba mocna nie ususzy?
Sen snem nazwać nie mogę, bom zawsze w hektyce,
Krew burząca wysadza rubiny na lice:
Lepiej by mi z tym było, żebym zaraz zmarł,
Żebym zginął, niżeli często widział Tamar”.

Ustęp ten okazuje zarazem, że Drużbacka nie cofa się przed przedstawieniem drastycznych nawet form namiętności miłosnej. Z formą nie mniej drastyczną miała do czynienia w historii Dawida i Betsaby. Innego rodzaju niezwykłość pasjonalną znajdujemy w *Historii Eufraty*. Literatura XX wieku dość nas oswoiła z różnymi anomaliami z tego zakresu; ale i dzisiejszy czytelnik niepomahału jest zaskoczony, kiedy się dowiadyduje, że bohater tego utworu, król Roxol, zapłonął miłością

do... trzyletniej („O tym mówiąc i teraz pot czuję na ciele: — znak wstydu, żem trzechletnią pokochał Astellę”). Nieprzyzwoita sytuacja jest przedstawiona dosyć szczegółowo i znaczną część powieści wypełniają kilkanaście lat trwające oczekiwania Roxola na chwilę, w której Astella będzie *nubilis*.

Dwa spośród większych „wierszy duchownych” Drużbackiej przedstawiają życie Marii Magdaleny i Marii Egipcjanki, które osiągnęły świętość pokutując za grzechy zmysłów.

Inne powieści wierszowane naszej autorki obracają się dookoła spraw pasji i miłości. *Fabula o księżęciu Adolfie*, przerbiona z noweli pani d'Aulnoy, jest rodzajem apoteozy miłości niejako ponad czas wyniesionej. *Cefal i Prokris* to powiastka o niebezpieczeństwach miłości zazdrosnej i podejrzliwej. Ogromna powieść o *Przykładnym małżeństwie* jest obroną miłości przeciwko zwolennikom małżeństw z kalkulacji, zwłaszcza kalkulacji rodzicielskiej. („Cóż stąd za korzyść bywa? wesela czas minie, — całe życie zawisło w nudnych dni terminie.”) Pewna myśl moralno-obyczajowa przenika i *Historię Ortobana*. Teolida, nieszczęśliwie wydana za mąż, ucieka (nie jest to co prawda tak wyraźnie powiedziane; ściśle biorąc, udaje się na wycieczkę; w czasie wycieczki powstaje burza, która jej łódkę zapędza do nieznanego brzegu itd.; w każdym razie Teolida nie myśli o powrocie do męża). Po niezmiernie obfitych przygodach, godnych starego romansu greckiego, zabłąkana, uwięziona, zagrożona natarczywą miłością króla Persji, zostaje wyratowana przez Aurelego, który ją od dawna kochał i którego ona kochała nawzajem. Dostawszy się do kraju, w którym już jej przykre przygody nie zagrażają, Teolida żegna się z Aurelim i w uroczym, ale oddalonym od „świata” zakątku zostaje pustelnicą. Morał zupełnie oczywisty: rozchodźcie się w ostateczności, jeśli żyć razem nie możecie, byleście się tylko nie rozwodzili. Jest to ta sama myśl, którą w sposób bezpośredni wypowiada Drużbacka w *Skardze kilku dam*:

Ołtarz podobno u nich gdańskim biurem,
Przysięgać jawnie — bagatela, fraszka,
Ufając, że się pięknych pereł sznurem
W zastaw złożonym wypłatają z węzła:
Ciało-ć swobodne, lecz dusza uwięzła!

Psychologii w powieściach Drużbackiej bardzo mało. Owe wielkie uczucia, o których w nich słyszymy, są opisane przeważnie „od zewnątrz”:

Mowa zamknięta, tylko wzdychanie znak dawa,
 Że się na części serce w tym panu rozkrawa.

Oto jak kocha król perski w *Historii Ortobana*. Nie inaczej i Aureli:

Oczy smutne, twarz blada, usta do ołowiu
 Podobne, dusza z ciała wyjść jest w pogotowiu.

Intensywność tych objawów miłości przypomina „uczucio-we” powieści francuskie końca XVII wieku (tak np. pani d'Aulnoy w głośnej *Historii Hippolita*, w której Družbacka znalazła tekst do swojej *Fabuly*, wyposażyla szczerze bohatera w „smutny stan duszy”, „westchnienia”, „potoki łez”, „bóle dotkliwe”, „ostateczne przygnębienie” i „łkania, które mu mowę odejmowały”); *Historię Ortobana* łączy z tymi powieściami ponadto typowy dla nich temat niedobranego małżeństwa. Rudymentarność jednak, z jaką na ogół jest traktowana w utworach Družbackiej materia psychologiczna, każe przy ich czytaniu myśleć raczej o starszych romansach awanturniczych, o jakimś Honoriuszu d'Urfé, jakimś La Calprenédzie czy Gomberville'u, albo o dydaktycznej *Argenidzie* Barclaya. Trudno by się było natomiast z tych powieści domyślić, że o kilka dziesiątków lat przed nimi pani La Fayette ogłosiła tak subtelna psychologicznie *Księżnę de Clèves*. Znamionną jednak i zgodną z duchem wieku rzeczą jest, że miłość jest punktem wyjścia wszystkich wątków tych powieści i że ich tendencje moralno-obyczajowe również spraw miłości dotyczą. Słusznie też na „erotyczność” jako na ich rys najbardziej wydatny wskazywał już dawno Tyszyński.

Te same upodobania przebijają i w przekładach Družbackiej. Tłumaczyła wprawdzie Gomberville'a *Naukę obyczajów, wyjętą i zebraną z filozofii stoików*; mamy jednak w jej pismach i *Małżeństwo szczęśliwe* („z francuskiego tłumaczone”), i *Małżeństwo złe* („z tegoż tłumaczenia”), i poemacik *Pasterka szukająca sposobów uniknięcia miłości*; rozmowa jej z pasterzem („z francuskiego tłumaczone”).

Do sfery erotycznej odnosi się też przeważna część żartów Družbackiej. Niektóre z tych żartów (zwłaszcza rękopiśmienne) są bardzo rubaszne i dowodzą, że w humorze towarzyskim nasza autorka kształciła się na fraszkopisarzach polskich XVII w. Nie używa ona kawalerskich słów, jakich by sobie jakiś Morsztyn czy Wacław Potocki nie pożałowali, ale w alu-

zjach bywa nie mniej od nich drastycznie swobodna. Rozgrzesza się niewinną intencją i... starością. „Tyrsys ostygł, a Filis do amorów stara”: pisze charakterystycznie w jednym z takich towarzyskich wierszy (*Na prześladowanie pułkownika Jakubowskiego ze mną pod imieniem Tyrsys i Filis*).

O starości zresztą mówi Drużbacka sporo, nie tylko w takich poufno-towarzyskiego typu wierszach. Wraca ten motyw często w różnych jej utworach. Jest rzeczą prawdopodobną, że w dużej części tłumaczy się to chronologią jej twórczości. Nie znamy, niestety, tej chronologii dokładnie. Jest to okoliczność trochę dekoncentrująca, że Janocki (który był mniej więcej Kazimierzem Czachowskim swoich czasów) w r. 1750 pisał o niej (w książce swojej *Polonia litterata*) jako o sławnej już pisarce, a znał ją tylko z panińskiego nazwiska, jako Kowalską, choć wówczas nie tylko była od 25 lat Drużbacką, ale już wdową. Z dzieł większych wymienił Janocki cztery: *Dawida*, *Marię Magdalenę*, *Marię Egipcjacką* i *Opisanie czterech części roku* (żadne jeszcze wtedy nie drukowane). Jedno z nich, *Maria Egipcjaka*, ma w wydaniu Żaluskiego datę 1746 r., tj. tylko o cztery lata wyprzedzającą datę wyjścia książki Janockiego. Inne, *Fabula o książęciu Adolfie*, jest parafrazą noweli pani d'Aulnoy, którą, jak z różnych poszlak można wnosić, Drużbacka знаła z polskiego przekładu wydanego dopiero w roku 1743. O trzecim utworze, *Opisaniu czterech części roku*, sam Janocki mówi jako o rzeczy całkiem świeżej. Z innych pism, zachowany w Ossolineum rękopis *Przykładnego małżeństwa* nosi datę 1753 r. *Zebrań wierszów* (w rękopisie Biblioteki Krasińskich) ma datę r. 1754, choć co prawda jest to data tylko ich uporządkowania i przepisania „dla zabawy dobrych przyjaciół”. Te dane mogą uzasadnić przypuszczenie, że główne utwory Drużbackiej są owocem lat jej późniejszych i stanowią raczej dorobek matrony niż dziewczynki. Jeżeli pisała już w latach panińskich (tj. przed r. 1725), to z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że komponowała wtedy głównie odpowiadające przeciętnemu gustowi epoki, a dziś najzupełniej nieczytelne panegiryki i wiersze dewocyjne.

Jakkolwiek zresztą było w biografii, „osobistość poetycka”, która się z jej pism wylania, jest osobistością dojrzałej kobiety, świadomej, że jest na skłonie starości, i często o tym myślącej. Kiedy opisuje np. cztery pory roku, nie zapomni powiedzieć, że wiosna „wie kiedy zagrzać, wie kiedy ochłodzić, — ma sposób starość orzeźwić, odmłodzić”.

W świetle zresztą innych jej utworów to odmładzanie się starości nie jest bynajmniej dobrem jednoznacznym. Niepokojący aspekt tego zjawiska przedstawia np. wiersz o starej mizdrzącej się *Lais*. Uprzytomniają ten aspekt i wielokrotne aluzje przy najrozmaitszych innych okazjach, nie wyłączając biblijnych. W *Opisaniu życia Dawida* jest na ten temat nawet osobna długa dygresja. („Są teraz starcy, którzy od głowy są dziwi, — ale od nóg jak młodzi tak zdrowi, tak żywi” itd.) Opisawszy uwodzicielski urok biblijnej jawnogrzeszniczy (*Pokuta św. Marii Magdaleny*), dodaje Drużbacka: „Nie dziw, że młodzi lgną; gorsza, że starzy.” Nie brak tego motywu i w najmowniejszym utworze Drużbackiej na temat wszechwładzy miłości: w wierszu *Na pysznego Narcyssa*.

Poezja staropolska obfitowała w wiersze, których treścią były przestrogi młodym. Utwory Drużbackiej w znacznej mierze są przestrogami dla starych. Tym śmieiej by można je tak określić, gdyby się brało pod uwagę ich ambicje moralizatorskie. Nam, którzy czytając wiersze nie szukamy pouczeń, ale lirycznego obrazu indywidualności, uprzytomnienie sobie tego rysu pomóc może do właściwej orientacji w tym elemencie jej dzieł, który najczęściej pozwala im dotykać granic poezji. Jest to jakiś żar: opanowany, ogrodzony rozważą i doświadczeniem, ale mający świadomość potencjalnego płomienia. Ta świadomość jest źródłem radości zarówno jak zgrozy. Płyną z niej zarówno apele do czujnej i zdeterminowanej woli, jak i deklaracje o jej niemocy. Nic charakterystyczniejszego dla Drużbackiej nad słowa wiersza *Pewnej damie i kawalerowi mnie znajomym*:

Kto winien musze ulgnionej na lepie?
Kto rozkazywał ptaszęciu w sieć dążyć?

III Wacław Rzewuski

Hetman Wacław Rzewuski był nie tylko jednym z najszlachetniejszych obywateli swoich czasów, ale i ich wybitnym talentem pisarskim. Ostateczne wydanie jego utworów literackich nosi nazwę *Zabawki wierszopiskie i krasomowskie* (1762). Skromny ten tytuł trafnie określa amatorski charakter jego twórczości; ale trzeba przyznać, że wierszopisem i krasomowcą był niepospolitym.

Najambitniejsze jego utwory powstały — podobnie jak utwory Radziwiłłowej — z zamiłowania do teatru. I on miał swoją scenę nadworną, na zamku w Podhorcach, na której chciał widzieć sztuki polskie. Ale teatr nie był dla niego, jak dla Radziwiłłowej, terenem do rozsnuwania fantastycznych baśni z efektami dekoracyjnymi, rekwizytowymi, baletowymi i muzycznymi; obce też były Rzewuskiemu intencje dewocyjne sztuk Załuskiego. Jego teatr pociągał jako forma literacka, w której można było przedstawiać uczucia i charaktery. Niestety, jego wyobrażenia o uczuciach i charakterach były ograniczone i nad ciekawością względem nich zbyt w nim przeżywała skłonność moralizatorska, aby się mógł stać ich poetą w tragedii i komedii. Wyobraźnię jego najwidoczniej olśniły utwory tragików i komediopisarzy francuskich, ale nie zdawał sobie dobrze sprawy z tego, co było przyczyną olśnienia. Czuł, że idzie drogą nową w poezji polskiej i dumny był z tego: w dedykacji pierwszej swojej tragedii pisał, że w niej „w tragicznej scenie [...] niewidziany dotąd Polak stawa”. Istotnie, była to droga nowa, boć *Odprawa posłów greckich* była tylko z nazwy i z pewnych cech formalnych tragedią, a o wcześ-

niejszej o lat kilka *Tragedii Epaminondy* Rzewuski pewno nie wiedział (nie była ona zresztą spólcześnie drukowana).

Rzewuski ujawnia zrozumienie istoty tragicznego konfliktu, ale nie ma poetyckiego zmysłu do jego rozwiązania. Dramatyczne sprzeczności uczuć przejawiają się u niego w jednej, dwu scenach, po czym są likwidowane, a resztę pięcioaktowej sztuki wypełnia inna materia, co naturalnie pozbawia utwór jedności i interesu.

Z dwóch tragedyj Rzewuskiego ciekawsza, mocniejsza konstrukcyjnie jest pierwsza, *Żółkiewski* (1758). Rzecz dzieje się w czasie wyprawy wojska polskiego przeciwko Turkom na Wołoszczyznę, na krótko przed Cecorą. Prakseda, córka hospodara wołoskiego, kocha się w Złotopolskim, pułkowniku wojsk polskich, i jest przez niego wzajemnie kochana. Ale zakochuje się w Złotopolskim także jej siostra Salomea, natura namiętna, władcza, ambitna i mściwa. Widząc, że jej zabiegi nie mogą zachwiać stałością serca rycerza wiernego Praksedzie, postanawia się Salomea zemścić, i przy pomocy zakochanego w niej oficera wołoskiego Tomzy wdaje się w intrygę polityczno-wojskową, której wynikiem jest szybkie nadejście armii tureckiej i rozgrom Polaków pod Cecorą. W rozgromie tym ginie między innymi i Złotopolski. Zrozpaczona Prakseda idzie do klasztoru. Zdrajczyni Salomea, patrząc na sprawione zniszczenie, za późno żałuje swoich knowań, przeklina ich wykonawcę Tomzę, i wedle jego słów, „odchodzi od rozumu” (acz żadnym aktem scenicznym to się nie zaznacza).

Rzewuski najwidoczniej czuł, że intryga Salomei z Tomzą jest niewspółmierna z wielkim (i nb. historycznym) wypadkiem, jakim była klęska polska pod Cecorą; toteż nie ustalił pomiędzy tymi sprawami prostego stosunku skutku do przyczyny: owszem, rozluźnił (zapewne w imię prawdopodobieństwa historycznego) ich związek, i to niejako dwustronnie: po pierwsze, każe wierzyć, że zguba armii Żółkiewskiego była już uplanowana w Warszawie przez intrygę gabinetową przeciw staremu hetmanowi; po drugie, osłabia znaczenie zdradziecko-spiegowskich działań Tomzy, bo hetmani polscy bardzo rychło ich właściwego charakteru się domyślają, nie mogą więc one mieć znaczenia decydującego. Jedna i druga okoliczność osłabia naturalnie węzeł dramatyczny.

Nie przyczynia się także do wzmocnienia dramatyzmu charakter Praksedy. Rzewuski chciał z niej zrobić idealną kobietę w stylu staropolskim i udało mu się to tak, że aż przestała być

po ludzku interesująca. Praksesta zaręczyła się ze Złotopolskim nie dlatego, że go po prostu kocha, ale dlatego, że kocha jego „cnoty”, i jest nieznużona w przypominaniu narzeczonemu i wszystkim, kto tylko chce słuchać, tego rysu swojej miłości:

„Kocham twe cnoty, kocham w tobie niebios dary...”

„Praksesta, wielkie twoje zważając przymioty, — ceni wszystkie, nie kocha prócz serca i cnoty. — Śmielec mówię: bądź pewny, Praksesta nie płocha, — twą urodę mniej waży, lecz męstwo twe kocha” (I 1).

„Cnotę Złotopolskiego szanuje Praksesta, — urodzie jego dątaż żadnych pochwał nie da...”

„Nie umiem się inaczej kochać, tylko w cnocie” (II 1).

Itđ. Słyszając to samo tyle razy, czytelnik z pewną sympatią musi się odnieść do krytyki tego kochania, jaką wyraża złośliwa siostra Praksesty Salomea:

„Nie po ludzku, Praksesto, kochać byś się chciała.”

Sama Salomea także rezonuje na temat miłości, ale i w rezonowaniu przejawia się jej odmienny charakter: — „Mój rozum”, mówi (II 3):

Przestrzega, że jak affekt raz się wkradnie w serce,
Prędko płomień po małej wybuchnie iskieerce,
Który się bardzo trudno tłumi i ugasza,
I czasem go zaleją łzy, czasem krew nasza.
Jak ów nieszczęsny ptaszek, gdy padnie na lepie,
Chcąc wyjść z więzów, darmo się skrzydełkami trzepie;
Chociaż mu się gałązka i poda, i nagnie,
Nie wyzwoli się z więzów, z których wyniść pragnie:
Tak gdy miłość piękności rzuci nam ponęty,
Usidlonych krępuje więzami i pęty;
A jako strzały mając, tak i serce z stali,
Nigdy się nad więźniami swymi nie użali.

Przez chwilę może się wydawać, że się przed nami rozwinie charakter jakiejś dramatycznej miłośnicy, w rodzaju Roksany z *Bajazeta* Racine’a. Niestety, spotyka nas rychły zawód: Salomea już po jednej rozmowie ze Złotopolskim upewnia się, że nie ma żadnych widoków na zdobycie jego serca, i z miłości od razu popada w nienawiść: staje się diabolicą, równie nieciekawą jak jej siostra anielica. Dopiero budzące się w niej (w ostatnim akcie) sumienie wyraża się w słowach, w których jest kilka ludzkich akcentów, choć bardzo prędko znowu i tutaj schodzi Rzewuski na moralistyczną sentencjonalność.

Zupełnie nieciekawym jest amant, Złotopolski, wyposażony w same zalety rycerskie i przywtarzający fałszywym wzniosłościom Praksedy (w ładnie zresztą brzmiących wierszach).

Wielka sprawa polityczno-wojenna w rezultacie bardzo luźno się splata z dramatem miłosnym. Postępującego dramatyzmu i w niej nie ma: bo intryga dworska przeciw Żółkiewskiemu należy do antecedenj sztuki i od razu jest wiadoma, a i machinacje Tomzy, jakieśmy już widzieli, długo nie pozostają w ukryciu. Sprawie tej zawdzięcza wszelako sztuka kilka pięknych prawdziwie tyrad patriotycznych, wśród których najwyżej się wznosi modlitwa Żółkiewskiego przed bitwą (IV 3):

Boże, najwyższy dawco ludów i wojsk doli!
 Poddaję losy moje świętej Twojej woli:
 Za wszelakieć Żółkiewski cześć i chwałę wyzna,
 Zebrze tylko: niech będzie w Twej pieczy Ojczyzna.
 Odtąd jak mię krępować przestało powicie,
 Za rękęś mię prowadził, jak ociec swe dziecię.
 Bym się w życiu nie kochał zbyt, me dotąd lata
 To szczęściem, to nieszczęściem Twa dobroć przeplata.
 Wiesz, Boże, jakim pragnął, abym, żołnierz stary,
 Krew wylał, duszę wytechnął przy obronie Wiary.
 Nie moja rzecz jest szpyrać w Twych rządów skrytości,
 Ale podobno w bitwie tej położę kości.
 Jeżeli tak jest, bynajmniej na to się nie żalę:
 Niech tylko do Ojczyzny wstęp głową zawalę,
 Niech klęska Polski na mym skończy się tułobie,
 A zabieź, Panie, dalszej mej Ojczyzny zgubie.

Jak ta tyrada, tak i całość sztuki odznacza się szlachetną powagą, czystością i jednością języka, daleką od rubasznej gospodarszczyzny, pedantycznego rozgadania i wymyślnych fiorytur, w których tak się lubowała epoka saska. Rzewuski pod tym względem ujawnił zdrowy instynkt pisarski i okazał, że w zakresie stylu umiał naprawdę skorzystać z przykładu klasyków francuskich.

Poza tym zresztą nawet technicznych arkanów ich nie przyniósł i np. z wprowadzaniem i usuwaniem potrzebnych *dramatis personae* nie bardzo sobie umiał radzić.

Druga jego tragedia, *Władysław pod Warną* (1760), jest jeszcze o wiele słabsza od pierwszej. Założenie dramatyczne jest częściowo podobne: tam dwie kobiety kochały jednego mężczyznę, tu dwaj mężczyźni kochają się w jednej kobiecie. Kom-

plikację dramatyczną wprowadza, a raczej wprowadzać się zdaje, druga kobieta (siostra tamtej), która kocha jednego z dwóch bohaterów. Panny to Emilianna i Faustyna, córki despoty Raseji. Kawalerowie, wielbiący Emiliannę, to Władysław, król polski, i Zawisza, młody dowódca wojsk litewskich. Rzecz się dzieje w przededniu bitwy warneńskiej, podobnie jak w tamtej sztuce w przededniu Cecory. I znowu słyszymy o intrydze dyplomatycznej (prowadzonej przez legata papieskiego i biskupów węgierskich), wskutek której Polacy muszą zerwać pakt z Turkami, ściągając na siebie przez to tragiczną winę w pojęciu antycznym. Motyw ten nie jest co prawda konsekwentnie rozwinięty, ale jest wyraźnie ukazany na początku i kilkakrotnie podejmowany przez hetmana Tarnowskiego, rzecznika chrześcijańskiej i rycerskiej tradycji Polski.

Sprawa miłosna jest mniej dramatyczna niż w *Żółkiewskim*, a raczej nie ma w niej dramatyzmu żadnego: pomiędzy królem a Zawiszą nie dochodzi do konfliktu; nie ma też żadnego starcia pomiędzy Emilianną a jej siostrą. Zawisza, przekonawszy się, że jego starania o wzajemność Emilianny są daremne, zrazu wprawdzie rozpacza, ale niebawem daje się pocieszyć Faustynie. Pozostajemy z wrażeniem, że wróciłby do niej, gdyby razem z królem w końcu nie zginął pod Warną. W rozwinięciu więc wątku miłosnego wszystko zmierza do *happy end*, który jest niemożliwy tylko z powodu katastrofy polityczno-wojennej, z wątkiem tamtym nie związanej i dramatycznie także, jakśmy widzieli, z całą konsekwencją nie przygotowanej (bo od połowy aktu III wszyscy już się godzą z zerwaniem paktu z Turkami). W każdym razie tu większy jest dramatyzm sprawy publicznej niż prywatnej.

Interes sprawy prywatnej jest osłabiony jeszcze przez charakter bohaterki, Emilianny. I ona, jak bohaterka *Żółkiewskiego*, deklamuje ciągle o cnocie; dystansuje nawet tamtą w powiedzeniu (V 1):

„Cnota moja kocha się w Władysława cnocie.”

Nie dosyć na tym: Rzewuski zrobił z niej jeszcze arcywzór córki w rozumieniu staropolskim. Kiedy Zawisza się jej oświadcza, Emilianna odpowiada, że pierwszy raz słyszy o miłości, a więc musi... się poradzić z ojcem („a kochany ociec — tej dla mnie tajemnicy będzie umiał dociec”). To samo mniej więcej mówi później Władysławowi: nie ma jeszcze „z kochaniem żadnej znajomości”, wobec czego (II 2):

„Me serce w przyjaźń z tobą bez ojca nie wkroczy.”

Nawet snując już potem, w rozmowie z siostrą (II 3), swobodne marzenia o miłości, konkluduje:

„Nie kocham, póki ojca nie zajdą rozkazy.”

I to jednak nie jest jeszcze szczyt. Osiąga go Emilianna później, oświadczając stanowczo, że „ocieć i affekt każą” jej „sprzyjać królowi” (IV 2) i że się „za rozkazaniem ojca zacho-chała” (V 2).

Trudno było rzeczywiście być zarazem, jak chciał Rzewuski, dramaturgiem i moralistą w duchu staropolskim. O żadnej Desdemonie ani Szymenie nie mogło w tych warunkach być mowy. A przecież trzeba powiedzieć, że Rzewuski nie był pozbawiony zmysłu dla wyrażania silnych uczuć. W tym samym *Władysławie pod Warną* znajdziemy tego dowody, np. w retoryce przedbitewnej mowy Tarnowskiego (III 2), w monologu króla zaczynającym się od słów: „Śliczne oczy, zwierciadła duszy, serc tłumacze”, nawet w niektórych tyradach tej nieznośnej Emilianny.

W każdym razie trzeba przyznać, że to był naprawdę pierwszy obok Konarskiego tragik polski (od tamtego niezależny i głębszy zarazem), pierwszy, który w polskich utworach literackich próbował rozsnuć myśl o tragicznym splocie miłości i nienawiści, o winie i karze tragicznej; pierwszy, który kazał wyprowadzonym na polską scenę bohaterom rozmyślać o losie (w sposób zresztą daleki od głębokości, bo przeważnie utrzymany w duchu tej filozofii moralnej, która się wyraża w słowach: ano, trudno!).

Prócz dwu tragedyj jest Rzewuski także autorem dwu komedyj, które również dobrze świadczą o jego zainteresowaniach i lekturze: bo niewątpliwie wynikły z przejęcia się klasyczną komedią francuską. Jedna z nich szczególnie dowodzi znajomości Moliера, a to Moliера najlepszego. Niestety, Rzewuski był lepszym czytelnikiem komedyj niż komediopisarzem. *Dziwak* (1760) — taki jest tytuł tej sztuki — jest piątą wodą po kieselu molierowskiego *Mizantropa*. Wybór wzoru wzbudza zaniepokojenie do komedii. Porównanie jednak ze wzorem wypada straszliwie dla całej naszej kultury artystycznej, a co gorsza i moralnej czasów saskich.

Osnowa komedii jest taka. Młody Roland daje się we znaki rodzinie i domownikom swoim weredyctwem i krytykomanią. Rada w radę, postanawiają go ożenić. Jego ojciec (noszący wymowne nazwisko: Staropolski) zapoznaje go z panną Ama-

tą (o wymownym także nazwisku: Cnotosławska). Pomysł okazuje się świetny; wprowadźcie Roland zrazu dość szorstko sobie z panną poczyną (co zresztą w tym się tylko wyraża, że nie chce jej prawie komplementów, których literalnej słuszności nie jest pewny), ale po kilku rozmowach nie tylko mięknie, ale się całkowicie przemienia i Amata może tryumfować, że „nawróciła dziwaka”.

W sztuce nie ma żadnej walki: bo właściwie nie widzimy, żeby polski Alcest popadał w jakiś konflikt z powodu swojego usposobienia. Amacie też jej zwycięstwo przychodzi bez żadnego wysiłku: głównym jej orężem jest to, że jest dość ładna i miła, żeby się Rolandowi podobać. Jest wprowadźcie coś w rodzaju intrygi służących-konfidentów, ale nie ma ona właściwie żadnego istotnego znaczenia: stanowi tylko komiczny (w intencji autora) akompaniament akcji głównej. „Dziwactwo” Rolanda nie jest też rysem charakteru, jak „mizantropia” Alcesta, ale czymś bardzo powierzchownym, co łatwo mija. Sam Rzewuski nie uważał tego „dziwactwa” za rys dostatecznie ciekawy, aby dokoła niego skupić całą uwagę: zrobił bowiem Rolanda nie tylko weredykiem, niezdolnym do kompromisu i eufemizmów, ale także... kawalerem modnym, rozmiłowanym w eleganckim świecie stolicy i pod wpływem tych gustów pomiatającym życiem wiejskim rodzinnego Polesia. Krótko mówiąc, nasz Alcest jest także snobem.

Jako miłośnik prawdy znajduje on, owszem, w świecie mody to i owo do przyganienia: piękne damy się malują, lubią kokietować tych nawet, którzy są im obojętni; „płochy dowcip modny” uchodzi w tym świecie za rozum, pozory są tam ważniejsze niż istota rzeczy; itd.

Głębiej — nieoczekiwanie głębiej — sięga Roland w krytyce świata politycznego stolicy. Kiedy Amata w rozmowie z nim wychwala senat Rzeczypospolitej, którego mądrość rzekomo tak słynie, „żeby mogła całemu dawać prawa światu” (IV 3), Roland przypomina, że już od dwudziestu lat żaden sejm nie doszedł do skutku, „co jeźli dłużej potrwa, bać się trzeba z laty — sejmów, a z nimi wszystkich praw naszych, zaturaty”. Zdawałoby się, że tymi groźnymi słowami komedia wyszła już poza sferę „dziwactwa” Rolanda, że tu już autor się z nim zsolidaryzował. Tak jednak nie jest. Słowa te bezpośrednio poprzedzają moment „nawrócenia się” Rolanda z czarnowidztwa i zrzędności. Wychodzi więc na to, że i tu załatwił sprawę optymizmu Amaty Cnotosławskiej, wierzącej, że Bóg i „najlepszy

z królów" (tj. August III!) uchowa naród od tych niebezpieczeństw.

„Nawracając się” musiał się też Roland wyleczyć nie tylko z obaw politycznych, ale i z innych jeszcze „dziwactw”. Jakież to mu rady daje jego ojciec (Staropolski), którego zwycięstwem kończy się komedia? Oto, kiedy mu Roland zaraz w jednej z pierwszych scen sztuki (I 3) mówi, iż za żadną cenę nie zgodziłby się głosić, że czarne jest czerwone, że zły jest dobry, a „cnotliwym chłystek”, Staropolski nie zaprzecza, że to jest godziwe, ale oświadcza, że i w cnocie trzeba umieć „uważać” „i miarę, i stopnie”:

Bo są na świecie ludzie tak wielcy, tak godni,
 Że nam nie rzecz w tych ludziach ganić nawet zbrodni.
 Są ludzie, na których się nie można użalić,
 A krzywdy poniesione od nich trzeba chwalić,
 Gdy czas i okoliczność, gdy mus nas przycisnie.
 Kto rozumny, choć cierpi, nie stęknie, nie piśnie;
 A całując te ręce, co go biczowały,
 Mądrze przymusza język do krzywd swych pochwały.

Należy więc umieć w potrzebie nie widzieć nawet zbrodni, chwalić tego, co nas krzywdzi, i całować pokornie rękę, która nas bije: taka jest kwintesencja mądrości statysty nazwiskiem Staropolski: molierowski Filint nie żądał takich rzeczy od Alcesta, wzywał go tylko do pobłażliwości w sądzie o ludziach i do filozoficznego spokoju. Taka jest różnica pomiędzy Filintem francuskim a Filintem polskim czasów saskich. A dodać trzeba, że Staropolski przytacza jeszcze argument *ad hominem*: jeśli twoja „zła gęba” zbyt się wda w krytykę, zobaczysz, że znajdzie rękę, „co z niej wybije zęby”.

Okropności czasów saskich nie uprzytomniają nam w pełni pedanckie wierszydła religijne, błazeńskie mowy, nadęte panegyryki i chamskie dowcipy: uprzytomniają ją dopiero takie ustępy, jak ten wywód Staropolskiego w *Dziwaku*, zwłaszcza że przecież *in hoc signo* Staropolski *vincit*, a autorem całego pomysłu jest nie byle kto, bo naprawdę jeden z najlepszych ludzi tych czasów: człowiek dużej odwagi, człowiek, który potrafił godnie przesiedzieć lat kilka na wygnaniu, człowiek, który wśród obrońców dawnego ładu polskiego był na pewno jednym z najbardziej ideowych. Tak jednak spodłżała sama idea „swojszczyzny”.

Ma się ochotę szukać w tej komedii jakiejś krwawej ironii. Niepodobna jej się jednak dopatrzeć. Staropolski, wygłosiwszy

swoje obrzydliwe nauki, wzywa syna, by szedł z nim na mszę „modlić się Bogu do kościoła”. Takiego momentu nie wprowadziłby ironicznie nabożny pisarz czasów saskich. Dla nas ma on straszliwą ironię, niezależną od intencji autora, i nabiera symbolicznego znaczenia także dla innych polskich „kultów wielkości” w innych warunkach i w innych czasach.

Jest więc komedia *Dziwak* utworem z wielu względów zasługującym na uwagę. Przy wyjątkowo na swoje czasy gładkiej formie słownej ujawnia ona symptomy tych chorób epoki, które przeżerały literaturę, tak samo jak życie polityczne, społeczne i obyczajowe. W rzeczach zasadniczych wszystkie te dziedziny się schodzą: wszystkie mają wspólny fundament moralny. Czasem jakiś szczegół z jednej dziedziny rzuca jaskrawe światło na wszystkie i wyjaśnia niedomagania wszystkich.

Bardzo charakterystyczne w *Dziwaku* są i sceny poświęcone akcji ubocznej, w której uczestniczą służący Rolanda i Amaty. W intencji autora miała ona niewątpliwie wносить więcej żywiołu komicznego, do którego sprawa główna mniej dawała okazji. Otóż głównym motywem „komicznym” jest tu groźba bicia. M.in. wykwinął Roland raz po raz obiecuje swojemu słuzącemu Fiutynćowi „dać... pięścią”, „zęby wybić” itp. Jeszcze obficie sińcami i pyskobiciem grożą sobie nawzajem sami słuzący — Fiutyniec i Kręcicka — którzy się zresztą w końcu pobierają.

Druga komedia Rzewuskiego, *Natręt* (1759), nie jest nawet tak ciekawa. W pomyśle i budowie jest ona szczytem naiwności. Mamy tu znowu „pannę na wydaniu”, imieniem Modesta. Kręci się koło niej „natręt” Umizgalski, którego ona nie chce i którego nikt dla niej nie chce z jej rodziny i otoczenia. Wszyscy natomiast chcą ją wydać za innego „młodziana”, nazwiskiem Statecki. Modesta też Stateckiemu sprzyja, co zresztą nie ma większego znaczenia, bo jest ona, podobnie jak Emilia w tragedii, wzorową córką staropolską, to znaczy, że w takich sprawach całkowicie polega na ojcu („Dopiero wtenczas wnijdę z miłością w przymierze, — gdy ociec kochać każe, gdy męża obierze”, II 1). W tych okolicznościach dziw by był, gdyby Modesta za Stateckiego nie wyszła. Umizgalski, kiedy małżeństwo młodej pary już zostało ułożone (pod koniec aktu III), próbuje intrygi (fabrykując jakieś listy, które go wystawiają jako bogacza), ale na tę intrygę ani przez chwilę nikt się wziąć nie daje. Nie mając widocznie czym wypełnić

reszty wieczoru, autor w akcie IV robi Umizgalskiego dodatkowo samochwałem, czerpiąc z tradycji plautowskiej i wyprzedzając w ten sposób Fredrowskiego Papkina. Naturalnie ten rys występuje tylko po to, żeby Umizgalskiego tym dotkliwiej ośmieszyć. W końcu okazuje się, że jest on nie tylko tchórzem; „gorsze” rzeczy insynuuje Modesta w przedostatniej scenie sztuki: „Piszeż o Umizgalskich domie Herbarz Polski? — Głuchy o nim Paprocki i niemy Okolski...” Po tych słowach jest dopiero Umizgalski ostatecznie, jakby się dziś powiedziało, „zlikwidowany”.

Techniczną niezaradność hetmana-komediopisarza charakteryzuje dostatecznie ten szczegół, że list Umizgalskiego, który zawiera cały plan jego intrygi, jest dwa razy na scenie czytany *in extenso*. (Z takim niedołęstwem dziś spotykamy się jeszcze tylko w sztukach radiowych.)

I znowu otwarta możliwość zastosowania kijów albo pięści wielokrotnie się tutaj powtarza jako motyw komiczny. Co prawda, najdrastyczniejsze wiersze o wybiciu zębów (z V aktu) zostały w ostatecznym zbiorowym wydaniu (1762) opuszczone; widocznie w toku pracy literackiej smak Rzewuskiego w zakresie komiki trochę wysubtelniał.

Jeżeli *Natret* jest przez co ciekawy, to przez element parodii literackiej, który dość obficie w nim występuje. Reginka np., służąca Modesty, parodiuje (wcale zabawnie) rozpowszechnione przez Andrzeja Morsztyna i innych wiersze o kompozycji łańcuchowej („Wprzód pytać się o posag przestaną młodzianie, — wprzód bez niechęci zejdzie wiek w małżeńskim stanie” etc., etc.). Ale najwięcej tego pierwiastka parodii literackiej zawiera rola Umizgalskiego, który i pod tym względem jest poprzednikiem Papkina, że przemawia w sposób deklamatorski i napuszony („Gdy miłość żądzom moim swych skrzydeł pożyczy” etc.). Na próbę krytyczną wystawione zostają jego koncepty i figury retoryczne zwłaszcza w rozmowie z Modestą (II 2), w której Rzewuski chciał najwidoczniej stworzyć polskie pendant do sławnej sceny z krytyką sonetu Oronta w Molirowskim *Mizantropie*. Te parodie stylistyczne są bardzo zręczne; działanie ich wszelako osłabia ta okoliczność, że szczęśliwy rywal Umizgalskiego, Statecki, po którego nazwisku oczekiwalibyśmy, że zupełnie inaczej będzie mówił, *de facto* mówi w sposób bardzo podobny. *Summa summarum* tedy, nasz wcześniejszy entuzjasta Moliera niewiele stosunkowo od niego się nauczył (rzecz zabawna, że przejął sporo szczegółów czysto for-

malnych: chyba np. tylko naśladownictwem uniwersalnego francuskiego *vous* można wytłumaczyć, że nawet „służebni” zwracają się tu do swoich państwa i ich gości per „ty”).

Gdy tak zarówno komedie, jak tragedie Rzewuskiego są utworami bardzo nieprzekonywającymi, pewien wdzięk mają nieliczne jego liryki (*Noc*, *Źródło*, *Ląka*) o motywach opisowo-idyllicznych i miłosnych. Chłodna natomiast i bezbarwna jest jego parafraza *Siedmiu psalmów pokutnych*, dokonana na wygnaniu w Kałudze (wyd. 1773).

Rzewuski miał też, jak większość poetów staropolskich, pociąg do dydaktyki. Wynikły z tego dwa rozwlekłe i słabe wiersze medytacyjne *O równości szczęścia doczesnego* i *Życie człowieka*, ale wynikł także traktacik wierszowany w 32 oktawach pt. *O nauce wierszopiskiej*, który jest w sumie najbardziej jednolitym i najwdzięczniejszym jego utworem. Nie jest to rzecz oryginalna: w treści idzie Rzewuski przeważnie (choć bynajmniej nie niewolniczo) za Horacym albo za Boileau'em. Mimo to można powtórzyć, co powiedział Tarnowski, że to bodaj „jeden z najmiłszych i najbardziej udatnych utworów tej jałowej epoki”. Można powiedzieć więcej: jest on tak zgrabny, dowcipny, swobodny, a zarazem świadczy o tak rzetelnym przejęciu się zagadnieniami sztuki pisarskiej, że — niezależnie nawet od tła epoki — daje w czytaniu prawdziwe wrażenie artystyczne, a w niejednym ustępie i merytorycznie przekonują. Język utworu jest jędrny, składnia przeźroczyste skryształizowana w schemacie stroficznym. Jakże ładna jest np. sama introdukcja, przedstawiająca powszechność upodobania do wierszy:

Nieba wyroki, nasze przyrodzenie —
Znać, że nam wierszów miłość w serca wlały,
Gdy wdzięczne składy i pod liczbą pienie
Podobał sobie ludzki rodzaj cały.
Miał gmachy, wiejskich sadów nawiedź cienie
I zbiegaj pola, lasy, góry, skały:
Gdzie wiosło rzeki, gdzie rolę plóg orze,
Wiersz słychać, wierszem brzmi ziemia i morze.

W rozwinięciu tego motywu Rzewuski zdobywa się nawet na polot fantazji: potrzeba pieśni jest przyrodzona nie tylko ludziom, ale i „nie zaszczyconym rozumem stworzeniom”: w pieśniach swoich jedne z nich wyrażają żal, inne uciechę, inne złe przeczucia, jeszcze inne rozpacz po stracie:

Ptaszki, mieszkańce powietrzni i leśni,
 Gdy ich wiesienna miłość w pola ruszy,
 Niezrozumianej lubym wdziękiem pieśni
 Radość nam w sercu sprawują i w duszy.
 Skowronki, wiosny śpiewacy zbyt wcześni,
 Swym głosem łechcą i głaszczą nam uszy;
 Pieśni i wiersze ich nie są jak nasze,
 Są jednak pieśni i są wiersze ptasze.

A oto jakie zasadnicze rady daje Rzewuski wierszopisowi:

Jak lubisz żywe w obrazach osoby,
 Którym na samej tylko mowie schodzi,
 Niechaj do takiej i pory, i doby
 Dochodzić twemu wierszowi się godzi:
 Niech w nim ożyje ten, co poszedł w groby,
 Niech w krwi trojańskiej Agamemnon brodzi,
 Niech twój wiersz litość, żal i gniew poruszy,
 Martwym osobom niech użyczy duszy.

Staraj się panem być serca słuchacza.
 Gdy chcesz, rycerskim niechaj ogniem pała,
 Gdy chcesz, niech z żalu i bólu rozpacza,
 Że niewinności zniewaga się stała;
 Kiedy chcesz, niechaj lzy z oczu wytłacza,
 Słyszac, że zbrodnia cnotę pokonała.

Niestety, Rzewuski jest moralistą zarówno w praktyce, jak i w teorii, więc rada musiała się skończyć słowami: „A to miej za cel dzieł twych i roboty, — byś w sercach zbrodnie burzył, wszczepiał cnoty.” Ale nie o wartość jego teorii w tej chwili chodzi, tylko o wartość stylu i wierszy, i rzetelnego zapachu, który je przenika.

Kilka oktav poświęcił Rzewuski poezji dramatycznej, czyli — jak się wyraża — „igrzyskom”. Powtarza tu znane tezy poetyki klasycystycznej (zawarte w Horacjuszowym *Liście do Pizonów* i w *L'Art poétique* Boileau'a), m. in. o liczbie aktów i o tzw. jednościach dramatycznych. Daleki jest jednak od szkolarskiego pedantyzmu i dopuszcza nawet takie odstępstwa od klasycznych zasad, jak te, które się pojawiały w teatrze angielskim. Będąc w Anglii widział Rzewuski zapewne na scenie jakieś tragedie z okresu elżbietańskiego; w każdym razie jedna z jego oktav najoczywściej do teatru w typie szekspirowskim się odnosi:

Tragiczne w ludnym igrzyska Londynie,
Choć nie są według praw Horacyjusza,
Jednak na cały świat chwała ich słyńie,
W pięknych dam oczach łyż rzewne porusza.
Myśl ich jest przednia, gładkość słów w nich płynie,
A wdzięk ich czuje i serce, i dusza.
Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy:
Dobra jest, kiedy łyż wyciska z oczy.

Jak widzimy, interesowały Rzewuskiego zagadnienia twórczości i kultury literackiej nie powierzchownie tylko. Świadczą o powadze tych zainteresowań także włączone do zbiorowego wydania jego pism „zabawki krasnomowskie”, tj. zbiór uwag prozą na takie tematy, jak *O piękności myśli*, *O wyborze słów*, *O roztroprnym słów ułożeniu* itd.

W sumie kimże jest Wacław Rzewuski jako indywidualność literacka? Niepospolitym retorem. Cechuje go dar słowa i duży animusz. Cechuje go także w rzeczach stylu pisarskiego gust znaczny. Zainteresowany retoryką i poetyką teoretycznie, wyrobił sobie w ich zakresie poglądy nieoryginalne wprawdzie, ale wcale szerokie, w niejednym punkcie i dziś dające się przyjąć. Lgnął do najlepszej poezji zachodniej (do Corneille’a, Racine’a, Mollera; może i Szekspira?); niestety, przyswajając sobie zewnętrzne jej właściwości, nie był zdolny przeniknąć jej istoty wewnętrznej; jego też próby tworzenia na sposób dramaturgów zachodnich okazują się jako całość pomyłkami. Energia jego pióra daje wybitniejsze artystycznie wyniki we fragmentach tylko dzieł scenicznych i w utworach drobniejszych: wówczas, kiedy przedstawia idylliczne uroki wsi, kiedy wyraża odważną determinację rycerską, kiedy maluje stan serca ogarniętego miłością, kiedy podziwia moc pieśni i wychwala godną naturalność. Jego retoryka nabiera w tych wypadkach chwilami poetyckiego nawet połołu.

IV Bohomolec

O. Franciszek Bohomolec ma historyczne zasługi dla naszej kultury literackiej, choć pisma jego, rychło wszedłszy do historii, przestały być żywymi pozycjami w literaturze. Jego „Monitor” (1765—1784) niewątpliwie był zjawiskiem przełomowym w czasopiśmiennictwie polskim, ale do roczników jego dziś się nie zagląda — tak, jak zagląda się do roczników angielskiego „Tatlera” czy „Spectatora”, które były jego wzorami: jest na to „Monitor” za mało samoistny, za mało w nim ognia twórczego. Podobnie ma się rzecz z innymi dziełami Bohomolcowymi. W dobrej sprawie walczył, występując w obronie języka polskiego przeciwko łacinie; jego zdrowy pogląd zwyciężył, ale też i rozprawa jego (*De lingua Polonica colloquium*, 1752; w polskiej wersji: *Rozmowa o języku polskim*, 1758) od chwili zwycięstwa przestała być aktualna. Wydawał, po długiej przerwie pierwszy, Jana i Piotra Kochanowskich; była to rzecz wielkiej doniosłości, ale dzisiaj już z jego wydań nie korzystamy. Coś w dużej mierze podobnego powiedzieć można i o jego komediach. Miały one wielkie znaczenie nie tylko dla rozprzestrzenienia nowoczesnych idei społeczno-kulturalnych, ale i dla upowszechnienia nowoczesnej techniki teatralnej (pod obydwoma względami przepaść je dzieli od komedij Wacława Rzewuskiego); trudno jednak wyobrazić sobie, żeby je dzisiaj grano gdzieś w teatrze; chyba w obrębie jakiegoś cyklu o charakterze historycznej retrospekcji.

Bo cała ambicja pisarska Bohomolca — w komediach, jak i we wszystkim innym — była skierowana na aktualność, i na aktualności (w najszlachetniejszym zresztą tego słowa rozumieniu) się wyczerpywała. Doskonale to określił duński monografi-

sta części jego dorobku teatralnego A. Stender-Petersen (w książce *Die Schulkomödien des Paters Franciszek Bohomolec*, S. J., 1923): „Pierwiastki ogólnoludzkie są u Bohomolca na całkiem dalekim planie. Nacisk jest położony na aktualne społeczne znaczenie typów [nawet tam, gdzie, za wzorem Moliera, wprowadza typy charakterowe] i zamiast ponadczasowych, monumentalnych figur molierowskich widzimy — wprawdzie żywo namalowane, trafnie ujęte i czasem nawet niezwykle plastycznie przedstawione — ale przemijające obrazy epoki, obrazy społeczeństwa, obrazy kultury: z Warszawy, z prowincji czy z dalekiej Litwy.”

A jednak jest w tych komediach coś, co sprawia, że możemy je czytać z zajęciem silniejszym niż większość innych polskich komedij XVIII wieku, że niejedna karta bawi nas albo pobudza do zadumy, że niejedna scena daje nam rodzaj artystycznej satysfakcji. Poetą nigdy nie jest Bohomolec, ale bywa dowcipny, umie dobitnie (choć zarazem karykaturalnie) charakteryzować obyczaj społeczny, ma nade wszystko dar żywego inscenizowania rozmów. Bez przesady da się powiedzieć, że jest on u nas patriarchą satyrycznego realizmu dialogowego.

Ujawnił nerw realistyczny już we wczesnych komedijkach dla teatru szkolnego, pisanych w zbożnej intencji pedagogicznej, aby „na śmiech podając, poprawić złe obyczaje”. Komedijki te były w ogóle dowodem niemałej jego pomysłowości i... odwagi, bo wprawdzie nie silił się na oryginalność: owszem, czerpał skąd się dało: i z teatropisarzy jezuickich Zachodu (produkujących sztuki szkolne bądź po łacinie, bądź po francusku), i z klasycznych wątków Plauta, i z Moliera, i z komedii pomolierowskiej; korzystał nawet (jak nie bez dowodów utrzymuje Stender-Petersen) i z autorów włoskich, nawet z Duńczyka Holberga; cóż, kiedy pisząc z myślą o przedstawieniach amatorskich w konwiktach, musiał się obchodzić bez ról kobiecych (czyli „osób białogłosek”), „których zażywanie — jak trafnie pisał — wiele łatwości w robieniu komedii przynosi”. Nie lada zadanie to było przedstawić np. *Les Femmes savantes* Moliera bez kobiet (w komedii *Mędrkowie*) albo w *Le Mariage forcé* obejść się bez małżeństwa na scenie (*Rada skuteczna*), albo *Les Précieuses ridicules* przetransponować na *Kawalerów modnych*. Wypadało, jak to nasz komediopisarz obrazowo a skromnie określa, „łatać i kleić”. Czasem trzeba było to robić bardzo chytrze. Nie zawsze zamiast dziewczyny można było wprowadzić chłopca. Czasem kobietę zastępuje... chart, czasem — gita-

ra, czasem — majątek. Czasem zresztą o kobiecie się mówi, choć nie występuje ona na scenie (tak właśnie jest np. w *Radzie skutecznej* i w *Mędrkach*). Korzystał Bohomolec w ogóle z obcych komedij najrozmaiciej: to brał z nich jakąś scenę, to jakiś rys charakteru, to intrygę. Najczęściej zapożyczał się w elementach techniki scenicznej i komizmu sytuacyjnego. Wyższych ambicij swoich wzorów w zakresie ujmowania złożonych charakterów czy namiętności nie naśladował. Postaci jego komedij „konwiktowych” są figurkami — wyrazistymi nieraz (owszem!), ale traktowanymi schematycznie, wyposażonymi w niewiele rysów pozwalających na łatwe wyciągnięcie morału. Ale jakimż zabawnym, a zarazem żywym językiem te figurki mówią! Często, co prawda, schodzi Bohomolec do jaskrawej parodii językowej. Ale zresztą i parodie jego bywają dobre i wcale nie za krzykliwe, jak np. ten wiersz „Do pewnej osoby”, napisany przez jednego z „kawalerów modnych” (w komedii *Natrętnicy*, I 7), wiersz, który ze swoją mieszaniną starej maniery barokowej i nowych francuskich ozdóbek frazeologicznych mógłby się bez mała znaleźć w jednej ze sztuk Franciszki Urszuli Radziwiłłowej:

Wlejcie wenę w mą głowę, o kastalskie córy,
 Bym serca skoncentrować mógł mego blessury!
 Ta, którą barziej ważę nad chińskie bagaże,
 Chce serca demoliować mego awantaze.
 Ach, mdleję! Wybuchają z mych piersi suspiry!
 Ochłódźcie me ardory, tokajskie zefiry!
 Ogłoście awantury me światu calemu!
 Ach, już serce omdlewa! Będzieź, będzie źle mu.

Nie mniej soczyste są także parodie języka przedstawicieli starszego pokolenia (bo satyra komedij szkolnych Bohomolca jest dwukierunkowa i zwraca się tak samo przeciwko „sarmatom”, jak przeciwko płytkim nowatorom).

Otwarcie Teatru Narodowego w r. 1765 było dla Bohomolca otwarciem nowego pola działania i obudziło w nim nowe ambicje. Pogląd zresztą na zadania tego teatru miał taki sam, jak na zadania teatru konwiktowego (że to jest „szkoła”, co „śmiejąc się, obyczaje naprawia”). Nierównie jednak rozleglejsze widoki oddziaływania napępniały go zapalem. Dwadzieścia pięć komedij szkolnych, które miał za sobą, dawało mu pewność opanowania rzemiosła scenopisarskiego. A przy tym odpadał nareszcie kłopot z rolami kobiecymi, na które przecie w Teatrze

Narodowym można sobie było pozwolić. Skorzystał Bohomolec z tej swobody, jak zobaczymy, w mierze obfitej.

Te tzw. „teatrowe” jego komedie mają w sobie niejaki podobieństwo do tak lubionych przed ostatnią wojną komedyj Antoniego Cwojdzńskiego. Jak ten roztrząsał na scenie teorię po teorii, tak Bohomolec roztrząsał jedną po drugiej wady polskie. Wymagało to mniej inwencji, ale niewątpliwie więcej odwagi.

Pomysłowość wysilał Bohomolec głównie na jaskrawy rysunek typów i obyczajów. Układ ról i akcję formował przeważnie według jednego schematu. Mamy zazwyczaj pannę i dwu konkurentów do jej ręki, sympatycznego i antypatycznego, którzy z sobą współzawodniczą. Rola tego drugiego jest zwykle centralna w komedii. Jest on nieznośny dlatego, że jest opętany przez jakiś nałóg albo przesad. Tak Dragayło wszędzie wietrzy jakieś praktyki czarnoksiężskie (*Czary*), Ceremoński zamęcza wszystkich swoim staroświeckim ugrzecznieniem (*Ceremoniant*), Iwroński zanadto „dystynguje się” w picu (*Pijacy*), Łakomski jest nieludzki dla służby i poddanych, a przy tym skąpy (*Pan dobry*), itd. W komedii *Małżeństwo z kalendarza* Marnotrawski, rdzenny szlachcic polski, ale awanturnik i oszust, rywalizuje ze szlachetnym Ernestem, spolszczonym cudzoziemcem; w komedii znowu *Staruszkiewicz* mamy (rzecz znamienna dla dwustronności satyry Bohomolca) międzynarodowego szalbierza (rzekomego „chevalier de la Corde”), który, wygrywając snobizm cudzoziemczyzny swojego teścia *in spe*, współzawodniczy z Polakiem Bezprzywarskim (naturalnie, godnym, jak wszyscy u Bohomolca, swojego nazwiska). Czasem pojawiają się w rozkładzie czy rozwinięciu ról pewne urozmaïcenia: większego znaczenia czasem nabierają np. przyjaciele konkurenta (jak Dziwakiewicz, chwalca de la Corde’a), opiekunowie panny (jak pp. Pijakiewiczowie w *Pijkach* albo p. Halaśnicki w *Panu dobrym*) albo jej rodzice (jak np. Staruszkiewicz w *Małżeństwie z kalendarza*, wcielający wszystkie przesady staropolskie, a w późniejszej komedii, zatytułowanej od jego nazwiska, pogrążony w przeciwnej skrajności i nie uznający niczego poza cudzoziemczyzną). Czasem personel jest nieco liczniejszy; tak np. w *Pijkach* prócz osób zainteresowanych w głównej akcji występuje jeszcze kompania sąsiedzka Łykaczewskich, Lusztukiewiczów i Ebriackich; ale to wynikało z charakteru przedmiotu. Istota schematu konstrukcyjnego przez to się nie zmienia.

Panny komedyj Bohomolcowych są mało zindywidualizowane. Są one wszystkie dobrymi córkami i nawet na ogół posłusznymi rodzicom (czy opiekunom), ale ideałom staropolskim Wacława Rzewuskiego już nie odpowiadają: nie myślą się na rozkaz zakochać, nie chcą na rozkaz wychodzić za mąż. Pragnień zresztą swojego serca żadna by z nich nie zdołała urzeczywistnić, gdyby nie pomoc... subrettek. Są słabe, żeby nie powiedzieć: cielęciovate; wobec wszelkich trudności załamują ręce; położenie ich zawsze im się wydaje bez wyjścia. Tymczasem subretki — Agatki, Nastki, Magdalenki — nigdy nie tracą fantazji, zawsze znajdują fortel, zawsze swój cel osiągają. Gdyby w ogóle Bohomolec był poetą, można by było powiedzieć, że jest poetą subrettek. Naturalnie, ich role są konwenansem przejętym z komedii francuskiej, a sięgającym jeszcze starożytności. Ale mają one znaczenie nie tylko techniczno-teatralne. W szerokim rozwinięciu ich ról przebija się wyczucie, że nie może być mowy o żywszej i głębszej akcji komediowej tam, gdzie nie ma niezależnej, według woli własnej rozrządzającej sobą kobiety. Takimi kobietami są w komediach Bohomolca tylko subretki. Subretki nie mają ojca na scenie. Liczyć mogą tylko na własny rozsądek i własny instynkt. I właśnie one zawsze trafnie oceniają rzeczy, dają dobre rady, robią rozumny i uczciwy wybór. I to nie tylko wtedy, kiedy chodzi o ich panie, których sprawy intrygą zawsze doprowadzają do dobrego końca, bo i one same u Bohomolca zwykle mają konkurentów do wyboru. I okazują zdrowe rozeznanie, odrzucając Łajdakiewiczów, a przychylnością darząc Wiernickich.

Była to pierwsza w literaturze polskiej poważniejsza emancypacja kobiet, niezupełnie może świadoma dla swojego sprawcy, a połączona z demokratyzacją. Coś podobnego miało miejsce wcześniej — i w związku z innymi zjawiskami życia — na Zachodzie: w komedii pomolierowskiej we Francji dość było takich postaci służących kierujących całą akcją i reżyserujących całą intrygę (jak np. *Spadkobierca generalny* Regnarda). Ale *Wesele Figara* Beaumarchais'go z nieśmiertelną subretką Zuzanną miało powstać dopiero później (1784, tj. w roku śmierci Bohomolca).

Do jakiego stanu — w sensie społecznym — należą subretki, o tym się w komediach naszego autora przeważnie nie mówi. Czasem tylko — gdy dla tendencji sztuki trzeba np. subretkę wydać za mieszczanina (jak w *Małżeństwie z kalendarza*) — mamy napomknienia, z których zdaje się wynikać, że jest ona

szlachcianką. W innych wypadkach sprawa ta nie jest wcale poruszana. Ile w tym było konwencji teatralnej, a ile świadomej dążności do zmniejszenia różnic stanowych, trudno wiedzieć. Mamy w każdym razie dowody, że sprawy te nie były obce myśli Bohomolca. Jednym z nich jest wspomniane *Małżeństwo z kalendarza* (1766), gdzie subretka Agata w rozmowie ze Staruszkiewiczem mocno się sprzeciwia balwochwalstwu klejnotu szlacheckiego. Na swój czas były to rzeczy bardzo śmiałe. Nie mniej rewolucyjnie brzmiały pewno słowa Dobrotliwskiego w *Panu dobrym*, który nawet do swoich chłopów mówi: „Dziękuję wam, moi panowie...” (Komedia ta była grana w r. 1765, a więc na ćwierć wieku blisko przed Sejmem Czteroletnim.) Jeszcze inne ogniwo scenicznych wywodów Bohomolca na temat stosunków „miedzystanowych” mamy w drobnym jego utworze, „kantacie”, tj. komedyjce z piosenkami, pt. *Nędza uszczęśliwiona* (1770), pokazującym, że chłop nie jest czymś gorszym od mieszczanina, przynajmniej dla serca. Nie było to, oczywiście, rozwiązanie zagadnienia społecznego, ale też nie o nie chodziło; chodziło o upowszechnienie pewnej myśli, a bardziej jeszcze — jak słuszną dla utworu literackiego — o upowszechnienie pewnego uczucia. (Utwór ten, nawiasem mówiąc, miał mieć ciekawą dalszą historię dzięki przeróbce Bogusławskiego na libretto operowe i muzyce Macieja Kamieńskiego.)

Akcja tych komedyj jest urobiona według jednego kopyta (do wyjątków należą komedie innego typu, jak *Podejrzliwi* albo *Staruszka młoda*, poświęcone słabościom ogólnoludzkim i pozbawione intencji aktualnej dydaktyki, ale też z daleka pachnące obcymi źródłami). Prowadzi jednak Bohomolec akcję sprawnie i konsekwentnie; może się wydawać, że o sto mil jesteśmy od niewiele przecie wcześniejszych komedyj Wacława Rzewuskiego, w których główny konflikt rozwiązywał się w polowie sztuki, a druga była wypełniona albo powtarzaniem, albo (jak w *Natrecie*) zupełnie nowymi motywami. Rozpościera też Bohomolec w toku akcji wcale szerokie obrazy obyczajowe (np. w *Panu dobrym* obraz stosunku szlachty do podwładnych i poddanych, w *Ceremoniancie* i *Pijakach* obraz szlacheckiego życia towarzyskiego itd.). Osiąga to za pomocą dialogu, który zawsze płynie u niego bystro i naturalnie, a pełen jest soczystych szczegółów, ujawniających swój życiowy rodowód mimo karykaturalno-satyrycznego zabarwienia. Oto np. jak w *Czarach* (I 5) podczaszy Dziwomir i jego żona Olechna wychwalają swoje dzieci przed ich przyszłym guwernerem:

OLECHNA: ...mają punkt honoru. Onegdaj Wojtuś, że mu chłopiec coś zgał, zaraz mu dał w głowę, mówiąc: A zasię tobie; znając się, kto ty, kto ja. Oj, nie da on sobie grać na nosie. A kiedy lipczyku chłystnie, wtenczas nie trzeba mu mówić do trzeciego.

DZIWOMIR: I Kazuś w tym lepszy. A do tego ten lubi pieniążki: szelaga nie da nikomu. Grał on w karty onegdaj i przegrał kilka groszy, ale je porwał ze stołu i nie oddał; a tak już w karty figluję, że i starszego oszuka. Marn nadzieję, że ten przysporzy fortuny.

OLECHNA: Krótco mówiąc, dobre są dzieci. Będziesz W. M. Pan z nich kontent.

W tychże *Czarach* mamy barwne i plastyczne opowiadanie prowincjała Drągayły o wrażeniach warszawskich, m. in. o przedstawieniu operowym, o „assamblach”, o popisach sztukmistrzów, o obiedzie według nowej mody etc. Nie mniej plastyki ma naiwnie barbarzyńskie w swoim makabryzmie jego opowiadanie o pławieniu czarownic. W *Staruszkiewiczzu* z niepospolitą malowniczością Dziwakiewicz rozprawia o trybie życia „paryżan polskich” itd. *Ceremoniant* jest całą rewią obrazów staroświeckiej grzeczności. Różnorodnością rysów i żywością dialogu górują nad wielu innymi sceny komedii *Pijacy*, sięgające niemal wyżyn późniejszej świetnej satyry Krasickiego w obfitości szczegółów, a przenoszące ją w koszmarności perspektyw. Naturalnie, jak wszędzie indziej, działa tu Bohomolec jaskrawą karykaturą, ale mnogość i wyrazistość rysów jest taka, że budzi przekonanie o dużym stopniu realistycznej wierności.

Jednym z elementów Bohomolcowej sztuki dialogu jest indywidualizacja dykcji niektórych osób. Już w szkolnych komediach pojawiały się figury mówiące polszczyzną łamaną (np. w *Dziedzicu chytrym*). Język Drągayły i jego służącego Gwarczyły (w *Czarach*) wyposażył Bohomolec obficie w partykułę „da”, wprowadzającą zdania, jako znamienne dla polszczyzny ziem litewsko-ruskich (we własnym zresztą języku Bohomolca było dużo innych wyrażen tym ziemiom właściwych). Inne są rysy charakterystyczne mowy Dziwakiewicza (w komedii *Staruszkiewicz*): w pewnej chwili np. (I 4) oznajmia Staruszkiewiczowi, że de la Corde „angażował” go do tego, aby „docierał jego afferu”. Najciekawsza jednak pod tym względem jest komedia *Pan dobry*: sposób, w jaki mówią chłopcy występujący tutaj (w kilku zresztą tylko ostatnich scenach), ukazuje w autorze człowieka o znacznej naprawdę intuicji stylu, który starał się zastosować nie tylko łatwo uchwytnie właściwości fonetyki mazurskiej, ale i charakterystyczne wyrazy, i formy,

i składnię („Ja mówię do Wawrka: Patrzcie, co to leży? Wawrek mi mówi: Ej, jedźcie, kanień ci to. Ja mówię, że nie kanień. Zsiadźcie jeno, Wawrku, nie leńcie się” itd.). Nie dziwny się, biorąc jego wysiłki na tle epoki, że się w tym i owym omylił (każąc np. szafować swoim Mazurom imiesłowami na -szy, co jest właściwością litewską).

Tak różnorako starał się Bohomolec o realizm w ujmowaniu obyczajów i w stylu dialogowym. Nie był poetą, ale wśród prekursorów poetyckiej komedii, która przyjść miała później, z Fredrą i Słowackim, zajął poczesne miejsce. Pomiedzy atmosferą jego komedyj a komedyj Wacława Rzewuskiego (który był tylko o kilkanaście lat od niego starszy, a mniej więcej równocześnie z nim twórczość scenopisarską zaczął uprawiać) jest różnica ogromna. Toteż, nie przeceniając go jako artysty, nie można go jednak ominąć, kiedy się robi przegląd energii poetyckiej wieku XVIII. Jest on niepospolitym przykładem energii... przedpoetyckiej.

Zdobył popularność mimo sarkania w szerokich kołach społeczeństwa szlacheckiego, mimo zarzutów, że np. *Małżeństwem z kalendarza* „szkodził honorowi polskiemu”. Porównyując tę popularność u współczesnych z późniejszym rychłym zapomnieniem, stawiamy sobie ponownie pytanie, czemu jego twórczość nie wydała nic trwalszego. Czy nie było w nim oschłości serca? Zaprzeczy temu przypuszczeniu chyba każdy, kto choć kilka jego komedyj przeczytał. Kostyczność nigdy nie ma u niego ostatniego słowa. A choć operuje bardzo niczłożonymi figurkami i nielicznymi typami konfliktów, ujawnia przecież dar szerszego spojrzenia, umiejętność rozmaitego rozkładania światła i cienia. Takiego nawet Drągayły w *Czarach* nie dyskredytuje ryczałtem i od razu: ujawnia jego barbarzyństwo, ale zarazem pozwala mu wypowiadać różne rozsądne uwagi: tak że np. obraz spółczesnej Warszawy w jego relacji jest satyrą dwustronną — zarówno na zakutego, pół-dzikiego prowincjała, jak i na stołeczny świeatek modny, dla którego cywilizacja wyczerpuje się w galonach, fryzurach i manierycznym a hałaśliwym gadaniu. Było to wszystko, prawda, w ostateczności rodzajem publicystyki sceniczno-satyrycznej, ale publicystyki, musimy przyznać, niepośledniego gatunku. Jego znamieniem jest przenikające satyrę ciepło, przebijająca przez nią zasadnicza sympatia dla człowieka.

W podobny sposób zadokumentowała się jego natura pisarska i w tym, co do dziś zostało po nim w żywej pamięci.

Bo komedij jego żaden teatr dziś nie gra, „Monitora” nikt nie czyta; ale za to często jeszcze śpiewa się Kurdesz. Ci i owi wprawdzie przypisują autorstwo tej pieśni komu innemu, ma ona jednak tyle podobieństwa i do innych wierszy Bohomolca (jak np. *Pochwała wesołości* czy odpis na wiersz Krasickiego) i do atmosfery jego komedij i najlepszych artykułów, że dawna tradycja niebezzasadnie wiąże ją z jego nazwiskiem. Jeśliby nawet miało się okazać, że nie on ją napisał (dotychczasowe odmienne atrybucje są dość głośłowne), jest to pieśń bohomolcowska z ducha:

Każ przynieść wina, mój Grzegorzu miły!
Bodaj się troski nigdy nam nie śniły.
Niech i Anulka też zasiądzie z nami!
Kurdesz, kurdesz, nad kurdeszami.

Nie jest rzeczą ważną, czy ta apostrofa odnosi się do kupca warszawskiego Grzegorza Łyszkiewicza i jego żony Anny, z którymi Bohomolec był zaprzyjaźniony. Mniejsza też o to, czy *kurdesz* jest to „słowo z litewskiego przejęte, znaczy: braterstwo, przyjaźń”, jak informuje Pilat, czy też pochodzi od tureckiego „*kardasz* zam. *karyndasz* dosł. — brat”, jak twierdzi *Słownik warszawski*. To pewna, że pieśń oddycha atmosferą braterstwa i przyjaźni. Wyraża się w niej staropolska fantazja, nieodłączna od gustu do szklenicy, kielicha czy nawet puchara; ale zarazem wyraża się i nowoczesny polor, upodobanie w wytworności towarzyskiej, w inteligentnym żarcie. I nie najmniej znaczącym szczegółem jest, że uczestniczy w tej zabawie kobieta. Ta Anulka może być uznana za postać symboliczną. Jest ona poprzedniczką Basi, której — o jedno pokolenie później — ojciec, jako współczującemu i współnyśłacemu człowiekowi, będzie ze wzruszeniem zwierzał najgłębszą radość z najtajniejszej wieści: że „nasi biją w tarabany”.

V Baka

1. Wydane bezimiennie w r. 1766 *Uwagi śmierci niechybnej* wszystkim pospolitej zdobyły dla swojego domniemanego autora księdza Baki niemałą sławę. Sława to, co prawda, przeważnie negatywna; na ogół nazwisko Baki jest traktowane jako synonim wierszoklectwa i ciężkiego a nieumiarkowanie rozwalkowanego konceptu. Miał jednak Baka i swoich obrońców: ujął się za nim jako za „narodowym naszym Youngiem” Kraszewski w *Wędrownikach literackich* (1839), a w sto lat później poświęciła mu jedną z najładniejszych kart swojego *Szkicownika poetyckiego* Maria Pawlikowska-Jasnorzewska.

W tych próbach rehabilitacji jest wiele przesady. Jasnorzewska bardzo pięknie przedstawia nastrój *Uwag śmierci niechybnej* („Pajęczyny, cienistość i wilgoć podziemi, grzyb i pleśń — nerwowy strach, wszczepiający się w zdębiałe włosy pazurami rozigranego złośliwego nietoperza [...] wiatr wieje z tych wierszy, przeciąg krypt otwartych...”), ale to jest jej własna poezja na temat Baki, a nie relacja z wrażenia, jakie daje czytanie *Uwag*. Bardzo też przesadził i Kraszewski, filozofując na temat rzekomego humoru i fantazji tej książeczki i dopatrując się w niej nawet realizacji pewnych tez estetyki romantycznej.

Można jednak zrozumieć źródła tej przesady. W literaturze polskiej tyle jest banalistów, nudziarzy, naśladowców, że Baka mógł pociągać niewątpliwą swoistością fizjonomii swojego dziełka. Na oryginalność też jego bił nade wszystko Kraszewski, uwydatniając ją zwłaszcza na tle epoki. Ale nie każda oryginalność jest wartościowa, a raczej nie należy utożsamiać oryginalności i cudaetwa.

Powaga przedmiotu, wbrew temu, co mówi Kraszewski, jest w *Uwagach śmierci niechybnej* zupełnie zatracona. Nieliczne tylko wiersze świadczą, że autor ją odczuwał.

Makabryczne obrazki, które wypełniają główną część dziełka — długą serię „uwag” zwróconych do ludzi różnego wieku, stanu i zawodu — ukazują śmierć w tak krzyczących kontrastach i w tak zabawnie kusych (rymowanych w najbardziej byle jaki sposób) w wierszach, że wrażenie, jakie dają, jest jaskrawie komiczne. Trafnie zilustrował to wrażenie Antoni Zaleski w litografii (zamieszczonej przy wydaniu *Uwag* z 1855 r.), na której kościotrup pociesznym ruchem chwyta za kark tłustego księdza i woła: „Co znaczy ten kawał cholewy?” Całość jest ordynarna i monotonna. O żadnej „myśli poetycznej”, wbrew Kraszewskiemu, nie ma mowy (jeśli on się uparł, żeby ją znaleźć, to trzeba w tym widzieć reakcję młodego realisty przeciw społecznemu jednostronnemu rozumieniu poetyczności jako czegoś bezcielesnego, od ziemi oderwanego).

Nie brak jednak w *Uwagach* dosadności wysłowienia, sarmackiej zadzierzystości. Ona to spopularyzowała Bakę w trzech dziewiętnastowiecznych wydaniach jego dziełka i naśladowanie jego stylu zrobiła zabawą literacką, która pasjonowała jeszcze Lemańskiego, a którą i Mickiewicz nie wzgardził. Niezaprzeczenie trafiają się w *Uwagach* uderzające jedrnością sentencje, jak np.:

Nie dopędzisz wczora cugiem,
Nie wyorzesz jutra plugiem.

Rzadko jednak zdarza się dłuższy szereg wierszy możliwych. Zdobywszy się na jakieś tęższe wyrażenie, Baka powraca niezwłocznie do skocznej trywialności („O kołku, być w dołku, — z fortuny do truny” itp.). Czasem, co prawda, i trywialność umie zrobić artystycznie celową; niejeden z lepszych nawet pisarzy barokowych mógłby się pochlubić np. niezwykajnym porównaniem:

Śmierć jak małpa: to wyrazi,
Co nas zdobi lubo kazi.

Co sympatycznie do Baki usposabia, to brak oportunizmu, znaczna szerokość społecznych perspektyw jego satyry. Dość śmiało traktuje np. księży („Nasz Mufty, mów, mów ty” itd.). Okazuje głębsze zrozumienie dla mieszczaństwa. Ciepło rzetel-

nego uczucia ma dla chłopów (jest osobna „uwaga” pt. *Nędznym tu kmiściom*). Do tonu wyjątkowo uroczystego wznosi się w apostrofie, którą poświęca *Panom Dissidentom*. Jej początek zwłaszcza należy do ustępów najsilniejszych w *Uwagach śmierci niechybnej*:

Strasznego Majestatu Panie,
Daleś rozum, dajże i poznanie
Jednej prawdy nieomyłnej,
Ku zbawieniu nam przychylniej.

Ale i w tym wierszu podniosłość długo nie panuje, ustępując raz po raz moralom, w sformułowaniu skocznym i rubasznym („Bo są głowy jak u sowy” etc.). Tak jest tutaj wszędzie, nawet w modlitwie końcowej *Uwagi nikczemności świata*, która w swojej mieszaninie nabożeństwa i pospoliczości ujawnia animum godny pewnych kolęd siedemnastowiecznych:

Wiwat Jezus i Maryja,
Śliczna w niebie kompanija.
Łaska Boska grunt, grunt, grunt,
A świat cały fig funt, funt.

2. Takeśmy sobie wyobrażali oblicze literackie autora *Uwag* aż do r. 1936, w którym Stanisław Estreicher ogłosił w „Pamiętniku Literackim” rewelacyjny artykuł *Nieznane wiersze księdza Baki*. Jak się okazuje, *Uwagi śmierci niechybnej* były tylko społecznym przedrukiem drugiej części obszerniejszej cokolwiek książki, również anonimowo wydanej pt. *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, a zachowanej — wedle tego, co dzisiaj wiemy — w jednym tylko egzemplarzu, teraz szczęśliwie ujawnionym. Część jej pierwsza nosi tytuł *Uwagi różne rzeczy ostatecznych* i składa się z kilkunastu utworów wierszowanych i kilku prozaicznych, utrzymanych w tonie powagi, skupienia i modlitwowej żarliwości. Oto np. obraz błędnej pielgrzymki człowieka (w wierszu *Uwaga o wieczności*):

W pielgrzymstwie świat ten ustawnie krąży
Nie wiedząc dokąd. Atoli dąży
Każdej minuty.

Lata, miesiące, dni i godziny
Mijając dają znać, że terminy

Tuż, tuż zbliżają,
Do których zmierzam, których dojść muszę,
Jednak nie dojdę, chociaż wysuszę

Myśl mą o onych...

A oto z wiersza *O wolności sumienia* obraz duszy przerażonej upadkiem i grozą czekającej zań zapłaty:

Nie znam pokoju w mych pokojach.
Bez wojny strach skrzypi w podwojach,
Grzech dzień i noc na trwogę bije
Złe larum, póki w sercu żyje.

Tajemnica wieczności, nędza ziemi, potęga grzechu, słabość woli ludzkiej, porywy skruszonego serca, apele do niewyczerpanej miłości bożej: to tematy tych „uwag”, „aktów”, „wzrostów”, „suplik” i „tekstów” modlitewnych. Niektóre z nich były pisane z myślą o pewnych częściach liturgii (np. *Tekst o Najświętszym Sakramencie przy elewacji lub w procesji*), o pewnych świętach, niektóre widomie przeznaczone były do śpiewania (jak świadczą nazwy „pieśni” i „hymnu”, a przede wszystkim uwaga o melodii zamieszczona przy wierszu *O wolności sumienia*: „Nota jak: *Postrzeż się w rozumie obrany*”).

Utwory te w charakterze swoim są tak odmienne od „tradycyjnego” Baki, tj. *Uwag śmierci niechybnej*, że po przeczytaniu wyjątków przytoczonych przez Estreichera nasuwać się może przypuszczenie, iż ta część książki wyszła spod innego pióra (ja sam to przypuszczenie wyraziłem w artykule napisanym 1937 r. dla *Cambridge History of Poland*). Kiedy się jednak pozna całość, dochodzi się do przekonania, że istotnie dość jest racji, aby obydwie części uznać za dzieło jednego pióra, choć nie ma słuszności Estreicher powiadać, że „język, wierszowanie i środki artystyczne są w obu częściach identyczne”. Przeciwnie, wierszowanie jest bardzo różne: w pierwszej części bardzo szlachetne i rozmaite, posługujące się m. in. wierszami niepowszednich typów (jak np. 5+7 albo 6+6), przy tym przeważnie stroficzne, o wyraźnej zwłaszcza predylekcji do strof z codą nierymowaną, popularnych w wieku XVII, w drugiej połowie XVIII już mających charakter archaizmu, wzmagającego obrzędową powagę tekstów. O różnicy innych „środków artystycznych” już przytoczone wyjątki mogą zaświadczyć. I te wszelako wiersze, podobnie jak *Uwagi śmierci niechybnej*, grzeszą rozwlekłością. Obok ustępów silnych są inne jakby ciągnięte za uszy. Nie brak też i prostackiej jaskrawizny stylu („Odtąd świat — psubrat, grzech — kanalijs”, itp.). Na ogół jednak znaczenie jej jest tutaj inne niż w części drugiej: nie służy ona, jak tam, do wywoływania komicznych efektów dających okazje wielokrotnego powtarzania *Memento mori*, ale do plastycznego przedstawiania pewnych stanów duchowych,

zwłaszcza trwogi wobec czyhającego wszędzie na słabość ludzką grzechu. Oto obraz ze wstępnej apostrofy *Do czytelnika*:

Raróg-straszdyło grzech i plemię piekielne,
Jaszczur, jaszczurka, tym sroższa, że subtelne
Monstrum-paśdalec, w płaszczyk dobra uwity.
Je, gryzie, rani robak sumnienia skryty...

Tu już, oczywiście, nie chodzi tylko o moral, ale także o wyrażenie uczucia. Motywy tego uczucia są mało urozmaicone, siła jednak przedstawienia, na jaką się autor raz po raz zdobywa, przejmując nas przekonaniem o jego rzetelności. Oto jeszcze obraz grzechu z innego wiersza (*Uwaga kary niezliczonej grzechów*):

On trwoży dwory, trzęsie pałace,
Gdy mściwa pomsta we drzwi kołace,
Trwoga w pokojach!
Za stół zasiada, rwie kęsy z gęby.
Dożuć nie dają, latają zęby...
Febra w jelitach.
Choć się wiwaty zaczęły po stole,
Kielich z nóg spada, a oschle bole
Dręczy pragnieniem...

Rzecz oczywista, że część pierwszą swojego zbiorku pisał nasz autor (możemy go nazywać wedle tradycji księdzem Baką, bo, choć ta tradycja udokumentowana jest słabo, nic się jej jednak w życiorysie historycznego Baki nie sprzeciwia) z myślą o innych czytelnikach niż czytelnicy części drugiej (nie bez racji odbitej także osobno). Część druga była przeznaczona dla kół najszerzych, dla całej niejako społeczności, i dlatego zastosowane w niej zostały środki literackie, które przystępne były dla wszystkich i mogły się podobać tłumowi. Dla takich samych czytelników pisał i takie same środki literackie stosował wcześniej paulin częstochowski Juniewicz (1731) w *Refleksjach duchownych na mądry króla Salomona o doczesności światowej sentyment* („Otóż, hultaju — pijaku, baju” itp.). Część pierwsza to były utwory dla koła mniejszego, dla ludzi wrażliwych literacko, do których pobożność mogła przemówić wyrazem lirycznym; w istocie też zdobył się w nim nasz autor na kilka momentów szczerze lirycznych. Trzeba podziwiać intuicję krytyczną Kraszewskiego, który, znając tylko prostacko-groteskowe *Uwagi śmierci niechybnej*, wyczuł, że nie wyczerpują one całego Baki i że na stylu ich zaważył pewien zamysł praktyczny: „Jeśli się nie mylę — pisał — głęboko utajona

Niezwykajna postać modlitwy! Niebo bez Boga, piekło nad niebo przeniesione, byle z miłością bożą: — co za wybujałość paradoksów dialektyki religijnej i z jaką żarliwością wyrażona!

Już Stanisław Estreicher zwrócił uwagę na pokrewieństwo tego wiersza (w jego tonie uczuciowym zwłaszcza) z mistyką hiszpańską i przypomniał w związku z tym, że hiszpańskie dzieła mistyczne i ascetyczne były w Polsce przez cały ciąg stulecia XVII i pierwszą połowę XVIII ogromnie rozpowszechnione. Ludwik z Granady, św. Teresa a Jesu, św. Piotr z Alcantary, św. Jan od Krzyża i liczni inni, mniej głośni, mistycy i ascetycy Hiszpanii XVI i XVII wieku byli obficie u nas tłumaczeni (głównie przez jezuitów). Istniały z ich pism ekscerpty i parafrazy. Czytano zaś ich ponadto w przekładach łacińskich i włoskich (znajomość oryginałów była, naturalnie, rzadsza). Wpływ tych dzieł hiszpańskich zaznaczył się w *Uwagach różnych rzeczy ostatecznych*, głębiej nawet, niż sądził Stanisław Estreicher. Szczególnie charakterystyczne dla całego tego wielkiego działu piśmiennictwa religijnego jest traktowanie miłości ku Bogu jako najwyższego dobra, wobec którego maleją wszystkie inne, nawet nadzieja zbawienia i obawa kary wiecznej. U większości sławnych mistyków hiszpańskich spotykamy się z tą koncepcją. Rozwija ją np. Alonso de Orozco w głośnym *Rachunku sumienia*, wywodząc, że skrucha powinna wynikać nie z poczucia hańby grzechu ani z obawy kary doczesnej i grozy piekła, ale z samej miłości dla obrażonego Stwórcy; a Juan de Avila w traktacie ascetycznym *Audi filia* pisze: „Gdyby nawet nie było piekła, które grozi, ani raju, który zaprasza, ani przykazania, które zobowiązuje, przecież sprawiedliwy i tak by czynił to, co czyni, z samej tylko miłości do Boga.” Znajdujemy takie ujęcie miłości bożej i u licznych mniej znanych pisarzy. Tak np. Tomasz a Jesu, karmelita bosi hiszpański, w dziełku *Krótki sposób rozbierania i rozeznania postępuku duchowego* (wydanym w przekładzie polskim w r. 1645, a przedrukowanym jeszcze w 1752) jako najwyższą intencję modlitwy przedstawia tę, która „wszystko jakoby do jedności doskonałej zgromadza, gdyż wszystko czyni dla jednego najdoskonalszego końca, tj. dla podobania się samemu Panu Bogu i na chwałę Jego: dlatego we wszystkich rzeczach szuka tylko samego Pana Boga”. Wspaniały wyraz artystyczny znalazły te pojęcia i te uczucia w anonimowym *Sonecie do Chrystusa ukrzyżowanego*, jednym z najpopularniejszych utworów poezji hiszpańskiej (przypisywanym

to św. Franciszkowi Ksaweremu, to św. Ignacemu Loyoli, to św. Teresie, to innym jeszcze znakomitym autorom, bez dostatecznych wszelako podstaw), znanym nieraz w oryginale tym nawet, co poza tym po hiszpańsku nie czytają. (Dodajmy, że parafrazę tego sonetu wplótł Krasieński do swojego *Ułamka nadsładowanego z glosy św. Teresy*.)

— Do tego — taki jest w przybliżeniu tenor wiersza — abym Cię miłował, o Boże, nie wiedzie mię niebo, któreś mi obiecał. Nie straszliwe też piekło sprawia, że lękam się Ciebie obrazić. Ty sam, o Panie, wiedzisz mię do tego, wiedzie mię męka Twoja, szyderstwa, któreś znosił, i śmierć Twoja na krzyżu. Wiedzie mię wreszcie miłość ku Tobie, a tak to czyni, że gdyby nawet nie było nieba, kochałbym Cię, i gdyby nawet piekła nie było, lękałbym się Ciebie obrazić:

Muéveme al fin tu amor, y en tal manera,
Que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
Y aunque no hubiera inferno, te temiera.

Oto szlaki, po których krążyła wyobraźnia autora *Uwag* (jezuity i profesora poetyki w Wilnie, jeśli go z historycznie znaną osobistością księdza Baki można utożsamiać). Oto zarazem strefa, w której niewątpliwie się kształtowały jego uczucia. Siła, z jaką umiał je wyrazić, świadczy o tym, że obfite u nas w XVII i pierwszej połowie XVIII wieku piśmiennictwo religijne, tłumaczone i oryginalne, nie tylko krzewiło formalizm dewocyjny, ale czasem sięgało i do głębokich pokładów duszy, wytwarzając niepospolitą kulturę uczuciową. (Zbyt pośpieszne też są ryczałtowe lekceważące sądy, jakie o tym piśmiennictwie wypowiadali historycy literatury, np. Brückner, który, mówiąc o „wzrastającej od końca XVII wieku” „fali” „coraz potworniejszych ascetyków”, zaliczył do niej nawet *Regulę* św. Franciszka z Asyżu i pisma św. Franciszka Salezego.)

Ta dziedzina życia duchowego była już przeważnie obca następnemu pokoleniu. Krasicki w *Monachomachii* wspominał kilka dzieł ascetycznych i mistycznych, ale po to tylko, aby je wyśmiać. Stąd przejawy tej dziedziny, takie jak pierwsza część *Uwag* Baki, a nawet tak wybitne poetycko jak *Pieśni* Beniślawskiej, były w tym pokoleniu albo przeoczone zupełnie, albo rychło poszły w zapomnienie.

VI Pieśni konfederackie

Pojęcie „poezji konfederatów barskich” i jej rozgłos datują od czasów Wielkiej Emigracji. Ugloryfikował ją Mickiewicz w jednym z wykładów z r. 1842. W kilkadziesiąt lat później piękny rozdział poświęcił jej Tarnowski w swojej *Historii literatury polskiej*. Przez długie lata nie było przystępnych wydań utworów objętych tą nazwą, co przyczyniło się do utrwalenia legendy. Dopiero właściwie obszerny (bardzo zresztą niekrytyczny) zbiór Kazimierza Kolbuszewskiego (*Poezja barska*, 1928) umożliwił gruntowniejsze poznanie i ocenę tego kompleksu zjawisk. Inaczej się też nam on dziś przedstawia niż krytykom sprzed wieku, a nawet sprzed niespełna półwiecza.

Przed wszystkim nie możemy dziś być tak skwapliwi w nadawaniu owym utworom z konfederacją związanym ryczałtowego miana „poezji barskiej”. Przeciwnie: musimy powiedzieć, że ogromna ich większość nic wspólnego z poezją nie ma. Musimy też w tej obfitości wierszy wyróżnić pewne grupy, co zresztą przychodzi z łatwością.

Pierwsza grupa to po prostu publicystyka wierszowana, bardzo podobna do tej, którą uprawiano u nas już za pierwszego lub drugiego bezkrólewia, w czasie rokосу Zebrzydowskiego i w innych okazjach. Brak gazet, trudności w drukowaniu nawet broszur stwarzały warunki rozpowszechniania się tego typu wierszy. Wykładano w nich program własny, polemizowano z jego przeciwnikami, miotano na nich inwektywy, dawano komentarze do bieżących wypadków. Są wśród tych wierszy lepsze i gorsze, kunsztowniejsze i prymitywniejsze; są to jednak wszystko utwory tylko wierszowane, ale nie poetyckie. Prawda, wzruszają nas one nieraz, ale wzru-

szają samą materią historyczną, samą kronikarską treścią, a nie tym, co autorowie dają od siebie. Jako przykład możemy wymienić ogromnie współcześnie popularną *Podróż konfederacką*, która jest właściwie dziennikiem drogi jeńców pędzonych w niewolę moskiewską. Do tejże grupy utworów zaliczyć wypada i tzw. „proroctwo księdza Marka”, tj. właściwie *Wieszczbę dla Polski w r. 1763* napisaną (według Konopczyńskiego zresztą pochodzącą z roku 1768). Wierszem tym wzruszał się Mickiewicz. Ale czy ma on charakter poetycki? Posłuchajmy:

Dotąd jest Polska berło niekwitnące,
Dokąd nie będzie wstępnie działające;
Ale jak tylko na wstępnym zostanie,
Drgną strachem lutrzy, Moskwa i poganie!

Itd. Rzecz oczywista, że nie ta „poezja” zachwycala Mickiewicza, ale proroctwa, które w niej widział zawarte. Za utwór bowiem naprawdę proroczy uważało *Wieszczbę* całe pokolenie Wielkiej Emigracji. Jako prawdziwe proroctwo zresztą traktował ją jeszcze Tarnowski. Dziś, nauczwszy się filologicznej analizy stylu, nie możemy *Wieszczbie* przyznać charakteru proroczego, podobnie jak nie przyznajemy go *Kazaniom sejmowym* Skargi. Dziś możemy tylko powiedzieć, że to jest utwór programowo-polityczny, napisany w stylu prorockim, do którego dość wzorów dostarczyła Biblia, IV ekloga Wirgiliusza i ich obfite literackie potomstwo. Tym mniej powodów do wysokiej oceny.

Druga grupa utworów z ruchu barskiego wynikłych to *pieśni konfederackie* w ścisłym tego słowa znaczeniu. Cel ich był częściowo pokrewny celowi wierszy publicystycznych, ale łączyła się z nim chęć silniejszego oddziaływania na uczucie. Są pieśni o charakterze pobudek do walki. Są inne („treny”, „lamenty”, „lamentacje”, „nadgrobniki” itp.), które obrazują straszne położenie kraju, często zresztą także zarazem wzywają do ratunku, jak np. *Lament konfederacki*:

Przebóg, kto czuje, niechaj ratuje
Matkę Ojczyznę, widząc Jej bliźnę,
Gdy wolność, prawa, wiara i sława
Są jej odjęte — czasy przekłete!

Są, dalej, pieśni okolicznościowe, napisane dla uczczenia pewnych wypadków, dla utrwalenia pamięci o poległych wo-

dzach lub towarzyszach broni. Są wreszcie pieśni marszowe, te, o których powiada Tarnowski, że były układane „do śpiewania przy akompaniamencie kopyt końskich”. (Naturalnie ten domyślny akompaniament może działać na naszą wyobraźnię, ale nie wpływa na wartość artystyczną utworów.)

Z rzadka tylko trafiają się wśród tych pieśni rzeczy pisane widocznie przez ludzi z uzdolnieniem literackim, odznaczające się siłą słowa sprzężonego z rytmiką. Taki jest pełen uczucia, a zarazem energii żołnierskiej *Marsz JMć Pana Sawy Calińskiego*:

Marsz! od Boga, z żywej wiary gdy niesiem czyste ofiary
Serc naszych, mieć nieomylnie posiłki będziemy silne.
Marsz, marsz, marsz, do boju marsz!

Marsz, czyli żyć czy umierać, czyli rany z krwi ocierać!
Dla Twojej wiary, mocny Boże, któż nas w marszu
strzymać może!

Marsz, marsz, marsz, do boju marsz!

Artyzm tych tekstów jest bardzo rozmaity. To panuje w nich raptularzowa zwięzła rzeczowość, wzruszająca nas prostotą, nie raz i naiwnością; to znowu kunsztowny styl retoryczny z personifikacjami, z obrazami mitologicznymi (Bellony i in.), przy czym nieraz i wiersze ułożone są w kunsztowne zwrotki używane w siedemnastowiecznej liryce miłosnej (zwrotki z *codą* nierymowaną należą do szczególnie częstych). Z rzadka zdarza się tu słyszeć i tony jakby umyślnie naśladowane z pieśni ludowej: tak jest, zdaje się, w sławnej *Piosnce o Drewiczu*, która sama z kolei ogromną popularność wśród ludu pozyskała. Najrozmaitsze były kompozycyjne i stylistyczne wzory tych utworów: bywały nimi i dawniejsze pieśni wojenne, i popularne pieśni religijne, i taneczne.

Ujmują te pieśni prostotą, ciepłem bezpośredniego stosunku do sprawy ojczyzny, serdecznością, determinacją wytrwania w dziele przedsięwziętym, którą głoszą nawet w rozpacz. Zadekumentowały się w nich najlepsze strony starej kultury szlacheckiej: jej żarliwy patriotyzm, jej przywiązanie do wolności.

Niestety, wyraził się w nich także duch fanatyzmu i wyłączności. Do wyjątków należą wiersze bez zacieklých wypadów przeciwko „kacerzom”. Niewolne od nich jest i głośnie „pro-roctwo księdza Marka”; szczytem zaś w tym zakresie jest „mo-dlitwa”:

Zawstydz kalwina, lutra, schizmatyka,
Niech dobrze wierzy albo śmierć połyka.

Takie wiersze uprzytomniają nam tragizm ówczesnej kultury i uczuciowości narodu, ale nas do „literatury barskiej” nie pociągają.

Przykład przytoczony pokazuje, że akcentów tego rodzaju nie brak nawet w modlitwach. A modlitwy konfederackie stanowią dział „literatury barskiej” nie tylko bardzo bogaty, ale bardziej od innych obfitujący w elementy poetyckie. Autorowie niektórych z tych modlitw byli zapałtzeni we wzory psalmów, inni we wzory dawnych pieśni religijnych; stąd czasem zdarzają się tu wiersze brzmiące zupełnie jak średniowieczne:

Chwalmy Boga w Świętych Jego,
A patronach państwa tego.
O, Michale Archaniele,
Tobie winna Polska wiele.

Itd. To, co nas tu może wzruszyć, to oczywiście nie twórczość, ale elementy samego w żywej wiekowej tradycji zachowanego stylu. Przebijają jednak niewątpliwie w modlitwach barskich uczucie religijne epoki, a zwłaszcza tej części społeczeństwa szlacheckiego, która stanęła po stronie konfederacji.

Religijność to nie nie mająca wspólnego z uniesieniami i dialektyką ascetyczno-mistyczną ks. Baki; religijność prosta, ale rzetelna, korna i ufna. Wiara i pojęcie obowiązku religijnego łączy się w niej przy tym z pojęciem powinności żołnierskiej i subordynacji wojskowej. To połączenie w sposób najbardziej przejmujący wyraża najślawniejsza modlitewna pieśń konfederacka: pieśń, którą Mickiewicz cytował z katedry paryskiej, a Słowacki pięknie sparafrazował w *Księdzu Marku*:

Stawam na placu z Boga ordynansu,
Rangę porzucam dla nieba wakansu,
Dla wolności ginę — wiary swej nie minę.
Ten jest mój azard.

Krzyż mi jest tarczą, a zbawienie łupem,
W marszu zostaję; choć i padnę trupem,
Nie zważam, bo w boju — dla duszy pokoju
Szukam w Ojczyźnie.

W pieśni tej dobitnie się przejawia styl, który można uznać za szczególniejszą właściwość pieśniopisarstwa konfederackiego.

go: styl zasadzający się na wyrażaniu uczuć religijnych w przenośniach żołniersko-wojennych i *vice versa*: uczuć obowiązku żołnierskiego w przenośniach religijnych. Przenośnie pierwszego typu spotykało się nieraz u dawniejszych pisarzy. Przypomnijmy choćby *Dźwięk na wdzięk Łoskiego* (1724) z jego „komputem wojska św. męczenników” itp., albo wslawione w *Monachomachii* dzieło (prozaiczne) Hilariona Fałęckiego pt. *Wojsko serdecznych noworekrutowanych [...] affektów* (1739), gdzie np. „generał major Niepojęta Miłość Boska prowadzi ogniste regimenty”, albo *Fortecę Drużbackiej*, gdzie wszystko się wyraża w alegoriach obrończo-obłączniczych („A żeś fundator tej fortecy, Boże — bądź komendantem, miej zwierzchność nade mną” etc.). U pisarzy czasów bliskich konfederacji trafia się na wiersze frazeologicznie nawet podobne do niektórych głośnych konfederackich; u Baki np. (*O wolności sumienia*):

Niestaly, jak księżyc na nowiu,
W pełni grzechu ufając zdrowiu,
Wraz stawam, choć życia kwadranse
Mówią: Niepewne lat wakanse.

Z czasów dawniejszych można przypomnieć choćby Wacława Potockiego *Nowy zaciąg pod chorągiew starą tryumfującego Jezusa*. Nie były te przenośnie bynajmniej jakąś szczególną właściwością literatury polskiej. Rozpowszechniła je szeroko już w końcu XVI i w XVII wieku *ecclesia militans* w swojej rozległej akcji przeciwko reformacji. Zwłaszcza u pisarzy ascetycznych i mistycznych hiszpańskich (których w XVII wieku dużo u nas czytano i tłumaczono) stosowane były te przenośnie bardzo często. U św. Teresy nieustannie jest przedstawianie dusz rozmodlonych jako „żołnierzy Chrystusowych”, jak np. w *Dro-dze doskonałości* (rozdz. XLVI), gdzie czytamy o nich, że „wyglądają chwili, kiedy dano im będzie walczyć i potykać się w sprawie Boskiego Wodza swego”, albo jak w *Księdze żywota* (rozdz. XVIII), gdzie dusza jest twierdzą wystawioną na ataki nieprzyjaciela, albo w *Exclamaciones* (XVI), gdzie mamy paradoksalny obraz „wojny” miłości bożej z człowiekiem. Podobnie jest i u innych mistyków. O jednym z nich, Juanie de los Angeles, powiada Pfandl w swojej historii literatury hiszpańskiej (*Spanische Nationalliteratur*, 1929), że jego frazeologia jest językiem konkwistadorów, a same tytuły jego dzieł brzmią jak fanfary wojenne: *Tryumfy miłości bożej*, *Walka duchowa i miłosna między Bogiem a duszą*, *Dialogi o zdobyciu duchowego*

i tajemnego państwa bożego, etc. Konfederacja barska wniosła do tego stylu drugi element: ujmowanie spraw żołnierskich jako religijnych. Styl ten tak wtedy wybujał i tak dalece stał się stylem masy, że dla niego to głównie można mówić o literaturze konfederacji barskiej jako o zbiorze utworów, które łączy coś więcej niż moment i wspólnota tematów. Bo nie tylko w modlitwach i pieśniach wojennych ten styl panuje: znajdujemy go i w wierszach polityczno-polemicznych, jak np. *Dyskurs dworskiego partyzanta z JMP Bierzyńskim*:

Nie bój się ani nie strasz, w tym upewniam ciebie:
Bóg mój wódz, Bóg obroną, Bóg tarczą w potrzebie;
Boskiej honor Królowej są to me kastele:
Ta ześle mi na pomoc adiutantów wiele.

Itd. — przy czym, jak widzimy, stylizacja wojenna łączy się ze stylizacją psalmiczną.

Artystycznie prawie wszystkie te utwory pozostawiają wiele do życzenia. We wszystkich jest jakaś chropawość; wszędzie wyczuwa się genezę obozową. Mickiewicz, mimo swojego entuzjazmu, cytując pieśń *Stawam na placu*, najpiękniejszą niewątpliwie z całej literatury konfederacji, zaliczył ją przecież do „pieśni o mniejszej wartości literackiej”. Sam też Mickiewicz, choć wynosił utwory konfederackie ponad całą poezję XVIII wieku, mówił o tej pieśni: „Ułożył ją zapewne ktoś ze szlachty, bo zawiera wyrażenia trące łaciną, a styl jej nie ma prostoty pieśni gminnej.” Oczywiście. Któż by inny mógł być jej autorem? I naturalna rzecz, że musiał się on przejąć elementami stylu panującego; ich tylko wybór, intensyfikacja i połączenie są oryginalne.

Właśnie to jest dla tych wierszy tak znamienne, że są w nich i barokowe metafory, i wyrażenia uczone, a zarazem przebija przez nie prostota serdecznego uczucia.

Podobnie z wielką religijną i patriotyczną powagą łączy się w nich nieraz humor, dając jeszcze jedno świadectwo animuszowi, rycerskiej męskości i sile przekonania. Typowym przykładem jest pieśń *Marsz, marsz me serce*:

Marsz, marsz me serce, w pobudkę biją:
Czytaj modlitwy, a chwal Maryją,
Bo u Maryi jesteś w komendzie,
Mocniejszy nad nią w świecie nie będzie.

Fergadron biją, stawaj do tropu!
Zadnemu Pani nie da urlopu,
Bo urlop — życia sam nie wiem długo.

Itđ. (Jedna to zarazem, nawiasem mówiąc, z niewielu pośród tych pieśni, które mają równy poziom literacki od początku do końca.)

Polska od dość dawna nie uczestniczyła była w kulturze ogółouropejskiej. Ale, żyjąc w odcięciu od świata, wytworzyła kulturę własną, w której mnóstwo było rzeczy ujemnych, lecz były i rzeczy niezaprzeczenie wartościowe. Pieśni konfederackie to ostatnie przejawy i pożegnanie tej kultury przed wielką jej katastrofą i przemianą.

VII Naruszewicz

1. To pierwszy z tych pisarzy, których się powszechnie uważa za znamiennych przedstawicieli literatury czasów Stanisława Augusta. Spółcześnie był wysoko stawiany. Jego popiersie włączone zostało do serii portretów znakomitych osobistości na Zamku Królewskim w Warszawie. Widziano w nim zarówno niepospolity i wielostronny talent, jak charakter. W XIX wieku natomiast — o ile uwydatniono jego wielkie zasługi jako dziejopisarza — o tyle uznano go prawie powszechnie za wierszopisa bez kregosłupa moralnego, za służalczego panegirystę i pospolitego pochlebcę. Oto co pisał o nim np. Kraszewski w *Nowych studiach literackich* (1843):

Oprócz ód, hymnów, pieśni, dytyrambów na cześć i chwałę Stanisława wysypanych pisał co tylko królowi rozkazać się podobało: wiersze do każdego podarku królewskiego, do piesków, do faworytów; ucinki swawolne, gdy ich trzeba było, polityczne rozprawy, historyczne dowodzenia, mowy i tym podobne. Toteż zrazu koadiutor biskupstwa smoleńskiego, później pisarz W. Ks. Litewskiego, sekretarz Rady Nieustającej, biskup smoleński, wreszcie w 1790 biskup łucki, kawaler orderów Orła Białego i Św. Stanisława, obdarzony medalem na cześć jego bitym, uczczony popiersiem brązowym postawionym na Zamku w sali wielkich ludzi — nie miał już czego żądać, o co prosić — ale jak doskonale, jak pokornie dziękował!!

[...] Z czterech ksiąg jego pieśni oryginalnych, w stu kilkudziesięciu poezjach, naliczyliśmy siedemdziesiąt przeszło pisanych z rozmaitych okoliczności, częstokroć wcale nie mogących natchnąć poety. [...] Mogłoż pobudzić prawdziwy zapal lada wesele J.M.P. Niesiołowskiego, kasztelana nowogrodzkiego, z Katarzyną Massalską, urodzenie wojewodzica połockiego Sapiehy, widok sań księżnej Izabeli Czartoryskiej (oda 19, księga I), imieniny księżniczki Elżbiety Lubomirskiej, księżniczki Anny Sapieżanki, Anny Szaniawskiej

i Anny Lefort, odjazd pani Branickiej (ks. II, oda 6), akt weselny J. M. P. Radzickiego, cześnika zakroczymskiego, z panną Teresą Krajewską, instygatorką koronną, itd.? Nie urodził się nikt, nie ożenił, nie umarł, nie wyjechał, nie wrócił, żeby Naruszewicz z tej szczęśliwej okoliczności, z tego pełnego wdzięku tematu nie napisał wiersza. Zapala się Warszawa, on występuje z odą, ktoś komuś ofiaruje bukiet — druga, ktoś komuś zegarek — trzecia, ktoś kogoś pokochał — czwarta, i tak nieustannie. Niepodobna żeby tej powodzi wierszowej wystarczyło olbrzymie nawet natchnienie.

A to jest jeszcze sąd stosunkowo łagodny w porównaniu z tym, który o dwadzieścia lat wcześniej wygłosił z katedry Brodziński:

Co do przedmiotu muzy Naruszewicza, to pokrótce nadmienię: Pochlebstwo możliwym tę jedyną chyba korzyść może odnieść, że chwalać ich czyny i cnoty, przypomina im się po części, jak mają postępować. W tym celu jedynie darować można poecie to uzdrawiające kadzidło. Lecz gdy to wszystkim zarówno jest udzielane, oszukane ofiary poety poznają się na żarcie i w końcu obojętne się stają, jeżeli się nie posuną do wzgardy. — Pochlebstwo w poezji nie jest to ogień niebieski: jest to dym z zbieranych ziemskich gałązek, który brudzi chwaleńczego i chwalonego. Poeta, który w każdym nowo narodzonym dziecięciu, przy każdym ślubie i objęciu krzesła senatorskiego rokuje niezawodne szeptanie publiczne, gorzko sobie z nieszczęśliwej ojczyzny żartuje.

Małą nader liczbę ód Naruszewicza wyjąwszy, wszystkie prawie są panegirykami. [...] Pieśni jego nie pochodziły z natchnienia, ale z musu do każdej okoliczności, przy czym przebija się zawsze [...] odrażający własny interes [...]. Pełen gustu Stanisław August nie przyjmował zapewne z chęcią tych nadto jawnych i często niezręcznych pochlebstw...

Dość to surowe, zwłaszcza jak na pisarza, który słynie z łagodności. Ale czy słuszne?

Dużo pomiarkowania wniósł do tych sądów Bełcikowski (w studium napisanym 1868 r.), a jeszcze więcej Chmielowski (we wstępie do wydania poezji Naruszewicza w „Bibliotece Najcelniejszych Utworów”, 1882 r.). Chmielowski zwrócił przede wszystkim uwagę na to, że wśród pochwał i komplementów pojawiają się w odach Naruszewiczowskich nieraz „surowe i ostre uwagi” — „jakby błyskawice wśród pięknej pogody”. Właściwiej też, z głębszym zrozumieniem atmosfery historycznej, ocenił okolicznościowy charakter ód Naruszewicza. „Dla niektórych estetyków — pisał Chmielowski — już to jedno, że wiersz jest okolicznościowy, odbiera mu poetyczną wartość.”

Jest to stanowisko oczywiście niesłuszne. Okolicznościowość bywa dwojaka i w okolicznościowych wierszach Naruszewicza wypada również wyróżnić dwie kategorie: jedna to są te wiersze, które pisał tylko „dla zadośćuczynienia pewnym stosunkom towarzyskim, pewnym wymaganiom, od których uchylić się nie mógł”; są jednak wiersze i drugiej kategorii, w których „pobudka zewnętrzna przenika się jak najściślej przekonaniem poety”: te wiersze trzeba traktować odmiennie, pamiętając choćby o zdaniu Goethego, wedle którego i najwyższa liryka jest okolicznościowa (w tym sensie, że do jej powstania potrzebna jest jakaś pobudka). Dla poety XIX wieku pobudką liryczną bywała często kontemplacja jakiegoś krajobrazu; dla poety osiemnastowiecznego pobudką mogły być czyjeś urodziny albo zaślubiny. „Kto się nie zraża dedykacyjnymi nadpisaniami” (to jeszcze słowa Chmielowskiego), ten w niejednej odzie Naruszewicza znajdzie dużo osobistej, bynajmniej nie zdawkowej treści.

Prawda, że pierwsza kategoria wierszy okolicznościowych jest reprezentowana w czterech księgach jego *Liryków* (zbiorowo wydanych w r. 1778), bardzo obficie: wynikało to z obyczaju, który powszechnie wtedy panował, a później zanikł (ale pamiętajmy, że jeszcze Kasprowicz pisał wiersze na jubileusz uniwersytetu, a nawet na jakąś uroczystość straży ogniowej). Naruszewicz jest pod tym względem nieodrodnym synem swojej epoki. Jest nim i pod innymi względami. Zaczął jako panegirysta (napisał m. in. odę *Na śmierć Augusta III*, rzeczywiście bardzo napuszoną i niesmaczną) i pewne elementy dawnego stylu panegirycznego zachował przez całe życie. To prawda. Ale jego oskarżyciele, Brodziński w pierwszej linii, bardzo przesadzili pod wpływem irytacji, w którą popadli, patrząc nichi-storycznie. Spokojny Chmielowski zaczął liczyć i okazało się np., że wierszy poświęconych nowo narodzonemu dziecku, z których tak szydzili Brodziński i Kraszewski, ściśle biorąc tylko dwa można znaleźć w całym zbiorze lirycznym Naruszewicza (I 15 i II 5), przy czym nb. obydwa zawierają pochwały warunkowe głosząc, że dziecko będzie znakomitym obywatelem, jeśli pójdzie za przykładem swoich dzielnych przodków. Chmielowski przyjrzał się też dokładniej adresom ód i zauważył, że przeważnie są one zwrócone do najznakomitszych osobistości epoki; nie każda z nich przy tym mogła się poszczycić większą liczbą ód sobie poświęconych: przeważnie mają po jednej lub dwie w całym zbiorze. Więcej, bo pięć ód, zaadre-

sował Naruszewicz do rodziny Czartoryskich; dwadzieścia pięć poświęcił Stanisławowi Augustowi. Wiersze te są istotnie pełne pochwał, ale pochwały nie są bez uzasadnienia. Króla np. chwali Naruszewicz za to, za co go rzeczywiście można było chwalić: za inteligencję, gust artystyczny, ludzkość, uprzejmość, przystępność, ducha obywatelskiego itd. Ody te świadczą, że Naruszewicza zbliżyły do Stanisława Augusta nie tylko łaski, których od niego doznał, ale i zbieżność poglądów w ważnych sprawach kulturalnych, politycznych, społecznych, etycznych. Zbieżność nie tylko zresztą poglądów, ale i uczuć.

Bo w tych okolicznościowych odach odzywa się jednak czasem i silne naprawdę uczucie.

Szczerze, głębokie uczucie oburzenia rozbrzmiewa zawsze, kiedy Naruszewicz mówi o ucisku znoszonym przez człowieka od człowieka. Komplementy różnych dam wielkoświatowych przeciwstawia przecież swoim czasom czasy, w których „nie zmiatały długimi ogony — z kupnych krwią kmiotków łam sute robrony” (I 10). Panegirysta bogaczy chwali pałac Pióry (na Pióromoncie wileńskim) między innymi i za to, że w nim „nie błyszczą świetnym jaspisem podłogi, — kupne krwawymi nędznych kmicciów poty”. A i w innych jego utworach tony takie słyszy się nieraz.

Silniejsze jeszcze akcenty znajdziemy u Naruszewicza, kiedy mówi o nieszczęściach narodowych. Jego patos w tym zakresie nigdy nie jest patosem fałszywym, a nieraz zdobywa się na wiersze uderzające do serca, jak — żeby na jednym przykładzie poprzestać — choćby apostrofa w wierszu *Na powrót senatorów* (I 24):

Ktośkolwiek prawy Polaków potomek,
Bierz się do rudla, a ratuj ułomek.

Prawda, że i w jego wierszach patriotycznych (nawet najlepszych), jak i w większości innych, wiele jest suchej retoryki, rozumowania, często dydaktyki. Niewolny jest od tego obciążenia i najbardziej z nich wyróżniany *Głos umarłych* (napisany już po zbiorowym wydaniu *Liryków*), mający formę wizji, ale wypełniony głównie rozmyślaniami polityczno-historiozoficznymi i propagandą polityki Stanisława Augusta, zwłaszcza idei wzmocnienia władzy królewskiej (słusznie też uznał go J. Bartoszewicz za zbiór tez filozofii reformy polskiej z końca XVIII wieku). Są i tu jednak ustępy silne, jak przede wszystkim

ten, słusznie najslawniejszy, o stosunku mas do wielkich ludzi w narodzie:

Wasz to obyczaj: cierni w życia przeciagu
Kłaść im na głowy, kwiat aż na posagu.

Przenikliwszym jeszcze uczuciem — beznadziejnego już smutku — napełnione są późniejsze pewno wiersze do Karpińskiego, pisane w imieniu Dzeduszyckiego (i dopiero pośmiertnie ogłoszone):

Lecim do przepaści ślepi,
A w nieczynności zuchwali
I czuciaśmy postradali...
Tak nie wiem, co gorzej boli:
Czy czekać, czy być w niewoli.

Nie wszystkie też apostrofy Naruszewicza do Stanisława Augusta są konwencjonalnymi komplementami. Niejedna z nich świadczy o prawdziwym przywiązaniu i o zespoleniu z osobą króla największych nadziei w wielkich sprawach ogólnych. W słowach takich, jak: „Sercem się tym oświadczam, królu ukochany” (I 11), nie czuje się fałszu.

Ale wiersze okolicznościowe i publicystyczne to tylko jeden dział liryki Naruszewicza. Osobną grupę stanowią wiersze medytacyjne, mające za temat zjawiska natury, ich wdzięk lub wzniosłość, i potęgę twórczą Opatrzności, która się przez nie wyraża. Należą do tej grupy: *Hymn do Słońca* (I 2), *Do Obłoków* (III 19), *Do Strumienia* (IV 15), *Do Jutrzenki* (IV 19), *Cztery części roku* (IV 24) i niektóre inne, przynajmniej częściowo. Są to na ogół najbardziej jednolite i najżywsze spośród *Liryków* Naruszewicza, co zresztą bynajmniej nie znaczy, żeby w nich zupełnie nie było słabości pisarskich. Jako charakterystyczny przykład może służyć początek *Hymnu do Słońca*:

Duszo istot po wielkim rozproszonych świecie,
O ty, prawicy twórczej najdroższy sygnecie!
Oceanie światłości, którą w krąg twój biegły
Zlewa tron Wszechmocnego latom niepodległy!
Sprawco płodów wszelakich; twojej darem ręki
Poziomy nasz świat bierze życie, blask i wdzięki.
Twoim dzielnym uśmiechem tknięta ziemia licha
Porusza się, odmładza, rodzi i oddycha;

A żywotnimi na wskroś groty przenikniona,
Dobrywa dziwnych skarbów z upornego łona.

Ty unosząc po niebie swe koła potoczne,
Piszesz godzinom płochym kresy nieprzeskoczne;
Przed twym jedzie powozem na koniu udatnym,
Siejąc perły wilgotne po trakcie szkarłatnym,
Srebrno-włosa jutrzeńka...

Brodziński na analizie tego ustępu przede wszystkim oparł ujemną charakterystykę Naruszewicza jako poety:

Otóż styl na pozór poetyczny, ale cały ten blask jego niknie przed najmniejszym światełkiem krytyki. — Uważmy zbliżone do siebie różne personifikacje słońca, a zobaczmy, jak fałszywą wyda się ta litania. — Duszo istot, sygnecie prawicy twórczej, oceanie światłości, kręgu biegi, sprawco płodów, rąko darząca, bóstwo śmiejące się itp. Gdzież tu jest jakakolwiek jedność obrazu i porządek logiczny? Słońce jest sygnetem prawicy Twórcy, ale tenże sam sygnet ma swoją rękę, z której dary sieje na ziemię, w tenże sam sygnet na palcu Twórcy osadzony tron tegoż Wszechmocnego ocean światłości przelewa. Ale nie dość na tym; z tego sygnetu, z tego oceanu staje się istota niosąca po niebie swe koła i pisząca godzinom kresy nieprzeskoczne, wnet siedzi w powozie, a przed nią na udatnym koniu jutrzeńka po trakcie perły rozrzuca. Jakże obraz niesmakowny, choćby nawet ten jeden był tylko.

Mamy tu okaz krytyki formalnej bardzo drobiazgowej i skrupulatnej (w której późniejsi o sto lat przeszło programowi „formaliści” nie zawsze umieli Brodzińskiemu dorównać), a przecież nie we wszystkim można się z nią zgodzić. Brodziński miałby zupełną słuszność, gdyby Naruszewiczowi chodziło o skupienie uwagi czytelnika na plastyce obrazu. On jednak mówi o słońcu nie w intencji plastycznej, ale uczuciowej: chce ogłosić swój podziw dla jego „wielmożności, blasku, wielkości” (jak wyraża się w jednym z dalszych wierszy). Toteż posługuje się nie jedną przenośnią, ale szeregiem przenośni, coraz to innych. Jest to istotnie styl litaniijny, jak sam Brodziński zauważył, a litania — jak każdy typ modlitwy — ma swoje uzasadnienie w pewnej postawie duchowej. I u wybitnych też nawet poetów ze stylem tym spotkać się można. Jak Matka Boska w litanii jest naprzód „Naczyniem osobliwego nabożeństwa”, potem „Różą duchowną”, potem „Wieżą Dawidową”, itd., tak Słońce w *Hymnie* jest nasamprzaw „duszą istot”, potem sygnetem „prawicy twórczej”, następnie „oceanem światłości”, dalej „sprawcą płodów wszelakich” (już uosobionym, a więc

z „uśmiechem”, „ręką” i „grotami”, które miota), wreszcie mitologicznym Febusem, w „powozie” unoszącym się po niebie. Naturalnie, nie można twierdzić, że te połączenia są najszcześniejsze (szczególniej „ręka” sprawcy płodów jest za blisko „sygnetu” prawicy twórczej), ale trzeba pamiętać, że to są tylko połączenia wyliczeniowe, a nie części jednego obrazu. Sąd więc Brodzińskiego, choć na pozór tak w swojej surowości uzasadniony, nie jest w istocie sprawiedliwy. Trudno też się z nim zgodzić, kiedy dalej wyrzuca Naruszewiczowi brak zwięzłości i „powtarzanie jednych myśli”. Przecież utwór w założeniu jest rodzajem wariacji jednego tematu (znowu jak litania). Zapewne, nie brak tu miejsc słabych, ale przecież trzeba zważać przede wszystkim na całość, a tej nie można odmówić szlachetnej podniosłości, przy której to i owo potknięcie mniej się narzuca uwadze, zwłaszcza że są i rzetelne wzniesienia. Takim wzniesieniem jest np. zakończenie, w którym hymn do Słońca staje się hymnem do Boga:

Lecz ty, o wielki Twórco, któryś dziwnym czynem
 Osypał dla nas niebo licznym światel gminem
 I w pośrodku ich wodza złotego posadził,
 By pewnym trybem lata i wieki prowadził!
 Jakąż za to odhierzysz od zlepków śmiertelnych
 Chwałę? Któryż to język sprawy twych rąk dzielnych
 Godnie opieje? Twojej przedwiecznej istoty
 Mądrość kieruje wszystkie niebieskie obroty.
 Ty nimi lotnych duchów obarczywszy skrzydła,
 Jednym ostrogi, drugim przydajesz wędzidła,
 By, krążąc po powietrzu różlicznymi koły,
 Sliczną sceną bawiły podniebne żywioły.
 Bez twej wodzy opatrnej bądź na chwilę drobną
 Świat by się cały okrył ruiną żalobną,
 A rozrukane sfery, wzorem bystrych koni,
 W pierwszej sprzecznych żywiołów pograżyły toni.

Jeżeli człek niewdzięczny w Twych przybytkach, Panie,
 Tłumi w niegodnych ustach dziwnych łask wyznanie,
 Samo cię od połudnej do północnej osi
 Niebo — swojego sprawcę — pochwałami wznosi.

W tych medytacyjnych odach Naruszewicza nie ma nigdzie płomienia uczuciowego. Jego kontemplacja zjawisk przyrody jest spokojna, ale pełna kornego uwielbienia. Ono sprawia, że i dzisiaj nie czyta się tych wierszy całkowicie obojętnie.

Motywy tych ód medytacyjnych nie są ani nowe, ani obfite: często jest to jeden tylko motyw, i to o dawnej tradycji lite-

rackiej, ale poddany bogatym i bujnym wariacjom. Ta kompozycja wariacyjna, mająca swój prawzór w psalmach, znana m.in. i naszej poezji XVI i XVII wieku, była ze szczególnym upodobaniem uprawiana przez francuskich poetów „szkoły klasycznej” w pierwszej połowie wieku XVIII, i jeśli później jeden z najwybitniejszych krytyków tego stulecia, jakim był La Harpe, pisał, że w odzie myśli oryginalne mniej są niezbędne niż gdzie indziej, albowiem mogą być zastąpione przez harmonię („Quoique les pensées soient partout un mérite essentiel, elles le sont dans une ode moins que partout ailleurs, parce que l'harmonie peut plus aisément en tenir lieu”), nie miał na myśli nic innego jak właśnie kompozycję wariacyjną. Naruszewicz szedł torem tych poetów. Nie byli to poeci wielkiej miary. Wszelako Duhamel wybrał dla swojej antologii (*Anthologie de la poésie lyrique française*, 1923) pewną liczbę ich utworów, w których się żarzą jakieś iskry poetyckie. I z *Liryków* Naruszewicza kilka takich utworów wybrać można, aczkolwiek we wszystkich przeważa raczej retoryka.

Czerpiąc motywy do swoich wariacyj z psalmów, z Horacego, z Kochanowskiego, z niedawnej poezji francuskiej, wyciskał przecież Naruszewicz na nich piętno swojej indywidualności. Jednym ze znamienitych rysów jego ód medytacyjnych jest posługiwanie się pojęciami i upoetycznioną frazeologią filozoficznego deizmu. Zwraca się więc np. z hymnem do Czasu: „Istoto nie pojęta rozumem śmiertelnym, [...] — którą duch sam ogarnie tylko i okryśli” (III 2), a *Hymn do Boga* (II 16) rozpoczyna od niezwyklej apostrofy do Twórcy... w rodzaju żeńskim — jako do praprzyczyny wszechrzeczy:

Nie umieszczona w śmiertelnym rozumie,
Co świat dźwignąwszy rządysz wszystko-władnie,
Sprawczyni wieczna, o której człek umie
To tylko mówić, żeć nigdy nie zgadnie.

Jednym z wielkich starań Naruszewicza było usiłowanie wytworzenia nowego stylu poetyckiego. O wyniku tego usiłowania świadczą takie wiersze, jak np. te dwa o astronomii (II 10):

Natęża rozum siły i przez szkła misterne
Ściąga na dół niechętnych gwiazd koła niezmierne,

albo te o życiu ludzkim (III 14):

Słabi, nieszczęśliwi, wątpli ścianą z niczym,
Skąd dzielny Twórca nas dźwignął, graniczym.

Takie bywa obrazowanie Naruszewicza w szczęśliwszych momentach, dając świadectwo nie tylko jego kunsztowi, ale i wyobraźni. Częściej, niestety, spotykamy się u niego z obrazami konwencjonalnymi albo znów dziwacznymi, jak np. „Złamały karki wydmuchy szalone” lub „Morze pagórków szklanych nie leje” (obydwa z ody II 1, w której sąsiadują z zastanawiającym obrazem rzek, co „suchy brzeg srebrnym językiem liżą”, i in.). Ale charakter obrazowania zależy u Naruszewicza w dużej mierze od typu utworu. Uznawał on bowiem i styl hamowany i niehamowany. Tutaj (w odzie II 1) chciał dać „dytyramb”, o którym powiada, że „wiersz ten z natury swojej powinien być szumny, różnorymny, nowych słów wiele mający, tak jako o nim Horacjusz pisze, wspominając Pindara” i jego „audaces [...] dithyrambos”. Naruszewicz jednak nie był najoczywiściej powołany do tego, żeby w wierszach iść za „zapędem”. Toteż jego „dytyrambiczne” wiersze w swojej z góry przedsięwziętej „szumności” są na ogół mało fortunne, czasem po prostu niezdarne. Dużo bardziej przekonują te wiersze, w których czuje się wyraźnie łamanie trudności formy, jawny, uporczywy wysiłek, jak np. w ustępie o hyadach (tj. nimfach sprowadzających deszcz) z ody *Do Obloków* (III 19):

Ta cudne farby od wzorów tysiąca
 Na spiekle od gorąca
 Przynosi kwiaty i ziołka, i drzewa;
 Ta na jasnym odsiewa
 Przetaku rosy od gradów wilgotne,
 Na zasiewy umłotne;
 Tamta, litując obumarłych sadów,
 Mdlejących winogradów,
 Niesie z nektarem perłowe słoiki...

Sam Naruszewicz przyczynił się niemało do zdeprecjonowania tych swoich wypracowanych wierszy, pisząc o sobie ironicznie („Febowe dziewczki nie chcą bawić ze mną; — długo się człowiek głową nakołysze, — nim mu myśl zrządzą do rymu przyjemną”, II 27; itp). Dał tym dowód, że jego wyobrażenie o poezji było wyższe niż jego praktyka poetycka.

Arcymistrzem poważnej muzy Naruszewicza był Horacy. Nie raz go parafrazował, dużo z niego przetłumaczył. Wiele się też przyczynił do rozszerzenia koła jego miłośników, redagując — na życzenie króla — zbiorowe wydanie jego ód w tłumaczeniu polskim, które wyszło w r. 1773 pt. *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*. Przekłady jego są na ogół nie-

szczególne. Polonizował w nich nieraz atmosferę oryginału (wprowadzając „marszałkowanie”, „carów”, „popów”, „robroy”, „mędle”, „pólmiski” itp.), zrubaszniał tekst często, a przede wszystkim — jak to określa Wincenty Ogrodzinski — dawał w nim swobodę swojej „dotwórczej” wyobraźni realistycznej (tj. ulegał swojemu upodobaniu do wariacji). Z rzadka zresztą zdarzają się w jego tłumaczeniu i strofy silniejsze, a we własnych jego utworach można czasem spotkać świetne zwroty w stylu horacjańskim (jak np. „Gdy umiem sobą, całą ziemią władam” w zakończeniu ody I 16). Uczucia zaś, jakie żywił dla Horacego, rozciągał i na jego polskiego ucznia Sarbiewskiego, z którego także przełożył *Ody niektóre*.

Z poezji polskiej umiłował nade wszystko Kochanowskiego i jego wzór miał przed sobą w swoich wysiłkach artystycznych: tworzył obrazy na sposób jego obrazów, brał z jego utworów pobudki tematyczne, wplatał nawet czasem do swoich wariacji poetyckich jego zwroty (jak np. o „spornych żywiołach” w *Hymnie do Czasu*); a kiedy został przez króla obdarzony medalem, upamiętnił ten wypadek odą, w której przede wszystkim złożył hołd mistrzowi czarnoleskiemu (I 3).

Z nowszych autorów najwięcej pobudek artystycznych zawdzięczał, jak już wiemy, poetom francuskim z początku swojego stulecia. Dwu z nich uczył przekładami. Głośna spólcześnie *Épître au peuple* Antoniego Leonarda Thomasa (z której i Duhamel zamieścił część w swojej antologii) wypadła w jego tłumaczeniu (III 15: *Do Gminu*) poprawnie, acz blado. Przekład ody *Do Fortuny* (I 17) Jana Baptysty Rousseau jest rozwlekły, ocięzały i prozaizuje oryginał (sam zresztą niezbyt poetyczny). Lepiej wypadł przekład ody *A Philomèle* (II 11) tegoż Jana Baptysty Rousseau (przez przeoczenie czy też przez kontynuację praktyki staropolskiej nie oznaczony jako przekład ani w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, gdzie był po raz pierwszy drukowany w 1770 r. pt. *Duma do Słowika*, ani w zbiorowym wydaniu *Liryków*, gdzie stanowi odę I 25). Zestawienie samo jakiegoś urywka oryginału z wersją polską uprzytomni, jaka jest różnica stylu pomiędzy poetą francuskim a jego „od muz poleskich wykarmionym” parafrazistą. Oto jak kończy wiersz swój J. B. Rousseau:

Hélas! que mes tristes pensées
M'offrent des maux bien plus cuisants!
Vous pleurez des peines passées,
Je pleure des ennuis présents.

Et, quand la nature attentive
 Cherche à calmer vos déplaisirs,
 Il faut même que je me prive
 De la douceur de mes soupirs.

Naruszewicz w tej samej liczbie wierszy, aczkolwiek nieco dłuższych, tak to oddaje:

Słuszniej ja płakać na swą dolę muszę,
 Bo żal obecny nędzną trapi duszę:
 A stojąc zawsze w niezłomnym uporze,
 Co raz ją sztychem okrutniejszym porze.

I gdy cię niebo łaskawe swym darem
 Słodkim żalości napawa kanarem,
 Ja lubo nucę — cóż, kiedy me pienia
 Większych przydają trosk miasto ulżenia.

Z tych tak rozmaitych poetów czerpał Naruszewicz, jak widzimy, rozmaite podniety: z jednych podniety do prostoty, z innych podniety do kunsztowności.

Najłatwiej uchwytnym, najbardziej znanym i zarazem najczęściej ryczałtowo potępianym elementem jego kunsztowności były złożone przymiotniki, składające się bądź ze zwykłego przymiotnika (albo imiesłowu) z przeczeniem, bądź z dwu przymiotników, przymiotnika z rzeczownikiem albo przymiotnika z zaimkiem. Istotnie, stosował ich dużą obfitość. Są więc w jego *Lirykach* kresy „nieprzeskoczne” (I 2), ruch „nieupracowany” (II 1), trakt „gwiazdolity” (II 1), ogień „górolotny” (I 6), duch „wszytkożywny” (II 1), dawca koron „wszytkowlady” (II 3), struny „złotomówne” (II 14), szkiełka „gwiazdolowne” (II 20) itd. Niektóre z tych epitetów są rzeczywiście mało udatne, żeby wspomnieć chociaż o „jękorymnej” wenie (I 24), „rymoplodym” pożarze (II 14), „wodokowym” styczniu (I 18) albo „życiolewnym” palcu malarstwa (I 6). Podżartowywali też z tych sztucznych wyrazów już spółcześni, jak np. ks. Michał Krajewski (w parodii, którą cytuje Brodziński): „Rymopisowie siebielubni słodkopłodnymi rymopłotami wielbią krasnotwarze boginie” itd. Nie Naruszewicz jednak ten typ słowotwórstwa poetyckiego w polszczyźnie wymyślił. Zainicjował je przecież (z inspiracji greckiej) Kochanowski, u którego spotykamy sen „nieprzespany” (tren 7), Twórcę „niezmierzonego” (psalm 8), strach „wielkooki” (psalm 48), okręty „morzolutne” (tamże), zorzę „rózanoręką” (psalm 57), konia „wiatronogiego” (psalm

33), ziemski krag „wszytkorodny” (psalm 124) itd. Stosowali takie przymiotniki i inni poeci staropolscy. Jan Gawiński mówi np. o „złoto-promiennym” Hyperionie, o „miło-płynnych” czasach, o „gęsto-chodzym” kroku etc. Samuel Twardowski użył m.in. (w *Nadobnej Paskwalinie*, I w. 912) przymiotnika „płaczorody” („chmura płaczoroda”), którym się i Naruszewicz posługuje (II 1). U Drużbackiej w *Ortobanie* występuje miłość „drogopłatna”, a w *Fortunie* — szkapy „twardouste” itd. Naruszewicz różni się od swoich poprzedników tym, że u niego jest tych przymiotników znacznie więcej, aczkolwiek znowu nie należy myśleć, że szafował nimi tak nieustannie, jakby to można wnosć z parodii Krajewskiego. Obok niezdarnych były też wśród nich i szczęśliwe; niektóre z nich upowszechniły się od czasów Naruszewicza w słownictwie poezji, a nawet (jak zauważył już Chmielowski, który sporządził całkowity ich wykaz) weszły do języka prozy.

Ze zmiennym szczęściem używał Naruszewicz również nowych wyrazów innych formacyj, takich jak np. „podar” (III 27), „wskrzesca” (II 3), „rozbojny” (II 1), „złechcony” (I 26) i inne. To samo da się powiedzieć o jego prowincjonalizmach, archaizmach i pseudoarchaizmach: „ze wszystkich chwili” (I 18), „słodkie odprawiał podróży” (II 4), „do skroń przykładać” (II 15), „liczył dni swoje łaski a przysługi”, tj. łaskami a przysługami (I 3), etc.; o wyrazach takich, jak „siadło” (=siedlisko), „iściec” (=świadek), „łączny” (=łakomy), „wilgi” (=mokry) i in.

Niefortunne na ogół były jego próby odpowszedniania języka poetyckiego w zakresie składni. Jednym z bardziej uporczywych jego sposobów była tu inwersja („Nas jedna w gorszą drugą napędza ślepotę”, I 1; itp.), a zwłaszcza stawianie przyimka po rzeczowniku, do którego się odnosi, albo poprzedzanie przyimka wyrazem określającym rzeczownik („cierpliwy pory aż do tej”, IV 16; „leśnego wpośród Niemenczyna”, III 7; „duchy, co śmierci na sto patrzyły, jak na biesiadę”, IV 16; etc.). Stosowali takie inwersje i dawniejsi poeci, ale żaden — z wyjątkiem Sępa Szarzyńskiego — tak programowo. Zawział się też Naruszewicz na to, żeby wprowadzić do poetyckiej składni polskiej łaciński *accusativus cum infinitivo* („słoneczne woźniki ujrzą z wolna wysychać ogniów swych poniki”, III 2; „Cylickie pieczary widziały niegdyś wzrastać ogrom tej poczwary”, IV 1; itp.). Były to próby bardzo śmiałe, ambitne (Kochanowski nie miał takiej odwagi), ale język pol-

ski zbyt już był w składni swojej rozwinięty i ustalony, żeby takie innowacje można było na nim zaszcześcić.

2. Z prostszym i bardziej jednolitym zarazem językiem mamy do czynienia w *Satyrach* Naruszewicza. Oryginalność jego przejawia się głównie w zakresie słownictwa: w obfitości wyrazów dosadnych, mocnych, ciętych, zadzierzystych, które z chropawą fizjonomią duchową autora szczególnie dobrze harmonizują. To ostre słownictwo występowało i w niektórych jego odach: w tych, w których chlostał krzywdzicieli ludu, bezmyślnych modnisiów albo przeciwników politycznych Stanisława Augusta. Tu jednak samo założenie satyryczne umożliwiałoby szersze wyzyskanie tego bogactwa, zużytkowanie całego, niezasosowanego w „odach”, zasobu słów pejoratywnych, drwiących, szyderskich, wyzwiskowych, jaki miał do rozporządzenia. Mamy też tu istną rewię wyrazów „grubych”, nie tylko potocznych, ale czasem karczemnych czy nawet ulicznych. „Kulfony”, „ozór”, „lbica”, „łajda”, „odartus”, „rajfura”, „kałdun”, „momot”, „zdechlina”; „smażywiecheć”, „łupiskóra”, „darmostój”; „wyśmiardły”; „margać”, „machlować”, „klechtać”, „chłysnąć”, „opachać”, „oszczekać”. Te i tym podobne wyrazy płyną tu strumieniami. Nie mniejsze jest bogactwo jaskrawych, karykaturalnych wyrażań obrazowych. Jakiś magnat „orłem czy złotym pierś zawałił runem, — ów krzesło wieloważnym napelnił kałdunem” (V). „Sto plugów na jednego pasibrzucha ryje” (VI). Hipokryta „na jednych liczy gałkach procent i pacierze”, „piątek suszył o grzankach, pił jak byk w niedzielę” (VII). Inny bohater „potrząsa charakterem jak żyd starym fantem” (VII). „Na księżach bachusowe porosły jagody: — nosy jak winograpy, brzuchy gdyby kłody” (VII). Fałszywa skromnisia „spuszcza oczy aż za pas, — gdy kto z mężczyzny przydzie” (VIII). Młodzieź „rozpieszczonym ciałeczkiem” „utłacza karety”; „fartuch u niej chorągwią, proporcem kornety” (VIII). „Skacze Polak na jednej nodze, obcy grają” (VII).

Naruszewicz trafnie oceniał charakter swojej ekspresji w *Satyrach*. Jedna z własnych jego postaci (w satyrze V) mówi o niej jako o „Muzie jadowitej”, a inna (w satyrze VIII), wymieniwszy serię wyzwisk, wspomina o innych jeszcze, „jakich by wyliczyć nie zdążył słownik Naruszewicza”. Istotnie, jest to słownik (i — dodajmy — styl cały), który go wyróżnia wybitnie od innych autorów stanisławowskich, a w którym się wyraziła jego niejako druga natura pisarska, nie krępowana, jak

w odach, względami na wzory Pindara, Horacego, Kochanowskiego czy Jana Baptysty Rousseau.

Nie znaczy to, żeby *Satyry* były zbiorem bardziej od *Liryków* oryginalnym. Z całości złożonej z ośmiu utworów, trzy — mianowicie II (*O prawdziwym szlachectwie*), III (*Głupstwo*) i VIII (*Małżeństwo*) — są w znacznej mierze przeróbkami satyr Boileau'a, czwarty (*Chudy literat*) rozwija pomysł drugorzędnego satyryka społecznego Gracjana Piotrowskiego (nie bez motywów wspólnych także z jedną z satyr Boileau'a). Nie są też oryginalne ani typy, ani tematy obyczajowe w *Satyrach* Naruszewicza. Typy, jakie tu występują — plotkarz, junak-samochwał, skąpiec, marnotrawca, bigot, firecyk, mędrek, gracz, obłudnik, nieuk, pochlebca, fałszywy szlachcic, modnisią itd. — znane były satyrze wszystkich czasów, a już szczególnie często były analizowane w XVIII wieku, m.in. także u nas — w „Monitorze” Bohomolcowym, w teatrze, w utworach pomniejszych satyryków etc. Także i zjawiska moralno-obyczajowe epoki, które Naruszewicz uwydatnia — anarchia szlachecka, grzechy społeczne, mieszanina nieuctwa i nowinek — należą do tych, którymi się satyra polska już przedtem gorliwie zajmowała. Jakiegokolwiek jednak były pobudki satyr Naruszewicza, skądkolwiek pochodziły ich tematy, ujęcie ich jest zawsze swoiste, ton zawsze indywidualny. Jeśli korzysta w nich Naruszewicz z pomysłów cudzych, to prawie zawsze wzbogaca je nowymi szczegółami, często z gruntu po swojemu przerabia. Obrazom Boileau'a nadaje koloryt polski i znacznie ostrzejszy rysunek. Oto np. jak w satyrze *Sur la véritable noblesse* ilustruje Boileau stosunki wśród ludzi przez porównanie ich z końmi:

Dites-moi, grand héros, esprit rare et sublime,
Entre tant d'animaux, qui sont ceux qu'on estime?
On fait cas d'un coursier qui, fier et plein de coeur,
Fait paraître en courant sa bouillante vigueur,
Qui jamais ne se lasse, et qui dans la carrière
S'est couvert mille fois d'une noble poussière:
Mais la posterité d'Alfane et de Bayard,
Quand ce n'est qu'une rosse, est vendue au hazard,
Sans respect des aïeux dont elle est descendue,
Et va porter la malle ou tirer la charrue,
Pourquoi donc voulez-vous que, par un sot abus,
Chacun respecte en vous un honneur qui n'est plus?

A oto jak brzmi analogiczny ustęp w satyrze Naruszewicza *Szlachetność* (II):

w odach, względami na wzory Pindara, Horacego, Kochanowskiego czy Jana Baptysty Rousseau.

Nie znaczy to, żeby *Satyry* były zbiorem bardziej od *Liryków* oryginalnym. Z całości złożonej z ośmiu utworów, trzy — mianowicie II (*O prawdziwym szlachectwie*), III (*Głupstwo*) i VIII (*Małżeństwo*) — są w znacznej mierze przeróbkami satyr Boileau'a, czwarty (*Chudy literat*) rozwija pomysł drugorzędnego satyryka społecznego Gracjana Piotrowskiego (nie bez motywów wspólnych także z jedną z satyr Boileau'a). Nie są też oryginalne ani typy, ani tematy obyczajowe w *Satyrach* Naruszewicza. Typy, jakie tu występują — plotkarz, junak-samochwał, skąpiec, marnotrawca, bigot, fircyk, mędrek, gracz, obłudnik, nieuk, pochlebca, fałszywy szlachcic, modnisia itd. — znane były satyrze wszystkich czasów, a już szczególnie często były analizowane w XVIII wieku, m.in. także u nas — w „Monitorze” Bohomolcowym, w teatrze, w utworach pomniejszych satyryków etc. Także i zjawiska moralno-obyczajowe epoki, które Naruszewicz uwydatnia — anarchia szlachecka, grzechy społeczne, mieszanina nieuctwa i nowinek — należą do tych, którymi się satyra polska już przedtem gorliwie zajmowała. Jakiegokolwiek jednak były pobudki satyr Naruszewicza, skądkolwiek pochodziły ich tematy, ujęcie ich jest zawsze swoiste, ton zawsze indywidualny. Jeśli korzysta w nich Naruszewicz z pomysłów cudzych, to prawie zawsze wzbogaca je nowymi szczegółami, często z gruntu po swojemu przerabia. Obrazom Boileau'a nadaje koloryt polski i znacznie ostrzejszy rysunek. Oto np. jak w satyrze *Sur la véritable noblesse* ilustruje Boileau stosunki wśród ludzi przez porównanie ich z końmi:

Dites-moi, grand héros, esprit rare et sublime,
Entre tant d'animaux, qui sont ceux qu'on estime?
On fait cas d'un coursier qui, fier et plein de coeur,
Fait paraître en courant sa bouillante vigueur,
Qui jamais ne se lasse, et qui dans la carrière
S'est couvert mille fois d'une noble poussière:
Mais la postérité d'Alfane et de Bayard,
Quand ce n'est qu'une rosse, est vendue au hazard,
Sans respect des aïeux dont elle est descendue,
Et va porter la malle ou tirer la charrue.
Pourquoi donc voulez-vous que, par un sot abus,
Chacun respecte en vous un honneur qui n'est plus?

A oto jak brzmi analogiczny ustęp w satyrze Naruszewicza *Szlachetność* (II):

Powiedz, półbożku w mózgu Jowisza wyległy,
 W którym się wszystkie świata chluby razem sprzęgły:
 Jakie też to z tak licznych zwierząt sądzisz zwierzę,
 Co pierwsze przed drugimi słuszne miejsce bierze?
 Ja mniemam, że ów rumak, stad natolskich plemię,
 Który na dźwięk trąb uszkiem strzyże, grzebie ziemię
 I wesoło poryża, i w krwawe gonitwy
 Starszy zbrojne szeregi, mężnie schodzi z bitwy;
 Lub z szranków wypuszczony z bystrymi dzianety,
 Wabiąc wiatry na zawód pierwszy sięga mety;
 I panu, co go karmił, w pięknym wity lesie
 Zwycięzca na łabędzim karczku wieniec niesie.
 A ów leniwy marcha, dzielnych ojców skaza,
 Choć go cygan być mieni potomkiem Pegaza,
 Bez względu na ród zacny pług na grzbiecie dźwiga
 Albo go pod tłomokiem furman biczem śmiga.
 Po cóż głupio wyciągasz, by cię świat stąd chwalił,
 Co dawno już niepomnym grobowcem przywalił?

Rzecz ponad wszelką wątpliwość oczywista, że w tej parafrazie Boileau'a mamy do czynienia z pisarzem o innym temperamencie, o zupełnie innym sposobie widzenia świata. Do tego samego wniosku prowadzi porównanie wszystkich innych transpozycji Naruszewiczowskich z oryginałami autora francuskiego. Chrzanowski słusznie powiada, że u Boileau'a nie znajdziemy tej „dobitności charakterystyki i wyrazistości stylu”, którą ma Naruszewicz.

Tak nawet w przeróbkach cudzych pomysłów wyraża się własny stosunek Naruszewicza do życia i ludzi. A na stosunek ten składa się nie tylko obserwacja i rozsądkowe rozważanie, ale niejednokrotnie i uczucie. Przejawia się ono bądź w postaci gorzkiej, gryzącej ironii, bądź w postaci gwałtownego oburzenia, czasem nawet w postaci bezpośrednich wybuchów głuchoj boleści. Te momenty uczuciowe nadają niektórym satyrom gorącą temperaturę retoryczną, wznoszą pewne ich ustępy do wysokości nawet poetyckiego liryzmu:

Każdy ma cukier w uściech, a jad w sercu gniece.
 (sat. IV)

Przekuli w stal wiek złoty piekielni kowale.
 (sat. IV)

Za szczęściem, jak jaskółki biegamy za latem.
 (sat. IV)

Śmiech serca opanował sardoński: przy zgonie
 Cieszym się: brzęczy mucha, kiedy w miodzie tonie.
 (sat. VII)

I tyle czucia mamy na ojczyste zgony,
Jak ten, co z teatralnej wychodzi zasłony;
Udawszy bajkę obcą, więcej lzy nie kanie;
W równych względach u niego Polska i Trojanie.
Już dziś nie słyhać kotłów i chrapiwej miedzi;
My tańczym, biją w bębny ogromni sąsiedzi.

(sat. VII)

Ale tylko w niektórych satyrach trafiamy na momenty o takiej sile słów; najwięcej w IV i VII, w których satyryk daje wyraz swojej indygnacji na tępotę, gruboskórność, na brak uczuć ludzkich, a zwłaszcza na obojętność wobec niebezpieczeństw i nieszczęść ojczyzny. Bo całość zbioru — choć bardziej jednolita niż *Liryka* — nie jest artystyczna. Dużo w niej jest konwencjonalnego rozwijania odwiecznych tematów satyrycznych (jak głód pochlebstwa, hipokryzja, puszenie się zasługą przodków, plotkarstwo, chytrłość kobieca itp.), dużo jest dydaktyki i kaznodziejstwa: tak że spore ustępy tych satyr przebiega się ze znużeniem, zwłaszcza że — mimo dosadności swojego słownictwa — nie zdobył się Naruszewicz na żaden większy i bardziej zindywidualizowany portret charakterowy, a w jednym tylko *Chudym literacie* znajdujemy większych rozmiarów scenę z żywym dialogiem. W krytyce naszej na ogół *Satyry* były przeceniane (do wyjątkowych należy opinia Tarnowskiego), tak jak *Liryka* były na ogół oceniane zbyt surowo.

3. Bezbarwne zupełnie są *Bajki* Naruszewicza (jest ich kilkanaście): danina złożona na ołtarzu mody literackiej, podobnie jak przekład starożytnych anakreontyków (*Anakreona pieśni wybrane*), bardzo daleki od wdzięku, którym się odznacza oryginal.

Słabe również są *Sielanki* naszego autora, chociaż społeczeństwo wysoko je cenili i wpływ, który wywarły na literaturę, jest znaczny. Była to jeszcze jedna próba stylistyczna Naruszewicza, w której kierował się wzorami zachodniej Europy. Na zbiór składa się piętnaście utworów, z czego więcej niż połowa (bo dziewięć) to przekłady. Autorką jednej z sielanek (XI) jest pani Deshoulières, *précieuse*'a francuska z końca XVII wieku, autorami trzech innych (IV, XII, XIV) — podrzędni moralizujący idylliści — księża: Sautel (z XVII wieku) i Lemonnier (z XVIII). Najwięcej, bo aż pięć sielanek (III, V, VI, VII, VIII), przetłumaczył Naruszewicz z Salomona Gessnera. Ze

wszystkich autorów, których sobie w tym zakresie upodobał, ten szwajcarsko-niemiecki poeta (znany mu zresztą tylko z przekładów francuskich) był spólcześnie najgłośniejszy i stworzył nawet rodzaj małego prądu literackiego. Hasłem jego był odwrócenie się od konwencjonalizmu dworskich eleganckich sielanek XVIII wieku i zbliżenie się do rzeczywistości — na wzór Teokryta, obrazów życia sielskiego u Homera i w Biblii. Był to więc program w pewnej mierze realistyczny. Nam dziś trudno się w utworach Gessnera jakiegokolwiek realizmu dopatrzeć (bo nawet konwencjonalne imiona bukoliczne, jak *Mirtyl*, *Dafne* itp., w jego sielankach zostały). Spółcześni widzieli go w scenerii przedstawianej dokładniej i z większym zmysłem dla natury niż u dawniejszych sielankopisarzy; w umieszczaniu akcji wśród warunków życia cokolwiek bardziej, niż w utworach tamtych autorów, odpowiadających rzeczywistości; w dykcji dialogowej prostej, pozbawionej wyrażenń oderwanych; wreszcie w niehamowanych wylewach tkliwych uczuć (które dla nas nie są realizmem, ale sentymentalizmem). Transponując te wylewy na język polski, upowszechnił Naruszewicz styl czułych zdrobnień — różnych „chatek”, „okienek”, „gniazdeczek”, „ptaszków”, „zefirków”, „stopek”, „ziółek”, itp. Szczegółem w tym zakresie jest „pacierz staruszka” (w sielance VII pod tymże tytułem), mówiącego nawet o swojej „siwej bródce”!

Oryginalne sielanki Naruszewicza, o ile nie są po prostu zamaskowanymi odami, są wzorowane na gessnerowskich, a więc też pełne „dzionków”, „kwiatków”, „kacików”, „oczek”, „pszczołek”, „słowiczków”, „strumyczków”, „kamyczków”, „promyczków”, „pastuszków”, „kmiotków” itd. (To pieśńocotliwe słownictwo tak się za jego wpływem rozpowszechniło, że jeszcze w niektórych wczesnych utworach Mickiewicza, ba, Norwida miało święcić tryumfy.)

Najciekawsza jest „sielanka” ostatnia, nosząca tytuł *Do poezji*. Przy dzisiejszym stanie studiów nad literaturą XVIII wieku nie można mieć pewności, czy jest to rzecz całkowicie oryginalna, czy też tylko przekład jakiegoś wiersza obcego. Wiedząc jednak o tym, jak Naruszewicz wybierał utwory do tłumaczenia i z jaką swobodą je przerabiał, nie możemy wątpić o tym, że wiersz ten — jakkolwiek jest stopień jego oryginalności — odpowiada jego własnym uczuciom i przekonaniom. A znajdujemy w nim — obok pospolitych w jego epoce trywialności racjonalistycznych o poezji jako czynniku pomocnym

przy wpajaniu prawd umysłowych i zasad moralnych — także głębsze słowa o jej istocie i działaniu:

Twojej, wdzięczna śpiewaczko, mocy niepojętej
Oddał Bóg nieślakowne ludzkich serc zakręty:
Z twego te dziwne soki szafunku wychodzą,
Co nam i gorzkie troski, i samą śmierć słodzą.
Ty umysł niewymowną napawasz rozkoszą,
Twoje czarowne strony czarne smutki płoszą.
[.]
Że człowiek omamiony, twoim pieśniom gwoi,
Lubi to, co go gniewa, pragnie, co go boli.

Te wiersze jeszcze raz nam uprzytomniają, że choć w dorobku literackim Naruszewicza przeważają rzeczy słabe i niewydarzone, miał on przecież momenty, w których głębiej poezję rozumiał i w których czuł poetycku.

VIII Krasicki

1. Krasicki miał szczęście do charakterystyk krytycznych. Może dlatego, iż pewne rysy jego utworów są tak wydatne, że trudno je przeoczyć. W każdym razie już pierwszy jego krytyk Franciszek Dmochowski (w mowie komemoracyjnej wygłoszonej 1801 r. w warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk) wskazał na pewne właściwości jego natury pisarskiej, które wszyscy krytycy późniejsi potwierdzili. Mówił Dmochowski o „dowcipie obfitym” Krasickiego, o „przyjemności” jego pism (przez którą rozumiał to, co byśmy dziś może nazwali sztuką podobańca się albo wdzięku: „ten wyraz słodki i lekki, który zdobi, zdając się ukrywać”), mówił o „stylu jego jasnym, płynnym, naturalnym”. Zda się, że co do tych rysów rzeczywiście niepodobna się pomylić. Temu przekonaniu dał wyraz m.in. Wiktor Gomulicki w poświęconym Krasickiemu epigramacie (w *Wierszach nowych*, 1901):

Takiś przejrzysty, mój Mości Biskupie,
Ze przez twe książki, jak przez szkło puchara,
Widać, czym serca nalana jest czara.

Tak, przejrzysty był niewątpliwie; jak niewątpliwie był i dowcipny, i „przyjemny” w swoich pismach. Ale czy miał serce? Czy był poetą?

Dmochowski o tym nie wątpił (dla niego „Krasicki urodził się poetą”). Ale Dmochowski miał wyobrażenia o poezji w znacznej mierze spaczone przez racjonalizm i moralizm swego wieku. Późniejsi zaś krytycy mieli nieraz w stosunku do Krasickiego tyle bez mała wątpliwości, co w stosunku do Naruszewicza. Asnyk np. napisał studium pt. *Krasicki jako poeta*

i przyznał mu liczne i rozmaite zalety pisarskie (nawet „pierwszorządne”), ale zaznaczył, że jego talentowi „nie dosta- wało główniejszych cech liryzmu”; jeśli więc w końcu nie od- mówił mu tytułu poety, nawet „natchnionego”, to wytłuma- czyć to można tym tylko, że i jego pojęcie poezji obejmowało różne dziedziny... pozapoetyckie (dowodem tego są niektóre własne jego utwory, np. liczne sonety *Nad głębiami*, które są w istocie tylko wierszowaną prozą intelektualistyczną).

Dobrzycki twierdził po prostu, że Krasicki jest „typem twór- czości refleksyjnej”, a od „suchości i abstrakcyjności” ratuje go tylko „dowcip i pierwszorzędny dar obserwacji”. Ignacy Chrzanowski, zaczawszy w pierwszych wydaniach *Historii li- teratury niepodległej Polski* od oceny Krasickiego w duchu zdrowych pojęć utwierdzonych przez romantyzm („nie będąc poetą z bożej łaski, był z bożej łaski artystą”, w sensie posia- dania wykwintu formy, dowcipu, smaku, gładkości itd.), z bie- giem czasu zmienił stanowisko, ulegając po części własnym skłonnościom intelektualistycznym (które mu przez całe życie kazały wielbić „filozoficzne” wiersze Asnyka!), głównie zaś technicznemu kierunkowi estetyki współczesnej, i uznał (w zbiorowych akademickich *Dziejach literatury pięknej w Pol- sce*, 1918), że Krasicki był „znakomitym poetą intelektu”, co jest *contradictio in adiecto*. Podobne stanowisko zajął Juliusz Kleiner. W ciekawym i pełnym subtelności artykule w „Pamięt- niku Literackim” 1936 r. stawia on pytanie: czy możliwa jest poezja rozsądku? Po czym powiada: „Potwierdził to pytanie Aleksander Pope w Anglii, Ignacy Krasicki w Polsce — dwaj klasycy poezji zintelektualizowanej.” „Potwierdził pytanie” ma tu najwidoczniej znaczenie: dał odpowiedź twierdzącą.

Ale argument z Popem nie jest szczęśliwy. Prawda, że w utworach Pope’a jest bardzo dużo wierszy sentencjonalnych i za te głównie ceniono go w intelektualistycznym wieku XVIII, a i później przyciągały one „niewłaściwych czytelników” (jak się wyraża współczesny krytyk Geoffrey Tillotson w książce *On the Poetry of Pope*, 1938). Jeśli jednak i później można go było uważać za poetę, to nie z powodu tego, co jest w nim in- telektualne, ale tego, co w nim jest uczuciowe i wyobraźnio- we. On sam wyróżnił ze swojego dorobku dwuwiersz, o którym Tillotson powiada, że mógłby być wybrany i przez Keatsa:

Lo: where Maeotis sleeps, and hardly flows
The freezing Tanais through a waste of snows.

Podobnie wybierali i ci krytycy, co go w późniejszych czasach jako poetę sławili, np. Chesterton (*Five Types*, 1910), William Paton Ker (*The Art of Poetry*, 1923), Oliver Elton (*The English Muse*, 1933) — że ograniczę się do kilku tylko znakomitych nazwisk dwudziestowiecznych. Ci zaś znów krytycy, co nie mogli się w nim wybitniejszych momentów uczuciowych i wyobraźniowych dopatrzeć, konsekwentnie uważali go tylko za jednego z „klasyków prozy”. Tak czynił np. Matthew Arnold. Jeśli więc jest Pope poetą, to nie dlatego żeby był wyobraźniakiem „poezji zintelektualizowanej”: bo taka w ogóle nie istnieje. I sprawa Krasickiego nie może, oczywiście, być inaczej stawiana.

2. Czy jednak w utworach Krasickiego nie ma uczucia?

Sięgnijmy przede wszystkim tam, gdzie się ono mogło wyrazić najbezpośredniej: do jego wierszy lirycznych (zawartych przeważnie w zbiorze *Wiersze X.B.W.* [tj. Księcia Biskupa Warmińskiego] z 1784 r.), do — cokolwiek liczniejszych — „listów” prozą przeplatanych wierszem (ze zbioru *Listy i pisma różne X.B.W.*, 1786—1788), których sama forma („menippejska”) już sprzyjała intymności materii i ekspresji.

Utwory te nie należą do jego dzieł głośnych. Nie mają tego poloru stylistycznego co poematy heroikomiczne, satyry i bajki. Nie czuje się też w nich wypracowania; niektóre sprawiają wrażenie jakby napisane były od niechcienia, jako rzeczywiste listy. Niemniej tu właśnie, w zgodzie z oczekiwaniami, bardziej z bliska niż gdzie indziej, poznamy pewne zasadnicze właściwości natury pisarza. Jest to natura wprawdzie niezbyt bujna, ale wrażliwa i radośnie odczuwająca samo przebieganie życia, samo bycie. Nic znamiennejszego dla niej nad to wezwanie w liście Do A.H.K.M.B.:

Bądźmy sobie; krótkie chwile
Czujmy życie, trwajmy mile.

Już prozaicznego porządku (nie tylko pod względem formalnym) jest dodany do tych słów komentarz: „To jest tak, jak przystoi: w tym życie.” Bo w Krasickim poeta nie obywa się długo bez towarzystwa prozaisty. Ale samo wezwanie świadczy, że poeta tkwi w nim niewątpliwie. Świadczą o tym i inne wiersze, choćby np. z tego samego listu:

Kiedy radość nas odwiedzi,
Obejdzie się bez nauki.

W takich słowach wyraża się jego uczuciowy stosunek do życia, jego postawa poetycka.

Łączą się z tą postawą gusty horacjanina i kochanowszczyka. Stąd częste parafrazy motywów mistrza z Venusii i mistrza z Czarnolasu, zwłaszcza wychwalanie rozkoszy wiejskiego zająca. Same jednak parafrazy Krasickiemu nie wystarczają. Człowiek innej epoki, odczuwa on wieś już inaczej, i inaczej swoją miłość do niej wyraża. W jego obrazie jest więcej konkretności. W jego stosunku do przyrody przejawia się często ta minoderyjna pieśczołliwość, którą upowszechniły tklive sielanki Gessnera; np.:

Miło błdzić w tych uliczkach,
Widzieć owoc, kwiat w zawiązkach;
Spada strumyk po kamyczkach,
Wiatr szeleści po gałązkach;
Świeża trawka w drzewek cieniu
Wabi wdzięcznie ku spoczynku.

Jeden z wierszy (*Marzenie dworaka na wsi osiadłego*) mówi nawet o „krówkach wytuczonych”. Ale poprzez tę infantylną frazeologię (która się, oczywiście, wywodzi z Naruszewiczowskich przekładów Gessnera) raz po raz przebija niewątpliwie własne odczucie natury. W tym samym np. *Liście imieniem brata do siostry*, z którego pochodzi przytoczony tylko co sześciowiersz, jest (nieco dalej) taki ustęp:

Gdy się zbiera ku zachodu,
Idą drudzy do ogrodu,
A ja w pole między zboże.
Tam gdy w bruzdzie się położę,
Słucham, jak płaszęta nuca,
Jak się godzą, jak się kłócą...

Takie rozkoszowanie się „słodką porą w spoczynku przyrodzenia”, takie szczęście leżenia w bruzdzie i wsłuchiwanie się w głosy natury obce było zarówno Horacemu, jak Kochanowskiemu. Zauważyć też warto, że z chwilą wystąpienia uczucia bardziej indywidualnego i wysłowienie poety od razu zjedźniało, przewyciężając manieryzmy stylistyczne epoki.

Podobnie jest ze stosunkiem Krasickiego do Horacego i Kochanowskiego także w innych zakresach. Przejął on od nich niewątpliwie ich filozofię miary, pogody i stoickiego spokoju wobec zrządeń losu. Głosi te zasady wszędzie, krótko lub dłu-

go, odpowiednio do tego, jaka się okazja nadarza. W wielu wypadkach są to tylko moralne refleksje (prozaiczne, bez względu na to, czy są wyrażone w formie niewierszowanej czy wierszowanej). Ale i najbardziej liryczne jego wiersze, jak *Do myśli*, *Do pana Wojciecha*, *O niestateczności losu*, z przejęcia się filozofią horacjaną się wywodzą. I tu wszelako ma Krasicki ton własny. I to nie tylko dlatego, że łączy horacjanizm z chrześcijaństwem (i np. w *Modlitwie* zwraca się do Boga z prośbą: „Dasz ubóstwo, daj go znosić, — dasz obfitość, daj jej użyć”). Główna różnica jest w czym innym. Poetyckie zacisze, do którego sercem wybiega, jest nie tylko poza rozgwarem „świata”, ale — w utajeniu. Utajenie — to obraz, który raz po raz wraca w jego wierszach, i to pod szczególnym zawsze akcentem. W wierszu *Do myśli* centralne wezwanie brzmi:

Myśli słodka i spokojna:
Uszczęśliwiaj po kryjomu.

Do Aleksandra Wasilewskiego, adresata wiersza *Pszczóły*, zwraca się Krasicki w słowach: „Ty, coś w mierności szukał utajenia.” O mistrzu czarnoleskim powiada (w *Wyjeździe z Warszawy*), że „grzebiąc dzielne przymioty w ukryciu, — w ziemiańskim szczęście upatrywał życiu”. Inny wiersz, znamienity już swoim tytułem — *Osobność* — zaczyna się od apostrofy do domowego kąta, w którym się można ukryć przed natrętami:

W twojej zaciszy we wszystko opływam,
Pewien, że głos mój i myśl się utai.

Podobnym tonem brzmią i słowa o radości z wiersza *Do pana Wojciecha*: „Trzeba to zgryźć, co ją kryje, — a dopiero się użyje.”

Radość, którą i ten wiersz, i wszystkie inne przedstawiają, to cicha, skromna radość wedle programu horacjanckiego. I ta to skromna radość, jak się okazuje, jest czymś, co trzeba ukrywać. W świetle jawności, w perspektywie życia publicznego, nie mogłaby się ostać. „Świat” jej nie sprzyja, a osłania ją przed nim tylko „łupina”, niezym jądro orzecha.

Wzorem mistrzów pisze Krasicki *O niestateczności losu* i głosi potrzebę zachowania równowagi; nasuwają mu się jednak obrazy okrętów i żeglarzy tonących w morskich otchłaniach. Poświęca wiersz *Nadziei*; ale wiersz ten świadczy, że widział

w pobliżu i jej przeciwieństwo. „Rozpacz, podłych dusz rze-
miosło” wspominana jest i w liście *Do S.D.K.G. Horacjanin*,
naturalnie, od rozpaczycy się odwraca, raz po raz jednak naj-
wyraźniej puka ona do jego domowego okna.

Czymże być? Wszędzie przykrość: Żyjmy jak możemy.

Oto konkluzja dialogu wewnętrznego (*Do S...*), powtarzająca
się *mutatis mutandis* w różnych wypadkach jego twórczości.
Podobną rozterkę z podobną konkluzją przedstawia np. wiersz
Do przyjaciela znajdującego się w Helzbergu 20 sierpnia 1787
(ogłoszony przez Bernackiego w *Studiach staropolskich*, wy-
danych ku czci Brücknera, 1928): „Przyjdzie los dobry, bierz-
my dary skromnie, — nie przyjdzie, podłej sirzeżmy się roz-
paczycy.”

A więc: mimo wszystko, „bądźmy sobie”; niepodobna się cie-
szyć jawnie, cieszymy się w ukryciu.

Zapewne, łatwo zauważyć dysproporcję pomiędzy tą postawą
poety a wypadkami, do których czynił aluzje; łatwo stwier-
dzić nikłość jego reakcji na dramat historyczny, kiedy, jak to
wspaniale powiedział Tarnowski, „ponura energia Danta ledwie
byłaby dorównała tragiczności chwili”. Bądź co bądź jednak
nie jest to postawa czystego intelektualisty.

Niewątpliwie, na poetę grozy i boleści stworzony nie był.
Nawet smutki w jego wierszach długo nie trwają. „Mimo to, co
mądrzy plotą” (jak się wyraził w wierszu *Do Marcina*), poe-
tycko pociąga go to tylko,

Co orzeźwi, co ucieszy,
Co łagodzi, co rozśmieszy.

Musiał się cieszyć, musiał się przynajmniej uśmiechać. Jak-
że umiał odczuć i przedstawić np. urok porannego wyjazdu
na polowanie w pisanych jakby od ręki wierszach listu *Do*
A.H.K.M.B.:

Wyszliśmy ziewający, jednakże ochotni:
Karciani, wózkowi, konni i piechotni;
Ten z rusznicą, ten z trąbą, ów z torbą, ten z pałą,
Z pieczenią, z chlebem, z serem, z piernikiem, z gorzałką;
Zgoła piękny był wyjazd...

A nie jest to radość dowcipnisia tylko, który przyczepia do
rzeczy zabawną formułkę: to radość urodzonego obserwatora,

którego cieszy mnogość i różnorodność zjawisk. Ta radość — upajająca się szczegółem, czy to dla jego charakterystyczności, czy niezwykłości — to dalszy rys poetyckiej postawy Krasickiego wobec życia. Jakże bije ta radość np. w przedstawieniu wspaniałego artysty kielicha (*Do Marcina*):

Niewysławiony Marcinie,
Coś w ogromnych brzuchów gminie
Pierwsze rotę godnie wodził
I rozkoszne chwile plodził!
Choć weteran, wodziś jeszcze;
Słusznie cię więc tam umieszczę,
Gdzie wesołość hasłem głośnym...

Nabiera tutaj Krasicki werwy, co aż wykracza poza ten program umiarkowania, który tak w innych wierszach wychwala. Oczywiście, cała apostrofa do starego pijanicy ma charakter ironiczny. Ironia ironią, ale jakież poprzez nią przebija upodobanie do przedmiotu! Anakreontyczny rozmach kulminuje w „pochwale” spółczesnego Sylena:

Praprawnuku prapradziada,
Pij i śmiej się. Mędrków rada
Zła winnicom, Pić chcą tłuszcze:
Sławne laury, lepsze bluszcze.

3. Czy jednak w tych rozważaniach nie zostało wciągnięte w grę pojęcie poezji, które Krasickiemu było zupełnie obce?

Nawet gdyby tak było, mielibyśmy prawo do takich rozważań, boć można mieć o poezji wyobrażenia fałszywe, a być mimo to bezwiednie poetą prawdziwym. Ale tak nie jest w tym wypadku. Wiek XVIII był okresem pierwszego rozkwitu estetyki nowoczesnej; kształtowały się też wtedy pojęcia estetyczne bardzo już bliskie naszym i szerzyły się nawet tam, gdzie na ogół panowały pojęcia odmienne.

Krasicki, pisarz bardzo płodny i wielostronny, ogłosił m.in. w r. 1781 dwutomową encyklopedię pt. *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*. Znajduje się w niej i artykuł o poezji. Nie Krasicki sam, co prawda, jest jego autorem, ale Joachim Chreptowicz. Samo jednak zamieszczenie takiego artykułu (przy ówczesnym obyczaju redakcyjnym) było aprobatą jego treści. Otóż w tym artykule czytamy, że „polskie Rymopistwo nie obejmuje całego obrazu, który się w myśli wznieca przez słowo Poezja. Rym może być bez poezji, kiedy albo rzecz niepoetycka, albo niepoetyckim duchem i językiem śpiewana.” Rym (tj.

w ówczesnym znaczeniu: wiersz) to dla poezji tyle, co szata dla ciała. Poezja sama „jest w naturze człowieka” i wypływa z „myśli [...] bujnej, namiętności wrzących i porywczych”. „Natchniony” „duchem” górującej namiętności, „jej mocą zachwycony” poeta „śpiewa [...] to, co czuje; nie dlatego żeby lud pociągnął do swego przeświadczenia: to jest dzieło mówcy; ale dlatego żeby dał poznać wszystkim stan swojego serca”. Dziś powiedzielibyśmy bodaj, że to teoria zanadto... romantyczna w swoim monopolizowaniu poezji dla samych tylko namiętności „wrzących i porywczych”; poza tym zresztą moglibyśmy główny jej zrab akceptować. Prawda, że po tak śmiałym początku artykuł Chreptowicza skręca ku opiniom panującym w epoce i kończy kompromisem z nimi. Okazuje się bowiem, że istotnie i trwale piękne jest tylko to, co jest „naśladowaniem natury”; prawdę tę zrozumieli starożytni i stąd ich dzieła są „wzorem naśladowczej potomności”.

I sam Krasicki spraw tych dotykał — w obszernym traktacie *O rymotworstwie i rymotworcach*, który dopiero po jego śmierci ogłoszono. I podobnie jak Chreptowicz tłumaczył działanie poety, przeciwstawiając je działaniu mówcy i dziejopisa. „Rymotwórca w tym się od nich różni, iż nie tylko co było lub jest opowiada, lecz w zapale uniesionej imaginacji dar twórczy sobie przywłaszczyć może.” W górnych słowach charakteryzował „rytmy pieśniowe, lirycznymi pospolicie zwane”, powiadając, że „rodzaj ten rytmu niepospolitego zapału potrzebuje: wznosi albowiem swój lot nad wszystkie zamiary i zdaje się od siebie odchodzić, jakby wieszczym natchnięty był i wskroś przejęty duchem”. Jako naczelny przykład twórczości lirycznej wymieniał Pindara (równie wysoko zresztą stawiając Jana Baptystę Rousseau). Horacego określał jako tego, „którego się czytaniem nasycić nie można”. I o wielu innych poetach mówił jak czujący (zupełnie w naszym dzisiejszym rozumieniu) czytelnik. O pieśniach Anakreonta (a raczej tych, które za pieśni Anakreonta wówczas uważano) wyrażał się, że zdają się „być porywczego zapału płodem, w słodkim zaś zaniedbaniu ukrywają kunszt tym szacowniejszy, ile że się o jego wytworności domysleć prawie nie można”. Homer był dla niego wyobrazicielem surowej poezji naturalnej, Wirgiliusz — wykwintnie wypracowanej („w wystawieniu rzeczy i żywości wyrazów takowa między nimi różnica, jakowa jest między ostatnim kunsztu wysileniem a ciągłą natury prostotą”). W *Orlandzie* Ariosta ujmowała go, jak mówił, „żywość płod-

nej imaginacji" (sprawiająca, że „mimo wielokrotne przywary” poemat ten „raz przeczytany jeszcze do powtórnego czytania wabi”). O Corneille’u pisał, że „jego dzieła tchną wielkością i wznoszą umysł: wzbija się lotem sobie tylko właściwym i bardziej zadziwia niż wzrusza”, Racine zaś „przeciwным sposobem, bardziej się na czułości niż przerażeniu zasadza; styl jego wytworniejszy ma wielką łagodność”. Zdawał sobie sprawę Krasicki z tego nawet, że „angielski Shakespeare zawiera w sobie niekiedy godne największego zadziwienia i uczucia wyrazy”, acz, jak wszyscy prawie współcześni, wiele mu miał do zarzucenia. Nie szczędził zarzutów i innym wielkim poetom, jak częściowo uprzytomniają już ustępy zacytowane (dodać można jeszcze opinię o Dantem: „wiersz jego zwiezły, myśl wzniosła, ponurością tchnie i czytającego zbyt tkliwym uczuciem przeraża i smuci”). Szczególnie wysoko cenił, rzecz zwykła w jego epoce, miarę i ład, które dla niego — jak znowu dla większości współczesnych — były identyczne z przestrzeganiem szczegółowych „prawideł” sformułowanych w klasycznej poetyce; w tych jednak granicach odczuwał (przytoczone sądy dowodzą tego niewątpliwie) prawdziwą poezję.

Tylko że była ona dla niego równorzędna z innymi rodzajami „rymotworstwa”, które z nią łączy wspólny rys „miłego i ozdobnego rzeczy wyobrażenia”. Za równie dobre uważał utwory dydaktyczne, które „mają za cel naukę i oświecenie, dla tym łatwiejszego pojęcia słodząc wdziękiem wiersza przepisy swoje”, i wszystkie inne, które się starają „łączyć pożytek z zabawą”. Stąd też byli przez niego chwaleni „rymotworcy” najrozmaitsi, Ariosto zarówno jak Delille.

A jak gust, tak i zainteresowania jego były wielostronne. Samo dzieło *O rymotworstwie i rymotworcach* daje im niepospolite świadectwo: nie tylko bowiem uwzględnia prawie wszystkie literatury europejskie, ale zawiera nawet wzmianki „o rymotworcach Indów” i o „rymotworstwie chińskim”.

A o czymże nie pisał! Nie obchodzą nas tutaj jego prace z zakresu homiletyki i teologii pastoralnej, heraldyki i chronologii, jego encyklopedia ani jego *Listy o ogrodach*, jego artykuły w czasopismach (czy to w Bohomolcowym „Monitorze”, czy w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” Naruszewicza i Albertrandego, czy w piśmie „Co Tydzień”, które pod koniec życia sam wydawał), ani *Życia zacnych mężów* tłumaczone z Plutarcha. Ale i wśród samych jego dzieł literackich jakąż różnaitość!

Cokolwiek jednak i z jakąkolwiek ambicją pisał, do strefy poezji rzadko się zbliżał inaczej jak ze śmiechem lub uśmiechem.

4. Jego zdolność obserwatorska łącznie z tą skłonnością komiczną prowadziła go do parodii. Zazwyczaj zaprzęgał parodię do wehikułu satyry i znajdował dla niej w tym uzasadnienie. Dar jednak parodii był w nim tak obfity, że przewyższał potrzeby jego intencji satyrycznych.

Nic pod tym względem znamiennejszego niż pierwszy jego większy poemat *Myszeidos pieśni X* (1775): okaz paradoksalny parodii niejako czystej: nie zorientowanej satyrycznie w żadnym kierunku, w nic wyrażnie nie godzącej.

Czymże bo jest ta historia walki kotów z myszami i szczurami, do której i ludzie są wmieszani w charakterze jak gdyby protektorów politycznych? Wiadomo, że wątek jej łączy się z długą tradycją poematów heroikomicznych, którą rozpoczyna grecka *Batrachomyomachia*, przypisywana niegdyś Homerowi. Ale poematy heroikomiczne bywały przeważnie parodią sławnych poematów heroicznych, a takich u nas właściwie nie było.

Nasuwa się myśl, że Krasickiemu mogło chodzić o satyryczne przedstawienie w alegorii jakichś stosunków polskich (zawierały takie alegorie niektóre obce poematy tego typu). Ale jakież stosunki polskie mógł chcieć w ten sposób sparodiować? Wypowiadano co do tego różne przypuszczenia. Kraszewski rozwinął myśl, że pod alegorią należy widzieć satyryczny obraz panowania Augusta II. Król-pijak, faworytyzm na dworze, rywalizacja grup kolejno obdarzanych faworem (niby Polacy i Sasi!), zrywanie obrad (jak na sejmach czasów saskich): oto szczegóły, które za tą interpretacją przemawiają. Ale inni komentatorzy przedstawiają wykład odmienny. Według nich Popiel to odpodobniony nieco Stanisław August (atmosfera estetyczna na jego zamku ma być szczegółem decydującym o identyfikacji), myszy i szczury to polska szlachta i magnateria, koty to Rosjanie (Mruczysław — Repnin), wojna myszo-kocia to konfederacja barska (wyprawa Gryzomira nad Ren ma wyobrazić stosunki konfederatów z Francją; Francję uosabia czarownica), etc. („Alegoria ta przyjemną nie jest”: powiada o niej Tarnowski.) Wedle innych czarownica ma być Marią Teresą itd.

Otóż, czy przyjmiemy tę, czy inną interpretację alegoryczno-polityczną, będziemy się wikłać w mnóstwie niekonsekwen-

cyj, a nawet sprzeczności. Pozostanie też wiele szczegółów, które nie znajdują wyjaśnienia (Duchna, pogrzeb Filusia i in.). Co ważniejsza, żadna z tych interpretacji nie będzie w pełni odpowiadać naszemu wrażeniu z lektury.

Dmochowski w mowie z 1801 r. wypowiedział przekonanie (które za nim powtórzyli niektórzy inni krytycy), że Krasicki miał początkowo istotnie zamiar alegoryczny, ale go potem, w toku pisania, odmienił i zatarł. To tłumaczenie niewiele nam wyjaśnia: boć przecie obchodzi nas dzieło w tym ostatnim kształcie, który mu nadał autor przygotowując je do publikacji i który jest zarazem jedynym, jaki znamy.

Bruchnalski widzi w *Myszeidzie* dzieło wynikłe z krytyczno-humorystycznego stosunku Krasickiego do dawnych kronik, zwłaszcza Wincentego Kadłubka, który zapisał podanie o zagryzieniu Popiela przez myszy. Ale i Bruchnalski uważa chęć zażartowania ze starego dziejopisa (czy może nawet „pod jego postacią z dziejopisów w ogóle”) tylko za „pierwszy najprawdopodobniejszy impuls do napisania heroikomicznego eposu”. Istotnie, intencję tę, jeśli była, wydaje się znacznie przerastać już sam rozmiar kompozycji.

Jakkolwiek zresztą było na początku, to co Krasicki ogłosił drukiem, to utwór, który słusznie Dmochowski nazwał „czystą igraszką wesołego dowcipu”. Tak w ostatecznym wrażeniu odczuwa *Myszeidę* chyba każdy, co ją bez predyspozycji czyta. Jest to swobodna i wesoła gra fantazji: rzecz tyleż pewno z natchnienia utworów parodystycznych, co fantastycznego poematu Ariosta, z którym ją łączy atmosfera dziwów i czarów, lekkość i wdzięk opowiadania, forma stroficzna (oktawy), wreszcie wyraźne aluzje.

Mimo to jednak, niezaprzeczenie, to i owo, co słyszymy o obyczajach szczurzych, przypomina nam obyczaje polskie, a to i owo, co słyszymy o Popiele, przypomina królów Sasów; księżniczki Duchny nie możemy traktować inaczej niż jako przeniesioną w czasy bajeczne sentymentalną damę osiemnastowieczną itd. W stosunku do bajecznej całości jest to coś takiego, jak owe głowy ludzkie, które widzimy powplatane do motywów roślinnych lub czysto fantastycznych w ornamentach zwanych groteskami. Jeśli który w ogóle, to już rzeczywiście ten poemat może być nazwany groteskowym.

Nie wszystko tutaj komiczne.

Lagodnym idyllicznym wdziękiem przemawiają obrazy na-

tury, jak np. ten pierwszy widok okolic Gopła (pieśń I strofy 3—4):

Rozległe pola i żyzne oblewa
Gopło, jezioro wiekopomnie sławne;
Zdobia go cieniem ponadbrzeżne drzewa,
Brzozy, topole, buki starodawne:
Płastwo rozliczne tam schronienie miewa
I echo wrzaskiem sprawuje zabawne;
Doliny, wzgórki zielone i żywe
Miłą patrzącym czynią perspektywę.

Dalej równiny okiem nieprzejrzane,
Im rozleglejsze, milej się wydają:
Łąki rozlicznym kwiatem przyodziane;
Własnym się kłosa ciężarem zginają;
Gaiki jakby umyślnie sadzane;
W chłodzie ich cienia bydłota igrają;
Pod gęstym krzaczkiem, siedząc w milej parze,
Hoży pastuszek nuci na fujarze.

Z uśmiechem często, ale mimo to na ogół serio, liryzowane są tu (podobnie jak u Ariosta) różne refleksje filozoficzno-moralne. Za przykład może służyć introdukcja do pieśni II:

Szczęścia na świecie drogi kręte, śliskie,
A każdy chciwie do mety się spieszy.
Uwielbia nader jeden stany niskie,
Chce być ukrytym w pospolitej rzeszy;
Drugi w mniemaniu, że honory bliskie,
Nędzny w istocie, nadzieją się cieszy;
Tymczasem, kiedy los szczęścia zagrodzi,
I tron nie wesprze, i mierność zaszkodzi.

Fortuna kroki stawiając niebaczne,
Przypadkiem tylko skłania się i rządzi;
Choć jej wyroki płocze i dziwaczne,
Przecież to czynić musim, co osądzi.
W momencie wzruszyć zdoła stany znaczne;
I lubo w swoich procederach błądzi,
Przecież, choć słaba i ślepa, i głucha,
Každy ją wielbi i każdy jej słucha.

Refleksjami takimi rozpoczyna Krasicki każdą pieśń *Myszeidy*. Drobniejsze gnomy (których treść nie odbiega od ogólnej jego filozofii życiowej) zdarzają się i w samym toku opowiadania. „Piękna rzecz latać, gdy się komu godzi, — bezpieczniej jednak, kto po ziemi chodzi” (VI strofa 2), „Mimo tak

wielkie płci naszej zalety. — my rządźm światem, a nami kobiety" (IV strofa 19): to wiersze należące do najbardziej spopularyzowanych z poematu. Refleksje te wszelako i gnomy zabarwiają się parodystycznie przez zastosowanie do historii kotów i myszy.

Żywioł parodii jest tu w ogóle najsilniejszy i przejawia się raz po raz, w rzeczach większych, zarówno jak w małych. Parodia obrad, parodia stosunków dworskich, parodia walki, parodia uroczystości pogrzebowej, parodia czarów itd.: tak by można streszczać poszczególne epizody poematu. Podobnie by można charakteryzować różne ustępy ze względu na styl. Oto np. parodia stylu barokowych porównań seryjnych (VII strofa 6):

Nie tak lichwiarza cieszy kruszec złoty,
Nie tak pijaka kufel napelniony,
Nie tak doktora żółtaczka, suchoty,
Nie tak szulera pamfil postrzeżony,
Nie tak dewotkę szwanki cudzej cnoty,
Nie tak dworaka faworyt sprzątniony:
Jak gdy księżniczka, skoro tam przybiegła,
Monarchę Myszów w swym ręku postrzegła.

Podwójną parodią jest zakończenie poematu („Wielki Kałużku, któż cię wielbić zdoła?" etc.): bo i parodią stylu panegirycznego, i parodią kultu dawnych kronikarzy. Parodią mowy homeryckiej jest mowa Gryzandra (VI). Parodią stylu wspominków historycznych jest wyliczenie monarchów pijaków (X). Itd.

Z groteskowego jednak charakteru poematu wynika, że tu i ówdzie nie mamy pewności, gdzie granica komiki parodystycznej i powagi. Od czasu do czasu zachodzą na tym tle efekty, których częścią składową są najuroczystsze wyrazy, a które wskutek tego właśnie wzbudzają niesmak. Duchna np. kładzie na grobie kota Filusia napis zakończony słowami: „Chwała, prawda, lecz śmiertelną bliznę — poniósł za naród i miłą ojczyznę" (IV). Wcześniej (II) Gryzomir woła na naradzie: „Ratujcie miłą ojczyznę przy zgonie", po czym inni jego spółplemieńcy „krzyknęli: Niechaj ginie wolność przeszła! — i tak się rada senatu rozeszła". Nawet sławna apostrofa: „Święta miłości kochanej ojczyzny" (która już w r. 1774 była ogłoszona osobno w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych") występuje tu (IX) jako refleksja z powodu przygód szczura. To wszystko działa trochę dekoncertująco.

Tym bardziej, że sama strona epicka nie jest — jak na poemat tych rozmiarów — dostatecznie zajmująca ani wybitnie komiczna. Boć główny komizm zasadza się tu na tym, że z epicką magnilokwencją mówi się o myszach, szczurach i kotach. Brak przy tym wybitniejszej indywidualizacji bohaterów: w większości wypadków jedynie imiona ich różnią. Trochę żywsze są tylko charaktery ludzkie.

Jeśli mimo to *Myszeis* nie tylko nie nuży, ale, owszem, przez cały czas zajmuje, to jest to tryumfem nieustannie jawnej osobistości narratora, lekkości i różnorodności jego stylu, dowcipu gnomów i aluzji literackich, które w opowiadaniu szczodrze rozrzucił. Kraszewski doskonale powiedział, że w tym poemacie jest „wykończenie perłowe, haft pracowity”, „wiersz też płynie niby muzyce gwoli, mierzony pięknie, strojny, zręcznie się uginający jak tanecznica, na której twarzy migają myśli wesole, to szyderskie, niekiedy poważne i prawie smutne”. Prawie smutne: to szczególnie trafne powiedzenie. Bo jednak nigdy smutne naprawdę. Nam się nieraz przy czytaniu wydaje, żeśmy już opuścili strefę wesołości: Krasicki przecież zawsze potrafi do niej nawrócić. Windakiewicz zauważył (w swoich wykładach uniwersyteckich), że ludzie tu „wypadli głupszy od kotów i myszy”. To prawda, i taka była zapewne intencja Krasickiego; ludzie wszelako bynajmniej nie zostali tu poniżeni na rzecz kotów czy myszy tak, jak zostali przez Swifta w *Gulliverze* poniżeni na rzecz koni. Parodia Krasickiego nigdzie nie jest zjadliwa, jego szyderstwo nigdy nie przekracza miary; nawet w stosunku do Kadłubka zreflektował się w końcu, wołając (X strofa 15): „Przebacz, jeżeli Muza zbyt wesola.” A tak i wszystkie inne szorstkości rozplývają się w tonie jego narracji: „ironicznym, delikatnym, salonowym, dworskim” (żeby raz jeszcze sięgnąć do świetnych określeń Kraszewskiego). Jednym ze środków łagodzenia rzeczy, które mogłyby brzmieć przykro, są aluzje literackie: do Homera, do Ariostowskiego *Orlando*, do Wolterowskiej *Henriady* itd. Paweł Cazin w swojej znakomitej książce (*Le Prince-Évêque de Varmie: Ignace Krasicki*, Paryż 1940) zauważył m.in., że i sentencja „My rządźmi światem, a nami kobiety” ma źródło literackie: w *Moraliach* Plutarcha, gdzie przypisana jest Katonowi starszemu.

Pod względem nasycenia literaturą *Myszeis* może się w poezji polskiej równać chyba tylko z utworami Słowackiego (miało też to swoje głębsze racje, że Słowacki w tym właśnie poemacie

cie tak sobie upodobał, jak o tym świadczą reminiscencje w *Lilli Wenedzie* i *Królu Duchu*).

Z tym wszystkim czujemy jakąś dysproporcję pomiędzy wątlą materią a kunsztem jej podania, pomiędzy nikłością ostatecznego wrażenia a wielkim talentem, który widzimy przy warsztacie.

5. Więcej „substancji” ma drugi poemat heroikomiczny Krasickiego *Monachomachia* (1778). Ma też już to, na czym zbywało *Myszeidzie*: wyraźne i wyraźnie skierowane ostrze satyryczne.

Ale ten sam paradoksalny stosunek pomiędzy uzdolnieniami autora a ich użyciem, który się przy tamtym poemacie rzucał w oczy, przejawia się i tutaj: w wyborze samego tematu satyry. Wyobraźmy sobie, że w r. 1938 któryś z biskupów napisał satyrę np. na pielgrzymki młodzieży akademickiej do Częstochowy, a będziemy mieć mniej więcej nowoczesny odpowiednik sytuacji, jaką stwarzało wówczas ogłoszenie satyry na zakonników przez dostojnika Kościoła, który, o ile dzieła swoje podpisywał, to nie inaczej tylko jako X.B.W. (tj. Xiążę Biskup Warmiński). Wydanie *Monachomachii* było wprawdzie anonimowe, ale autorstwo takiego utworu w ówczesnej Polsce nie mogło długo pozostać tajemnicą. Obok podobieństwa wszelako trzeba wziąć pod uwagę i różnice. W r. 1938 taki atak satyryczny nie byłby w duchu epoki; *Monachomachia* zaś była wtórem swojej. Była to przecież epoka Woltera.

Epoka wskazała Krasickiemu także wzory literackie. Naczelny wśród nich to wysoko przez cały ciąg XVIII wieku ceniony poemat heroikomiczny Boileau'a pt. *Pulpit* (*Le Lutrin*, 1672—1683), poemat, w którym drobny spór między prałatem a kantorem o widoczność w czasie nabożeństwa przeradza się w bójkę pomiędzy dwoma stronnictwami kapituły, przy czym orężem stają się książki. Drugi wzór to Gresseta *Vert-vert* (1733), popularny długo poemat humorystyczny, mający za temat zazdrość między dwoma klasztorami żeńskimi o papugę. Był i wcześniejszy włoski poemat w tym typie: *Wiadro porwane* (*La secchia rapita*, 1622) Tassoniego. Wreszcie Wolter posłużył się formą takiego poematu, aby w niej zamknąć paszkwil na Rousseau'a i satyrę na pastorów genewskich (*La Guerre Civile de Genève*, 1768). Z tymi zresztą wzorami ma *Monachomachia* wspólną tylko technikę parodystyczną i najogólniejszy zarys

pomysłu (skutki zazdrości i niezgody); we wszystkim poza tym Krasicki okazał zupełną samodzielność i oryginalność.

Skomponowana jest *Monachomachia* bardzo zgrabnie. W gładkich, lekkich oktawach opowiadanie płynie potocześnie i zajmująco. Ton opowiadania jest przeważnie wesoło ironiczny, a jeśli od czasu do czasu przechodzi w satyrę bezpośrednią (posługując się wyrażeniami takimi, jak np. „wielebne głupstwo” albo „rozkoszne siedlisko świętych próżniaków”), to niebawem do wesołej ironii powraca. Święci ona tryumfy zwłaszcza w przedstawianiu drobnych szczegółów charakterystycznych: „wziął doktor kubek w pocie swego czoła” (I strofa 14), „prze-wielebnymi sam popijał usty” (VI strofa 103) itp. Szczegółów takich jest wiele i wszystkie przedstawione są z widomą lubością.

Nie scalają się one w wielkie portrety charakterowe. Wszystkie postaci działające przedstawione są szkicowo. Zapewne, wyróżniają się osoby świeckie: Wicesgerent i Dewotka. Zapewne, wyróżniają się z tłumu zakonnych współbraci piękniś Hiacynt i osilek Gaudenty. Pamiętamy o przeorze, że dopiero pod wpływem działań jędzy niezgody „pierwszy raz w życiu jutrzeńkę zobaczył”. Pamiętać możemy ojca Honorata, który wie o wschodzie słońca po ciemnej nocy, bo o tym „czytał w uczonym Tostacie”, i długie z podobnymi przykładami mowy wygłasza. Możemy pamiętać karmelitę ojca Hilarego, który przestrzega współbraci przed turniejem kuflowym z dominikanami przy pomocy nieodpartego argumentu: „Pijemy dobrze, ale lepiej oni.” Możemy pamiętać ojca Elizeusza, który wygłasza sławną maksymę: „Trzeba się uczyć, upłynął wiek złoty” i występuje z filipiką przeciwko Stanisławowi Augustowi jako monarsze, co wzgardził miodem i nie pije wina. Trudno żebyśmy pamiętali wiele więcej, bo cała charakterystyka postaci wy-czerpuje się w większości wypadków na jednym rysie i jakimś szczególe sytuacyjnym; trzeba przyznać, że Krasicki umie je znakomicie przedstawić, w wierszach ciętych i zwartych. Jest kilka postaci, co mają rysów trochę więcej, ale i one gubią się wśród tłumu.

Bo wrażenie naczelne, jakie daje *Monachomachia*, to wrażenie tłumu, zbiorowiska, gromady.

Schodzą się mędrce, i biali, i szarzy,
Czarni, kafowi, w trzewikach i bosci;

Rumiana dzielność błyszczy się na twarzy,
Tuman mądrości nad łbami się wznosi.

Nic charakterystyczniejszego dla autora *Monachomachii* nad ten opis schodzenia się zakonników na dysputę (IV strofa 62). Bo jeśli go interesuje artystycznie zbiorowość, to jednak nigdy nie staje się dla niego jednolitą masą: zawsze się mieni szczegółami. Ściślej też może byłoby powiedzieć, że pociąga go nie zbiorowość, ale mnogość. Ten rys jego natury artystycznej ujawniają wszystkie opisy narad zakonnych, zarówno jak opis dysputy i wywiązującej się z niej bójki. Jako przykład, poręczny dla zwiezłości, przytoczyć można charakterystykę różnicy zdań wśród karmelitów (II strofa 42):

Nowa przyczyna w Karmelu do rady:
Ociec Makary nie życzy wojować,
Ociec Cherubin cytuje przykłady,
Ociec Serafin chce losu próbować,
Ociec Pafnucy wysyła na zwiady,
Ociec Zefiryn nie chce i wotować,
Ociec Eliasz wielbi stan spokojny:
Starzy się boją, a młodzi chcą wojny.

Szczególnie pociąga Krasickiego mnogość w ruchu. Stąd największej werwy i dosadności nabiera jego opowiadanie, kiedy przychodzi do przedstawienia bijatyki. Ustęp też pieśni V, zaczynający się od słów: „Ryknął Gaudenty jak lew rozjuszony”, nie bez racji najbardziej z całego poematu się spopularyzował. Jako parodia walk homeryckich jest to, można powiedzieć, rzecz doskonała. I dodać trzeba, sprawia na nas wrażenie zupełnie inne niż podobne parodystyczne ustępy w *Myszeidzie*: tam miała parodia charakter tylko literackiej igraszki; tu, będąc także literacką igraszką, służy przecież zarazem do satyrycznego oświecenia przedmiotu, który przedstawia.

A rozpościera się tutaj żywioł parodii równie jak w *Myszeidzie* szeroko. Nie wyczerpują go homeryckie epitety, porównania, wyliczenia i apostrofy. Mnisi małomiasteczkowi raz po raz znajdują się w sytuacjach bohaterów *Iliady*. Występuje jęcza niezgody niby Wirgiliuszowska Alekto. *Vitrum gloriosum* opisane jest jak tarcza Achillesa. Przemówienie ojca Defendensa na pochwałę Wicesgerenta („Na płytkim gruncie rozbujałych fluktów” itd., IV strofa 65) jest parodią uroczystej mowy pochwalnej czasów saskich. Przemówienie ojca Honorata (pieśń I) jest parodią „uczonych” przykładów kaznodziejskich. Ba,

swoją własną apostrofę *Do miłości ojczyzny* Krasicki sparodjował (III strofa 55):

Wdzięczna miłości kochanej szklenice!
 Czuje cię każdy i słaby, i zdrowy;
 Dla ciebie miłe są ciemne piwnice,
 Dla ciebie znośna duszność i ból głowy.
 Słodzisz frasunki, usmierzasz tęsknice:
 W tobie pociecha, w tobie zysk gotowy.
 Byle cię można znaleźć, byle kupić,
 Nie żal skosztować, nie żal się i upić.

Wszystko to jest stylistycznie świetne i świetnie wplecione w całość. Ale jakiemu celowi służy? Co Krasicki satyryzuje w swoich mnichach?

Przede wszystkim, że ich jest za dużo. Uwydatnia to pamiętny obraz miasta (I strofa 3), w którym „było trzy karczmy, bram cztery ulomki, — klasztorów dziewięć i gdzie indziej domki”. Tak, ale ten obraz „zbioru pustek” każe myśleć nie tylko o mnogości klasztorów, lecz i o stanie politycznym i ekonomicznym kraju, o położeniu mieszczan i gospodarce szlacheckiej. A o tym wszystkim zupełnie nie w poemacie nie usłyszymy. Adres więc satyry w stosunku do założenia od razu zostaje zredukowany.

Wymownie i przekonująco przedstawia Krasicki pijaństwo, próżniactwo i nieuctwo mnichów. Temu zadaniu satyrycznemu służą najżywsze obrazki w poemacie. Ale ponadto wyśmiewa jeszcze i to, co uważa za złą naukę przez klasztory szerzoną. *Monachomachia* jest satyrą zarówno na tych zakonników, co nie wiedzą, gdzie jest biblioteka klasztorna, jak i na tych, co mają głowy „pozawracane” przez Arystotelesa, powołują się na Tostata, cytują Dunsza Szkota czy Bartola de Sassoferato i umieją na pamięć formuły sylogizmu. Są to, oczywiście, dwie sprawy różne.

We wrażeniu łączymy sobie te sprawy zakładając, że każda z nich odnosi się do innej grupy mnichów. Jedna — to próżniaki i nieuki; druga — to napelnieni książkową mądrością scholastycy. Co prawda, to rozgraniczenie nie występuje u Krasickiego bardzo wyraźnie. To pewna w każdym razie, że o ile picie i próżnowanie zostało nam przedstawione *ad oculos* w sposób przekonujący, o tyle dysputa (w pieśni IV) o niczym nas nie przekonuje: bo przecież ta dysputa naprawdę wcale nie została przedstawiona od strony treści. Nikt chyba nie powie, że się dużo dowiedział, kiedy przeczytał, iż *Defendens*, „wziąw-

szy stronę przeciwną na oko, — nabił argument i strzelił z *Baroko*". Nie wiemy, czy dysputa była pusta. Rzecz pewna natomiast, że zupełnie pusta jest relacja Krasickiego, w której czytamy o zasłonięciu się „puklerzem *Distinguo*", o odstrzeleniu się z *Celarent* itp.

Przecież zarówno *Distinguo* jak *Celarent* i *Baroko* są to formuły bardzo szanowne i w respekcie dla nich logika dzisiejsza niczym się nie różni od logiki XVII czy XVIII wieku. Jeśli w ich zastosowaniu mogło być coś śmiesznego, to musiało wynikać albo z błędnego ich zastosowania, albo ze śmieszności samego tematu dysputy; ale przecież o tym nic nam Krasicki nie powiedział. Nie spostrzegł, że w ten sposób postawił się na równi z tymi, których wysmiewa: bo chce, żeby czytelnik uwierzył mu na słowo, tak jak o. Honorat wierzy na słowo Tostatowi.

Jest to w satyrze niedociągnięcie nie tylko ideowej, ale i artystycznej natury. Dziś uderza nas ono tym bardziej, że inaczej już dziś patrzymy na logikę scholastyczną niż pokolenie Krasickiego. Jej źródła średniowieczne zostały w naszym stuleciu rehabilitowane w całej pełni. W związku z tym badacze sięgają nieraz i do podręczników filozofii szkolnej XVII i XVIII wieku i odnajdują w nich niejedno zdrowe ziarno (podobnie i wysmiane przez Krasickiego dzieła mistyki hiszpańskiej traktujemy dziś inaczej, widząc głębszą treść pod dziwaczną barokową frazeologią). Zapewne, wiemy, że filozofia scholastyczna miała swoje wynaturzenia. Tematy, które w niej stosowano dla gimnastyki myśli, były nieraz niedorzeczne. Co gorsza, wytworzyła się przy niej sofistyczna kazuistyka, której zła sława związała się przede wszystkim z pewnym okresem historii jezuitów. Tej kazuistyce poświęcił Pascal sławne *Prowincjałki*. Jest to nie tylko parodia formy kazuistycznego rozumowania, ale satyra na jego istotę. Pascal przytacza same wywody, w całej ich zupełności. Krasicki, ujawniwszy ambicję satyry głębszej niż w jakimś *Pulpicie* czy *Vert-vercie*, w istocie satyryzuje tylko brzęk słów zamiast treści. Jest w tym niewątpliwie powierzchowność. Jest może jeszcze i coś innego: jakaś specyficznie polska trudność dokonania większego wysiłku wyobraźni (która w tyłu naszych nawet znakomitych dziełach miała się zaznaczyć w zakresie elementów fabularnych).

Krótko mówiąc, ukazawszy możliwość głębokości, Krasicki niebawem z niej rezygnuje. Łączy się, co prawda, ta rezygnacja z dominującym w utworze nastrojem: jest to przecież nastrój lekki. Satyra Krasickiego chce być bardziej zabawna niż ostra.

Jej punktem wyjścia jest raczej poczucie komizmu niż oburzenie. Nic w niej ani z programowej zawziętości Woltera, ani z rubasznego gniewu Naruszewicza (nie mówiąc już o sarkazmie Pascala!). Autor się bawi, i bawi zarazem czytelnika, lekką ironią, którą obejmuje nawet ogólniki niezaprzeczenie za prawdę uznawane.

Po cóż się gniewać? Wszak astronomowie
Znaleźli plamy nawet wpośród słońca.
Wszyszczaku, czapce, w turbanie, w kapturze,
Wszyscyśmy jednej podlegli naturze.

Oto przykład pierwszy lepszy (VI strofa 94). A niejedna diatryba jest tu tak obosieczna. Oto na przykład jeszcze początek pieśni III:

Że dobrze myśleć o chlebie i wodzie,
Bajali niegdyś mędrce zapalczywi.
Wierzył świat bajkom, lecz mądry po szkodzie,
Teraz się błędom poznany przeciwi.
Już wstrzemięźliwość nie jest teraz w modzie.
Piją, jak drudzy, mędrcom prawdziwi.
Miód dobry myślom żywości udziela;
Wino strapione serce rozwesela.

Wszędzie wyczuwa się tę troskę satyryka, aby się nie dostać na zbyt głęboką wodę, aby nie wypłynąć poza obszar żartu. Parodiować! Tak. To jest w nim poryw nieprzemierzony. Ale Boże broń przesadzić. Jego usposobieniu nic nie jest bardziej obce niż przebranie miary.

Jest to też fakt arcycharakterystyczny dla niego, że po *Monachomachii*, kiedy spostrzegł, że ci i owi czytelnicy przypisują mu intencje bardziej dalekosiężne od tych, które miał naprawdę, ogłosił (1780) *Antimonachomachię*.

I tu, co prawda, siedl za wzorami. Bo nie tylko istniała *Krytyka „Szkoły żon”* Moliera, ale i *Krytyka „Vert-verta”* Gresseta (gdzie zakonnice sądziły przeczytany poemat o sobie), i *Sąd Plutona nad Rozmowami zmarłych* Fontenelle'a. Znamienny wszelako dla indywidualności Krasickiego jest charakter sprostowania, jakie daje w drugim swoim utworze. We wszystkich bowiem szczegółach określa się w nim jako miłośnik średniej drogi. Cóż mówi? Miał na myśli bynajmniej nie zakony, ale tylko zakonników, i to tylko złych. Gdzie są dobrzy, gotów ich pochwalić; ale jeśli są zli, niech się poprawią. Przyznaje się

nawet do pewnej winy („Myśl może była zbyt cnie wesół”), ale jakże finezyjnie i dowcipnie, samym przyznaniem salwując zarazem swoje prawo do takiej winy.

Cały utwór jest arcytworem węzowo w różne strony wyginającej się ironii. Jakże liryczne w tonie np. są wiersze z pochwałą snu i myśli swobodnej (III strofa 36):

Bogdaj to zasnąć! Byle sen był smaczny,
Mniejszą, na miękkim łożu czy na ławie.
Bogdaj to zasnąć! Chociaż sen dziwaczny,
Słodsze te baśnie niż troski na jawie.

Stanowią one introdukcję do... opisu snu Gaudentego. A jakże obosieczna jest ironia w pochwalę dawnych czasów (VI strofa 96), kiedy to „wprawdzie nie było tak kształtnie i grzecznie”, ale ludzie „żyli wesół, żyli i bezpiecznie”.

Osobna uwaga należy się przytoczonym w pieśni IV niby to w charakterze argumentów obrończych głosom różnych osób o *Monachomachii*. Jest to ironiczna (a wesół) rewia powszechnie kursujących opinii o literaturze („Byli, którzy cię słusznie zwali fraszką, — a poważniejszą zatrudnieni pracą, — gardząc wspaniale nikczemną igraszką, — nie czytając cię rzekli, żeś ladaco.” „I sprawiedliwe były takich zdania, — co im o dobro kraju tylko chodzi: — Cóż wiersz pomoże do praw układania? — alboż się zboże po wierszach urodzi?” Itd.).

I parodia jest tu świetnie stosowana. Wystarczy wspomnieć choćby tylko wstęp epicki do pieśni V („Na wielkie dzieło trzeba się zdobywać” etc.) albo adwokacką (w tejże pieśni) przemowę Wicesgerenta. Przede wszystkim zresztą utwór jest obszerną autoparodią. Wyraża się to już w doskonałym paralelizmie kompozycji widocznym w tytule, w analogicznym rozwinięciu wypadków, w identycznym rozkładzie ról, w identycznej liczbie pieśni i oktaf, ba, w takich nawet szczegółach jak identyczny charakter introdukcji (w oktawie skupiającej siedem gnomów), jak przeciwstawienie „rozkoszemu siedlisku świętych próżniaków” „świętych więzień”, które „miłość cnoty wzniosła”, jak apostrofy do Alberta Wielkiego i Tostata (II strofy 24—25) analogiczne do dawniejszej apostrofy do Arystotelesa, itd. Dla artysty uprawiającego parodię jako „sztukę czystą” były to w pewnym sensie osiągnięcia szczytowe.

Sama dynamika akcji jest mniejsza niż w *Monachomachii* (wyczerpuje się w gadaniu i kłótniach; najgwałtowniejszym

czynem jest rozbicie przez Honorata czterech pulpitów z książkami). W ogóle rzecz jest — jak wszelka powtórka — od prototypu swojego mniej żywa. Zajmuje wszelako jako znakomite rozwiązanie zadanie kompozycyjne, lśni kunsztem stylistycznym i dowcipem.

6. W *Antimonachomachii* jest wiersz (VI strofa 99): „I w do-
brym zbytek cnotą się nie zowie.” Wiersz ten mógłby służyć za
motto do wielu utworów Krasickiego — przede wszystkim
do *Satyr* (których część pierwsza wyszła w druku w r. 1779, tj.
między *Monachomachią* a *Antimonachomachią*, pozostałe zaś
w różnych zbiorach w ciągu następnych lat pięciu) i do *Li-
stów* wierszem (późniejszych na ogół trochę, ale formą i tema-
tami pokrewnych *Satyrom*).

Nigdzie indziej tak wymownie, tak szczegółowo i tak wielo-
stronnie jak tutaj nie przedstawił Krasicki swojego przekona-
nia i swojego upodobania do średniej drogi, omijającej wszel-
kie przepaści i wszelkie szczyty. Można by powiedzieć, że je-
śli w czym Krasicki okazuje prawdziwą pasję, to w obronie
umiarkowania. Celem, w który przeważnie godzi jego satyra,
jest przesada. „Rzekłbym: Świecie! miej baczność na każdą
przysadę”: taka jest konkluzja satyry *Podróż*. I większość in-
nych mogłaby mieć taką samą. Nie przesadzajcie — głoszą one
— ani w domatorstwie, ani we włóczęgostwie; ani w mo-
dernizmie, ani w konserwatyzmie; ani w recepcji mód zagra-
nicznych, ani w swojszczyźnie; ani w czynności, ani w odpo-
czywaniu; ani w elokwencji, ani w milczeniu. Ba! znajdujemy
tu przestrożę, żeby nie przesadzać nawet... w mądrości. Bo oka-
zuje się, że i w niej można miarę przebrać. Rozwinięciu tej
myśli poświęcony jest cały list *Do Pawła*. Głupi, jak się dowia-
dujemy, był Polikrates, „co w morzu utopił szkatułę”; głupszy
jeszcze Diogenes, „co się zamknął w beczce”: jeden i drugi
właśnie dlatego, że chcieli być zanadto mądrzy. I tak to nieraz
z mędrkami. Cóż więc robić? Nasz satyryk gotów nawet zary-
zykować paradoks: „Jeśli mędrzy w swych zdaniach niekiedy
dziwaczą, — idźmy za dziwakami...” Ale to tylko chwila. Bo na-
prawdę paradoks nie leży w jego naturze. Jego ideałem są ra-
czej na nowo zilustrowane przykładami i nową glorią uwieńczo-
ne *loci communes*. Kwintesencją więc wywodów na temat mą-
drości będą słowa: „Mówmy z sobą po prostu, jak to gminni
ludzie.” Tak i gdzie indziej. Satyra *Pochwała milczenia* w zgo-
dzie ze swoim tytułem wychwala „świętą niemotę”, która jest

„sprawcą myśli”, ale nie pomija postaci milczenia zbrodniczych. Satyra *Pochwała wieku*, ujęta w formę dialogu, pozwala wymownie przemawiać zarówno chwalcy, jak i oskarżycielowi współczesności (nawet tępienie zabobonów ukazane jest w ten sposób w dwojakim aspekcie, nawet w rozpowszechnieniu druku zaznaczone zostały strony ujemne).

To starannie strzeżone umiarkowanie nadało większości *Satyry* i *Listów* ton powściągliwie ironiczny, niejedną zabarwiło lekkim humorem: tak jest z najlepszymi, *Żoną modną* i *Pijaństwem*.

Były wszelako tematy, które się do takiego traktowania nie nadawały. Rzadko je Krasicki poruszał. Kiedy jednak mu się już nasunęły, wtedy porzucał tak programowo pielęgnowaną równowagę i zdobywał się na ironię bardziej gryzącą, a nawet na bezpośrednie (aczkolwiek zawsze tylko generalne) oskarżenia. Tak jest w satyrze *Świat zepsuty*, pełnej wprowadzie konwencjonalnych motywów i konwencjonalnej retoryki, ale mającej także ustępy pełne prawdziwej goryczy, indygnacji, nawet zgrozy. Tak jest w satyrze *Palinodia* z ustępem o owym Wojciechu, co to „kiedy gra, nie kradnie”, i eksklamacją o oszustach i mataczach. Tak jest w szczególnie cierpkiej satyrze *Pan niewart sługi*, poświęconej nieludzkiemu obchodzeniu się ze służbą (przyrodzona zresztą kompromisowość natury Krasickiego kazała mu osłabić ostrze tej satyry, czyniąc głównym przedmiotem ataku nie szlachcica, ale chłopą spanoszonego na złodziejstwie: bo on to przede wszystkim „niewart być panem”).

Krasicki, jakeśmy widzieli, uznawał istnienie poezji dydaktycznej jako „rodzaju” równouprawnionego z innymi. *Satyry* zarówno jak *Listy* miały w duchu tego poglądu wyrażać raczej zapatrywania niż uczucia. Tym cenniejsze są dla nas te momenty, w których uczucie przemaga, które więc świadczą o tym, że zmysł poetycki bywał czasem w Krasickim silniejszy niż jego teoretyczny program. Nie ma takich momentów dużo, są jednak, i to przede wszystkim w grupie satyr i listów wspomnianej ostatnio. Zdarza się, że Krasicki zdobywa się na wiersz brzmiący jakąś bezradną i rzewną prostotą, jak np. „Jednejśmy matki dzieci, a matka w niedoli” (w liście *O obowiązkach obywatela*). Nigdy też nie ulega u niego uczuciowej dewaluacji wyraz „rozpacz”; a są wypadki, że ten właśnie wyraz, tak nie odpowiadający jego zasadniczej postawie wobec życia, tak przeciwny jego naturze, jest jedynym, jakiego może użyć. Tak

jest w liście *Do Krzysztofa Szembeka*. Tak jest w zakończeniu satyry *Świat zepsuty*:

Padnie słaby i leże — wzmoże się wspaniały;
Rozpacz — podział nieczemnych. Wzmagają się wały,
Crozi burza, grzmi niebo; okręt nie zatonie,
Majtki, zgodne z żeglarzem, gdy staną w obronie.

Tak jest i w liście *Do Adama Naruszewicza*, gdzie rozmyślania nad historią Polski kończą się podobnym obrazem okrętu o masztach „zdruzgotanych wiatrami” i podobną refleksją:

Błąd uznać — krok do cnoty, podła rzecz rozpaczać!

Jak widać, dewizie horacjańskiej „*Aequam servare mentem*” Krasicki się nie sprzeniewierza całkowicie: wszystkie wspomniane tu i przytoczone ustępy (podobnie jak wcześniej cytowane ustępy z utworów bardziej lirycznych) świadczą o wysiłkach czynionych dla zachowania równowagi. Ale świadczą zarazem, że przecież i przed tym pisarzem, którego potrzebą był uśmiech i pogoda, otwierały się czasem jakieś otchłanie. Rzadko zresztą i nie na długo. Skuteczną obronę przed takim widokiem znajdował, zajmując stanowisko, z którego się rozciągały perspektywy uniwersalne. Mając je przed sobą, odzykiwał spokój drogą wyrozumiałości dla natury ludzkiej („Miła cnota każdemu, choć powabne zbrodnie”, „Naprawiajmy, choć sami godni naprawienia”, itd.), co pozwalało pokrzepiająco stwierdzić, że „źli ludzie, lecz nie rodzaj” (jak czytamy w liście *Do Pawła*), po czym można było znów wracać do chwilowo zachwianej nauki o równowadze i przestrzegać przed jej zwinięciem („Zbytek i w dobrym zdróżny”, jak raz jeszcze głosi list *O obowiązkach obywatela*).

Występki też i słabości, które Krasicki w swoich satyrach i listach przedstawia, przeważnie są ujmowane w kategorii uniwersalne, i choć przejawiają się w sposób charakterystyczny dla terenu i epoki, w istocie swojej są ogólnoludzkie. Głupcy, obłudnicy, oszuści, złodzieje, marnotrawcy, wyzyskiwacze, snoby, ciemięgi (a o takich głównie tu słyszymy) nie byli przecież specjalnością ani Polski, ani tylko XVIII wieku. Pod tym względem satyry Krasickiego przypominają satyry Horacego i Boileau’a.

Od pisarzy tych przejął także Krasicki typ formalny zarówno satyr, jak listów wierszem. Boileau’owi zawdzięcza nadto

kilka motywów tematycznych (w *Pijaństwie*, *Malżeństwie*, *Człowieku i zwierzęciu*, *Palinodii*). Inne satyry (jak np. *Żona modna*, *Marnotrawstwo*) ujawniają znów bliskie pokrewieństwo ideowe z artykułami angielskiego „Spectatora”, przerabianymi (m.in. przez Krasickiego samego) w wydawanym przez Bohomolca „Monitorze”; i w ogóle z publicystyką moralistyczną epoki. Satyrę na „świat zepsuty” tej epoki napisał był już poeta francuski Gilbert (*Wiek osiemnasty*). W jeszcze innych satyrach Krasickiego (jak np. w *Pochwale głupstwa*) widać związki tematyczne z tradycjami sięgającymi Erazma z Rotterdamu.

Nie ujawnił więc Krasicki wielkiej inwencji w zakresie tematów swoich satyr. Ale i w nich, tak samo jak w *Myszeidzie* i *Monachomachii*, jeśli bierze pobudki z zewnątrz, to w ich opracowaniu jest zupełnie samodzielny i na każdym pomysle wyciska swoje piętno indywidualne. Folkierski, który osobne studium poświęcił stosunkowi jego do Boileau’a, trafnie zauważył, że te miejsca *Satyr*, w których widać jakieś reminiscencje czy transpozycje z pisarza francuskiego, są właśnie dowodami „niezwykłej samodzielności pióra Księcia Biskupa Warmińskiego”.

Znaczna jest różnorodność rodzajów kompozycji w *Satyrach*. Są satyry o charakterze bezpośredniego ataku retorycznego (jak *Świat zepsuty*). Są takie, co się składają z serii obrazków ukazujących różne typy ludzkie (jak *Złość ukryta i jawna*). Inne mają postać rozmowy — bez żadnego odezwania się autora od siebie; w rozmowie takiej przesuwają się przed nami szereg żywych scen związanych jakimś jednym motywem; są przy tym różne odmiany: to temat satyry jest demonstrowany na jednej postaci (jak w *Żonie modnej*), to na dwóch (jak w *Marnotrawstwie*), to na wielu (jak w *Życiu dworskim*). Jest i satyra mająca postać ironicznego powinszowania (*Szczęśliwość filutów*). W pewnych satyrach ciągnie się przed nami łańcuch scen mniej więcej tej samej miary i wagi. W innych jedna ze scen ma znaczenie centralne, jest wyposażona w obszerniejszy od innych rozmiar i przedstawiona ze specjalną szczegółowością (w *Żonie modnej* taką sceną jest przyjazd młodej pary do domu; w *Życiu dworskim* poranek przyjęć, z ciżbą darmozjadów cisnących się do panka). W każdym z tych rodzajów kompozycji okazał Krasicki znakomity kunszt pisarski (zanalizowany doskonale przez Konstantego Wojciechowskiego).

Portrety i tu, jak w poematach heroikomicznych, są tylko szkicowe, ale dar komicznego widzenia rzeczy przejawia się w nich w całej świetności. Wszystkie, naturalnie, mają zacięcie karykaturalne, ale można powiedzieć, że są to karykatury mistrzowskie. Wystarczy przypomnieć „bohaterów” *Pijaństwa* i *Zony modnej*.

I tu też, jak w *Monachomachii*, przejawia się charakterystyczne upodobanie Krasickiego do rozmaitej i ruchliwej mnogości. Przejawia się ono w szybko, kalejdoskopowo jakby zmieniających się scenach ukazujących coraz to nowe typy satyryczne. Kiedy indziej znów — kiedy tematem satyry jest jeden typ tylko — przejawia się w ukazywaniu wielorakości jego ekspansji, ruchu przez nią wytwarzanego. Oto np. urywek z opisu zmiany dawnego urządzenia domu szlacheckiego na nowe (z satyry *Marnotrawstwo*):

Ten ustawia pagody chińskie na kominie,
Ten perskie girydony, ów japońskie skrzynie,
Pełno muszlów zamorskich, afrykańskich ptaków,
Wrzeszczą w klatkach papugi, krzyk szczygłów, świst
szpaków,

Bije zegar kuranty, a misterne flety
Co kwadrans, co godzina dudła menuety;
Wchodzi pan, pasie oczy nowymi widoki.

A takich opisów pełno w każdej prawie satyrze. Przypominają one karykaturalne sceny obyczajowe Hogartha, spopularyzowane przez społeczne sztychy angielskie.

Styl *Satyr* i *Listów* — potoczysty, jasny, naturalny i swobodny jak w rozmowie — ma swoistą jednolitość, w której się wszelako mieszczą i dyskretne parodie różnych stylów społecznych. Oto np. parodia stylu sentymentalnego (z satyry *Prze stroga młodemu*):

Skacz ze skały, w miłosnych pętach niewolniku,
Albo, siadłszy w zamysłach przy krętym strumyku,
Gadaj z echem, płaczący na płonne nadzieje;
Twoja Filis tymczasem z głupiego się śmieje.

Oto (z tejże satyry) próbka parodystyczna stylu „filozoficznego”:

Za nic dawni pisarze, stare księgi fraszki,
Dzieła wieków to płonne u niego igraszki;
Filozof, jednym słowem, i miną, i cerą,
Unosi się nad podłą gminą atmosferą,
Depce miałość uprzedzeń, a dając, co nie ma,
Stwarza nowy rząd rzeczy i wiary systema.

A oto znów styl „romansowy” (z satyry *Małżeństwo*):

Toś amant, siadź więc na koń, a ujawszy pikę,
Nowy Roland, głoś światu twoją Angelikę,
Ścinaj karły, olbrzymy, smoki, czarownice.
Niech zna każdy, nad twoją iż oblubienicę
Piękniejszej w świecie nie masz. Tak romanse każą.

Podobnych parodij stylistycznych można by wskazać wiele: w *Pijaństwie* np. dialogi ucztujących sarmatów, w *Zonie modnej* zupełnie odmienny sposób mówienia obojga małżonków itd.

Parodie te wszystkie służą jako wyborne środki ekspresyjne ironicznej postawie satyryka. Bo, choć — jakśmy widzieli — nie brak w *Satyrach* bezpośrednich oskarżeń, a zdarza się czasem i bezpośredni wyraz uczuć, ironia jednak jest postawą dominującą. Rzecz oczywista, że ona najbardziej odpowiada naturze autora. Toteż do najwyborniejszych należą te satyry, które są całe w dialogu, przede wszystkim *Pijaństwo* i *Zona modna*. Obok nich można postawić tylko wstępną satyrę *Do Króla*, która jest jakby ironiczną parodią złych satyr (wyrażających opinie szerokich rzesz gminu szlacheckiego o Stanisławie Augustcie) i przez to staje się pochwałą. Choć być może, że mają słuszność ci krytycy, co (jak Kraszewski lub Konstanty Wojciechowski) pytają, czy czasem przez tę tak misternie wystylizowaną pochwałę nie przebija jeszcze („ledwie dostrzegalna”) ironia wyższego stopnia. Czy np. zwrócone do Stanisława Augusta powiedzenie: „Mądry przedysputował, ale głupi pobili” nie jest pochwałą obosieczną? Rzecz bardzo prawdopodobna. Taka spiralnie niejako obracająca się ironia leżała w charakterze tego pisarza, który w *Antimonachomachii* umiał przecież sam siebie sparodiować.

7. Tyle różnych stylów zasymilowawszy dla celów parodii, w pewnej chwili zrobił Krasicki próbę opanowania jednego ze stylów wysoko społecznie cenionych dla celów serio, mianowicie stylu epopei wojennej: w r. 1780 (tj. tym samym, w którym wyszła *Antimonachomachia*, a w rok po wydaniu pierwszej części *Satyr* oraz *Bajek i przypowieści*) ogłosił poemat w dwunastu pieśniach oktawą pt. *Wojna Chocińska*. Wzorem kompozycji i stylu była dla niego najoczywiściej *Henriada* Woltera (1728), ów charakterystyczny wytwór chłodnego racjonalizmu epoki Oświecenia, napisany bez wyobraźni, bez zmysłu

dla kolorytu historycznego i bez sympatii dla ducha przeszłości. Wszystkie te wady występują jaskrawo i w *Wojnie Chocimskiej*. Nie ma w tym utworze ani żywych charakterów, ani plastycznych obrazów, ani tężyzny w opowiadaniu; akcja jest właściwie tylko kroniką wypadków, schematycznie urozmaiconą scenami fantastycznymi (jak pokrzepiająca przepowiednia tajemniczego pustelnika w pieśni VI, analogiczna do przepowiedni Sybilli w *Eneidzie*, albo piekielne sztuki czarnoksiężnika Omara, wywodzące się z *Jerozolimy wyzwolonej*); jedna tylko pieśń III, przedstawiająca rozstanie Chodkiewicza ze świeżo poślubioną małżonką, ma pewien pozór obrazu obyczajowego, ale i tu próżno by szukać śladu odczucia ducha przedstawianej epoki: w istocie najwidoczniej chodziło Krasickiemu głównie o wprowadzenie konwencjonalnej analogii do pożegnania Hektora z Andromachą (zabarwionej „romansowości” à la Tasso: młoda pani Chodkiewiczowa „przrzeczenia wspomina wzajemne” w odludziu leśnym i „na miękkiej korze tam pamięć ich pisze”). Z każdej stronicy wieje chłód, sztuczność, przymus. Zdarzają się nawet (rzecz, zdawałoby się, nieprawdopodobna u Krasickiego) ustępy zupełnie niedołączne. Większą stosunkowo siłą odznacza się sam początek poematu, uczczony przez Mickiewicza frazeologicznym zbliżeniem w początku Konrada Wallenroda:

Już się był mieczem zwycięskim zbyt wślawił
Naród na zemstę od Boga zesłany;
Już w krwi niewinnej od wieków się pławił...

Cazin, analizując z wykwintnym humorem cały pracowity konwencjonalizm *Wojny Chocimskiej*, zwrócił uwagę na obfity i w tym dziele Krasickiego udział aluzyj literackich: mamy tu transpozycje motywów i parafrazy wersetów nie tylko z Woltera, ale i z Lukana, i z Cyserona, i z Nowego Testamentu, i z Psalmów. Te parafrazy stanowią najlepsze wiersze utworu. Aluzją literacką (tym razem do przedostatniego trenu Kochanowskiego) przemawia i wyróżniony przez Cazina wiersz: „Gdy ojciec karze, nie tak dzieci płaczą”, którym pustelnik strofuje i pociesza rozpaczającego Zawiszę.

Inną próbą nowego stylu był przekład *Pieśni Ossjana* (dzieło lat późniejszych). Zainteresowanie się tym rzekomym prymitywem dowodzi, jak Krasicki współżył literacko ze swoją epoką. Cała bowiem epoka (z Goethem włącznie!) zachwycała się „odkrytym” przez Macphersona Ossjanem, uważając jego pieś-

ni za poezję „w stanie natury”. W istocie, jak dobrze dziś wiemy, było to zręczne fałszerstwo literackie, dostrojone do gustów osiemnastego wieku i do tych wyobrażeń o „stanie natury”, jakie szerzył w swoich pismach Rousseau, dlatego też tak łatwe wówczas do przyjęcia. Powszechnie się wtedy wydawało, że te pieśni, jak mówił Dmochowski (w cytowanej już pochwalie Krasickiego), „pełne są żywych opisów, tkliwych uczuciów, silnych wyrazów”, czego dziś w nich zgola nie dostrzegamy. W istocie działał na czytelników XVIII wieku przede wszystkim na pewno czynnik inny. Dmochowski określił go jako „osobliwie rozlany w nich [sc. w tych pieśniach] ton słodkiej melancholii, który rozrzewnia czytającego i miłym zasmuceniem serce napawa”. Otóż nastrój melancholijno-sentymentalny stał się w pewnej chwili w XVIII wieku modny; „kanalizowały” się w nim wygodnie mgliste przewidywania katastrof, jakie cywilizację tego wieku miały spotkać. Tym chętniej witano ten nastrój w domniemanych znaleziskach z nieokreślonej przeszłości, w których występował w zespole z tonem rycerskim i bohaterskim. W Polsce okresu rozbiorów fascynacja tej melancholii była jeszcze bardziej zrozumiała. Uległ jej i Krasicki, z natury tak od melancholii daleki. Oto przykład stylu, w którym się nastrój ossjanowski w jego parafrazie wyraża (z początku rapsodu pt. *Opisanie nocy bardów*):

Noc ponura, noc smutna, mgły na górach wiszą,
Szum drzew słychać z daleka, wiatry je kołyszą.
Skrył się księżyc, gwiazd nie znać, a potoki mruczą,
Po wyniosłych wierzchołkach drzew puchacz huczą;
A gdzie ciemne grobowców wśród gęstwi pieczary,
Tułają się okropne straszydła i mary.

Znakomity parodysta istniejących stylów mniej był szczęśliwy, gdy chodziło o torowanie dróg dla nowych. Zdarzało się wtedy, że mimo woli sam wpadał w parodię.

8. Nierównie szczęśliwsze były innowacje Krasickiego w prozie powieściowej. Teoretyczna jego opinia o powieściach była, co prawda, niewysoka. Poświęcił im jedną ze swoich krótkich „uwag” (*Romanse*), z której wynika, że znał znakomite dzieła powieściopisarzy zachodnich, Lesage’a, Prévosta, Richardsona, Fieldinga, „a osobliwie” *Wikarego z Wakefieldu* Goldsmitha i uznawał, iż „Anieleczycy w tym rodzaju pisma pierwszeństwo dotąd sprawiedliwie trzymają”. Ale cóż, kiedy ostateczny je-

go sąd o tych „romansach obyczajnych” zamykał się w słowach, że „choć z wielu miar te księgi godne szacunku, mogą ich miejsce inne w pierwiastkowej panień edukacji zastąpić”. Nie wiele wyższe było jego mniemanie o *Don Kiszocie*, którego wprowadzie bardzo lubił, ale w którym widział tylko satyrę na romanse rycerskie („uczciwe wprowadzie, ale nie mające żadnej użyteczności”) oraz „ważne bardzo uwagi”, czyli „wyroki obyczajności” „prawdziwe i zwięzłe obwieszczone”. (Skądinąd wiadomo, że miał jeszcze sympatię i do Sterne’a, ale jakoś nie próbował jej ani przy tej, ani przy innej okazji uzasadnić.) Te jego opinie o wielkich dziełach obcych nie zapowiadają wybitniejszego udziału pierwiastków twórczych w powieściach jego własnych. Na szczęście, instynkt artystyczny ożywia chwilami jego satyryczno-dydaktyczne założenia. Chwilami zresztą tylko.

Stosunkowo najwięcej życia mają w sobie *Mikotaja Doświadczyńskiego przypadki* (1776). Pomysł tego dzieła, podobnie jak pomysły innych dzieł Krasickiego, zahacza o rzeczy, które już były w literaturze. Pierwsze jego kartki, wystawiające wychowanie bohatera, dają jak gdyby próbę polskiej powieści awanturniczo-realistycznej w tym typie, który we Francji reprezentował Lesage, a w Anglii Fielding i Smollett. Niebawem jednak staje się rzeczą jasną, że Krasicki postanowił iść nie tyle za tamtymi pisarzami, ile za Wolterem, który w swoich „powiastkach” skarykaturował motywy powieści awanturniczo-realistycznej dla celów swoistych tendencji filozoficznych. Z zacięciem wyraźnie wolterowskim, a nie lesażowskim czy fildingowskim traktowana jest historia Doświadczyńskiego usamodzielnionego, błyszczącego jako modny kawaler, odbywającego podróż zagraniczną, popadającego w towarzystwo szalbierzy, okradzionego i wystawionego na podejrzenie władz bezpieczeństwa, zmuszonego wreszcie schronić się na okręcie, który się rozbija u brzegów nieznanej wyspy Nipu. Epizod znówu nipuański, wystawiający idealne społeczeństwo, łączy *Doświadczyńskiego* z literaturą utopij, która kwitła obficie i w XVII i w XVIII wieku. (Był taki epizod utopijny i w *Kandydzie* Woltera, i w *Gulliverze* Swifta; są to zresztą pokrewieństwa tylko formalne: pod względem treści utopia Krasickiego jest przeważnie zobrazowaniem idei Rousseau’a o społeczności „w stanie natury”.) Wśród Nipuanów Doświadczyński dojrzewa, kształci się, by — zatęskniwszy do kraju — w ostatniej części powrócić do niego i rozpocząć życie prawdzi-

wego obywatela. Ale po drodze doznaje jeszcze różnych — wychowawczo działających — przygód, które nadają powieści charakter typowej „robinsonady”, jednej z wielu, jakie się ukazywały w Europie po wyjściu znakomitego dzieła Daniela De Foe.

Dla życia literackiego, dla kultury czytelniczej w Polsce utwór, który wprowadzał tyle nowych motywów, otwierał rozległe horyzonty, a przy tym był napisany zajmująco i lekko, był prawdziwym błogosławieństwem. W historii powieściopisarstwa polskiego, które dotychczas nie było wyszło poza prymitywy (i to niewolniczo naśladowcze), stanowi on wielki słup graniczny. Ale czy ma ten utwór wartość artystyczną, wartość, która wychodzi poza znaczenie w historii kultury i zawsze zachowuje aktualność?

Tarnowski widział ją w obrazie wpływu niemądrego wychowania na naturę ludzką, dobrą w gruncie, ale naiwną, miękką i łatwo dającą się wykoleić. „To wychowanie — pisał — to wychowanie tysięcy ludzi: ten rezultat jego to rzecz codzienna, dziś jak przed stu laty.” Zapewne, ale sam temat nie stanowi jeszcze o wartości artystycznej dzieła. Trzeba, aby rozwinięcie tematu dawało wrażenie życia. Otóż postaci Doświadczyńskiego sprawiają wrażenie raczej marionetek. I jeśli o postaciach „powiastek filozoficznych” Woltera można powiedzieć słowami Boya Zeleńskiego, że ich życie wewnętrzne sprowadzone jest „do kilku automatycznych poruszeń, niemal lików”, to w znacznie większej jeszcze mierze da się te słowa zastosować do postaci występujących na kartach Doświadczyńskiego. Są to figury nie pozbawione plastyki, owszem, ale plastyki karykaturalnej. Oto np. portret charakterowy ojca Doświadczyńskiego:

...Był [...] z tego rodzaju ludzi, których to pospolicie nazywają dobrą duszą. Nic on o tym nie wiedział, co robili Grecy i Rzymianie, i jeżeli co zasłyszał o Czechu i Lechu, to chyba w parafii na kazaniu! Co mu powiedział niegdyś jego ojciec (a jak starzy twierdzili, jeszcze lepsza dusza niż on), to też samo on nam ustawicznie powiadał; tak dalece, iż u nas nie tylko wieś, ale i sposoby mówienia i myślenia były dziedziczne. Wreszcie był to człowiek rzetelny, szczery, przyjacielski; i choć nie umiał cnót definiować, umiał je pełnić. Z tej jednak nieumiejętności definiowania pochodziło, iż się był względem ludzkości nieco pomylił; rozumiał albowiem, iż dobrze gościć w dom przyjąć jest toż samo, co się z nim upić. Stąd poszło, że się i inwentarz zmniejszył, i zdrowie nadwędreżyło; znosił jednak pedogrę sercem heroicznym i kiedy mu cza-

sem pofolgowała, często natenczas powtarzał, iż miło cierpieć dla kochanej ojczyzny.

Rys ostatni tego portretu jest godny wybitnego komika-ironisty, ale też mieszanina komizmu z ironią stanowi najwyższą zaletę portretów charakterowych w *Doświadczynskim*. Są one bardziej zabawne niż żywe. Pod tym względem powieść Krasińskiego nie różni się od jego *Satyr* i poematów heroikomicznych. Charakterystyka Doświadczynskiego-ojca należy nawet do stosunkowo wycieniowanych. Inne są bardziej jeszcze schematyczne. Nie stanowi wyjątku i postać bohatera tytułowego, poczciwego i serdecznego, ale biernego. Jedyny to człowiek, w którym się tu odbywają jakieś przemiany. Kiedy jedzie do Paryża, tak opisuje swoją podróż:

Wyjechałem z Warszawy dnia 20-go listopada, o godzinie dziewiętej z rana, pocztą na Kraków do Wiednia, w karecie berlińskiej posrebrzanej, żółtą trypą wybitej, na dwie osoby. Siedział ze mną mój kamerdyner i ja Rose, na koźle Michał lokaj z Krystianem kucharzem.

Zaraz pierwszego dnia na grobli, niedaleko Nadarzyna, kazałem moim ludziom obić Żyda za to, że przed groblą nie stanął, słysząc trąbiących postylionów.

W Drzewicy kupiłem pięknej materii na pięć kamizelek i garnitur gotowy pasamenów na liberie. Zdadzą się w Paryżu.

I dalej w ten sam sposób. Jakże inaczej, kiedy, mając już za sobą pobyt na wyspie Nipu, powraca do domu:

Diariusz podróży z Paryża do Warszawy nie bawiłby czytelnika. Przypadku żadnego osobliwego nie miałem, czasy były piękne, droga dobra. Stałem w Warszawie 14-go maja w samo południe. Prezentowany byłem u dworu, przyjęty od panów łaskawie, od dam mile, od wszystkich z ciekawością i upragnieniem, żeby wiedzieć jak najdokładniej moje przypadki, o których już dawniej była wieść przyszła z zwyczajnymi dodatkami. Osobliwość czyniła mnie modnym; i to do mody nie zaszkodziło, iż wiedziano, że skarby zdobył. Zbywałem naprzykrzoną Warszawy ciekawość; szczęściem przyjechał Angielczyk, impet ciekawości w tamtą się stronę zaraz obrócił, jam odetchnął po piętnastodniowych konfesatach.

Ale procesu psychicznego, który Doświadczynskiego do takiej przemiany doprowadził, nie poznajemy, choć forma pamiętnikowa, w jaką powieść jest ujęta, dawała do tego łatwość. Mało nam wiadomo o tym, co pan Mikołaj czuł i myślał; wiemy

tylko, że na to, żeby dojrzał, potrzebna była wielka obfitość czynników zewnętrznych: przygód, encyklopedii wychowawczej Nipuanów, miarkujących ją uwag margrabiego de Vennes itp. Trafnie powiedział (w wykładach krakowskich) Windakiewicz, że na kartach powieści jest to nie tyle Doświadczyński co Doświadczański. Niepodobna go też nawet porównać z Robinsonem (jak to robił Tarnowski, przyznając zresztą, że porównanie wypada „oczywiście na korzyść Robinsona”). Stosowniej-sze byłoby porównanie z Kandydem Wolterowskim. Naturalnie, powiedzieć trzeba od razu, że i powiastka Woltera góruje nad powieścią Krasickiego: inwencją, dowcipem i doniosłością myśli, które w grę wprowadza; aczkolwiek nie ma ona nic wspólnego z artystycznym ujęciem prawdziwego życia, a dla utrzymania ciekawości czytelnika nie przebiera w środkach.

Doświadczyńskiego przypadki poza swoimi zasługami historyczno-kulturalnymi zachowały wdzięk opowiadania gładkiego i jasnego, a pełnego werwy, wybitnej szczególnie w ustępach satyrycznych — tych zwłaszcza, w których zastosowana została sztuka parodii. Mamy tu prawdziwie świetną parodię przedmowy (na wstępie), parodię listu staroświeckiego (ks. I rozdz. 9), parodię przemów adwokackich i sądowniczych (w rozdziałach o trybunale lubelskim, słusznie od dawna najwyższej z całej książki stawianych), parodię ustępu z powieści sentymentalnej (w ks. III rozdz. 17: „Gdybym się chciał trzymać tonu romansów” itd.) itp.

Summa summarum jednak interes dydaktyczny dominuje tu na każdym kroku nad artystycznym (w zgodzie zresztą z poglądami Krasickiego na istotę powieści) i nawet nikły wątek miłosny jest dydaktyką obciążony: opowiedziawszy o swoim bardzo trzeźwym (choć mającym romantyczne początki) małżeństwie, kończy bohater-pamiętnikarz słowami: „Niech się z naszego uszczęśliwienia uczy młodzież, iż miłość ugruntowana na wspólnym szacunku nigdy się nie kończy, a w szczęśliwym pożyciu miłsze zmarszczki pocziwej żony niż modne płochy amantek pieczętują.”

Jeszcze potężniej i otwarciej panuje dydaktyka w *Panu Podstolim* (wydawany w częściach od r. 1778). W istocie jest to traktat dydaktyczny o wzorowym obywatelu, nadający się do porównania np. z *Dworzaninem* Castiglione’go, mający tylko trochę więcej niż sławne dzieło renesansowe pozor powieści. I ten pozor powieści zresztą też miał swoje wzory: po trosze w dydaktycznych rozdziałach *Nowej Heloizy* Rousseau’a, wię-

cej w obrazkach ze sławnego „Spectatora” angielskiego, wydawanego (1711—12) przez Steele’a i Addisona: tych mianowicie obrazkach, których bohaterem jest rozsądny i zacny szlachcic-ziemianin sir Roger de Coverley. I w *Panu Podstolim* mamy, podobnie jak w „Spectatorze”, serię luźnych obrazków, obficie nadzianych pouczającymi rozmowami i monologami głównie tytułowego bohatera (z rzadka tylko luzowanego przez inne osoby). Niektóre z tych obrazków mają pewien ruch i barwność w migawkowym przedstawieniu szczegółów obyczajowych (zwłaszcza kiedy są te szczegóły w oświetleniu satyrycznym). Sam Pan Podstoli, niestety, jest postacią znacznie mniej ciekawą i żywą niż jego poprzednik ze „Spectatora”; spośród zaś jego komparsów ani jeden nie dorasta nawet miary komparsów Doświadczyńskiego. Julian Krzyżanowski (który napisał najgruntowniejsze studium o *Panu Podstolim*) powiada o nich słusznie, że „z punktu widzenia psychologicznego są to automaty, zdolne wyrzucać z siebie przy sposobności masę słów dyktowanych im przez wolę autora, ale na tym koniec”. Tym wdzięczniejsze ma pole i z tym większą łatwością może być stosowana naczelną zasadą mądrości autora: „W każdej nauce, w każdym kunszcie, w każdej sprawie trzeba się wystrzegać przesadzenia”, zasada, którą już w pierwszym rozdziale pierwszej księgi pierwszej części tego dzieła wygłasza jego postać tytułowa i naczelny rezoner.

Utworem mniejszych rozmiarów, ale śmiałej ambicji jest *Historia na dwie księgi podzielona* (1779). Zakrojem i skalą narracji zbliżył się tu Krasicki bardziej jeszcze niż w *Doświadczyńskim* do Wolterowskich „powiastek filozoficznych”. Elementy pomysłu wziął z *Podróży Gullivera* Jonatana Swifta. W rozdziale IX części trzeciej tego fantastycznego dzieła zawarte jest opowiadanie o pobycie Gullivera w kraju Luggnagg, w którym istnieją nieliczni ludzie obdarzeni nieśmiertelnością, zwani Struldbrugami. Dwa zaś wcześniejsze rozdziały (VII i VIII) traktują o wyspie Glubbdubdrib, zaludnionej przez czarowników, którzy mają władzę wywoływania duchów zmarłych. Znalazłszy się wśród nich i zdobywszy sobie ich życzliwość, ciekawy Gulliver prosi o wywołanie po kolei duchów wielu sławnych postaci historycznych, a nawet całych gromad (jak np. armii Aleksandra Wielkiego, senatu rzymskiego przed zabiciem Cezara, kucharzy Heliogabala, dworów różnych monarchów nowożytnych): w ten sposób odbywa rodzaj pośpiesznej rewii wielkich epizodów przeszłości. W wyniku daje ta re-

wia detronizację wielu sław, stwierdza fałszywość licznych malowniczych faktów przekazanych przez tradycję lub dziejopisarzy (Homer np. wcale nie był ślepy: przeciwnie, miał oczy wyjątkowo bystre i przenikliwe; Aleksander Wielki nie był otruty, ale umarł z przepicia; itd.), ukazuje w wielu wypadkach zupełne rozminięcie się nagrody i zasługi. Krasicki na początku swojej *Historii* pokwitował dług zaciągnięty w rozdziale luggnaggiańskim *Gullivera*. Za bohatera bowiem obrał sobie jednego z nieśmiertelnych Struldbrugów (których nazwę przekręcił na Strutelburgsów), noszącego imię Grumdrypp. Struldbrugowie Swiftowscy byli bardzo nieszczęśliwi i przykrzy dla otoczenia, bo mając wieczne życie nie mieli wiecznej młodości: przeciwnie, zaczynali się starzeć w tym samym wieku co śmiertelnicy, a później ich starcze przywary i cierpienia jeszcze się znacznie wzmagaly. Krasicki odmienił te warunki dla swojego bohatera: obdarzył go faustowskim balsamem, który się mu pozwala odmładzać. Takim wysłał go na wędrowkę po historii. Założenie tego rodzaju umożliwiałoby znacznie systematyczniejszą i rozleglejszą niż w *Gulliverze* rewię dziejów. Od monotonii zupełności uchronił ją Krasicki przez wprowadzenie fikcji luk w rękopisie: rzecz bowiem ma postać pamiętnika pisanego przez samego Grumdryppa, a znalezionej w postaci uszkodzonej w karczmie pomiędzy Bilgorajem a Tarnogrodem.

Wyniki doświadczeń i obserwacyj Grumdryppa są po części zgodne z wynikami rozmów, jakie Gulliver w Glubbdubdrib prowadził z duchami sławnych zmarłych. Okazuje się, że dziejopisarze wiele rzeczy z palca sobie wyssali, że różne głośnie wypadki miały przebieg znacznie mniej efektowny, niż to oni przekazali w swoich relacjach, że różne sławne czyny historyczne były dokonane z motywów zupełnie pospolitych, a czasem zgoła niskich. Opowiadają więc historycy np. o niezwykłym wychowaniu, jakie Aleksander Wielki otrzymał pod kierunkiem Arystotelesa. W rzeczywistości „wychowanie Aleksandra takowe było, jakie zwyczajnie dzieci królewskich. Sprowadzony Arystoteles lepiej się jeszcze znał na dworszczyźnie niż na filozofii. Uczeń z wiadomością niektórych terminów uczonych zyskał wielką o sobie opinię, mistrz fawor u dworu.” Diogenes rzeczywiście siedział w beczce, ale dlatego tylko, że nie umiał wymyślić lepszego sposobu wyróżnienia się od innych, i Aleksander najboleśniej go dotknął tym, że dał rozkaz, aby na niego nie zwracać uwagi. Seneka, „filozof gardzący zdaniem podłego gminu, dał pieniądze w lichwę po piętna-

ście od sta, rachując rok na dziewięć miesięcy". Wanda (i o niej Grumdrypp mówi, ile że znalazł się w jej czasach w Polsce) „nie wzgardziła Rytygierem, bo go na świecie nie było”; nie skoczyła też w Wisłę: „że utonęła, to prawda, ale nie ona temu była winna, lecz przewoźnik pijany". Itd.

To wszystko jest w duchu *Gullivera*. Ale Grumdrypp na samej negacji nie poprzestaje. Degradując jedne postaci i grupy historyczne, wynosi on równocześnie inne. Z reguły ujemnie wypadają w jego relacji wojownicy i zdobywcy; ma natomiast słowa wielkiego uznania dla obrońców, a zwłaszcza dla pracowników pokojowych, organizatorów gospodarstwa i handlu, krzewicieli prawa, oświaty, nauki i sztuki. (Bardzo jest pod tym względem podobny do Woltera i innych historiozofów-humanitarystów wieku XVIII.) Cezar był „najosobliwszymi obdarzony darami natury”, ale to, co zrobił z Rzymem, „w tym go poczcie kładzie, gdzie się mieszczą ci, których wielkość nieszczęściem była rodzaju ludzkiego”. Góruje nad nim wysoko Lukullus, wyznawca zasady, iż „rozszerzenie granic nie jest państw szczęściem: cnota je uszczęśliwia”. Podziela tę zasadę Grumdrypp, przyznając, że Lukullus przez rozprzestrzenianie „kunsztów wybornych” i popieranie „nauk wyzwolonych” „większą uczynił przysługę ojczyźnie, niż kiedy jej granice do Tauru i Kaukazu pomknął”.

Grumdrypp oczywiście niemało zawdzięcza Rousseau'owi (choć go ani razu nie wspomina). Widać to z sympatii, z jaką mówi o ludach uważanych (w XVIII wieku) za dzikie, a więc np. o Indianach, którzy pod wodzą Porusa bronili się przed najazdem Aleksandra, albo o Galach podbitych przez Cezara. W zgodzie też z tymi własnymi i cudzymi uwagami opisał Grumdrypp pociągając swój epizod robinsonowski, który mu wypadło przeżyć w jednym z okresów jego nieśmiertelnego życia (ks. II rozdz. 10).

Mimo to wszystko daleki jest bohater *Historii*, zarówno jak sam Krasicki w *Doświadczyńskim*, od kultu dla „stanu natury” w sensie ściśle russowskim. Nie wynosi on go bynajmniej ponad stan cywilizacji. Raczej uważa, że obydwa te stany są równouprawnione i obydwa mogą istnieć obok siebie — w granicach uczciwości. Z równą życzliwością pisze np. o „szczęśliwych” plemionach Hiszpanii, które, mając u siebie góry obfite w złoto i srebro, „nie znały szacunku kruszców”, i o Kartagińczykach, którzy te kruszce łapczywie wykopywali i wywozili. Wysoko stawiając „cnotliwą prostotę”, z największym jednak

(stosunkowo) wzruszeniem mówi o cywilizacji, kiedy przedstawia upadek starożytnego Rzymu, obserwowany w wieku X (ks. II rozdz. 12):

Wszedłem do Rzymu, gdzie już ani cesarza, ani konsulów, ani też dawnej ludności, mocy i wspaniałości nie było. Owe rozkoszne Lukulla ogrody, jakem mógł jeszcze po biegu Tybru miarkować, polem były nie oranym, Kapitolium ledwie były znaki widzialne, rynek rzymski gruzami zarzucony; stały jeszcze kolumny Trajana i Antonina: patrząc na nie zapłakałem.

Cieplejszych słów już w *Historii* nie znajdziemy. Trudno zresztą wielkich skoków temperatury uczuciowej oczekiwać u tego arcyrozważnego kontemplatora dziejów, który — jak umie znaleźć pierwiastki wartościowe na każdym poziomie cywilizacyjnym — tak też nie ma żadnych predylekcyj: dobrze się czuje i wśród Indian, i wśród Greków, przyjaźni się i z Kartagińczykami, i z Rzymianami, ceni zarówno Galów jak Chińczyków, chętnie zamieszkuje wśród Polaków, by potem równie chętnie przystać do Niemców (i zostać urzędnikiem na dworze „zaczynającego monarchy” Ottona I), a następnie znowu wrócić do Polski (za Chrobrego) itd. Na wszystkich stopniach cywilizacji, we wszystkich okresach dziejowych i u wszystkich narodów znajduje on te same właściwości natury ludzkiej: te same cnoty (lub zadatki na nie) i te same wady (lub skłonności do nich), które się rozwijają pod wpływem tych samych czynników: przyczyny upadku Galii np. są przedstawione przez niego tak (ks. II rozdz. 4), że można by je bez zmian odnieść do... stosunków Polski XVIII wieku itd. Rękojmię zachowania cnót indywidualnych zarówno jak obywatelskich stanowi dla niego naturalna uczciwość i naturalna religia, polegająca na tak czy inaczej pojmowanej wierze w Opatrzność i jej dobroć. Stąd wszystkie systemy religijne mają dla niego tę samą wartość, o ile tylko te elementy obejmują; i bezbożność w każdym systemie (u Galów, u Rzymian czy gdzie indziej) uważa za równie potępienia godną. Chwali też np. Wespazjana za wypędzenie filozofów, którzy „rzucali się zuchwale na wszystkie religie i prawa obowiązki”, odrzuca pociągającą skądinąd naukę epikurejczyków z powodu „bezbożności przyznawającej, prawda, bóstwo, ale niegodnym bóstwa sposobem”, itd.

Jest zresztą bohater Krasickiego i w tym względzie wierny naturze swojego autora, przeciwnej wszelkiemu radykalizmowi i „osobliwości”. Nie wypowiada więc tych poglądów zanad-

to bezpośrednio, a najobszerniejszy ich wykład wkłada w usta jednego ze swoich „szacownych” przyjaciół, kupca z Rodosu (ks. I rozdz. 17). Daty oznacza wedle kalendarza chrześcijańskiego, licząc lata „przed Narodzeniem Pańskim” i „po narodzeniu Chrystusa Pana”, ale też to są jedyne znaki chrześcijaństwa w jego opowiadaniu. Nie tylko nie traktuje go odmiennie od innych religij, ale nawet mniej o nim niż o innych mówi. (Mikołaj Doświadczyński zgoła o nim nie wspominał w rozmowach z Nipuanami!) Nie dostrzega wcale jego powstania. Za czasów Tyberiusza siedzi w Rzymie, rozczytuje się... w komediach Terencjuszowych i, szczęśliwy „w ucziwej mierzności”, wdzięcznie wielbi „Opatrzność”. A i później chrześcijaństwo jakoś nie ściąga jego uwagi, aż do... wieku X, kiedy to w Bizancjum spotyka brodatego mnicha i poznaje po raz pierwszy „ten rodzaj ludzi” (w swoim do niego stosunku ujawniając od razu pokrewieństwo z... autorem *Monachomachii*). Przy tej okazji po raz pierwszy też czyni wzmiankę (zupełnie zresztą obojętną) o papieżu. W różnych miejscach jego opowiadania dość jest enuncjacyj, które czytelnika orientują w tych pozornych sprzecznościach. Jego (jak i jego najszanowniejszych przyjaciół) zasadą jest „chronić się osobliwości”, żyć i zachowywać się w sposób, który by go „w najmniejszej rzeczy” nie różnił od współobywateli w każdym kraju i w każdej epoce. W myśl tej zasady klęknął nawet (ks. II rozdz. 6), acz z niechęcią, przed chińskim pudełkiem! W pomoc przychodzi mu w potrzebie przeświadczenie o ograniczoności rozumu ludzkiego, z której wynika (ks. II rozdz. 1), „iż kto się zbyt często we własnym mniemaniu zasadza — i innych zwodzi, i siebie nie uszczęśliwia”.

Nie zainteresowany bliżej zagadnieniami religii objawionej, zatroskany jest Grumdrypp natomiast najwyraźniej niebezpieczeństwami nowoczesnego życia politycznego; inaczej jednak niż Swift, który go zrodził, znajduje w swojej naturalnej religii podstawy do przeświadczenia, że zło rozpanoszone będzie pohamowane: że Opatrzność „tylko do czasu gwałcicieli ludzkości cierpi”, jak mówi mądry i szlachetny kapłan druidów (ks. II rozdz. 4).

Historia jest wyrazem upodobań, przekonań i ideałów Krasickiego w zakresie spraw politycznych i cywilizacyjnych w tej samej mierze, w jakiej Doświadczyński i Pan Podstoli są wyrazem jego upodobań, przekonań i ideałów w zakresie życia jednostkowego, obyczajowo-towarzyskiego i społecznego.

Językiem początków XX wieku można by powiedzieć, że jest to dzieło wybitnie „światopoglądowe”. Stąd jego ważność (w dawniejszej krytyce oceniona należycie przez jednego tylko Jana Majorkiewicza). W studium poświęconym Krasickiemu-poecie tak szczegółowy jego rozbiór może się wydać zbyt czynnym. Rzeczą jednak znaczącą jest, że Krasicki tak wielkie tematy porusza, że traktuje o nich tak gładko i tak jasno, a zarazem tak chłodno i tak lekko. Od czasu do czasu, prawda, ukazuje jakieś rzeczy groźne, bolesne i zawiłe; ale jakże prędko znajduje pocieszenie, jak łatwo zawilości rozplątuje. Jego Grumdrypp jest bardzo rozsądny, bardzo uczciwy i bardzo ludzki, ale pozbawiony wszelkich namiętności; a co możemy powiedzieć o jego uczuciach? Lubi pomierny horacjański dobrobyt, rozmowę z przyjaciółmi i dobrą książkę. Lubi przyglądać się zmiennej różnaitości życia. Lubi pouczać i słuchać pouczeń. To wszystko. Jego poglądy są, oczywiście, poglądami „wieku oświecenia”, ale pozbawionymi wszelkich elementów niepokojących, ujętymi jak najbardziej synkretycznie i w postaci jak najbardziej umiarkowanej. Nie towarzyszy im ani duch walki, ani heroiczny zapał wyznawczy. Nie widzieliśmy Grumdryppa ani wśród towarzyszy Spartaka, ani wśród pierwszych chrześcijan; nie zobaczylibyśmy go na pewno (gdyby jego opowieść w bliższe czasy sięgała) i wśród żadnych rewolucjonistów nowożytnych.

Jego postawa znajduje harmonijny odpowiednik w tonie pamiętnikowego opowiadania: spokojnym, równym, od czasu do czasu roziskrzonym dowcipem (zawsze lekkim i wesołym). Nie mógł pominąć okazji ironicznego wystawienia naiwności „sławnego literata Załuskiego, biskupa kijowskiego” (ks. II rozdz. 11); nie mógł sobie odmówić przyjemności zażartowania z różnych cudownych podań kronikarskich, starożytnych zarówno jak polskich. Niektóre ustępy *Historii* mają ten sam nastrój, co poematy heroikomiczne Krasickiego: samo przezwisko — Wojtás z Pantalowic — które Grumdrypp przybrał w bajecznej Polsce, jest na ich wysokości. Powtarzają się nawet pewne ich motywy: jak w *Myszeidzie* np. Popiel był wystawiony jako pijak, tak tu pijaczką jest Rzepicha, itp. W jednym z końcowych ustępów znajdujemy nawet wyraźne nawiązanie do *Myszeidy*:

...Jakem się wkrótce z gazet dowiedział, naszego ksiąęcia Popiela II myszy zjadły.

Jakiś poeta opisał tę straszną awanturę: czytałem ją niedawno, ale że pełna bajek, ostrzegam, żeby mu nie wierzone.

I tu więc także, przynajmniej raz jeden, żartowniś zażartował sam z siebie, a w pamiętniku jego wielce rozumnego bohatera znalazły się w ten sposób słowa, które ironicznie jego wielki rozum wystawiają i arbitralność jego sądów parodiują. Trudno się w tym doszukiwać jakichś świadomych, daleko idących intencji. Może raczej mimo woli instynkt poety otworzył perspektywy głębsze, niż to było w zamiarze myśliciela.

Tematycznie z *Historią na dwie księgi podzieloną* spokrewniona jest krótka *Powieść prawdziwa o narożnej kamienicy w Kukorowcach* (1794). Przedmiotem jej są dzieje Polski, których tylko okres najwcześniejszy (do Mieszka II) był objęty wspomnieniami Grumdryppa. Tu ogarnięta jest ich całość aż do powstania kościuszkowskiego, które było w istocie pobudką do napisania tej broszurki. Pobudce tej zawdzięcza też *Powieść o kamienicy* jedyne swoje liryczne zdanie, mianowicie ostatnie, którym jest apel powstańczy: „Nuże, cnotliwa czeladko, albo gińmy wszyscy, albo bądźmy wolnymi!” Ten apel był zarazem jedynym uzasadnieniem sztucznej i sztywnej alegorii, która książeczkę wypełnia. Jeszcze bardziej zeszywniała ta alegoria, kiedy — po upadku powstania — rzecz została wydana nie tylko bez apelu, ale i bez przedstawienia czasów Stanisława Augusta, urwana na początku jego panowania, jako jeszcze jeden rękopis, z którego „resztę wydarto”. W tych zmienionych okolicznościach przerobił Krasicki swoją *Powieść* nie tylko w końcowym rozdziale, ale i we wszystkich innych, nie uzyskując wszelako ani większej wyrazistości, ani większego ciepła, ani głębszej perspektywy. Nie ożywiły też wcale tej nowej wersji nieorganiczne przydatki o intencji komicznej w postaci przycinków pod adresem duchowieństwa, a zwłaszcza mnichów (w ustępie o nawróceniu Litwy i o wpływach jezuickich za Batorego). Od tych próbek żartobliwego tonu raczej się robi czytelnikowi zimno.

Chłodne też, choć kompozycyjnie wzorowe i stylistycznie arcygładkie, są drobne powiastki moralne Krasickiego. Są one zresztą prawie wszystkie bądź tylko tłumaczeniami, bądź przeróbkami cudzych utworów, bądź wreszcie opracowaniami odwiecznych wędrownych wątków literatury anegdotyczno-budującej; co do kilku tylko można przypuszczać, że stopień ich oryginalności jest nieco większy. Ich koloryt obyczajowy (pra-

wie we wszystkich wschodni) sprowadza się do niewielkiej liczby szczegółów czysto zewnętrznych, ich bohaterowie są (jak mówi Julian Krzyżanowski w doskonałym o nich studium) „tylko schematami, geometrycznymi symbolami zalet lub wad”, propagowanych lub potępianych przez autora. Alegoryczne — egzemplaryczne inne — wszystkie zmierzają do wyrażenia nauki moralnej, często nawet epigramatycznie sformułowanej przez jedną z postaci działających, albo i przez samego narratora. Nauki te są zgodne z głoszoną i gdzie indziej filozofią życiową Krasickiego, zalecając umiarkowanie, wyrozumiałość, staranną pracę, rozagę, uprzejmą ludzkość, przyjmowanie losów bez szemrania itp. Przekonywające na ogół same w sobie, czasem jednak są te zasady udawdaniwane w sposób wzbudzający duże wątpliwości. Tak np. bohater powiatki *Hamid* pochwalony jest za to, że „przestał na małym”. Ale w tych słowach potępione są zarazem jego wcześniejsze ideały. Jednym zaś z nich było „służyć wierze i ojczyźnie” po żołniersku; zawiódł go ten ideał, bo... ojczyzna poniosła klęskę, a on został ranny. Potem chciał znowu być użytecznym dla ojczyzny „w cywilnych urzędach”; zniechęcił się, zobaczywszy (rzecz działa się w Turcji), że... urzędnicy, nawet wysocy, bywają karani śmiercią. W tej egzemplifikacji morał powiatki smakuje przykro. Trudno się nie dziwić, że wyszła spod pióra tego samego pisarza, który jest autorem hymnu *Święta miłości kochanej ojczyzny*. Sprzeczność tłumaczy się tym, że tam patrzył Krasicki na życie z punktu widzenia spraw publicznych, a tu (w *Hamidzie*) — prywatnych. Charakterystyczna jest dla niego zdolność do takiego dzielenia. I w tym samym tomie *Listów i pism różnych* (1786), w którym *Hamid* był ogłoszony, znalazł się także przeniknięty troską obywatelską list *Do J.B.*, wypytujący o nowiny z sejmu.

9. W swojej wszechstronności literackiej nie pominął Krasicki i formy teatralnej: wśród jego utworów znajduje się siedem komedyj, z których trzy nawet drukiem ogłosił (1780), zresztą pod pseudonimem Mowińskiego. Dla zobrazowania jego energii pisarskiej wzmianka o nich jest potrzebna, w literackim wszelako jego dorobku zajmują one miejsce na szarym końcu. Nie ma w nich ani interesującej intrygi, ani ciekawych charakterów, ani konsekwentnej kompozycji. Wszystkie mają raczej rysy zabawy towarzyskiej w teatr niż dzieł literackich o wyższych ambicjach. Zdaje się też, iż rzeczywiście przeważ-

nie dla teatru domowego były pisane. Po scenie chodzą jaskrawe karykatury; akcja płynie byle jak, nadarżając tylko raz po raz sceny o niewyszukanej jaskrawej komice (nb. często żywcem skądś naśladowanej) i w pewnej chwili nagle się kończy. I tu jednak przeblyskuje czasem właściwy Krasickiemu talent parodii stylistycznej. Oto np. jak przemawia w komedii *Lgarz uroczysty*, ugrzeczniony a mydlkowaty Bywalski.

ANZELM: I rozumni czasem błądzą.

BYWALSKI: Nic prawdziwszego nad to aksyjoma, ale zdaje się mi, iż to rozumnym nierównie się rzadziej trafia nad często, a bardziej często takowym, którzy rzeczy biorą nie tak ściśle, jak je brać należy. Prawda, iż błąd rozumnych tym większy, im są oświecenszymi, ale to rozumiem, iż sam waszmościom pan głębokim zdaniem swoim lepiej nierównie ode mnie przenikasz, iż podobno lepiej się trzymać tych, którzy rzadziej, jak to mówią, z ścieżki zstępują, niż tych, którym się to bardzo często trafia. Nie sprzeciwiam ja się, broń Boże! zdaniu waszmościom pana, i owszem, zdaje mi się, iż go słabością sił moich staram się popierać.

10. Najznakomitsze swoje dzieło dał Krasicki w bajkach (których zbiór pierwszy — *Bajki i przypowieści* — ogłosił w r. 1779, a drugi przygotował do druku dopiero pod koniec życia, by go wydano pośmiertnie jako *Bajki nowe*). Była to forma literacka jakby dla niego stworzona. Potrzebne Krasickiemu było zawsze jakieś oparcie o rzeczy cudze. Można by mówić o „bluszczowości” w jego usposobieniu pisarskim równie dobrze, jak Tarnowski mówił o „bluszczowości” w naturze Słowackiego. Musiał mieć przed sobą gotowe motywy fabuły, żeby utworzyć oryginalne własne ich odmiany. Musiał mieć dany ogólny zarys kompozycji, który po swojemu wypełniał. Tak było w *Myszeidzie*, *Monachomachii*, *Antimonachomachii*, *Satyrach*, *Listach wierszowanych*; tak było w *Doświadczyńskim*, *Historii na dwie księgi podzielonej*. Nawet apostrofa *Do miłości Ojczyzny* (jak to wykazał Ignacy Chrzanowski) miała pierwowzór w *Hymnie do cnoty* Arystotelesa. W bajce korzystanie z pewnego wspólnego repertuaru wątków i z pewnego wspólnego personelu figur było uświęconą tradycją. Wielcy bajkopisarze często właśnie w ten sposób wyrażali swoją indywidualność, że po swojemu opracowywali motywy odwieczne. Bajki, dalej, jako forma literacko-moralistyczna dawały naturalne ujęcie dydaktyzmowi Krasickiego, który zawsze w nim był silny. Otwierały też rozległe pole dla jego ironii.

W sposób szczególnie swoisty ukształtował się w tych utworach styl Krasickiego. Nie ma już w nim zupełnie parodystycz-

nego naśladowania stylów cudzych. Nic też w nim nie ma z tak znamiennego dla innych utworów pisarza — upodobania w ruchliwej mnogości. W bajkach, zwłaszcza pierwszej serii, panuje coś wręcz przeciwnego: wielka koncentracja, rygorystyczny narracyjny, odrzucający zasadniczo szczegóły, skupiający uwagę tylko na najistotniejszych momentach sprawy przedstawianej.

W wieku XVIII najpopularniejszym typem bajki była bajka La Fontaine'a: rozlubowana w plastyce charakterystyki, w scenerii, bajka pełna humoru i fantazji, nieraz rozlewna i ekspansywnie liryczna. Krasicki w pierwszym swoim zbiorze nie poszedł za jej pociągającym przykładem. Widome zasady stylu *Bajek i przypowieści* to oszczędność słowa i zwięzłość. Jest w tym względzie Krasicki najwięcej uczniem Fedra i osiąga zwięzłość, która godna jest łacińskiego mistrza. Podobny w tym jest i do Lessinga, ale Lessing pisał bajki prozą. Wszystkie zresztą podobieństwa określają charakter jego bajek częściowo. O wielu z nich można powiedzieć za Kleinem, że stanowią typ bajki zupełnie osobny i godny osobnej nazwy: „bajka Krasickiego”.

Na czym polega istota tego typu, uprzytomnić może porównanie którejś z jego bajek z jej pierwowzorem. Weźmy bodaj pierwszą z pierwszego zbioru bajkę *Abuzej i Tair*, o której dzięki poszukiwaniom Ludwika Bernackiego wiemy, że jej źródłem jest „apologue oriental” francuskiego autora M. Guillemarta (*Abusey et Thair*).

W czas wspaniałej zimy — opowiada Guillemart — kiedy młodociana Azelia uświetniała dwór swojego brata Nuradyna i rozpościerając geniusz swojej płci czarującej, dzieliła jego władzę jako pani Miłości, Abuzej mówił do ojca: — „Czyż można, mając lat dwadzieścia, zażywać losów pomyślniejszych? Czy można mieć pochlebniejsze widoki na przyszłość? Wybrańiec swego pana, kochany przez jego siostrę, jutro razem z monarchą jadę na polowanie.” — „To tylko, odrzekł Tair, przelotna błyskawica. Nie dowierzaj, mój synu, względom możliwych, pogodnym dniom zimowym i faworom pięknych kobiet. Można z nich korzystać, ale człowiek rozsądny, mało licząc na pierwsze i drugie, jeszcze mniej obiecuje sobie po trzecich.” — Tair dobrze to wiedział: nie darmo był dworakiem. Nieprzewidziana burza uniemożliwiła łowy; kaprys bardzo rychło odmienił serce Azelii; a piękna księżniczka z kolei odmieniła względy sułtana. — Oto sam tekst Guillemarta:

Dans ce brillant hiver où la jeune Azélie
De Nouradin son frère embellissoit la cour,
Et d'un sexe enchanteur déployant le génie,
Partageoit son empire, et régnoit par l'Amour,
Abusey disoit à son père:
Peut-il être à vingt ans un destin plus prospère?
Est-il sur l'avenir un coup d'oeil plus flatteur?
Favori de mon maître, et l'amant de sa soeur,
Demain le prince et moi nous allons à la chasse.
Tout cela, dit Thair, n'est qu'un éclair qui passe:
Défiez-vous, mon fils, de la faveur des grands,
Des beaux jours de l'hiver, des caresses des belles:
On peut en profiter; mais l'homme de bon sens,
S'il compte peu sur eux, compte encor moins sur elles.
Thair le savoit bien: c'étoit un courtisan.
Un orage imprévu fit manquer la partie;
Un caprice bientôt fit changer Azélie;
Et la belle à son tour fit changer le sultan.

Jakiż zgęszczony ekstrakt tego — wcale przecież nie rozwlekłego — opowiadania został w sześciu wierszach polskiej bajki. Z jak odmienną wyrazistością ukazały się w niej linie kompozycji! Jak znikło wszystko co niekonieczne (aż do imienia jednego z dwu rozmówców, które tylko pozostało w tytule)! Jak zaostrzyła się pointa:

Winszuj ojczu, rzekł Tair, w dobrym jestem stanie:
Jutrom szwagier sultana, i na polowanie
Z nim wyjeżdżam. Rzekł ojciec: Wszystko to odmienne:
Łaska pańska, gust kobiet, pogody jesienne.
Jakoż zgadł: piękny projekt wcale się nie nadał:
Sultan siostrę odmówił, cały dzień deszcz padał.

Szczyt zwiezłości! A przecież jaka przy tym prostota i jasność! K.M. Górski, charakteryzując styl *Bajek i przypowieści*, mówi, że „jest on prostszy od codziennej prozy”. A Juliusz Kleiner, tę samą właściwość stylu mając na myśli, powiada, że „bajka Księcia Biskupa wywołuje niejednokrotnie wrażenie — jaja Kolumbowego”. Rzeczywiście tak jest. Dlatego przecież zżyliśmy się z niektórymi wierszami bajek Krasickiego jak z przysłowiami. Przypomnijmy sobie bodaj kilka: „Płakał ojciec, że stary; płakał syn, że młody”; „Jakeś prędko urosła, tak też prędko zginiesz”; „Chciałeś, cierpże. Żal próżny, kiedy poniewczasie”; „Szkatuła pełna złota śmiała się raz z wora”; „Lepiej mnie bez obuwia, niż jemu bez nogi”; „Umiej być przyjacielem, znajdziesz przyjaciela”.

Ta prostota, więcej jeszcze niż zwięzłość, czyni „bajki i przypowieści” Krasickiego oryginalnymi, nawet kiedy są przeróbkami zachowującymi wszystkie nici cudzego wątku, tak jak *Abuzej i Tair*. Stopień ich oryginalności „absolutnej” jest trudny do określenia wobec ogromu literatury bajkopisarskiej: starożytnej, średniowiecznej i nowożytnej — europejskiej i wschodniej — która niewątpliwie była znana Krasickiemu. Kleiner w swoim studium (1925) obliczył, że wiadome nam są źródła około jednej trzeciej zbioru *Bajek i przypowieści*. Materiały ogłoszone przez Bernackiego w „Pamiętniku Literackim” (1933) powiększyły tę liczbę o kilka pozycji. Mamy podstawy do przypuszczenia, że liczba istotna jest jeszcze wyższa. Często jednak jest tak, że Krasicki bierze motyw jakiejś bajki cudzej po to, żeby przerabiając go, przeciwstawić się tej bajce: inaczej ukształtować sytuację, wyciągnąć inną konkluzję. Zarówno Kleiner jak K.M. Górski wymieniają różne przykłady takich przeróbek, w których odmieniana jest motywacja, perypetia, zakończenie, morał, personel nawet (a są wśród nich tak znane bajki, jak *Pan i pies*, *Lis i wilk*, *Lew i zwierzęta*). Ezopowa np. bajka o lisie wydobywającym się z jamy przy pomocy kozła przemieniła się u Krasickiego w historię lisa, który darmo szuka wybawcy i siedząc w jamie słuchać musi jeszcze morałów wilka. Do znanej, również Ezopowej bajki o żabach domagających się króla (którą później miał po swojemu opracować Mickiewicz) dorobił Krasicki oryginalny ciąg dalszy (który z rękopisów jego ogłosił A.M. Kurpiel w „Pamiętniku Literackim”, 1906). U Ezopa, jak dobrze wiadomo, dał Jowisz żabom za króla naprzód pień, a gdy na niego zaczęły sarkać — bociana. A oto bajka Krasickiego *Jowisz i żaby*:

Po pniu i po bocianie żaby nędzne, słabe,
 Chciały jeszcze trzeciego. Dał im Jowisz żabę.
 Przecież swoja! krzyknęły. Zmierziły i swoją.
 Kiedy więc nowe bunty i projekta roja,
 Rzekł im Jowisz: A, chcecie być pod nowym panem?
 Dam takiego, co będzie i pniem, i bocianem.

W bajce księcia de Nivernais o panu i psie brytan śpi, kiedy się zjawia złodziej; nie dziw, że go biją; następnej nocy w gorliwości odpędza kochanka pani, która mu tego nie daruje. Jakże odmieniona jest sytuacja w bajce naszego autora! Podobnych przykładów można by przytoczyć dużo. Nie tylko

jednak bajki o tak zmienionym wątku mają na sobie oryginalne piętno indywidualności Krasickiego.

Krytycy wspomniani, którzy bajkom Krasickiego poświęcili drobiazgowo studia, uwydatnili, jak wysokim kunsztem jest jego prostota. Bo, naturalnie, nie polega ona tylko na właściwościach negatywnych: unikaniu szczegółów i ograniczaniu dekoracyj. Jej istotą jest precyzja: dobór wyrazów najwłaściwszych, a zarazem szczelne wypełnienie tymi wyrazami ram formalnych utworu, które w większości wypadków (w *Bajkach i przypowieściach* zwłaszcza) wyznaczają mu bardzo szczupłe rozmiary. Sprawa stylu w tych warunkach staje się zarazem sprawą kompozycji: każdy wyraz prawie musi mieć znaczenie konstrukcyjne. Bo przecie w tych krótkich bajkach występuje po kilka osób, rozgrywają się w nich dramatyczne wypadki: każda więc musi nas zapoznać z personelem i sytuacją, każda musi przedstawić konflikt i jego likwidację. Analizy krytyków (nie tylko K.M. Górskiego i Kleinera, ale i Wojciechowskiego, i Cazina), uwydatniły, jaka w takim ograniczeniu możliwa jest rozmaitość kunsztownych środków, jak różnorakie ukształtowania architektoniczne. Tych to elementów sprawą bajki wydają się nam (ażeby użyć określenia Kraszewskiego) „tak skończone, tak wydłutowane, wygładzone, jak pieścidełka”.

Pod uwagę zaś brać trzeba, że w tych kompozycjach wchodzi w grę nie tylko struktura składniowo-znaczeniowa, ale i struktura wersyfikacyjna. Jej zaś elementy są odrębne i mogą w swoich układach iść łącznie z elementami składniowymi, ale mogą iść i inaczej. Otóż sposób układania zdań w wierszach i półwierszach, sposób uwydatniania ważnych momentów treściowych przez akcenty rymu czy punkty średniówki — to znowu osobna dziedzina mistrzostwa pisarskiego w *Bajkach i przypowieściach*.

Naturalnie, wyniki tego mistrzostwa w wielkiej mierze zależą od charakteru postaci i wydarzeń, które bajkopisarz przedstawia. Jakież one? Postaci — aktorzy *Bajek i przypowieści* — to typy charakterowe (rzadziej stanowe), zazwyczaj o rysach tradycyjnych, nigdy złożonych i nigdy obfitych, często postaci, których cała istota charakterowa zawarta jest w tradycyjnym znaczeniu ich nazwy: lew, wilk, osioł, lis, małpa etc. (Zdarzają się zresztą w tym zwierzyńcu czasem i cieniowania, które subtelnie uwydatnił Cazin: pszczoła jest nie tylko chwalebnie pracowita, ale i zarozumiała, opryskliwa, bezlitosna; słowik

jest nie tylko wirtuozem, ale i znawcą swojej wartości; itp.) — Sytuacje czasem prozaične i błahe, często jednak są dramatyczne, gwałtowne, katastrofalne, rozstrzygają o życiu i śmierci; ale i one zawsze są bardzo jasne i zupełnie jednoznaczne, a nigdy złożone.

Więcej komplikacyj charakterowych i sytuacyjnych jest w *Bajkach nowych*; ale też i forma ich jest już inna: większe rozmiary, luźniejszy sposób opowiadania, wiersz w większości wypadków o rytmach swobodnie mieszanych: wszystko mniej więcej tak, jak u La Fontaine'a. Wszelako i w wielu tych nowych bajkach występuje rys tak znamieny dla wcześniejszych: Krasicki nie oświetla prawie nigdy swoich postaci subiektywnie. Wyjątkowo nazwie np. wilka „ponurym”, synogarlicę „smutną”, owce „głupimi”, papugę „piękną, okazałą”, lisa „wielkim oszustem”, małpę „wielkim samochwalem, co człeka udaje”, wyżła „czołgaczem pochlebnym, zdrajcą, skrytym w duchu”. Prawda, że o ile występuje z własnym sądem, to potrafi w niewielu słowach zamknąć ocenę miażdżącą. Za przykład może służyć zakończenie bajki o wyżle zdrajcy (*Wyżeł i brytan*), co „gdy na nowo zamyślał, jak kogo uwięzi, — zyskał, czego był godzien, uwiązał na gałęzi”; albo zamknięcie historii owiec, co wyciągnęły z jamy wilka (rzekomo pokutującego): wilk „wyszedł, a zawdzięczając nierozumnej kupie, — pojadł, pogryzł, podusił wszystkie owce głupie” (*Wilk i owce*). Ale to są, jak się powiedziało, wyjątki. Na ogół Krasicki nie wyszydza jawnie swoich postaci, nie oburza się na nie, ani też nie wyraża współczucia z nimi. W większości wypadków ogranicza się do samego, jak najbardziej obiektywnego, opowiadania, czasem dodając — też możliwie obiektywnie sformułowany — morał. Przeważnie zresztą wcale morału nie wygłasza albo wkłada go w usta jednej z postaci działających. Wypowiada się więc Krasicki przeważnie samą precyzją i strukturą przedstawienia.

Jest w tym kunszt znakomity. Ale czy jest poezja?

Nie dają na to pytanie odpowiedzi twierdzącej pochwały niektórych entuzjastów. K. M. Górski np. powiada, że w bajkach Krasickiego „każde zdanie ma dokładność, jasność i ogólnikowość algebraicznego wielomianu”. Kleiner, podobnie, widzi w nich „elegancję przejrzystych najkrótszych rozwiązań matematycznych” i piękno ich określa jako „intelektualne i architektoniczne”. Algebra, geometria, inżynieria powracają w porównaniach tych krytyków raz po raz. Folkierski, dokonawszy

serii podobnych obserwacji, konkluduje, że „bajka Krasickiego jest filozoficzna, a nie poetyczna”.

Czy tak jest w istocie?

Przypatrzmyż się, jaki jest w bajkach obraz świata, jaka wobec niego postawa bajkopisarza.

W tym świecie jest dużo zwykłego głupstwa, zwykłej tępoty, pospolitych ludzkich słabostek i pospolitych ludzkich namietności; od czasu do czasu jednak ukazują się i najbrutalniejsze postaci egoizmu, najbezczelniejsze formy łajdactwa, najdrapieżniejsze rodzaje przemocy. Stosunki panujące w niektórych bajkach, gdyby je przetransponować ze sfery alegorycznych postaci (przeważnie zwierzęcych) na sferę życia ludzkiego, dałyby obraz o wiele ciemniejszy niż w najbardziej ponurych satyrach. Stanowisko, jakie zajmuje bajkopisarz, jest zawsze rozumne, a gdy wchodzi w grę zagadnienia moralne — i uczciwe, nigdy zamglone pasją i nigdy paradoksalne; nigdy też, co prawda, i bardzo górne. Zawsze usposabiają nas bajki sympatycznie dla prawdy przeciwko załganiu, dla istotnego sensu rzeczy przeciwko pozorom, dla praktyki przeciwko mrzonkom, dla rozsądku przeciwko absurdom, dla wrażliwego współczucia przeciwko gruboskórnemu samolubstwu, dla uczciwości przeciwko zbrodniom, dla skrzywdzonych przeciwko krzywdzicielowi (jeśli tylko skrzywdzeni nie są głupi, jak owce, co wilka uratowały) itd. Nie zachęcają natomiast bajki do żadnych porywów, poświęceń, do zmian zasadniczych w czymkolwiek. Głucho w nich o bohaterskich formach cnót chrześcijańskich. Raz po raz powraca w różnych sformułowaniach fundamentalna zawsze dla Krasickiego teoria umiaru, kulminująca zresztą w kapitalnym, arcy-znamiennym dla niego ostrzeżeniu: „I ostrożność zbyt często zaszkodzi” (w bajce *Groch przy drodze*).

Nie zawsze jednak Krasicki poprzestaje na stanowisku moralisty. W granicach rygoryzmu strukturalnego bajek znajduje on nieraz miejsce dla wyrazów lub zestawień, które — przy całej swojej naturalności i funkcjonalnej nieodzowności w kompozycji — wnoszą przecież do niej czy to żywe zabarwienie charakterystyczne, czy dramatyzm, czy humor, słowem jakąś energię poetycką.

Czasem przejawia się ta energia w prostych antytetycznych zestawieniach, jak np. w bajce o rządzie zwierząt:

Pan się śmiał, śmiał minister, płakał lud ubogi;

czasem przejawia się w samym wyliczeniu, które zaskakuje niezwykłością połączeń, jak w cytowanej już bajce:

Laska pańska, gust kobiet, pogody jesienne.

Znaczenie ekspresyjne ma tu już nawet i to, że ta enumeracja jest tak zwięzła. Możemy się o tym przekonać, jeśli porównamy ten pełen fantazji i ciętości wiersz z jego pierwowzorem:

Défiiez-vous, mon fils, de la faveur des grands,
Des beaux jours de l'hiver, des caresses des belles.

Ze zwięzłość nie wyłącza charakterystyczności, tego dowodzi choćby wiersz o dwóch ścigających się żółwiach:

Spektatorowie poszli, sędziowie zasnęli.

Dowodzą zresztą tego i bajki o czapli starej, „trochę ślepej, trochę krzywej”, o żółwiu, co w skorupie siedział, o zajączku, którego psy zjadły wśród serdecznych przyjaciół, o Damonie i Aryście, i inne jeszcze, które wszyscy znamy.

Niektóre z nich, mimo zwięzłości, barwią się nawet kolorytem obyczajowym. Przypomnijmy sobie np. wiersz:

Kupił atlas pan sędzia, kitaj pan podstoli

i cały dalszy ciąg bajki o atlasie i kitaju. Albo bajkę *Kartownik*:

Zgrał się szuler w chapankę, a siedząc przy stole
Zdarł pamfila z kinałem, spalił pancerolę.

Ileż w tych wierszach życia, choć... użyte w nich terminy karcarskie są dla dzisiejszego czytelnika niezrozumiałe. Bez mała to samo można powiedzieć o początku bajki *Pieniacze*:

Po dwudziestu dekretach, trzynastu remisach,
Czterdziestu kondemnatach, sześciu kompromisach
Zwyciężył Marek Piotra.

Przecież to nie tylko aparat przypowieści moralnej: to także obrazek z życia, nasycony radością znawstwa, choć zaprawiony satyrą.

Z dosadną ekspresją przedstawione są czasem nawet konwencjonalne sytuacje zwierzęce bajek.

Dlaczego ty śpisz w izbie, ja marznę na mrozie?
Mówił mopsu tłustemu kurta na powrozie.

Taki jest początek bajki *Dwa psy*. „Mops tłusty”, „kurta”: to określenia nie bajkopisarza-dydaktyka, ale zamiłowanego realisty. Nie inaczej jest z charakterystyką pawia, co „się dał, skłniające pióra gdy wspaniałe toczył” (*Paw i orzeł*), albo z zakończeniem bajki o wilku, którego owce z jamy wyciągnęły:

Pojadł, pogryzł, podusił wszystkie owce głupie.

Więcej niż w *Bajkach i przypowieściach* znajdujemy takich przykładów realistycznej charakterystyczności w *Bajkach nowych*. Znamienna pod tym względem jest już pierwsza w tym zbiorze (*Alegoria*) z owym wstępem:

Wszędzie się znajdzie rozum, byle tylko szukać,
A nawet i jegomość, kiedy zacznie fukać,
I jejmość, gdy rozprawia,
I nasz ksiądz, gdy przemawia,
Mają go pod dostatkiem i pięknie, i wiele.

W jednej z dalszych bajek (*Filozof*) mamy opis domu uczonego, w którym „były na szafach, w szafach słojków szyki, — alembiki, — papierów stósy, — globusy, — i na stoliku — skielek bez liku...” Do innej (*Pasterz i morze*) wprowadzony jest opis morza: „jak wspaniałe, dostojne, — jak w zaciszu spokojne, — jak się skłniły po wodzie — blaski słońca przy wschodzie” itd.

Nawet w sformułowaniu morału bajek pozostają czasem pewne elementy charakterystycznego realizmu. Nie wychodzi my przecież poza dawne życie szkolne, w którym rozgrywa się bajka *Zbytek przygotowania*, kiedy czytamy jej konkluzję: „Gdzie nadto przygotowań, tam nic z dyalogu.” Nie opuszczamy sfery ptasiej, czytając zamknięcie bajki *Wróbel*: „Kto jest pierwszym wśród wróblów, nie jest pierwszym z ptaków.”

Najczęstsze jednak są wypadki, w których pierwiastki charakterystyczne są ściśle zespolone z obrazem akcji. Tak jest np.,

kiedy nas bajkopis dosadnie powiadamia o tłustym bogaczu, że „pękl z sadła” (w bajce *Bogacz i żebrak*), albo kiedy opowiada, jak to szuler (*Kartownik*) wygłaszał perorę przeciwko karcciarstwu, wreszcie „skończył... wziął karty w ręce i zaczął tryszaka”. Świetnym przykładem wyrazistości jest pośrednia charakterystyka „kota sprawiedliwego”, który osądził koguta na uduszenie (w ironicznej bajce *Kot i kogut*), podając motywy higieniczno-społeczne i moralne; kiedy zaś kogut wszystkie zarzuty logicznie, a ze spokojem i z respektem dla „sławnego sędziego” wytłumaczył, zmienia styl i podaje argument jeden, ale decydujący: „A że ja głodny, — więc ty życia niegodny.” W *Bajkach nowych* więcej jest takich przykładów niż w *Bajkach i przypowieściach*.

Bajka *Kot i kogut*, wspomniana przed chwilą, zasługuje na uwagę między innymi i z tego względu, że Krasicki wprowadził tu dla określenia stosunku duszonego koguta do duszącego kota neologizm: „dławny” (wedle analogii wyrazu: podsądny). Ten zresztą sposób zaost్రzania charakterystyki stosuje Krasicki tylko wyjątkowo (jeszcze wyżła w bajce *Wyżel i brytan* określił w taki sposób, jako „czołgacza” pochlebnego). Zwykle nie posługuje się on w bajkach ani nowymi, ani bardzo rzadkimi wyrazami; przeważnie ogranicza się do najpotoczniejszych i za ich pomocą najczęściej zarówno posuwa akcję jak charakterystykę. Klasycznym okazem tego kunsztu są np. wahania oswojonego wilczka (w bajce *Wilczek*), który „nieszczęściem” spotkał się z kurczęciem:

Chęć — zjem to kurczę; skrupuł — nie mogę,

i ciąg dalszy: o tym, jak to „chciwy, trwożny, a czuły” wilk „się biedził ze skrupuły”, aż „jakoś w tej walce gorącej — zjadł się kurczę niechcący”. Innym okazem jest pszczoła (w bajce *Pszczóły*), która nasłuchawszy się mędrcą, „bez miodu, lecz z rozumem do roju przybyła”. Jeszcze inny okaz to liszka, która charakteryzuje niedźwiedzia (a zarazem pośrednio siebie samą) w krótkich słowach: „Niezgrabną ma wymowę, lecz ostre pazury” (w bajce *Niedźwiedź i liszka*). Jeszcze inny to orzeł, co korzystał z pomocy łowieckiej jastrzębia (w bajce *Orzeł i jastrząb*) tak długo, aż — nabrawszy apetytu — „zjadł ptaszka na śniadanie, na obiad ptasznika”. Itd.

Już niektóre z przykładów przytoczonych mogą nam uprzy-

tomnić, jak obiektywizm narracyjny Krasickiego bywa często ironiczny. Ironia jest naczelnym środkiem, przy którego pomocy zaznacza on w bajkach udział swojej indywidualności uczuciowej, dystans, jaki go dzieli od zjawisk przedstawianych. Są pewne bajki, które od początku do końca są ironiczne. Prócz kilku już poprzednio wspomnianych (jak *Alegoria*, *Kartownik*, *Kot i kogut*, *Orzeł i jastrząb*) takimi są m. in. *Pan i pies*, *Przyjaciele* („Uciekam się, rzekł Damon, Aryście, do ciebie”), *Wilk pokutujący*, *Dobroczynność*, *Puchacz*, *Platon*, *Człowiek i gołębie*. Stanowią one cały łańcuch szczytów sztuki pisarskiej Krasickiego. Jakże mistrzowskie jest np. ujęcie wiecznej psychologii niewolnictwa w bajce *Dobroczynność*:

Chwaliła owca wilka, że tak dobroczynny;
Lis to słysząc, spytał jej: W czymże tak uczynny?
I bardzo, rzecze owca, niewiele on pragnie:
Moderat! mógł mnie zajeść, zjadł mi tylko jagnię.

Cazin przytoczywszy tę bajkę powiada, że rysów tak okrutnego upodlenia mało się spotyka w literaturze świata.

Znakomity jest także ów *Wilk pokutujący*, co postanowiwszy się poprawić z lotrowskiego życia, rzekł się mięsa i przeszedł na wegetarianizm; ale cóż, kiedy same okoliczności zmuszały go do łamania tych zbożnych zasad: tu trzeba było „pomóc bliźniemu”, ówdzie ukarać niesfornych, jeszcze gdzie indziej skrócić cierpienia starości: „i tak, cierpiąc przykładowe z dóbr świata wyzucie, — chudy, gdy był grzesznikiem, utył na pokucie”.

Z ironią obosieczną mamy do czynienia w bajce *Platon*, która wystawia zarówno zagalopowania idealizmu w osobie filozofa wysławiającego dumnie swoją potęgę, a równocześnie gryzionego przez pchłę, jak płytkość „realizmu” w owej pchle, co sądzi, że góruje nad mędrce, skoro go w nos gryzie. Ironia dwustopniowa występuje w bajce *Człowiek i gołębie*: bo gołębica i ma słusność, i nie ma, chwalać człowieka: ma na najbliższym dystansie — bo ją niewątpliwie uratował od jastrzębia; nie ma na dalszym — boć w końcu nic dobrego od ludzi jej nie czeka.

Nie tylko opowiadanie, ale i morał jest objęty ironią w jednym z najświetniejszych utworów Krasickiego, jakim jest niewątpliwie bajka *Wilk i owce* (III 11 w *Bajkach i przypowieściach*):

Choć przykro, trzeba cierpieć, choć boli, wybaczyć,
Skoro tylko kto umie rzecz dobrze tłumaczyć.
Wszedł wilk w traktat z owcami; o co? o ich skórę.
Szło o rzecz. Widząc owce dobrą koniunkturę,
Tak go dobrze ujęły, tak go opisały,
Iż się już odtąd więcej o siebie nie bały.
W kilka dni ten, co owczej skóry zawsze pragnie,
Widocznie, wśród południa, zjadł na połu jagnię.
Owce w krzyk... a wilk na to: Po cóż narzekacie?
Wszak nie masz o jagniętach i wzmianki w traktacie.
Uduślił potem owcę: krzyk na wilka znowu;
Wilk rzecze: Ona sama przyszła do połowu.
Niezabawem krzyk znowu i skargi na wilka;
Wprzód jedną, teraz razem zabił owiec kilka.
Drudzy rwali, wilk rzecze, jam tylko pomagał.
I tak, kiedy się coraz większy hałas wznagał,
Czyli szedł wstępny bojem, czy się cicho skradał,
Zawzdy się wytłumaczył... a owce pozjadał.

Wymowy tej bajki (podobnie jak i niejednej innej) nie da się wytłumaczyć samymi czynnikami intelektualnymi i strukturalnymi w duchu opinii poprzednio wspomnianych. W jej ironii wyczuwamy pierwiastek moralno-uczuciowy. Ale, z drugiej strony, niepodobna przyznać słuszność Kraszewskiemu, który powiada o bajkach Krasickiego, że „zrodziły się one z krwi i łez swojego czasu”. Ani ta bajka, ani inne — o równie dramatycznych wypadkach i równie nieszczęśliwym zakończeniu — naprawdę takiej genezy nie ujawniają. Bohaterowie bajek często płaczą i często giną — sympatyczni na równi z antypatycznymi — ale nie mamy wrażenia, żeby groza cierpienia i śmierci udzielała się autorowi. Nie tylko dlatego, że to cierpienia i zgony... zwierząt lub roślin, choć oczywiście i ta maskarada ma swoje znaczenie. Autor odsuwa się od przedstawianych wypadków ironią: na tak wielki dystans, że „krew i łzy” przestają już niejako być widoczne i można się — uśmiechnąć. Uśmiecha się więc autor, i my z nim. Co się pod jego uśmiechem ukrywa, o tym niewiele możemy powiedzieć, bo my znów jesteśmy od niego odsunięci mniej więcej tak, jak on sam od wypadków, o których nam tak precyzyjnie i składnie, a z taką maestrią zwięzłości opowiada. To jedno jest pewne, że przez ten podwójny dystans przebiega nie tylko promień uśmiechu, ale i błysk poetyckiej zadumy. Zaduma w błysku może się wydawać czymś dziwnym, ale w poezji bywają i takie paradoksy. U Krasickiego jest to tylko błysk zwykle, i to bardzo szybki, prędko hamowany, niemniej przecież dostrzegalny i wyczuwalny.

Dostrzegając go, czujemy zarazem, że obcujemy nie tylko z moralistą i nauczycielem filozofii praktycznej, ale — i to przede wszystkim — z człowiekiem, który wyraża swoje upodobania, rozprawia się z antypatiami, śmieje się ironicznie z tego, na co nie ma rady, i potrafi ujmować rzeczy ludzkie obrazowo a, w perspektywie ogólnych praw życia. Czasem nawet ten błysk się przedłuża i świeci bez towarzystwa ironii. Mamy wtedy bajki, którym i Kleiner przyznaje „istotny podkład liryczny”. Taka jest bajka o melancholii starości i o dobroci, która ją łagodzi (*Stary pies i stary sługa*). Taka jest bajka o zazdrośnej małości i o wyniosłej wielkości (*Dąb i małe drzewko*). Taka jest czterowierszowa, a przecież jakże bogata w treść bajka o potrzebie wolności (*Ptaszki w klatce*), zakończona niezapomnianym wierszem:

Jam był wolny, dziś w klatce, i dlatego płaczę,

i bliźniacza jej bajka o *Rumaku i żrebcu*, z równie lirycznym zakończeniem:

Chociaż to złoto, przecież to wędzidło.

Ani ironii już w tych bajkach, ani uśmiechu. Ze zwykłych właściwości została tylko zwięzłość, doskonała kompozycja i cień „sensu moralnego”. Są zaś bajki, w których ten cień jest jeszcze niklejszy, jeszcze bardziej roztopiony w atmosferze zadumy. Możemy pominąć dziwnego *Skowronka*, który jest właściwie zamieszany między *Bajki nowe* autonomicznym obrazkiem sielankowym (przyznajmy: dość mdłym); ale czyż nie dominuje atmosfera nad alegorycznym znaczeniem w bajce *Słońce, obłoki, ziemia*?

Skarżyła się przed słońcem ziemia na obłoki:
Cóż po tym, że po świetle lot wiedziesz wysoki,
Kiedy cię obłok kryje i wilgoć zachmurza?
Dopieroż kiedy z chmury uczyni się burza,
Noc ze dnia! Słońce rzekło: Darmo się rozwodzisz,
Nie skarż się na obłoki, ty je sama rodzisz.

A jeszcze bardziej niż w tej bajce „atmosferycznej” przepaja zaduma poetycka wszystkie elementy składowe w bajce „eschatologicznej”, za jaką można by uznać *Potok i rzekę* (z trzeciej części pierwszego zbioru):

Potok szybko bieżący po pięknej dolinie
Wymawiał wielkiej rzece, że pomału płynie.
Rzekła rzeka: Nim zejda porankowe zorza,
Ty prędko, ja pomału wpadniemy do morza.

To samo można powiedzieć o bajce *Drzewo*, która pozostała w rękopisach Krasickiego i którą dopiero A. M. Kurpiel ogłosił w „Pamiętniku Literackim” (1906):

Wielbił drzewo, grzejąc się człowiek przy kominie.
Rzekło drzewo: Cóż po tym? Grzeje, ale ginie.

W śmierci znajdują zakończenie wszystkie obawy, zarówno jak wszystkie zawiści i małostki. Mówi o tym np. bajka *Fijałek i trawa*:

W cieniu drzew rozłożystych, na pięknej murawie,
Zeszedł raz jednego fijałek przy trawie.
Ta się bujno wzmagala; on, przejęty strachem,
Krył się, jak mógł; na koniec wydany zapachem,
Gdy się z zguby sąsiada zazdrosna weseli,
Kosarze i fijałki, i trawę podcięli.

Nawet tak wychwalana przez samego bajkopisę nauka umiaru staje się bezprzedmiotowa w obliczu śmierci. Za przykład może służyć krótka ironiczno-melancholijna bajeczka *Komar i mucha*:

Mamy latać, latajmyż nie górnio, nie nisko!
Komar, muchy tonącej mając widowisko,
Że nie wyżej leciała, nad nią się uzałił.
Gdy to mówił, wpadł w świecę i w ogniu się spalił.

Raz więc jeszcze: szukać w bajkach śladów „krwi i lez swojego czasu”, zwłaszcza w rozumieniu, które tym słowom nadała literatura romantyczna, byłoby płonnym zadaniem; nie wszystko jednak da się w nich sprowadzić do intelektu, dydaktyzmu, retoryki i konstrukcji. Zapewne, dużo jest bajek, w których nie ma nic więcej, i te są, oczywiście, tylko doskonałą rymowaną prozą. Jest jednak i sporo innych, w których ma udział pierwiastek uczuciowy: udział dyskretny, hamowany, a przecież wyraźny i istotny. Ze względu na znaczną przewagę ilościową pierwszej grupy nie możemy pomniejszać znaczenia drugiej: w niej są właśnie rzeczy najbardziej wymowne i najbardziej indywidualne z całej twórczości Krasickiego.

Może to się wydawać dziwnym, że chcąc się najpełniej wypowiedzieć, wyrobił on sobie język stosunkowo najbardziej bezosobisty, styl tak rygorystycznie przejrzysty, że chciałoby się czasem nazwać go lodowym, a przy tym rozbłyskujący ironią, która także się czasem może wydawać lodową. Folkiński bardzo trafnie zauważył, że „u Krasickiego [...] na pierwszy rzut oka wszystko się zgadza, przy powtórnym wejrzeniu widzi się mnóstwo niezgodności”. Kiedy by się najmniej tego oczekiwało, okazuje się on właśnie poetą.

I on sam, choć tyle razy akcentował dydaktyczne i moralne intencje swoich bajek, na zamknięcie jednak drugiego zbioru przeznaczył bajkę pt. *Koniec*, która zwłaszcza we wstępie swoim — jest pochwałą swobody twórczej i natchnienia:

A jeszcze jedną! — Alboż to przychodzą
Bajki na rozkaz? — Gdy zechcą, się rodzą,
A kiedy nie chcą, wołaj, wrzeszcz jak czajka,
Nie przyjdzie bajka.

11. Ostatnim z szeregu dzieł Krasickiego, mających zakrój w pewnej mierze artystyczny, są (pośmiertnie dopiero wydane) *Rozmowy zmarłych*. I one, jak inne jego utwory, miały swoich mistrzów i swój prototyp. Głównym mistrzem i twórcą prototypu był Lucjan, jeden w ogóle z ulubionych autorów Krasickiego. Dowód jego znajomości znaleziono (Z. Leśnodorski, *Lucjan w Polsce*, 1933) już w *Myszeidzie*; więcej dowodów dostarcza *Historia na dwie księgi podzielona* (za Lucjanem poszedł jej autor przedstawiając Arystotelesa jako dworaka; zgodna z lucjanowską jest jego krytyka greckich systemów filozoficznych etc.). Pierwsze przekłady z Lucjana ogłosił Krasicki w *Listach i pismach różnych X.B.W.* (1786). Więcej miał przełożyć później. Z tych też niewątpliwie późniejszych czasów pochodzą owe własne jego utwory w typie lucjanowskim.

Skąd upodobanie do Lucjana? Dziś ten pisarz grecki II wieku po Chrystusie należy do mniej cenionych autorów klasycznych; miał jednak okresy wielkiej sławy, a formę literacką przez niego stworzoną uprawiały znakomite pióra nowożytnie. Krasickiego mógł pociągać licznymi rysami wewnętrznego pokrewieństwa: miał bowiem, jak on, bardzo wielostronne zainteresowania i skłonność eklektyczną, był moralistą i satyrykiem; jako moralista głosił zasady przestawiania na małym, bez rygorystycznego zresztą odrzucania wygód, w ogóle bez jakiegokolwiek skrajności; jako satyryk atakował różne postaci głupoty i szal-

bierstwa, zjadliwie charakteryzował niekrytycznych historyków i tonących w abstrakcjach filozofów; ulubioną jego bronią w satyrze była ironia i parodia; pisał stylem znakomicie jasnym, lekkim i dowcipnym. Styl to zresztą znacznie ostrzejszy i dosadniejszy niż styl Krasickiego. Jest też Lucjan znacznie więcej niż Krasicki pesymistą, sceptykiem i racjonalistą, co się szczególnie zaznacza w jego szyderczym stosunku do wszelkich wierzeń religijnych (na jaki Krasicki, jak wiemy, nigdy sobie nie pozwalał, nawet wtedy, kiedy rozporządzał piórem wyniesionego ponad czas Grumdryppa). Najwybitniejsze utwory Lucjana są przeważnie ujęte w formę, którą sam sobie wymyślił: w formę mianowicie krótkich dialogów, których uczestnikami są bądź postaci fikcyjne, bądź historyczne, bądź wreszcie bogowie. Powiedziano o tej formie, że ma w sobie coś z Platona i coś z Arystofanesa. Rozsławiała się zwłaszcza seria *Rozmów zmarłych*, których sceną są pola elizejskie. Na ich wzór miały być pisane różne „rozmowy zmarłych” w czasach nowożytnych od wieku XVI do XIX. Najznakomitszym w tym zakresie poprzednikiem Krasickiego był Fontenelle. Jego *Dialogues des morts* (1683) to małe arcydzieła dowcipu, wprowadzające w grę myśl bystrą, ostrą, krytyczną i sceptyczną, która często olśniewa tylko efektownymi paradoksami, ale nieraz prawdziwie zastanawia i oświeca, ukazując kruchość podstaw różnych przekonań uważanych za niezłomne prawdy. Głośne też dość były *Dialogues des morts* Fénelona (1710-1718), rzeczy o charakterze poważnym, o intencjach moralno-wychowawczych.

Krasicki, od razu to trzeba powiedzieć, daleki jest od Fontenelle'a jako myśliciel. Niemniej jego *Rozmowy zmarłych* są książką ciekawą, literacko niepospolicie wypracowaną, myślowo zaś może ze wszystkich jego pism najdojrzalszą i najbogatszą, a obok bajek najbardziej harmonijną.

Jak wiemy, na ogół traktował Krasicki osobno zagadnienia życia prywatnego, a osobno publicznego i nie zawsze się troszczył o uzgodnienie rozstrzygnięć. Był zarówno autorem hymnu głoszącego, że dla miłości ojczyzny „warto żyć w nędzy, warto i umierać”, jak autorem powiastki *Hamid*, w której i żołnierska, i cywilna służba dla ojczyzny zostały umieszczone wśród ekstrawagancji. W pierwszym wydaniu *Powieści o kamienicy* wzywał do broni, a w *Historii na dwie księgi podzielonej* ukazał rozmaitych wielkich mężów stanu i wodzów po swojej myśli, ale jego wzorowy obywatel: Doświadczyński z III części swoich *Przypadków* — do służby obywatelskiej o szerszym zakroju

bardzo rychło się zniechęcił; tak samo i Pan Podstoli (choć tak jest dzielny w granicach swoich włości i swojego sąsiedztwa). W *Rozmowach*, jak w żadnym innym dziele Krasickiego, mamy obraz łącznego zmierzania się pisarza zarówno z tymi zagadnieniami, które jego epoka stawiała przed całością narodu, jak i tymi, które stawiała przed charakterami jednostek.

Szczególnie znacząca jest rozmowa I: między Solonem i Katonem utyceńskim. Solon zarzuca Katonowi, że przyspieszył upadek Rzymu przez swoje samobójstwo, akt rozpaczny.

KATO: Więc aby wniknąć w poczet siedmiu mędrców, trzeba było ucałować rękę, która na mnie kajdany kładła?

SOŁON: [...] Na zarzut odpowiadam, iż przy życiu każdemu zostać należy [...]. Że więc kto sobie życia nie odebrał, nie idzie za tym, iż całował rękę, która kajdany kładła. [...] Chcesz mi dać uczuć, żem się nie dość mężnie oparł tyranii Pizystrata [...]. Gdybym wówczas, tak jak ty, życie sobie odebrał, może by jaki grecki Lukan uwielbił moją rozpacz; ale ludzie baczni, nie miesząc się w rozrządzenia boże, które losy ludzkimi władną, powiedzieliby naówczas, iż nie uznają w tym dziele Solona. Czynilem, com mógł...

Umieszczenie tej rozmowy na początku uzasadnia domysł, że wybór i samej formy lucjanowskiej, i tytułu miał głębsze znaczenie: *Rozmowy zmarłych* były rozmowami dla zmarłych politycznie. Ta pierwsza jest próbą odpowiedzi na podstawowe pytanie: „być czy też nie być?” narodu. Przemocy przeciwstawił w niej Krasicki siłę ducha. Wskazał na to, że i pismo jest rodzajem oręża: w godnej odpowiedzi Solona na przemówkę, że „wierszami ojczyznę bronił”.

Rzeczywiście, przyszła chwila, w której — według sławnego powiedzenia Juliana Bartoszewicza — „nawet Krasicki żartować przestał”. We wszystkich *Rozmowach* panuje powaga każąca myśleć nie tyle o Lucjanie, co o Plutarchu (którego *Życia zacnych mężów* były przez Krasickiego istotnie w tych samych mniej więcej czasach tłumaczone). *Rozmowy* jednak są dokumentem nie tylko powagi, ale i tego hartu duchowego, który w wielu przedstawicielach pokolenia rozbiorowego uwielbił za naszych czasów Berent (co prawda, właśnie Krasickiego wśród nich nie dostrzegając).

Nowego znaczenia nabierają w tym cyklu pewne motywy myślowe, rozwijane już w *Historii na dwie księgi podzielonej*. Spotykamy się z nimi np. w rozmowie III, w której Kazimierz Wielki tłumaczy Chrobremu, „że kto w cichości rządem się wewnętrznym zatrudnia, rolnictwo pomnaża, handel wznosi, nauki

rozkrzewia, buduje, może być przeniesiony nad tego, który z łoskotem obala i niszczy”.

Zapewne łatwo zauważyć, że Krasicki nie miał zmysłu dla patosu historii i to jest jedna z przyczyn, dla których solidaryzuje się z kwakrem amerykańskim Pennem (rozmowa IX) mówiącym: „Wolę snopek zboża niż wieniec z lauru”, ale trzeba pamiętać, że historia zna wypadki, w których snopek zboża bywał patetyczny.

Że Krasicki nie był pacyfistą-kapitulantom, tego dowody znajdujemy w innych rozmowach. W rozmowie np. (XXII) Fabiusza Kunktatora z Czarnieckim, choć napisanej z powściągliwością, która zresztą cały zbiór znamionuje, sympatia autora jest przecież niedwuznacznie po stronie polskiego hetmana, kiedy ten z ogniem mówi: „Już tam nie czas medytować, gdzie się bić trzeba” i wypomina Fabiuszowi, że dał się „zagnieździć Annibalowi, kiedy gwałt gwałtem odpierać było trzeba”. (Sławne wyrażenie z *Ody do młodości*, jak widzimy, miało tu swojego poprzednika.) Rozmowa (XXVI) Hektora z Aleksandrem Wielkim uwydatnia różnicę pomiędzy męstwem roztropnym a męstwem ślepym (i naturalnie przekonanie autora jest po stronie pierwszego); uwydatnia jednak zarazem, że roztropność winna dotyczyć tylko techniki, a nie zasady męstwa; kiedy zaś Aleksander to kwestionuje, Hektor odpowiada: „Taka roztropność, która by nadwierała cnotę, bezprawiem jest.” Inna rozmowa (X) przedstawia w innym ujęciu dwie postaci męstwa, a zarazem dwie postaci wolności i niewoli. Rozmawiają dwaj ludzie, którzy byli zamknięci w klatkach: Kalisten, filozof, za to, że nie chciał oddać czci Aleksandrowi, i sultan Bajazet II, zwyciężony i wzięty do niewoli przez Tamerlana. Kalisten uczy dumnego władcę, że „nie na sile i zwycięstwach postronnych zasadza się mądrości wzniesienie i wspaniałość; filozof z sobą walczy i siebie zwycięża”, a górne spojrzenie na rzeczy pozwala mu i klatkę uczynić siedzibą godności i przenosić ją nawet nad tron Tamerlana. Bajazet wstydi się, że był więziony w klatce; Kalisten chlubi się z tego (bo to dla cnoty). Nie wahał się też Krasicki w rozmowie (XXI) pomiędzy Schwarzem, wynalazcą prochu, a Faustem, którego uważał za wynalazcę druku, zaznaczyć swoich sympatyj dla pierwszego (co prawda, głównie z motywów humanitarnych: sądził bowiem, że proch, udoskonalszy taktykę wojenną, uczynił wojny mniej niszczącymi), a sławę wynalazcy druku pomiarkował uwagą, że druk bywa „gorszy czasem od prochu”.

Nigdy zresztą i tutaj nie goni Krasicki za paradoksami (uwodzieleński przykład Fontenelle'a bynajmniej go nie zniecił). I tu, owszem, jak gdzie indziej, występuje jako zwolennik umiaru i równowagi. Wymowniej nawet niż gdzie indziej wyraża swoją antypatię do wszelkiej skrajności, a już szczególnie do wszelkich demonstrantów wielkiej cnoty i mądrości. Tak np. Diogenes, pogardliwie potraktowany już w *Historii na dwie księgi podzielonej*, i tu (w rozmowie VII) jest ostro zgromiony przez Cezara jako „najdumniejszy z ludzi”. Dwa razy aż spotyka się z surową oceną inna czarna bestia Krasickiego — Katon („Nie wiem — mówi do niego w rozmowie XVI Lukullus — czy jest właściwym cnoty przymiotem, żeby przez swoją nieużytość i dzikość ściągała na siebie powszechną nienawiść”). Podobnie oceniony jest (IX) i Likurg za to, że „nadto dziką dał cnotcie postać”.

Zasada umiaru jest rozciągnięta na wszelkie dziedziny życia: zarówno moralną i obyczajową, jak polityczną, intelektualną i jeszcze inne. Bo i tu, jak gdzie indziej, jest Krasicki encyklopedystą. Nie brak nawet rozmowy o lecznictwie i lekarstwach (XXV). Cała zaś seria rozmów poświęcona jest kwestiom literackim. W jednej z nich (XXIV) Homer z Wirgiliuszem mówią o oryginalności i naśladownictwie; ostatnie słowo przyznane jest Homerowi, który wygłasza pochwałę twórczości swobodnej i oryginalnej, czerpiącej tylko z „widoków” „przyrodzenia”, z „działania, zastanawiania się ciągłego a czulego nad nimi”. Pozwolił też Krasicki Homerowi potępić tzw. „prawidła”, które sam jeszcze uznawał w dziele *O rymotworstwie i rymotworcach*.

Występują więc w *Rozmowach*, jak widzimy, zagadnienia rozmaite, przeważnie doniosłe, i przedstawiane są w sposób daleki od banalności, a bez uganiania się za efektami. Poddawszy się niezwykle dla siebie rygorowi całkowitej powagi, umiał Krasicki być w nich zajmującym — przez samą wielostronność i zdobytą z latami — za dużo byłoby powiedzieć: głębokość, ale niewątpliwie — jedrność myśli. Nie tylko zresztą przez to: *Rozmowy* mają i niepowszednie zalety pisarskie. Jest to najlepsza proza Krasickiego. Z naturalnością i nieskazitelną jasnością łączy się w niej wartkość i zwięzłość. Postaci rozmówców są wprawdzie tylko ucieleśnieniami pewnych idei i nie mają nawet charakterystycznych rysów dykcji; przedstawione są jednak bez szczególnego naciskania na motywy autorowi sympatyczne: czasem z obiektywizmem nawet tak daleko

posuniętym, że każda ze stron dyskutujących ma część słuszności (tak jest np. w rozmowie XIX pomiędzy Ptolemeuszem Filadelfem, który założył bibliotekę aleksandryjską, a Omarem, który ją zniszczył). Z tą dyskrecją łączą się nieraz daleko sięgające aluzje i delikatna ironia. Kompozycja wszędzie doskonała. Prawda, panuje tu chłód, choć mówi się nieraz o uczuciach takich jak miłość ojczyzny albo przywiązanie do wolności, które kształt całemu życiu nadają i stają się źródłami bądź rozpaczy, bądź wzniosłego męstwa. Sama jednak powściągliwość słowa jest tak szlachetna, że czujemy się raz po raz niejako w pobliżu poezji. Toteż w studium poświęconym Krasickiemu-poezie trudno o tej książce (przez krytyków na ogół lekceważonej) zamilczeć.

12. Cóż powiedzieć o całości jego dzieła literackiego? Raz jeszcze: momenty poetyckie tak są w nim pomieszane z liczniejszymi znacznie moralistycznymi i intelektualistycznymi, że trudno je nieraz wyodrębnić. Toteż niektórzy krytycy, oceniając go wedle tego, co ilościowo przeważa, mówili, że jest on we wszystkim, co pisał, „typem twórczości refleksyjnej”, a od „suchości i abstrakcyjności” ratuje go tylko dowcip i dar obserwacji (Dobrzycki), że „istotą jego poezji jest dydaktyka” (Konstanty Wojciechowski), że „kieruje” się on „jedynie władzami rozumowymi; wyobraźni i uczuciu. o ile je miał, nigdy nie daje swobody” (Folkierski), itp. Chcąc pogodzić tę charakterystykę z sympatią żywioną dla niego i z upodobaniem mianym do jego utworów, wymyślono osobną kategorię poezji, którą jakoby on reprezentuje, mianowicie „poezję intelektu” (Konstanty Wojciechowski, Chrzanowski, Kleiner). Ale naprawdę takiej kategorii poezji nie było i nie ma: poezja istnieje tylko przez uczucie i wyobraźnię (aczkolwiek przedmioty uczucia i wyobraźni mogą być najróżnorodniejsze, a więc i intelektualne). Tylko przez uczucie i wyobraźnię, mimo odmiennych pozorów, był poetą Aleksander Pope. I Krasicki był poetą wtedy tylko, kiedy było poruszone jego uczucie i kiedy wyobraźnia jego działała. Nie zdarzało się to często, ale przecież się zdarzało, i dlatego te i owe z jego utworów czytujemy nie tylko ze względu na ich treść intelektualną i nie tylko ze względu na ich wartość jako dokumentów historii kultury.

Nie znajdujemy w nim wielkości, to prawda. Miał słuszność Brodziński, że mu „zbywało na głębokim uczuciu, równie jak na wzniosłości imaginacji”. A i Tarnowski słusznie o nim po-

wiedział, że „nie miał ani tyle uczucia i wyobraźni, ile ich potrzeba wielkiemu poecie, ani nawet tyle własnych pomysłów, ile trzeba, żeby być wielkim oryginalnym pisarzem”. Ale nie będąc wysoce oryginalnym, można być dość oryginalnym, i nie będąc wielkim poetą, można być przecież poetą, jeśli się żywo jakieś uczucie ludzkie wyraża. Tym elementarnym uczuciem, które najwymowniej w utworach Krasickiego się odzywa, jest, jakeśmy widzieli, radość samego istnienia, owo rozbrajające: „bądźmy sobie”. Z niego płynie wrażliwość na pogodne uroki natury. Z niego płynie wesółą kontemplacja ruchliwej mnogości zjawisk w świecie ludzkim, zwłaszcza zjawisk wykraczających poza normy rozsądkowe. „Bądźmy sobie!” „Trwajmy mile!” Cieszymy się — bodaj po kryjomu, jeżeli jawnie nie można — cieszymy się bodaj głupstwami (które można parodiować). Ale po tych dewizach niebawem się nasuwa refleksja: „To jest tak, jak przystoi.” Z tą chwilą poeta ustępuje pierwszeństwa intelektualistom i moralistom; nie zawsze jednak jest przez nich całkowicie pozbawiony głosu: owszem, czasem się — w przerwach ich wykładów — odzywa ze swoimi znamienymi predylekcjami, którym tylko — do wtóru z tamtymi — dodaje podkład satyryczny. Czasem się zdobywa nawet na słowo ostre i gorzkie, kiedy chodzi o rzeczy zbyt już stojące na przeszkodzie do miłego odczuwania życia. Częściej zbroi się w ironię, która pozwala i równowagę moralną zachować, i nie sprzeniewierzyć się uczuciom, i... dać folę wesołości: do śmiechu bowiem może pobudzić nawet to, co jest złe i boleśnie głupie, jeśli jest przedstawione w grubej istocie swojej konsystencji i swoich wewnętrznych sprzeczności — zwłaszcza przez *ad hoc* wynalezionych aktorów. I rzeczy boleśnie głupie i złe mogą się też odznaczać charakterystyczną wielolitością, która pobudza do kontemplacji — radosnej mimo wszystko (zwłaszcza że ironia stworzyła dystans i perspektywę). Obcowanie zresztą ze złem i głupotą porusza w autorze *Satyr* i *Bajek* coś więcej jeszcze niż uczucie radości obserwatorskiej. Poprzez tę radość przejawia się jego serdeczne przywiązanie do życia uczciwego, kulturalnego i wolnego. To przywiązanie przebija we wszystkich utworach, bez względu na to, czy mają charakter lirycznych notatek, jak te i owe „wiersze z prozą”, czy też są przytłoczone dydaktyką i moralistyką, jak *Doświadczyński*, *Podstoli* lub *Historia*. To przywiązanie w końcu, w *Rozmowach zmarłych*, każe się Krasickiemu nawet wyrzec uśmiechu, to jest dokonać rezygnacji więcej niż po prostu pisarskiej. Bo traf-

nie powiedział o nim Kleiner (zapomniawszy na chwilę o wyimaginowanej „poezji czystego rozsądku”), że Książę Biskup „gdy jest naprawdę poetą, przeważnie bywa poetą uśmiechniętym”. Istotnie, tak jest w ogromnej większości wypadków. Z rzadka tylko zdarzają się u Krasickiego wypadki poetyckiej zadumy bez uśmiechu. Spotkaliśmy się z nimi w bajkach „eschatologicznych”, spotkać się czasem możemy w intymnych „wierszach z prozą”, jak np. w liście: „Odebrałem nie nazbyt podchlebne opisanie” itd.:

 Południe przeszło, dzień chyli ku zmroku,
 Igrzysko szczere górnego wyroku.
 Gdy znam i czuję, iż ku mecie spieszę,
 Ani się z tego smucę, ani cieszę.

Bliska tej zadumy jest powaga *Rozmów zmarłych*, chłodna wprawdzie, ale posągowa.

Taka jest wewnętrzna dialektyka jego twórczości: bynajmniej nie taka prosta, jakby się na pierwszy rzut oka mogło zdawać. Z dobrą też racją ongi Chmielowski i Tarnowski, a później Folkiński pisali, że jest on na pozór tylko jednolity, w istocie nieraz się dwoi i troi (acz można do tych obserwacji dodać, że zawsze przy tym zachowuje wewnętrzną konsekwencję swojej natury pisarskiej). Jego historia poetycka mieści się pomiędzy biegunami: „trwajmy mile” i „strzeżmy się rozpaczy”. Nie latał na tym dystansie bardzo wysoko, przebywał go wszelako, a to już jest dowodem zdrowego serca.

13. Wszyscy prawie ci, co się zastanawiali nad jego dziełami, zgodnie podziwiali jego język: nieobrazowy wprawdzie, ale jasny i giętki. I ten język jednak nie jest tak łatwy do ujęcia, jakby się zrazu wydawać mogło. Aby powab jego scharakteryzować, próbowano opatrywać go epitetem „rokokowy”; jest to jednak chyba tylko sugestia winiet drukarni gröllowskiej: Krasicki nie ma w sobie (wyjawszy najwyższe ustępy *Myszeidy*) rokokowej figlarności. Mickiewicz, w okresie prelekcji paryskich nieprzychylnie dla niego usposobiony, użył dla jego charakterystyki pochwał, poprzecz które przebijają niechęć. Styl jego (wedle wykładu z 8 marca 1842) ma to być „szczębiot czy świergot”, acz posiadający „całą precyzję formy francuskiej”. Nie brak było prób uzasadnienia tego sądu, trudno jednak przyznać, żeby on odpowiadał naszemu wrażeniu z nieuprzedzonej lektury Krasickiego. Inni krytycy mówili o „równości” jego ję-

zyka, o jego „prostocie”, „przejrzystości”, „gładkości”. Te określenia są już trafniejsze. I one jednak nie mogą być przyjęte bez zastrzeżeń. Nieco bliższe wejście ujawnia, że język Krasickiego odznaczał się niemałą różnorodnością. Jest w nim stale znaczny zasób prowincjonalizmów, które występują nieraz równorzędnie z wyrażeniami literackimi. Jest niemało archaizmów, występujących na przemian z wyrażeniami nowszymi. Zdarzają się i neologizmy. Nie brak wyrazów i zwrotów przejętych z języków obcych, zwłaszcza łaciny. Z punktu widzenia poetyki klasycystycznej rygor jego języka nie był dostateczny. Zarzucał mu też Dmochowski (w pochwałę pośmiertnej), że „w niektórych miejscach widać pośpiech i niepoprawę” i że „polszczyzna nie zawsze w nim dosyć czysta”.

Jego właściwości fonetyczne mają mniejsze znaczenie dla wrażenia, jakie mamy z jego dzieł, bo w druku często się zacierają. Trudno się też w nich nieraz (z tego samego powodu) zorientować. To pewna, że pisał i drukował np. „zawzdy” (np. *Satyry*, I, V), „zmija” (np. *Myszeis*, V oktawa 11, VII oktawa 11; acz gdzie indziej „zmija”), „z nadbrzezia” (= z nadbrzeża, *Satyry*, cz. 2, IV), „chrząściów” (*Wierzbę i lipę*), „żyżny” (*Myszeis*, I 3, *Mirza*, etc.), „jarżmo” (*Myszeis*, I 7), „brźmienie” (*Myszeis*, I 9), „zbików” (*Myszeis*, III 12, 13), „upośledzony” (*Myszeis*, VI 1), „letkie” (*Myszeis*, II 4), „rożległe” (*Hamid*), „wgląbż” (*Historia*, ks. II rozdz. 4); nowszego „hazardu” (*Satyry*, II) używał na przemian z dawniejszym „hazardem” (np. *Myszeis*, V 15) i „azardem” (*Myszeis*, VIII 11); serwis jest u niego „zwierściedlany” (*Satyry*, VIII), pieszczoszek jest „pieścioszkiem” (*Bajki nowe*, I 6), szkło — „skłem” (*Bajki nowe*, I 12); bohaterowie jego zawsze się „spieszają” (np. *Myszeis*, III 16), lecz przez dwa wydania *Myszeidy* np. nie „szli”, ale „śli” (III 19). Mamy dowód, że formy pierwszej i drugiej osoby liczby pojedynczej czasu przeszłego czasowników niejednosylabowych akcentował paroksytonicznie („skar-żył-em”): inaczej bowiem nie miałby ekspresji wiersz „Nie skarżyłem na ludzi, nie skarżył na losy” (*Bajki i przypowieści*, I 25).

W zakresie fleksji zjawiskiem najwidoczniejszym jego języka jest używanie w dopełniaczu liczby mnogiej końcówki -ów nie tylko dla wszelkiego typu rzeczowników męskich, ale także i dla rzeczowników żeńskich i nijakich. Zjawisko to musiało z dawna zachodzić w gwarach; z rzadka się przeciskało już i dawniej do literatury („wsiów” u Wacława Potockiego, „obiściów” u Paska), nigdy jednak w takich jak u Krasickiego roz-

miarach. Obok „czcicielów” (*Myszeis*, VI 1) i „przyjaciółów” (*Listy*, I) mamy u niego i wezwanie „do gusłów” (*Myszeis*, VII 9), i „pieśniów foliowały” (*Myszeis*, VII 4), i żonę „w Ksantypów rzędzie” (*Satyry*, cz. 2, VIII), i „dźwięk [...] trąbów” (*Monachomachia*, IV strofa 72), i kraj „flintów” (*Do A.H.K.M.B.*), i „króla myszów” (*Myszeis*, V 14) itp. Prócz „myszów” jednak występuje w *Myszeidzie* jako dopełniacz liczby mnogiej jeszcze i równie gwarowa forma „mysz” (np. „mysz nędznych ostatki”, I 18; analogicznie: „do lotnych podróz”, *Myszeis*, VIII 11, i „znać z twarz powagę”, *Monachomachia*, IV 63), a także i ogólnoliteracka „myszy” (np. III 8: „wojska zagraniczne myszy i szczurów”). — W narzędniku liczby mnogiej końcówka -y (-i) stosowana jest przez Krasickiego (jak i przez innych pisarzy stanisławowskich) nie tylko w rzeczownikach męskich i nijakich, ale i żeńskich („A gdy się tylko niesnaski zabawiasz”, *Antimonachomachia*, I oktawa 2, itp.) na równi z właściwą ich końcówką -ami. — Rzeczowniki żeńskie miękkotematowe miewają u niego w dopełniaczu liczby pojedynczej, tam gdzie to dla humorystycznego rymu przydatne, jeszcze starą końcówkę -e („Lucyfer z swojej rusza się stolice”, *Myszeis*, VII 10; „Sprzęty szacowne od lapek i szyje”, *ibidem*, IV 10); jest w tych formach zwykle odcień humorystyczny; na ogół występuje końcówka nowa -y (-i). — Obok panującej formy biernika liczby pojedynczej znacznej części tych rzeczowników na -ą („niewola”, „pochodnią” itp.) występuje od czasu do czasu (w rymach głównie) i nowsza na -ę („księgarnię” etc.). — Dawny biernik liczby mnogiej rzeczowników męskich osobowych („druidy”, „ojcy”) używany bywa w znaczeniu mianownika obok formy właściwej („druidowie”, „ojcowie”). Formy te są czasem traktowane jako nieosobowe („Dały to poznać ojcy przewielebne”, *Monachomachia*, III 45; „Chłopcy wkoło biegały”, *Bajki nowe*, I 15). — Wedle wzoru innego typu deklinacyjnego formuje Krasicki (kiedy mu się to dla rytmu przydaje) takie narzędniki, jak „czynmi” (*Satyry*, II) albo „pazurmi” (*Myszeis*, IX 16), choć gdzie indziej używa formy „pazury” (np. *Roboty i dni Hezjoda*, cz. I) itp. Od „zwierz” tworzy liczbę mnogą „zwierza” (*Myszeis*, VII 7; *Satyry*, cz. 2, V), a od „zwierzę” biernik „zwierzęcia” („Weź ptaka, rybę, zwierzęcia lub źmija”, *Satyry*, cz. 2, V). — Jako mianownik liczby mnogiej występuje u niego forma „liścia” („liścia szeleściwały”, *Hamid*). — „Go” jest u Krasickiego formą biernika nie tylko rodzaju męskiego, ale i nijakiego („Dasz ubóstwo, daj go znosić”, *Modlitwa*; „Mruczało wino, iż

go czopek dusi", *Bajki nowe*, III 16), co zresztą miało swoją tradycję nie tylko w gwarach, ale i w literaturze. — Zauważmy jeszcze, że lew zjadł „woła” (*Bajki nowe*, I 10), a w wieku złotym nikt nie był ubogim bez „kruszcza” (*Myszeis*, IV 2).

W czasownikach w pierwszej osobie liczby mnogiej (kiedy to dogodne dla rytmu) stosuje Krasicki prowincjonalną mazowiecką końcówkę skróconą („kopiem”, „zwodzim”), choć gdzie indziej używa końcówki pełnej („pijemy”, „mówimy”). Dla rytmu też, choć zdarza się, że i bez niego, przenosi z mazowiecka w tejsze pierwszej osobie liczby mnogiej -e- do tematów na -i („siedziem”, „nosiemy”; cytaty ilustrujące to zjawisko, jak i niektóre inne, podaje Kazimierz Nitsch w cennym wstępie do *Urywków języka Ignacego Krasickiego*, 1938). — Na wzór innego typu koniugacyjnego utworzył Krasicki formę rozkazującą „rośń” (*Do Urszuli Charczewskiej*), użyteczną przez krótkość swoją dla rytmu. Spotyka się też u niego tak rozpowszechnione później przez pisarzy pochodzących z ziem wschodnich formy 1 i 2 osoby czasu przeszłego bez końcówki czasownikowej, i to zarówno w dialogu, jak w narracji („My tylko same bujały”, mówią puchacze w *Bajkach nowych*, I 6; „Nie wiem, gdzie ja to czytał”, powiada bajkopis, *ibidem*, IV 9). — Przykładów podobnych wahań i form mniej zwykłych można by przytoczyć wiele. Zanotować może warto jeszcze choćby wypadek Jasia (*Bajki nowe*, I 8), co gruszkę niedojrzałą porwie i „gryźnie”, i imiesłów „strzeżących” (*Do M. H. K. K. W.*).

Niemало osobliwości znajdujemy i w słowniku Krasickiego. Żeńskie odpowiedniki rzeczowników męskich na -a mają zawsze końcówkę -ina (-yna), np. „władczyna” (*O rymotworstwie*, V 5: *Tassoni*), „następczyna” (*Listy o ogrodach*, X) itp. „Hipokryta” pojawia się (*Satyry*, II) na przemiany z „hipokrytem” (*Bajki i przypowieści*, III 9). Wcale liczne są odsłowne *nomina agentium*, dawne lub na dawny sposób utworzone przy pomocy przyrostków -acz, -nik albo -el: „z dobrej pory korzystacze” (*Satyry*, XII), „szarpacze cudzej sławy” (*Satyry*, cz. 2, I), „wzdychacze miluchni” (*Satyry*, IV), „czołgacz pochlebny” (*Bajki nowe*, III 1), „gadacz” (*Listy*, IV), „stawiacz” (*Powieść o kamienicy*, II), „wybadacz” (*Historia*, ks. II rozdz. 1); „współcznik” (*Wyjazd z Warszawy*), „przyjaźni szacownik” (*Lucjan: Demona*), „sprzeczniczka” (*Lucjan: Sen Lucjana*); „wodzicielka” (*Myszeis*, IX 2), „gryzmołciele” (*Lucjan: Jak historię pisać należy...*), „dzierżyciele” (*Powieść o kamienicy*, II), „ogłosiciel” (*Lucjan*, rozmowa XV), „dawnej cnoty oznaczaciel” (*Powrót do*

Warszawy), itp. Dużo jest także rzeczowników odsłownych z końcówkami -anie, -enie: „mówienie” (*Satyry*, V), „jęczenie” (*Myszeis*, IV 4), „mruczenie” (*Monachomachia*, II 39), „słodkie spania” (*Monachomachia*, I 25), „słyszenie” (*Wyjazd z Warszawy*) itp. w wypadkach, w których dzisiaj mówiłoby się raczej o mowie, jękach, pomruku, słodkim śnie, słuchu etc.

Formacją analogiczną do rzeczowników odsłownych są odrzeczownikowe czasowniki, znacznie mniej liczne zresztą: „zsenatorzył się” (*Satyry*, cz. 2, IV), „zdworaczał” (*Satyry*, wstępna *Do Króla*), „zśłowiaczonego wdzięki Teokryta” (*Powrót do Warszawy*), „wyiskrzać się” (*Pieśni Selmy*), „uwdzięczać” (*Osobność*).

Nie brak też złożonych przymiotników w tym typie, który tak rozpowszechnił Naruszewicz, znacznie jednak mniej niż Naruszewiczowskie śmiałych. Jako przykłady charakterystyczne a najśmielsze mogą być wymienione: „głęboko-myślny” (*Listy*, IV), „święto-wymowne” (milczenie, *Satyry*, cz. 2, I), „złoto-stemplny” (pieniądz, *Satyry*, V), „grzeczno-pocziwy” (*Satyry*, II), „grzeczno-modny” (*Satyry*, IV), itp. Niektóre z nich zresztą mają charakter wyraźnie humorystyczny (i bodaj parodystyczny), jak np. „słodkotłoczna rosa” w pucharze (*Do...*: „To prawda, iż zima jest przykra”). — Inną nową formacją przymiotnikową reprezentować mogą „Solony manijerne” (*Satyry*, XII).

Przy tylu neologizmach wiele jednak jeszcze u Krasickiego wyrazów o pniach łacińskich: różnych „dyskursów”, „ekspensów”, „fruktów”, „parcjalności”, „prewencyj”, „emulacyj”, „aplikacyj”, „dystyngwowania się”, „konwinkowania”, „promowania”, „predecessorów” itp.

W jego składni również widzimy połączenie starego z nowym. Wiele spotykamy zwrotów staropolskich, które już w XVIII wieku były w zaniku („potrafię w to, iż sobie przypomnisz”, *Lucjan*, rozmowa XV; donieśli go do zwierchności”, *Lucjan: Demonaks*; „źle czyni, który gardzi przypowieści”, *Myszeis*, V 1; „gdzie miętkie serce, tam rozum nie nada”, *Myszeis*, IV 19; etc., etc.). Obok nich występują różne nowe, wywodzące się bądź z mowy prowincjonalnej, bądź z wpływów książkowych (przeważnie obcych). Prowincjonalny jest „mniej kształtniejszy” (*Powrót do Warszawy*). Na latynizm czy galomanie wygląda pies, który „pilnował owce” (*Bajki nowe*, III 1). Z francuska chyba Rafał „z mokrym kropidłem [...] oczy [Gaudentemu] zalał” (*Monachomachia*, V 86). Dziwi „sro-

gie na myszy [...] prześladowanie" (*Myszeis*, II 12). Do rzadszych zwrotów, acz z pewną tradycją w języku literackim należą: „Przez dwie godzin było cicho” (*Do A.H.K.M.B.*), „Placzcie tak wielki zaszczyt utracony” (*Myszeis*, IV 15). Nie tylko „słuchać”, ale i „słyszeć” może u Krasickiego mieć dopełnienie cząstkowe: „A my, którzy tych powieści słyszymy” (*Myszeis*, X 16). Józio „postrzegł opłatka” (*Bajki nowe*, IV 21), natomiast zajączek ma w jesieni zapłakać „na to, co w wiosnie pragnie” (*ibidem*, III 7). Przeczenie oddziaływa tylko na bezpośredni przedmiot zaprzeczonego czasownika, nie działa natomiast na przedmiot czasownika, który go dopełnia: „Nie trzeba, mości królu, mieć łagodne serce” (*Satyry*, wstępna *Do Króla*). „stłumić nie mogąc umysł niespokojny” (*O rymotworstwie*, V 5: *Tassoni*). Wyjątkowo zdarza się biernik nawet w najbezpośredniejszym związku z czasownikiem zaprzeczonym (człowiek „nie płacze jagnię” w *Bajkach nowych*, II 5; co prawda, to owca tak mówi, nie sam bajkopis od siebie). Latynizm „Mniemał Cyneasz królów w majestacie — kiedy na rzymskie patrzył senatory” (*Monachomachia*, IV 63) ma niewątpliwie zabarwienie humorystyczne.

W szyku wyrazów bywają przestawnie (acz nigdy tak ryzykowne, jak u Naruszewicza): „Pobojowisko krew czyni rumiane” (*Myszeis*, IX 21), „Czemuż świadczysz, z dobroci gdy masz niepokoję?” (*Satyry*, wstępna *Do Króla*), „Żwierz straszny, klęski co zdziałał w tej ziemi” (*Fingal*) itp. — Z rzadka zdarzy się elipsa, taka jak: „Blask twój przestał, niechaj się pieśni moich zacznie” (*Pieśni Selmy*).

Wspomnieć wreszcie trzeba, że niektóre wyrazy miewają u Krasickiego znaczenie prowincjonalne. „Suwać rowy” np. (*Bajki nowe*, I 17) znaczy: przeskakiwać rowy; „świerki” to świerszcze („I świerki budzi po polu skaczące”, *O rymotworstwie*, V 5: *Tassoni*); itd.

Jak już te przykłady uprzytomniają, wśród osobliwości języka Krasickiego są takie, które się później utarły i weszły do języka ogólnoliterackiego; są jednak i inne, które osobliwościami pozostały. Jest ich nawet sporo. Nie narzucają się one jednak uwadze w szczególniejszy sposób. Nie występując w skupieniach, gubią się przeważnie w ogólnym „toku” tego języka, który istotnie daje wrażenie gładkości, przejrzystości i prostoty, stwierdzane przez tylu krytyków. Przy różnaitości stylu, zależnej od różnaitości intencji i form kompozycyjnych w różnych utworach, język to dość jednolity. Z natury rzeczy

są pewne różnice pomiędzy jego zastosowaniem w wierszu a w prozie; ale wszędzie jest Krasicki — jak to doskonale powiedział Kleiner — „mistrzem naturalnego i wyrazistego układu wyrazów”. Jeśli nas nawet zastanawiają w jego pismach czasem jakieś osobliwe słowa czy zwroty, to nie wywołują przecie w nas wrażenia sztuczności (jak to bywa tyle razy u Naruszewicza); przeciwnie: wzmacniają wrażenie swobody. Mogli mu czasem współcześni wytykać „niepoprawę”; nikt mu nigdy nie wytykał wymuszenia. A jednak język Krasickiego tak zawsze odpowiada celowi. To się nie odbywa bez rygorów. Ale rygory jego wypływają z wewnętrznego poczucia, nie są narzucone. Zdaje się, jakby i do języka zwracał się z apostrofą: „Bądźmy sobie”.

IX Trembecki

Dzieła tego pisarza i historia jego sławy to seria paradoksów, a co najmniej osobliwości.

Spółcześni, ze Stanisławem Augustem na czele, cenili go bardzo wysoko, młodsze pokolenie zaczęło go uwielbiać. Franciszek Wężyk np. pisał:

„Widać w rymach twych pędzel naturze wydarty; — ciebie z samym Pindarem w jednym kładę rzędzie...”

Alojzy Feliński, zapożyczając się w repertuarze pochwał u Boileau'a, zwracał się do Trembeckiego z apostrofą:

„Któremu są otwarte wszystkie skarby Feba, — przywódco trudnej sztuki, w której się ćwiczymy!”

Brodziński wysoko go stawiał za „wytworny [...] smak, który zawsze woli męską energię zamiast pieściwości”, a o jego *Sofiówce* sądził, że to „może jeden płód żyjących języków z rzymskimi poetami równać się mogący”.

Co jednak osobliwsza, to to, że i Mickiewicz miał o Trembeckim takie samo przekonanie. On, który czyniąc przegląd dzieł poezji w przedmowie do *Ballad i romansów* (1822) nie znalazł ani jednego ciepłego słowa dla La Fontaine'a, i w ogóle całą tzw. poezję klasyczną (z wyjątkiem tylko greckiej) odsądzał od tytułu poezji prawdziwej, równocześnie w komentarzu do *Sofiówki* darzył ten utwór mianem „arcydzieła” („stawającego obok najcenniejszych poematów tego rodzaju w jakiejkolwiek literaturze”), wychwalał ogniście jego styl (jako mowę „potężną, z wyboru i mocy myśli zalety szukającą, bogatą, rozmaitą”), twierdził, że Trembecki „zachował cechy złotego wieku poezji narodowej” i dowiódł samodzielności, nie uległszy wpływom francuskim.

Nawet w okresie prelekcji paryskich, mimo tylu zmian, jakie zaszły w poglądach Mickiewicza, trwała jego wysoka opinia o Trembeckim. Uznawał go (w wykładzie z 8 marca 1842) za „najdoskonalszego, najbardziej skończonego pisarza, jakiego wydała Słowiańszczyzna”, choć wtedy już zarazem za „najmniej narodowego i najmniej słowiańskiego”.

Lucjan Siemieński wśród „własności pisarskiego daru Stanisława Trembeckiego” wymieniał (1866): „wysoko posuniętą poprawność stylu, która zarywałaby na wymuszoność, gdyby nie miała cech lapidarnej zwięzłości i heroicznego brzmienia miedzianej tarczy; bogactwo poezji, nie tyle w głównym pomysle, co w szczególnych obrazach i porównaniach wijących się wstęgą, jak fryza rzeźb oplatających kolumnę Trajana; [...] a na koniec ten szczęśliwy dar spoetyzowania niepoetycznego przedmiotu w sposób, jak robi klejnotnik, co gruby gład szlifuje w niezliczone ścianki, aby odkradzionymi barwami tęczy olśniewał oczy”. Jego liryka obywatelska — twierdzi dalej Siemieński — godna jest stanąć obok rzymskiej, a jego erotyki obok greckich, wszystkie zaś wiersze Andrzeja Chénier błędną wobec Trembeckiego ody do Naruszewicza (1773).

Późniejsi krytycy też się nieraz wyrażali z uznaniem o stylu Trembeckiego, ale podobnego zachwytu już u nich darmo szukać.

Najgorętsze jeszcze stosunkowo słowa znajduje dla niego Tarnowski. Wyraziwszy antypatię dla jego postawy moralnej wobec różnych spraw społecznych, powiada przecie, że autor *Sofiówki* ma „coś męskiego i dzielnego w uczuciach, w pojęciach, w słowie”; „taka przy tym — dodaje — fantazja i werwa, życie tak tryska z każdego wiersza”. Z tym wszystkim jednak *Sofiówka* jest dla Tarnowskiego czymś podobnym do „robionych z kartonu owoców”.

Zdaniem Brücknera, Trembecki „komediant to skończony”, co „przywdziewał każdą maskę, bohaterską nawet”, „talent miał znaczny”, ale go „rozrzucił”; jego rysy indywidualne to dowcip, „feminizm” (w znaczeniu hołdów dla kobiet, odmiennych niż u Krasickiego i innych poetów-księży), wreszcie styl „jędrny, nawet rzeczom nieważnym pozory ważnych nadający”.

Konstanty Wojciechowski przyznaje wprawdzie Trembeckiemu „talent wielki” (nawet „z Bożej łaski”), ale ostateczny swój sąd o nim formułuje chłodno i sucho:

„W dorobek literatury wnosi on wartości formalne, głębszych wartości nie wnosi.”

Dobrzycki mówi:

„Znaczenie Trembeckiego niewątpliwie przeceniono. [...] Ostatecznie można by powiedzieć, że cała i jedyna wartość leży w jego stylu. Rzeczywiście, stylista to niepospolity, najświetniejszy w tej epoce. [...] Ale poza stylem talent ten pozostał niewyzyskany i nierozwinięty...”

Wedle Chrzanowskiego, „był Trembecki artystą dużej miary”, zbywało mu jednak na uczuciu; poezji jego „stanie się [...] niewielka krzywda, kiedy się ją nazwie poezją bez poezji”.

„Poezja bez poezji” (coś niby kawa bez kawy), ale tworzona przez „artystę dużej miary”! Ta paradoksalna charakterystyka reasumuje, można powiedzieć, dwoistość sądów krytycznych o Trembeckim.

Ale co jest właściwie przedmiotem tych sądów?

Odpowiadając na to pytanie, stwierdzamy drugą osobliwość: dorobek tego pisarza (który żył dłużej niż Krasicki) jest uderzająco nikły. Niecały dziesiętek „listów” poetyckich, w części satyrycznych, w części dydaktycznych. Trochę wierszy okolicznościowych, bądź poważnych, bądź żartobliwych. Kilka „anacreontyków”. Kilkanaście bajek, przerobionych przeważnie z La Fontaine’a. Przekład jednej komedii Woltera i kilku drobiazgów (m.in. urywka *Eneidy*, urywka *Jerozolimy wyzwolonej* i urywka tragedii Woltera *Sierota chiński*). Wreszcie trzy poematy opisowe: krótka, obejmująca niespełna sto pięćdziesiąt wierszy, *Polanka*, nieco dłuższe, bo liczące ponad dwieście wierszy, *Powązki*, i najdłuższa, przeszło 500-wierszowa, w ostatnich latach życia napisana *Sofiówka*. To wszystko. Albo raczej: bodaj wszystko. Trudno o całkowitą pewność, bo ze swojego szczupłego dorobku Trembecki mało co ogłosił drukiem; dopiero na sześć lat przed jego śmiercią wyszły równocześnie (1806) *Sofiówka* i zbiór *Pism rozmaitych wierszem*; przedtem wydał był tylko kilka ulotek z aktualnymi wierszami (*Do Najjaśniejszego Pana*, 1781; *Gość w Heilsbergu*, 1784; *Balon*, 1789; *Do moich współziomków*, 1789; *List do posłów powracających z Grodna*, 1793; *Bielawski do nieboszczyków*, nie wiadomo kiedy) i przekład Wolterowskiego *Syna marnotrawnego* (1780); ponadto trochę wierszy opublikował w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”; inne rzeczy rozpowszechniały się jedynie drogą odpisów. A i o tych nielicznych drukowanych nie można

powiedzieć, żeby były wydane w sposób normalny: Trembecki ogłaszał je przeważnie bezimiennie albo pod różnymi pseudonimami, mało dbając o to, że przypisywano je nieraz komu innemu. Stąd trudność zorientowania się w jego puściźnie: bo do dzisiejszego dnia autorstwo niektórych wierszy, które się tradycyjnie uważa za napisane przez niego, nie jest pewne, a przez cały wiek XIX były w wydaniach zbiorowych jego utwory mieszane z notorycznie cudzymi (np. Zabłockiego albo Książnina).

Ten pisarz uwielbiany za wirtuozyję stylu nie miał żadnej ambicji autorskiej, całkowicie lekcewał sławę literacką; wszystko zdaje się świadczyć za tym, że swoje wiersze traktował przeważnie tylko jako formę komplementu lub publicystyki albo jako zabawę.

Był też Trembecki pisarzem bardzo nierównym. Przyznawali to najwięksi jego entuzjaści. Już społecznie Stanisław Potocki powiedział o nim, że „jeśli się wznosi wysoko, często z wysoka spada, i rzadkimi są jego wiersze, gdzie by wraz nie był wielkim i marnym”.

Bliższe nieco przyjrzenie się jego utworom pozwala nam od razu na wyróżnienie w nich warstwy znamiennej dla XVIII wieku dydaktycznych prozaizmów. Czymże innym np., jak nie szlachetną prozą, jest początek *Powązek*:

„O miasto! cóż są twoje częstokroć pałace? — Łzami dobrych zlepiane ubogiego prace!”

Albo pochwała księcia Stanisława Poniatowskiego (w *Po-lance*), który zastąpił w swoich majątkach pańszczyznę przez oczynszowanie i zrezygnował z części własnych przywilejów sądowniczych w stosunku do chłopów („On im wolności, on im przemysłu udziela; — nie tyrana, lecz mają w panu przyjaciela” etc.)?

Albo ujęcie historii Polski w wierszu *Na dzień siódmy września, na rocznicę elekcji Króla Stanisława Augusta* („Nie zbywało na chęciach, brakło na sposobie” itp.)?

Albo często cytowana pochwała Krasickiego w *Gościu w Heilsbergu* („A cnej pisania sztuki z dowcipem i gustem — tyś pierwsze dał przykłady pod naszym Augustem”)?

Wierszy takich z niewielkiego dorobku Trembeckiego można by przytoczyć dużo.

Dużo też znajdziemy u niego starej napuszonej maniery barokowej.

„Już i podolskie skały, plukane Smotryczem, — dosyć twoim uczciłeś szanownym obliczem.”

Tak witał Trembecki króla, wracającego z podróży na Wołyń (*Do Najjaśniejszego Pana*). A przy innej okazji (*Na dzień siódmy września*) charakteryzował jego wspaniałomyślność słowami:

„Jedno miał takie serce Bóg, drugie dał tobie.”

Kiedy indziej (w głośnym *Portrecie Kiopka*), deklarując królowi bezinteresowne przywiązanie i wierność, porównywał się do jego pieska pokojowego.

To, że Krasicki po pierwszym rozbiórze znalazł się poza korodnem granicznym, miało być (wedle wiersza *Gość w Heilsbergu*) nieszczęściem równym jeszcze jednemu rozbiórowi („Ciebie wzięcie za czwarte rachujemy szkody”).

Szczególnie obrzydliwe w swojej bezwstyдной przesadzie są zachwyty Trembeckiego nad Katarzyną II: „Pióro się dumieje: — chce ją równać, równego nic nie znają dzieje” (*Do Najjaśniejszego Pana*); „Noszę wiecznie w umyśle jej konterfekt żywy, — niech ją jeszcze raz widzę, już umrę szczęśliwy” (*Do Adama Naruszewicza*) itp.

Obok tych haniebnych pochwał godnie stają też komplementy dla Repnina, pisane (pomyśleć tylko!) w r. 1796:

„Już nam fortuna ulepsza rzeczy, — dotąd jesteśmy jej mili: — tego nas bacznej oddała pieczy, — kogośmy sobie życzyli” itd.

Mniejsza tu o potworności narodowe, które zresztą u Trembeckiego wiązały się z całym systemem poglądów politycznych i nawet historiozoficznych. Można sobie ostatecznie wyobrazić, że ktoś jest głęboko przejęty teorią choćby najfałszywszą i najdzikszą. Ale tu nie widać przejęcia, tylko niskie dworactwo. Trafne są słowa Dobrzyckiego, że „jest Trembecki w ówczesnej literaturze najjaskrawszym typem pochlebcy; pochlebiam, można powiedzieć, z bezczelnością”.

Niepodobna jednak zaprzeczyć, że od czasu do czasu i w jego wierszach komplementowych i publicystycznych zdarzają się ustępy uczuciowe, świadczące, że był on nie tylko oportunistą i kalkulatorem. Trudno np. odmówić szczerości brzmienia tym wierszom o królu (*Na dzień siódmy września*):

Gdzie tylko kroki stawiał, wszędzie był kochany,
Z uprzejmością przyjęty, z żalem pożegnany.

Podobnie prostą prawdą wyrazu podbijają wiersze do Krasickiego, który z zabranej w pierwszym rozbiórze Warmii przybył w r. 1782 odwiedzić Warszawę:

Nie masz tu po co jeździć. Lecz przybyłeś pewnie
Stamłąd, gdzie ci nie wolno, tu zapłakać rzewnie.

Cóż, kiedy *épître*, w której te wiersze się mieszczą, schodzi niebawem na zdawkowe komplementy imieninowe! A takie przejścia od silniejszych, emocjonalnych słów do dętych pochlebstw lub suchej dydaktyki i publicystyki znajdziemy i we wszystkich innych poważnych odach, listach poetyckich i utworach opisowych Trembeckiego. Ileż uniżającego panegiryzmu choćby w *Sofiówce* (panegiryzmu nie tylko w stosunku do Szczęsnego Potockiego, założyciela Sofiówki, ale i w stosunku do Aleksandra i jego babki, Katarzyny II).

Wszystko — jak widzimy — jakieś pomieszane: dobre ze złym, uczuciowe z wyrachowanym, godne ze służalczym. W czymże więc szukać źródła tego podziwu, jaki społeczeńsi i tyłu późniejszych, i to nie byle jakich, miało dla Trembeckiego? Bo, oczywiście, nie można go tłumaczyć tylko stylem. Styl sam przez się może być taki lub inny, ale artystyczną wartość zyskuje wówczas dopiero, gdy dobrze odpowiada temu, co ma wyrażać. A więc indywidualnym tonem brzmi styl wtedy tylko, kiedy człowiek, co się nim posługuje, ma coś indywidualnego do wyrażenia, to jest jeśli w jakiś indywidualny sposób ujmuje sprawy świata. Cóż jest tak indywidualnego w Trembeckim i gdzie tego szukać?

Sprawa (znowu) osobliwa: naczelny rys jego indywidualności szczególnie jaskrawo przejawia się w przeróbkach rzeczy cudzych. Przekonamy się o tym, porównywając którąkolwiek z jego bajek z oryginałem.

Oto np. bajka *Lew i mucha*. I sam wątek jej opowiadania, i morał wiernie idą za bajką La Fontaine'a (II 9) *Le Lion et le Moucheron*. Ale jakaż różnica w przedstawieniu rzeczy. Mucha Lafontenowska po krótkiej sprzeczce ze lwem rzuca się na jego szyję i przyprawia go niemal o szaleństwo; czworonóg się pieni, ryczy, jego oczy się iskrzą:

— [il] fond sur le cou
Du lion qu'il rend presque fou,
Le quadrupède écume, et son oeil étincelle:
Il rugit...

Plastycznie i żywo, niewątpliwie. Czuje się w tych wierszach niepospolitego realistę. Posłuchajmy jednak, jak o tym samym mówi Trembecki:

Paf go w szyję między kłaki!
Lwisko się rzuca jak szaleniec jaki!
Drapie, szarpie własną skórę,
Z ciężkiej złości piany toczy,
Ryczy, iskrzą mu się oczy.

O ileż rzecz się pokazała jaskrawiej, bujniej: „Paf”, „kłaki”, „lwisko”, „drapie, szarpie własną skórę”, „z ciężkiej złości”: te przydatki polskiej transpozycji jakże zmieniły obraz oryginału! A to samo jest i w dalszym ciągu bajki. Weźmy np. kilka wierszy z drugiej połowy przedstawiających, jak nieszczęsny lew szarpie sam siebie, dzwoni ogonem o swoje boki, bije powietrze, aż wreszcie ostateczna wściekłość męczy go i wali na ziemię; padł w końcu na pysk: tym obrazem kończy się scena:

Le malheureux lion se déchire lui-même,
Fait résonner sa queue à l'entour de ses flancs,
Bat l'air, qui n'en peut mais; et sa fureur extrême
Le fatigue, l'abat: le voilà sur les dents.

I te wiersze przetransponował Trembecki na odpowiedniki dosadniejsze, mocniejsze, uzupełniając je nadto szczegółami, które są obce oryginałowi:

Już się też lew natedy rozjadł bez pamięci,
Ledwie się jadem nie spali,
Ogonem się w żebra wali,
Pazurami w nozdrzu kręci,
Zmordował się, zjuszyl, spocił,
Aż się na koniec wywrócił.

Zwróćmy uwagę bodaj na ten jeden szczegół znamieny dla realizmu Trembeckiego, że jego lew się nie tylko „zmordował”, ale i „zjuszyl”, i „spocił”.

Sięgnijmy do innej bajki, np. *Pani i dziewczki*, odpowiadającej bajce La Fontaine'a *La Vieille et les deux Servantes* (V 6). Kogut tu nie pieje po prostu, jak w oryginale („chantait”): on pieje „jak opętaniec”. Baba biega nie jak skrzat („comme un lutin”), ale jak kot „zagorzały”. Jedna z dziewczyn budzonych nie tylko otwiera jedno oko („entr'ouvrait un oeil”), ale „chce jeszcze trochę pochrapać”. Obydwie u La Fontaine'a „mó-

wią przez zaciśnięte zęby: Przeklęty kogucie! śmierć cię czeka" („disaient entre leurs dents: Maudit coq! tu mourras!"). U Trembeckiego „markoczą pod nosem", i to jak:

„Czy cię piekielnik rozpierzył, psi plaku,
I z twoim przemierzłym głosem!
Przebeczysz ty twego gdaku!"

Nawet wtedy, kiedy nic albo niewiele tylko od siebie dodaje, Trembecki wyciska na przykładzie piętno swojej indywidualności przez to, że spośród szeregu odpowiedników leksykalnych wybiera zwykle najdosadniejsze, najjędrniejsze. Przekonać o tym może nawet przekład Wolterowskiego *L'Enfant prodigue*, w którym szczególnie starał się o wierność. A więc Sieciech jest „wzdęty swego urzędu powagą" (w oryginale tylko: strasznie dumny: „tout fier de sa magistrature", I 1). Bizarski grozi mu, „że Elżusi nie liźnie" (u Woltera: że jej nie dostanie: „point de Lise pour lui", I 1). Fidelska wspomina o żołdaku, co „czasem żonę grzmotnie" (po francusku: uderzy: „bat sa femme", I 3). Zdawnialska wyrzuca Elżusi, że chce „z brata na brata skakać" (oryginał mówi tylko o przebieganiu od jednego do drugiego: „courant de frère en frère", II 3), a o Walerym przypuszcza, że „może już gdzie nogami dynda na gałęzi" (po francusku tylko wisi: „peut-être est à présent pendu", III 2). „Ognia dobywam z podkówiek" woła Bizarski (jego francuski pierwowzór, Rondon, tylko wzywa do weselości i odpędzenia wszelkich trosk: „Allons, ris donc, chassons tous les ennuis", II 6). Itd. W bajkach ta właściwość występuje jeszcze znacznie bardziej uderzająco. Trudno sobie wyobrazić, żeby słowa Lafontenowskie o koniu i wilku (w bajce V 8): „L'autre, qui s'en doutait, lui lâche une ruade — qui vous lui met en marmelade — les mandibules et les dents" mogły być oddane z większą ciężyzną niż przez: „z całej siły jak go grzmotnie, — z paszczy narobił bigosu". Albo żeby pora przedwiosenna (w tejże bajce) — „la saison — que les tièdes zéphyr ont l'herbe rajeunie" — mogła w innej transpozycji dawać wrażenie mocniejsze niż ów czas

— gdy zefir ciepławy
Sędzióły zmiatał i odmładzał trawy!

(To pewna, że wrażenie to było aż za mocne dla wydawców następnego pokolenia, którzy zbierali puściznę Trembeckiego;

stać w większości edycji dziewiętnastowiecznych zamiast „sędzioly zmiatał” mamy: „szrony pozmiatał”).

Te „sędzioly” są pozornie drobnym tylko dodatkiem do La Fontaine’a, ale jakże znaczącym! Czasem Trembecki dodaje i znacznie więcej. Któż nie pamięta koguta z bajki Myszka, kot i kogut: koguta, który — wedle opisu myszki — „w żółtym bucie z ostrogą chodził napuszczony”, „lśniącymi błyskotał pióry”, na łbie miał mięsa kawał „jak gdyby go kto powykrawał” i rękoma się „sam po bokach śmigał”? Otóż z wyrażen tu ujętych w cudzysłowy ani jedno nie ma odpowiednika w Lafontenowskim oryginale *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (VI, 5); wszystkie są dodatkami polskiej wersji. Zauważyć zaś trzeba, że Trembecki przy tym ani jednego szczegółu oryginału nie pominął: ani „burdy niespokojnego” („turbulent et plein d’inquietude”), ani jego „ogona zadartego do góry” („la queue en panache étalée”), ani „głosu przeraźliwego” („la voix perçante et rude”), ani „rąk” („une sorte de bras”), którymi się kogut „na powietrze dźwigał” („dont il s’élève en l’air — comme pour prendre sa volée”), wszystkie przekładając, jak widzimy, według swojej zasady, przez odpowiedniki obrazowe i intensywne. „Mięsa kawał” jest już u La Fontaine’a („un morceau de chair”), ale bez owego uzupełniającego porównania, które ileż dodaje — zarówno do obrazu koguta, jak do charakterystyki myszy-narratorki. Te dosadności i wzmocnienia podziwia m.in. belgijski polonista Klaudiusz Backvis, dla którego język La Fontaine’a jest językiem ojczystym (*Un grand poète polonais du XVIII^e siècle: Stanislas Trembecki*, Paryż 1937).

Prawie w każdej bajce przerobionej przez Trembeckiego z La Fontaine’a znajdziemy takie przykłady. Lis kusy gani ogon, bo „próżno się po prochu szasta, albo się w błocie zachlasta” (po francusku, V 5: „ce poids inutile et qui va balayant tous les sentiers fangeux”). Wilk baranka „łapes jak swego i zębami porze” (po francusku, I 10: „l’emporte et puis le mange, — sans autre forme de procès”). Osieł, wypuszczony przez pielgrzyma na pastwisko, „wylarzał się, otrząsał, potem sobie bryknął, — wierzgnął, prytnął, chrapnął, ryknął” (w oryginale, VI 8: „se vautrant, grattant et frottant, gambadant, chantant et broutant”).

Kładziemy tu niejako palec na głównym nerwie artystowskim Trembeckiego: ma on szczególną intuicję bujności natury. La Fontaine był niepospolitym realistą, ale w porównaniu z naturą La Fontaine’a natura Trembeckiego jest jakby bar-

dziej kudłata, mięsista, zębata, pazurzysta i kopytna, więcej i rozmaitszych wydaje głosów. Tej predylekcji zawdzięczają bajki Trembeckiego swoją plastykę i dynamikę, i stąd mają własną fizjonomię, choć są tylko przeróbkami. Podobne rysy łatwo dostrzec i w innych bajkach, których źródła nie są nam znane. Mucha np. (w bajce *Pająk i mucha*) nie tylko „żalośnie brzęczy”, ale i „skwirczy”. Bohaterem innej jest *Opuchły*: oto „jego sadło, ciało, jego miazga cała — od gnuśności z pijaństwem złączonej zropiała; — gdzie wprzód krew pełna duchów, teraz tylko woda — jednym słowem, spuchł jak kłoda”. Itd.

Trembeckiego pociąga wszelka ekskrescencja i egzuberancja: wszystko, co się w przyrodzie przelewa i rozpościera, wszystko, co jest obfite i rozrosłe. Najwymowniej świadczy o tym *Sofiówka*. Jakże w niej wita poeta Ukrainę? Co ku jej chwale wymienia przede wszystkim? Urodzajność, bujność:

Miła oku, a liczny rozżywiona płodem,
Witaj, kraino mlekiem płynąca i miodem!
W twych łąkach wiatronogów rżące mnóstwo hasa;
Rozroślesze czabany twe błonie wypasa.
Baran, którego twoje utuczyły zioła,
Ciężary chwostu jego nosić muszą koła.

Ten baran występuje na początku poematu jako rodzaj gościa symbolicznego: bo przez całą *Sofiówkę* przewijają się obrazy obfitości i rozrostu:

„Nasiona, twych wierzone bujności zagonów, — pomnożeniem dochodzą babyłońskich plonów” (w. 7—8).

„Przeszły więc niwy w stepy, a trawa bez kosy — pokrewne Pytonowi mnożyła polosy” (w. 17—18).

„Ciągną ninie ku sobie te pola karmiące — przez niegościnnie morze korabiów tysiące. — Ordessa zmartwychwstała i wymienia złotem — uroszony rolniczym owoc ziemi potem” (w. 33—36).

„Ziemia, przychylna matka, odpędzając głody, — na pokarm dała ziarna, owoce, jagody” (w. 312—313).

Itd.

W epoce, kiedy przyrodę ujmowano w sposób sielankowo-sentymentalny (jak Gessner) albo w sposób zdawkowo-opisowy (jak Delille), Trembecki był wyrazicielem kultu poetyckiego dla natury bujnej i płodnej — we wszelkich jej przejawach, chociażby groźnych czy nawet potwornych. Jest to jego najwydatniejszy rys indywidualny. Wyczuł to intuicyjnie Mic-

kiewicz i zaszczycił wyróżnieniem dwa szczególnie charakterystyczne ustępy *Sofiówki*: cytowany początek z obrazem urodzajności Ukrainy (który przełożył na łacinę) i wiersze o Tyburu spadających wodach i strasznym Pauzylippu wydrożu (które z drobnymi zmianami wplótł do rozmowy Telimeny z Hrabią i Tadeuszem o sztuce malarzkiej). Ta właściwość indywidualna Trembeckiego — jak nadaje jego bajkom piętno oryginalne, choć są one tylko przeróbkami — tak wyróżnia i *Sofiówkę* spośród mnóstwa współczesnych poematów opisowych.

Kult pełnej i bujnej natury nadaje m.in. poetyckie zabarwienie materialistycznej filozofii Lukrecjusza, którą w końcowej części *Sofiówki* wyklada jeden z dyskutujących filozofów (w. 377—383):

Co chwila w niedostrzeżne rozrabiany pyłki
Znowu innym istotom idę na posiłki.
Gdy ciał naszych budowa niszczejaca z wolna
Niebieskiego brać ognia już nie będzie zdolna,
Zwać to zwykliśmy skonem, a nasze ostatki
Innym rozda żyjątkom wielkiej łono matki.

Ta predylekcja wyobraźni Trembeckiego sprawiła też, że tak szczególnie wyraziście wypadł w *Sofiówce* wiersz o czarodziejce Cyrce, co ludzi w zwierzęta zamieniała (266):

Tych szczecią nłkczemniła, tych przydłuższym uchem.

Mickiewicz wyróżnił ten wiersz w swoim komentarzu, podziwiając zresztą jego stronę formalną („znkczemnieni szczecią” to dla niego „krótkie i delikatne” omówienie, wyrażające, że „towarzysze Ulissesa przemienieni zostali w wieprzów”).

A oto jeszcze inny okaz tegiej i bujnej natury (w. 269—270):

Tygrys, którego na to natura ma chować,
Zeby miał kto na ziemi pruć, niszczyć, mordować.

Prawda, że instynkty tego zwierza, zarówno jak innych zamieszkujących wyspę Anti-Cyrce, miały ulec uszlachetnieniu. Ale ekspresja tego uszlachetnienia właśnie nie dorównywa ekspresji dzikości, w której przejawia się pierwotna przyrodzona siła.

Tą samą predylekcją wyobraźni Trembeckiego tłumaczy się, dlaczego jednym z najbardziej plastycznych i dynamicznych ustępów *Sofiówki* jest opowiadanie o Peleju i Tetydzie: w do-

bie perfumowanych sielanek dosyć niezwykła scena miłosna, która jest niezym innym jak opisem gwałtu. W głównym swoim wątku jest to parafraza z *Metamorfoz* Owidiusza (XI 221—294). Mickiewicz powiada, że Trembecki „nie tylko [...] pięknością, doborem i mocą wyrażen wzorowi swojemu dorównał, ale nadto wszystkie części obrazu lepiej ułożył”. Czy rzeczywiście „lepiej ułożył”, o tym można by i inaczej sądzić, ale że „dokładniej wykończył”, to pewna. „Moc wyrażen” też chyba nie tylko równa Owidiuszowej, ale od niej większa. Szczegóły walki (w. 202—210) zostały dodane przez Trembeckiego, a więc m.in. te wiersze:

Wnet się czoła wzajemnym odpieraniem gniotły,
Noga nogę podcina i barki się splotły.
Chce ją nieulekniony syn Eaka pożyć,
Chce Tetis złamanego pod swe stopy złożyć.
Ten ręce silno chwyta, ta silno wydziera,
Tę pycha mocną czyni, tego miłość wspiera.

U Owidiusza Pelej dwukrotnie walczy z Tetydą; kiedy bogini przemienia się w tygrysię, młody zuchwalec ucieka. U Trembeckiego i ta metamorfoza go nie przestrasza („Raz mu się zda lampartką, znowu hydra śliska, — nie puszcza jednak młodzian i potężnie ściska”, w. 213—214). Dodane też zostały i szczegóły zmęczenia. Owidiusza nie interesuje to, że z walczących kochanków „po tyłu dużaniach” „znoje się [...] leja”, ale właśnie interesuje Trembeckiego. (W tego też rodzaju ustępkach należy szukać wartości artystycznej *Sofiówki*; jeśli natomiast będziemy szukać np. krajobrazu, barw, perspektywy, ła-two możemy przyjść do przekonania, jak Chrzanowski, że *Sofiówka* jest nie tylko „zimna”, ale „nawet martwa”).

Obrazów naturalnej obfitości i bujności znajdziemy i poza *Sofiówką* w wierszach jej autora niemało. Oto np. w liście poetyckim *Do Komarzewskiego generała* obraz złotego wieku:

Płocin morze nie znało, nie gryzł koń wędzidła,
Wół nie znał co niecałość, co w jarzmie niedoła,
Miedza wszystkim żyznego nie szpeciła pola,
Spokojny zwierz napełniał niezgwałcone bory,
Snem się rzeźwić śmiertelnik nie szedł za zapory,
Karmiły nas wymiona, owoce, pasieki.

Że to nie filozofia Jana Jakuba Rousseau, ale przyroda rozpala wyobraźnię Trembeckiego, o tym przekonywają dalsze wiersze tego utworu, mówiące już o gorszych wiekach, a mó-

wiać równie wymownie, o ile tylko chodzi o przedstawienie przejawów naturalnej siły. Oto np. kobieta, przyczyna najdawniejszych niesnasek:

Temu się ją utrzymać najdłużej poszczęści,
Kto ma pazur, ząb ostry i żyliste pięści.

Wymowny także jest obraz żyzności i obfitości (które idą za rozumną gospodarką) w poemacie *Polanka*:

Bydło przynosi z pola pełniejsze wymiona,
Ziemia z wysoką lichwą powraca nasiona,
Pszczoła obficie robi miód droższy niż złoto...

Mało który pisarz nadawał taki walor poetycki wymionom. Pełne wymiona, zarówno jak baran, którego ogon wozi się na kołach, należą do najznamienniejszych obrazów Trembeckiego.

Z mitologii szczególnie lubie są mu postaci olbrzymów, istot obdarzonych ogromną siłą, dwoistych w swojej naturze, potworów:

Nie tajne mi są z rybim niewiasty podpasem,
Ni szczekacz erebowy z potrójnym hałasem.
Znam walki Tezeusza, Likaona zdrady,
Głównie z idejskich statków zmienione w Najady,
Kamieniącą Gorgonę swej twarzy widokiem
I Polifema z jednym, Arga z setnym okiem.

Taki jest początek wiersza *Na dzień siódmy września*.

Wtedy, kiedy jest przejęty nieszczęściami narodowymi, przedstawia je Trembecki w obrazach kataklizmów przyrody. Tak jest w *Odzie do Naruszewicza* (1777):

Już sprzysiężone na zemstę żywioły
Wspólnie grobowe kopią dla nas doły,
Śmierć, straszydła rozpostarłszy ciemne,
Wydziera nam światło dnia przyjemne.
[.]
Aura żywotnim pojąca likworem,
Aura stygowym natchnęła nas morem,
Ziemia, czując nieznane głody,
Nienasytna pożera płody.

W *Dumie pisanej r. 1788 w pieczarze nad Bohem*, na myśl, że Polak zgnuśniały „spokojnym ma się patrzeć okiem” na roz-

dzieranie swojego kraju przez napastników, zwraca się Trembecki do „Ojca natury” z wezwaniem:

Niech ta skał ściana skruszy jego plemię.

Ale i dla znacznie mniejszych celów posługuje się on chętnie obrazami uzmysławiającymi wielkie potęgi natury. Siebie samego dwa razy porównywa z wulkanem, który śnieg okrył, ale w którym płonie ogień wewnętrzny:

„Od lodów lysa, śniegami siwa, — w środku pełna ogniów Hekla — jest równienniczka moja prawdziwa; — niech temu za-wierzy Tekla” (*Wiersz do panny Tekli*).

„Włos mi ubielił — i twarz podzielił — srogi czas w różne zagony, — lecz za tę szkodę — dał mi w nagrodę — serdeczny upał zwiększony. — Tak Hekla siwa — śniegiem pokrywa — swoje ogniste pieczary: — wierzch ma pod lodem, — zielona spodem — i wieczne karmi pożary” (*Anakreontyka przy odebraniu czaszy wina*).

I oto jeszcze jeden paradoks: ten piewca wybuchających potęg, choćby potwornie, sił przyrody jest zarazem szczególnie wrażliwy na wszystko, co jest delikatne, zgrabne, połotne i powiewne, na wszystko, w czym się przejawia wdzięk, sztuka, wykwinna maestia. Do najwymowniejszych, najświetniejszych jego wierszy należą nie tylko te, co mówią o przelewającej się i buchającej nadmiarem naturze, ale i te, co przedstawiają urok tańca, zabawy, wesołości, żartu i całej tej subtelnej „nadbudowy” cywilizacji, jaką jest życie towarzyskie i salonowe: wiersze opiewające, jak to „szampański nektar iskry wysadza na szklanki” (w *Powązkach*) itp.

Jedną z najbardziej artystycznie skończonych jego całości jest wiersz *Do Kossowskiej w tańcu*, przedstawiający z zachwytem zawrotny, a pełen gracji ruch taneczny: ruch, w którym „zefir igra z szaty wiotkimi”, a „nózki się ledwo widzieć pozwolą — i tylko czasem tykają ziemi” (co, naturalnie, trzeba sobie wyobrażać w warunkach ówczesnego stroju). Kunszt przedstawienia jest uwydatniony jeszcze przez wymyślną skromność artysty, oświadcza on bowiem w pewnej chwili:

Do malowania widoku tego,
Jaka jest kształtność i wdzięk oblicza,
Pióro zostawiam dla Krasickiego,
Pędzel malarski dla Smuglewicza.

Zamiłowanie do sztuki plastycznej, które te wiersze wyrażają, należy także do rysów indywidualności artystycznej Trem-

beckiego i w niejednym jeszcze innym utworze się zaznaczyło. W wierszu np. *Do jeneralowej Wittowej* mamy taką zwrotkę:

Ani Albano, ani Gwido Reni,
Mając pojęcie szerokie i żywe,
Tak cudnie z światłem nie łączyli cieni,
Jakie widzimy twe wdzięki prawdziwe.

(Trzeba pamiętać, że Albano i Guido Reni należeli w tym czasie do najbardziej cenionych mistrzów malarstwa włoskiego.) W dalszym ciągu tego wiersza wspomniany jest jeszcze znakomity rzeźbiarz dworu stanisławowskiego Le Brun. — Komplement dla księżnej Izabeli Czartoryskiej w innym utworze (*Powązkach*) łączy się z apostrofą do Bacciarellego. — Inny znów wiersz do tejże księżnej Izabeli wymienia „obraz Gracyjów, posąg Apollina — pęzla Rubensa, a dłuta Bernina”. — Jeszcze jest takich wzmianek więcej, a wszystkie świadczą zarówno o prawdziwym upodobaniu w sztuce plastycznej, jak i o niezłym guście w jej zakresie.

Także i literackich aluzji jest w utworach Trembeckiego dość sporo, a wszystkie dowodzą jego podziwu dla kunsztu i wirtuozyj. Stąd m.in. gorące pochwały Krasickiego i Naruszewicza („myśli on górnio, wyraża się sztucznie” — mówi o tym ostatnim wiersz *Do Fr. D. Książnina*).

Ale najdobitniej gust Trembeckiego do wytworności i sztukmistrzostwa wyraził się w jego wierszach o tonie żartobliwym. Ton taki mają w znacznej mierze już wiersze komplementowe, które tylko co były cytowane (*Do Kossowskiej w tańcu*, *Do jeneralowej Wittowej*, *Do księżny jeneralowej Czartoryskiej*; jest ich więcej). Osobną grupę stanowią wiersze humorystyczno-ironiczne. Taki jest np. „list” *Do Jasia o fryzowaniu*: ironiczna, ale pełna werwy i rozlubowania w temacie pochwała kunsztu fryzjerskiego, przechodząca w parodię poematu opisowo-dydaktycznego, ze świetnym realizmem przedstawiająca różne typy elegancji w zakresie uczesań. Szczytem finezji jest autoironiczne zakończenie: prośba o proste uczesanie:

Niech zwierzchnia znakiem będzie wewnętrznej prostoty.

Podobny w nastroju jest swawolny wiersz towarzyski *Do IP. Miera mieszkającego na wsi*, pierwowzór Mickiewiczowskiej *Zimy wiejskiej*, wystawiający „proste” uroki życia wiejskiego

w sposób wykwintnie kunsztowny. Rybołówstwo? Ach, nie tak zwyczajnie: „Dalekim biegiem znużone wody, — krótki spoczynek biorące w stawie, — różnych kolorów, różnej urody, — chowają rybki ku twej zabawie” itd. Polowanie? Ba, ileż tu odmian: raz „latacze twoim stają się plonem”, to znów „zajączek [...] choć zawsze patrzy i słyszy z dala”, kiedy indziej znowu „z wiatrem o ręczność grające łanie”. Poczesne miejsca zajmują naturalnie „Nimfeczki” wiejskie, których prostota „przyjemnie płocha”, a których uroda ujęta jest głównie *sub specie* uwłosienia. I surowa groza natury staje się w tym nastroju elementem zabawy:

„Cieniste góry i lyse skały, — a niccierpliwym pyszne potokiem, — jeśli chcesz, by ci rozrywkę dały, — masz je pod twoim codziennie okiem.”

Tak przez kilkanaście strof udaje Trembecki sielankopisarza, a nawet i moralistę, żeby dopiero w ostatnich wystąpić już bardziej otwarcie jako wybredny rozkosznik i chwaleca wymysłów współczesnych:

Albo lapońskie zaprzęzesz renny,
Które cię w szybkiej przyszłości sanii,
Albo, z odwagi chcąc być imienny,
W Mongolfiera nawiedź nas bani.

Jest sporo wierszy Trembeckiego nadzianych dowcipami antyreligijnymi. Dowcipy te, często bardzo niesmaczne i bardzo złośliwe, nieraz jednak tracą jad w atmosferze zabawnej lekkości, która je otacza. Tak jest na przykład w tych dwu zwrotkach wiersza *Do generałowej Wittowej*, wyrażających żal, że dzięki Konstantynowi Wielkiemu chrześcijaństwo zatryumfowało nad pogaństwem starożytnym:

„Szkoda, że lube rozgoniwszy bogi, — zniszczył wspaniałe i wesołe świątki, — a na ich miejsce ów Konstantyn srogi — twarde i smutne wprowadził obrządki. — Bo gdyby Olimp miał Jowisza jeszcze, — ujrzelibyśmy rozkoszne przemiany: — złote na ciebie lałyby się deszcze, — klękałby ciółek przed twymi kolany...”

Tak, do którejkolwiek grupy wierszy napisanych przez Trembeckiego sięgniemy, o ile te wiersze mają naprawdę artystyczną wymowę, znajdziemy w nich te dwa elementy: albo podziw dla naturalnej niepomahowanej bujności, obfitości i siły, albo dla artystowskiej subtelności, wdzięku, elegancji i delikatności. Sofiówka, wymyślna struktura parkowa w terenie, który

sama przyroda wyposażyla niezmiernym bogactwem, była dla niego tematem szczególnie stosownym i pozwoliła się obydwu tym elementom jego natury najpełniej wypowiedzieć. Analogicznym tematem były i Powązki księżnej Czartoryskiej (które wychwalił w poemacie pod tym tytułem), i Arkadia łowicka księżnej Heleny Radziwiłłowej (której także komplementowy, acz krótszy, utwór poświęcił). Wszędzie w tych utworach znajdziemy obrazy surowej natury, ulegającej wyrafinowanym zamysłom ludzkim. Taki jest np. obraz wielkiego głazu w Sofiówce, który „z wnętrzości wyrabany skały — mnogie siły złączone z trudnością dźwigały” (w. 471—472) i który stał się smukłym obeliskiem, co chmury dzieli; taki — obraz wód opanowanych przez „moc przemysłu i sztukę rzemiosła”: teraz „z nich kanały, fontanny, z nich obrusy szklane — płyną, skaczą, błyskoczą, pod wagą rozlane” (w. 499—500); itp. — Do wybitnie charakterystycznych (i najlepszych zarazem) utworów Trembeckiego należy też oda *Bałon*, obrazująca ogromne przestwory przyrody i zarazem lekkie dzieło rąk ludzkich i myśli ludzkiej, które nad tymi przestworami panuje:

Gdzie tylko bystrym orzeł polotem
Pierzchliwe poganía ptaki,
A gniewny Jowisz ognistym grotem
Powietrzne przeszywa szlaki,

Niezwyczajnych ludzi zuchwała para,
Zwalczywszy natury prawa,
Wznawia tor klęską sławny Ikara
I na podniebiu już stawa.

Nabrzmiały kruszców zgorzałych duchem
Krag lekkiej przodkuje łodzi,
Los dla niej rudlem, nici łańcuchem,
Z wiatrami w zapasy chodzi.

Prawda, że motywy te nie zawsze stanowią o charakterze całości utworów, w których występują. Dlatego to tak mało w dorobku Trembeckiego rzeczy skończonych: nie należą do nich nawet wszystkie te, co tutaj były cytowane. Znaczna część jego poematów opisowych, listów poetyckich, ód i wierszy okolicznościowych wypełniona jest (jak znaczna część innych utworów innych rymotwórców XVIII wieku) dydaktyką, publicystyką i komplementowymi pochlebstwami; dużo też w nich ustępów, które dla czytelników szukających poezji są zupełnie obojętne. Przecież nawet oda *Bałon* kończy się ale-

gorią polityczną, a wielką część *Sofiówki* wypełniają panegiryki (gorzej niż obojętne, bo w części nawet wybitnie irytujące). Wyobraźnię naszą porusza Trembecki dopiero w epizodach, w których przebija albo poezja bujności, albo poezja wdzięku. Wyrażenie „przebija” wydaje się tu odpowiednie, bo z samej owej epizodyczności, z jaką się przejawiają u niego te jedyne motywy, którym zdolny jest dać ekspresję artystyczną, wnosić można, że wypływają one nie tyle z jego programu, ile z instynktu. Te motywy są zawsze ciekawe. To natomiast, co wynika z widomych, umyślnych starań Trembeckiego, bardzo często jest zupełnie niezajmujące. Wchodzi tu w grę nie tylko ta kwestia, którą Norwid ujął w dylemat, czy poetą się jest, czy tylko się b y w a. Rzecz raczej w tym, iż Trembecki sprawia wrażenie jakby b y w a ł poetą przeważnie mimo woli. Właściwie też było w porządku rzeczy, że tak traktował swój dorobek, jak traktował.

Był wszelako jeden punkt, w którym jego instynkt łączył się szczęśliwie z jego świadomym programem pisarskim: była nim troska o słowo.

Naturalnie, styl wiąże się najściślej z postawą pisarza wobec życia, z jego indywidualnym odczuwaniem zjawisk: toteż miał Trembecki w stosunku do języka ten sam co w stosunku do wszystkiego innego na świecie zmysł dla żywiołowej bujności i zarazem dla subtelного sztukmistrzostwa. I w sferze języka rzadziej niż w innych nagiął ten zmysł do kompromisów i niewłaściwych związków. Toteż ci, co podziwiali jego styl, mieli w gruncie słusność, choć przeważnie niewystarczająco tłumaczyli estetyczne źródła swojego podziwu.

Trembecki umiał czerpać ze wszelkich sfer językowych: umiał być wykwintnie naturalnym w granicach zwykłego słownictwa swojej epoki (za przykład mogą służyć choćby cytowane tu ustępy z wiersza *Do Kossowskiej w tańcu*), ale umiał sięgać i po archaizmy (jak np. „żywięta”, „sędzioly”, „marnik”, „koś”, „duższy”, „miąwszy”, „pokawie”, „gabać” etc.) i po prowincjonalizmy (czasem nawet czysto ludowe: owe np. z bajek, tyle razy sławione, „chlipać”, „dyrdać”, „cysiać”, „schrustać”, „chudziak”, „ślipięta” itp.), w potrzebie kuł — z wielką śmiałością i na ogół bardzo szczęśliwie — nowe wyrazy albo posługiwał się obocznościami słownikowymi, które istniały i dawniej w języku, ale rzadko były używane w literaturze. Znamienne dla jego słownictwa są takie wyrazy, jak „szarpacz” (*Opuchły*), „wargacz” (*Do moich współziomków*), „zasiadacz” (*Na dzień siódmy*

września), „skrzydlące” (*ibidem*); „śrząd” (w znaczeniu: środek, *Sofiówka*); „posłańca” (w znaczeniu: wysłannik, *Do Jasia o fryzowaniu*); „pochód” (w znaczeniu: pochodzenie, *Sofiówka*), „nachody” (*ibidem*), „obrysy” (*ibidem*), „następ” (w znaczeniu: następstwo, *ibidem*), „obdary” (*ibidem*), „wyszczerby” (*Do moich współziomków*), „uwdzięk” (*Sofiówka*); „północnik” (człowiek z północy, *Do A. Naruszewicza*); „samota” (*Arkadia*); „właść” (w znaczeniu: własność, *Sofiówka*); „potrzaska” (*Balon*); „wiatronóg” (*Sofiówka*); „bawidelko” (*Powązki*), „namietnostki” (*Sofiówka*), „żyjotka” (*ibidem*), „nowotka” (*ibidem*); „kratny” (w znaczeniu: zakratowany, *Wiersz do ks. Repnina*); „niedostrzeżny” (*Sofiówka*); „obejrzański” (*Do ks. St. Poniatowskiego*); „rozzywiona” (*Sofiówka*); „rozcieplić” (*ibidem*); „przemalpiąć” (*Do IP. Miera*); „skutecznić” (*Do moich współziomków*) itp. Przypisuje mu się próbę wprowadzenia (w *Sofiówce*) rosyjskiego „korabla” zamiast dawnego polskiego korabia (ale w autografie jest „korab”, więc to może pomysł wydawcy z 1806 roku). Potrafił się Trembecki posługiwać i formami archaicznymi lub prowincjonalnymi („dzielni”, *Do Najjaśniejszego Pana*; „klęsk”, *Do posłów powracających z Grodna*; „w Rzeczypospolicie”, *ibidem*; etc.). I składnia jego jest równie rozmaita: prosta i przejrzysta nieraz, gdzie indziej odpukszdzona czy to zastosowaniem niezwyklej liczby (np. pluralis „średniości” w *Sofiówce* albo „szczodroty” w wierszu *Do Najjaśniejszego Pana*), czy konstrukcjami w duchu łacińskim („fernejskie oddychać powietrze”, *Gość w Heilsbergu*; „pozbywając czucie”, *Sofiówka*; „troskliwością ginę”, *ibidem*; „belt puszczony łukiem”, *ibidem*; „niech was dziecinny szelest świadczy tu przytomnych”, *ibidem*; itp.) lub francuskim („bo myśl i ciało będąc umieszczane ścisło, — od ich zdrowia zwiększenie rozkoszy zawisło”, *Sofiówka*; „ufni wszystkim, na koniec myśl ich wzięła płocha — umieścić los ojczyzny na szczerości Włocha”, *Do posłów powracających z Grodna*; itp.); gdzie indziej znów skrecona jest przestawniami, które czynią pewne wiersze aż bliskimi zagadkowości („chcąc w chwalebnie od ciebie grać związane strony”, *Gość w Heilsbergu*; „uroszony rolniczym owoc ziemi potem”, *Sofiówka*; „o tym przypadku myśli roztargniony tłokiem, — minawszy obłąkanym zwykle ścieżki krokiem, — widzę łódź”, *ibidem*; itp.).

Oszolamiają nas przy tym często peryfrazy Trembeckiego, podobne w charakterze do naruszewiczowskich, ale przewyższające je o wiele wymyślnością („tłoczą nam sok Bachusa

Hotentotów kraje", *Do moich współziomków*; „na powietrzu mieszczące kołyszą się spiże", *Wiersz na śmierć ks. Czartoryskiego*; „z jednego most granitu kły wyzywa wieków, inne z kruszcu Chalybów wytopione sztucznie", *Sofiówka*; „stali dające odpór i chropawe głazy — przechodzą na kolosy i bogów obrazy", *ibidem*; itd.): przejawia się tu jego gust do wybujałości. Nieraz przeciąga Trembecki strunę, popadając w karykaturę własnego stylu. Na ogół jednak okazuje dużo taktu artystycznego: przejawia się tu jego zmysł wdzięku.

Żaden inny autor polski XVIII wieku nie dokonał tak wielkiego jak Trembecki wysiłku dla wyrobienia własnego „języka poetyckiego": może dlatego właśnie, że w żadnym innym nie było takich kontrastów.

I jego sztuka wierszowa ma równie rozległy diapazon. Mięsiasty realizm znajduje mistrzowską ekspresję w mieszanych rytmach bajek, w których może nam się zdawać, że jesteśmy o krok tylko od mowy zwyczajnej. Surową powagą brzmią zarówno tradycyjne 13-zgłoskowce, jak i np. dziwne strofy *Ody do Naruszewicza* (przykład na s. 181), składające się z dwu 11-zgłoskowców (5 + 6) i dwu rozmaicie dobieranych wierszy krótszych: 10- lub 9-zgłoskowych (to połączenie zasady strofiki z zasadą swobody skłoniło Łosia do orzeczenia, że Trembeckiemu tutaj... „nie udało się utrzymać zupełnej rytmiczności": sąd ostry, ale proszę sprawdzić, czy słuszny!). A jakż znowu lotność np. w 10-zgłoskowcach (5 + 5) *Do Kossowskiej w tańcu*, których przeważająca wybitnie liczba ma nie tylko średniówkę, ale i jednakowy rozkład akcentów („Z rączy się wiatrem || w tańcu uganiam": SssSs || SssSs), odmienionych zaś (o rozkładzie sSsSs w pierwszej lub drugiej połowie: „A Zefir igra || z szaty wiotkiami", „Cóż to za lube || natury dzieło") jest właśnie dość, aby przy wyrazistości „toku" nie było monotonii!

Kontrastowe pierwiastki natury Trembeckiego mewają więc w jego sztuce odrębne i nieraz bogate harmonie.

X Benislawska

Najdziwniejszą może książką w literaturze polskiej XVIII wieku jest zbiorek tej autorki: *Pieśni sobie śpiewane*, „od Konstancji z Ryków Benislawskiej, Stolnikowej Księstwa Inflanckiego, za naleganiem przyjaciół z cienia wiejskiego na jaśnią wydane”. Sam już ten wielomowny tytuł jest rzeczą dość osobliwą, jak na rok 1776, w którym książka została ogłoszona drukiem. Druk zdobią rokokowe winietki, ale umieszczone na początku hołdy przyjaciół („O wyższaś nad Drużbackę jak niebo od ziemi!” itp.) nadają publikacji charakter staroświecki. A jak z tymi rzeczami zewnętrznymi, tak jest i z wewnętrzną zawartością: cały świat uczuć, cała kultura duchowa, jakie przebijają z tego zbiorku wierszy (wyłącznie religijnych), wiążą go raczej z literaturą dawniejszą. W obrębie literatury stanisławowskiej jedyną pozycją duchowo mu pokrewną jest pierwsza (poważna) część *Uwag rzeczy ostatecznych* Baki. Ale Baka był człowiekiem z pokolenia królów Sasów, a Benislawska była o kilkanaście lat młodsza od Naruszewicza, Krasickiego, Trembeckiego, o kilka nawet od Karpińskiego. Trudno niemal w to uwierzyć: tak jest oddalona od głównego nurtu literatury swoich czasów.

Nie była jej zresztą ta literatura zupełnie obca. Wiersze jej dowodzą, że znała utwory Naruszewicza (drukowane w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” od r. 1770) i przejęła się pewnymi właściwościami ich stylu. Lubi używać złożonych („homeryckich”) przymiotników: „wszystko-żywne” (słońce), „włado-groma” (moc), „chytro-łowne” (sidła), „gwiazdo-złoty” (haft), „ognio-złote” (gwiazdy), „złoto-lewne” (piaski), „zdrowia-nośne” (świętości), „wieczno-żywe” (ogień), „zdrado-słow-

ne" (pokusy), „wielko-sily" (olbrzym) itp. Są wśród nich, jak i u Naruszewicza, szczęśliwsze i mniej szczęśliwe; w stosowaniu ich zresztą zachowuje Benislawska umiarkowanie.

Znajdziemy u niej i inne twory leksykalne w guście naruszewiczowskim: dawne rzeczowniki jak „duszo-lowcy", „gwiazdoworca", „bezwierńcy"; przymiotniki takie jak „sięgle" (lunety), „utrzymliwy", „niezwodny"; czasowniki jak „ocalować", „zzuchwalić" albo „zszpecić". Spotykamy też u Benislawskiej czasem i pewne formy archaiczne, spotykamy czasem zawile inwersje („Dajże mi moją część, spada na mnie która", „Odpuść nam, bądź jakkolwiek zgrzeszyliśmy Tobie" itp.); w jednych i drugich można by się także dopatrywać wpływu Naruszewicza, choć nie jest on już taki pewny: być bardzo może, że wzorem w tym względzie był dla Benislawskiej nie filar poetycki „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych", ale poeci dawniejsi.

Bo nie ulega wątpliwości, że Benislawska się rozczytywała w dawniejszej poezji polskiej. Rozczytywała się zwłaszcza w *Psalterzu Kochanowskiego*. Kto wie, czy nie *Psalterz* właśnie rozbudził w niej świadomość poetycką i zachęcił ją do pisania. To pewna, że dał jej podstawowy zasób środków ekspresyjnych. Zwróćmy uwagę na takie np. wiersze (z cyklu *Modlitwa Pańska*, III):

Święć się, święć Imię Twoje! i gdzie wstają zorze,
I kędy zapadają na nocleg, za morze,
I gdzie się murzyn słońcem południowym smali,
I kędy Scyta marznie na północ i dalej! —

albo na takie (z tegoż cyklu, tejsze pieśni):

Święć się, święć Imię Twoje! o, kto mnie przybierze,
Kto mię przydzieje w ptaka skrzydło-lotne pierze?
O, kto mi da głos miedzi, byś po wszystkie strony
Przeze mnie ku czi Twojej mógł być rozslawiony?

albo na takie (*Modlitwa Pańska*, IX):

Dawco wszelkiego dobra, z którego rąk biega
Zdroje łask nieprzebranych, Zbaw nas ode złego!

Przynależność do „szkoły" Kochanowskiego jest w nich zupełnie oczywista.

Pieśni sobie śpiewane są jedyną książką Beniśławskiej. Główną jej część (księgi I i II) wypełniają dwa cykle medytacyjne na temat Modlitwy Pańskiej i Pozdrowienia anielskiego: pierwszy w 13-zgłoskowcach (7 + 6); drugi w 11-zgłoskowcach (5 + 6); obydwie w zwrotkach 4-wierszowych (rymowanych zresztą parami: aa bb). Księga III zawiera różne modlitwy okolicznościowe w różnych formach stroficznych, na które składają się wiersze trzynasto-, jedenasto-, ośmio-, siedmio- i pięcio-zgłoskowe. W 8-zgłoskowcach wreszcie napisany jest wiersz wstępny o bardzo znamiennym tytule *Pieśń przed zaczęciem dzieła albo zachwyt ducha do Ducha Najświętszego*.

Oto jak zaczyna nasza autorka:

Jaki mię Duch! ehej, jaki
Na powietrze wznosi z ptaki?
Czy uwodzi sen mię? czyli
Mara jaka zmysły myli?

Czyż lotnymi dziana pióry
Przelatują niebios góry?
Dokąd, dokąd, przebóg żywy,
Rwie mię wichur popędliwy?

Jest w uniesieniu tych wierszy (nie tylko w ich toku trocheicznym) coś, co nasuwa myśl o Krasińskim. Coś podobnego jest i w dalszym ustępie polemicznym:

Precz odstępście, precz, złoŃnicy,
Precz, bezbożni, precz, grzesznicy!
Owo Bóg się tu najduje.
Czuję Ducha, Ducha czuję!

Jak zobaczymy, pokrewieństw duchowych z Krasińskim będzie tu jeszcze więcej; dadzą się też one wytłumaczyć.

Medytacje na temat pacierza były formą znaną w piśmiennictwie teologicznym. M.in. znaczna część dzieła św. Teresy o „drodze doskonałości” (*Camino de perfección*), jednego z pism jej najgłośniejszych i najbardziej podstawowych (a znanego u nas m.in. z dwu wydań polskiego przekładu, w r. 1625 i 1664), ma postać rozważania kolejnych prośb Modlitwy Pańskiej. I poetyckich parafraz modlitw kanonicznych wiele było w literaturze; m.in. u nas Chrościński w swoim *Krótkim zbiorze duchownych zabaw*, wydanym w r. 1710, ogłosił *Pacierz* [...]

podczas inkursjej szwedzkiej do Polskiej w roku 1702 wierszem opisany, który jest kilkunastostrońnicowym cyklem medytacyj religijno-patriotycznych, ułożonych w kolejności prośb Modlitwy Pańskiej.

Poetyckie medytacje Benisławskiej zresztą ze skromnym utworem Chrościńskiego nie poza tym schematem nie mają wspólnego. I natchnienia, i rozmiary, i tematy jej modlitw są zupełnie inne. Motywy patriotyczne są tu całkowicie nieobecne (co w literaturze polskiej XVIII wieku stanowi także osobliwość; przecież i Baka poświęcił osobną „uwagę”: *Patriotom Korony Polskiej i W.X.L.*). Znajdujemy za to wyznania, które są nie tylko świadectwem głębokiej religijności, ale i rozległych zainteresowań teologicznych. Benisławska ujawnia znaczne nawet odczytanie w piśmiennictwie teologicznym: w związku z traktowaniem pewnych tematów powołuje się w przypiskach na autorytety „Grzegorza Cudotwornego”, św. Hipolita, Marakcjusza, „wielkiego doktora Zuaresa” i in., cytuje książki o dziejach kościelnych Baroniusza, Skargi i Kwiatkiewicza. Ta erudycja nie wszędzie wyszła na dobre jej *Pieśniom*: niejedną w nich strofę wypełniła dialektycznymi roztrząsaniami tajemnic dogmatycznych, poetycko zupełnie jałowymi.

Jałowych zresztą poetycko miejsc jest w jej zbiorze i więcej: wynika to częściowo z litaniijnego jakby założenia kompozycji, w której parafrazy modlitewne nieustannie powracają do wersetów kanonicznego tekstu; wiele jest w tym nużącej monotonii.

Poziom też stylu Benisławskiej jest nierówny (i pod tym względem także przypomina pisarzy XVII wieku). Od czasu do czasu popada w gospodarszczyznę („O łaskiś pełna! postój kęs z dekretem” itp.) i trywialności („Syn Twój portrecik!” tak mówi np. do Matki Boskiej). Miewa i bardzo niesmaczne koncepty (w guście barokowym wcześniejszej epoki), tym bardziej rażące, że dotyczą tematów religijnych (np. w *Pozdrowieniu anielskim* detaliczne rozważanie tajemnicy wcielenia: „Syn do Twego się zaprasza żywota” itd.). Bardzo niesmaczne też są tony polemiczne Benisławskiej („A ty Nestorze, Kopronymie i ty, — stul pysk bluźnierski, stul pysk jadowity!” etc.). Rzadko zresztą z tym wszystkim schodzi autorka *Pieśni* sobie śpiewanych na poziom prostackich pomysłów Drużbackiej. Do minusów w stylu Benisławskiej można zaliczyć jeszcze jej prowincjonalizmy („wzmocnij ramionem”, „oczu podnieść nie śmieję”, „wołam w sto razy”, „w sam głąb przeznaczenia”),

a zwłaszcza „licencje poetyckie”, na które sobie pozwala w zakresie skracania i wydłużania wyrazów pisząc: „mścij się nad mną”, „Ile iskr, proszków, kropli, gwiazd, minut ile”, „słońce nad gwiazdami”, obok „sama poszedłaś” itp.; swobodnie, w zależności od potrzeb rytmu, używając form zaimkowych „ci”, „mi”, „cię”, „mię”, nie tylko jako enklityk, ale i pod akcentem logicznym: „Ci się nie godzi padać pod me nogi”, „Ty rodzisz, z Cię się Bóg rodzi prawdziwy” itp.

Ale, powtarzam, wszystkie te ujemne właściwości stylu Benislawskiej przejawiają się rzadko. Cokolwiek by się zresztą dało powiedzieć o jej ustępach słabych, niesmacznych, dziwnych, trzeba przyznać, że sąsiadują z nimi i ilościowo orgomnie je przeważają ustępy o prawdziwej sile i szlachetnej harmonii, choć utrzymane w tej samej grożącej monotonią kompozycji litanijno-enumeracyjnej:

Święć się, święć Imię Twoje! z rządów majestatu
Ciebie się bojącego, z zdrowych rad senatu,
Z wolnego głosu szlachty i z potu kmiecego,
Z sprawiedliwości sędziów i z prawa świętego.

Święć się, święć Imię Twoje! niech Ci śpiewa słodko
Oracz za piugiem chodząc, pasterki za trzodką,
Żeńcy chleb w snopy wiążąc, ów bawny rzemiosłem,
Ów flintą, a ów handlem, a ów robiąc wiosłem.

Święć się, święć Imię Twoje! przez wszelakie sztuki,
Przez wszelakie języki, przez wszelkie nauki;
Wszelkimi instrumenty, głosy wszelakiemi;
Na niebie i pod niebem, pod ziemią, na ziemi.

Naturalnie, widoczna jest w tych wierszach, zwłaszcza w strofie ostatniej, szkoła Kochanowskiego. Zarazem jednak daje się w nich wyczuć i niewątpliwy ton indywidualny. Jeszcze silniej wyraża się on w takiej modlitwie błagalnej:

Ale zbaw nas od złego! źle tu z nami, Panie:
W wątej łódce na srogim płynie oceanie;
Tu na nas szturm po szturmie, wał po wale leci,
Tu twarde skały grożą, tu miękkie zamieci.

Tu trzeba się z łakomstwem spotkać, z gniewem, pychą,
Tu z bezwstydem, miękkością i rozkoszą lichą;
Zewsząd niebezpieczeństwo i trwoga niemala:
Tam z ponętami świata, tu z podniętą ciałą.

Uczucia zresztą modlitewne Benislawskiej mają wiele od-cieni. Są w jej zbioru przejawy wielkiej tliwości, zwłaszcza w apostrofach do Matki Boskiej, jak ta:

Zdrowaś Maryja! o, nad słowa słowo!
Gdy mówię: Zdrowaś! ziemi chorej zdrowo;
Gdy mówię: Zdrowaś! w czyściec spada rosa;
Gdy mówię: Zdrowaś! cieszą się niebiosy.

Jeszcze rzewniejszy jest dwuwiersz w refrenowo powraca-jącej zwrotce pieśni VI *Pozdrowienia anielskiego*:

O błogosławion owoc Twój żywota,
Jezus, Twój Synek złoty, Matko złota!

Korne i serdeczne uwielbienie dla Matki Boskiej skłania poetkę do oddania pod jej opiekę i własnego utworu w słowach pieśni V:

Błogosławionaś wierszowi mojemu.

Nie wszystkie jednak modlitwy poetki są tak tliwe. By-wają one czasem i gwałtowne, jak np. w tych wierszach *Afek-tu ku Ukrzyżowanemu Panu*:

Chętnie trupem padnę: ale to niewiele.
Daj sto mi życia, Boże, sto trupem zaściele...

Potrafi też czasem Benislawska o miłości bożej mówić, zu-pelnie jakby mówiła o miłości zmysłowej.

O miłości miłośna! o słodka miłości!
Wznieć w mych zmysłach, w mym sercu tak
wielkie pożary,
Abym cała spłonęła ogniem wzajemności:

— tak woła w pieśni pt. *Jak jest rzecz słodka i zbawienna o Męce Pańskiej ustawnie rozpamiętywać*. Pieśń *O miłości swojej ku Chrystusowi Panu* zaczyna słowami: „Od miłości Twojej mdleję”. W innej (*Modlitwa Pańska*, IV) mówi o „po-żarach, mdłościach, i zachwytach” „miłości bezsytej”. Itd.

Takie obrazy i wezwania, powracające nieustannie w mno-gości odmian, świadczą, że mamy do czynienia z indywidual-nością o głębokim i intensywnym życiu religijnym, z duszą,

która rozpalona jest żarem miłości Boga. Ten żar przejmuje i przekonywa.

Indywidualna wyobraźnia Benislawskiej przejawia się szczególnie dobitnie tam, gdzie jej punktem wyjścia jest jakiś motyw z Biblii czy innego tekstu tradycją uświęconego. Tak jest np. w rozmyślaniu o tajemnicy generacji (w II pieśni *Modlitwy Pańskiej*), widomie nawiązującym do trzech zwrotek z *Psalterza Kochanowskiego* (w psalmie 139). Oto ów ustęp psalmu:

Ten związek tak misterny ciała naszego
Cud jest niewysłowiony rozumu Twego.
Dziwne są czyny Twoje, o mocny Boże!
Tego nigdy przeciw dusza moja nie może.

Zadna Tobie kosteczka tajna nie była,
Gdy mię jeszcze w żywocie matka nosiła,
Gdzież ja rósł osobliwym kunsztem wiązany,
Okiem jeszcze słonecznym nie oglądany.

Tyś pierwszą bryłę ciała, początki małe
I linije człowieka niedoskonałe
Widział; Tyś miał w swych księgach, co dnia którego
Przyrość miało, aniś tam chybił żadnego.

Ustęp ten, który jest wariacją na temat jednego tylko wersetu Wulgaty (psalm 138,13: „Quia tu possedisti renes meos; suscepisti me de utero matris meae”), pobudził Benislawską do własnej parafrazy o tych samych rozmiarach:

Ojciec nad ojce, matka! nie wiedzą macierze,
Jako się w ich żywocie człowiek tam przybierze:
Jak tam kostki porosną, jak się stawy spoją,
Jako się żyły skręca i krwia się napoją,

Jak się głowa wynosi, jak się oko wsadza,
Jako się ucho wiąże, jak nos się wprowadza,
Jak się język nasprzęga, kto wargi rozrzyna,
Jak się ręka przykleja, noga się podpina.

Ty wiesz, Boże! Twe ręce w matkach nas tworzyły;
Ty kości wkładasz, spajasz stawy, wciągasz żyły;
W żyły krwęż z krwi przetaczasz, ciała członki zszywasz,
Techniesz ducha, i człowieka z żywota dobywasz.

Różnica pomiędzy tymi dwoma rozwinięciami tego samego motywu może służyć za ilustrację stosunku *Pieśni Benislaw-*

skiej do *Psalterza Kochanowskiego*: od nielicznych a uogólniających obrazów poety renesansowego znamienne odbija bujna obfitość szczegółów i realizm poetki, która ma poza sobą czasy baroku. Podobną różnicę zauważymy porównyując np. pieśń, w której Benislawska „wzywa wszelkie stworzenie, iżby chwaliły Boga”, z ustępami o ludach Bogu poddanych i o tryumfalnym orszaku muzycznym wiernych w psalmach 68, 72 czy 150 parafrazy Kochanowskiego, które musiały być natchnieniem tej pieśni.

Modlitwy Benislawskiej nie są nigdy prośbami o dobra ziemskie. Nawet kiedy „Chrystusa Pana wzywa ciężką chorobą złożona”, nie prosi o zdrowie, ale tylko o męstwo wytrwania i o siłę, która by jej duszy pozwoliła się wznosić ciągle ku Bogu. Są to albo akty uwielbienia, albo błagania o doskonałą miłość bożą. Uwielbienie wyraża się nieraz we wspnianych obrazach (jak np. w *Pozdrowieniu anielskim*, IV, obraz Boga, co gra „wszechmocnemi — palcami swemi na okręgu ziemi”); w błaganiach jednak zdobywa się Benislawska na wiersze najbardziej przejmujące, jak np. w pieśni, w której „pomocy Chrystusa Pana w oschłości duszy zebrze”:

Jak skwarem słońca ziemia rozszczępiona
Dźdża z nieba woła, woła upragniona:
Tak do łaski Twojej wzdycha
Duszycą moją licha.

Nędzna duszycą, i oschła, i chora,
Wzdycha od rana, wzdycha do wieczora,
Czekając Twojej ochłody,
O, źródło żywej wody.

To „oschłość duszy”. Inna pieśń Benislawskiej jest modlitwą o „porwanie albo zachwyt do nieba”. Wiersz wstępny mówi o „zachwycie ducha do Ducha Najświętszego”. Jak widzimy, autorka nasza posługuje się terminologią mistyki. Jej modły o miłość doskonałą kulminują też w błaganiach o zupełne unicestwienie woli własnej w woli bożej, w duchu znanej koncepcji mistyków hiszpańskich: „K temu nie siebie szukam w tej mojej odmianie, — ale chcę dla Cię Ciebie w sobie naleźć, Panie, — a siebie w Tobie naleźć, i to nie dla siebie, — lecz abym Ci służyła...” (*Modlitwa Pańska*, III). Prośba „Bądź wola Twoja” daje Benislawskiej sposobność do najszerszego rozwinięcia tej myśli i najbujniejszej jej poetyzacji:

Bądź wola Twoja, Boże! chcesz? chowaj mię w zdrowiu!
Nie chcesz? przyjmę chorobę z rąk Twych pogotowiu.
Chcesz mej śmierci? chcę śmierci; chcesz życia? niech żywię;
Co tylko i jak tylko Ty chcesz, chcę prawdziwie.

Bądź wola Twoja, Boże! chcesz mię mieć wzgardzoną?
Chcę bardziej być wzgardzoną niżli wielmożoną;
Chcesz, hym była żebraczką? żebrzeć będzie miliej,
Niż gdyby mię na tronie królów posadzili.

Przytaczam dla przykładu te dwie zwrotki, które są tylko drobną częścią tej rozległej poetyckiej medytacji-modlitwy na temat kornego poddania się woli bożej we wszystkich możliwych jej decyzjach: cokolwiek Bóg postanowi, „wszystko będzie miło”.

Niezwykła to jednak korność. Jej błagania wybuchają nie-raz tak gwałtownie i tak są paradoksalne w treści, że — gdyby się nie wiedziało, z jakiego źródła płyną — można by je wziąć za bluźnierstwa. To pewna, że w ekspresji swojej o włos z bluźnierstwami graniczą. Poetka mówi np. (w zakończeniu *Modlitwy Pańskiej*) o litości bożej i mówi o niej... z przerażeniem: groźna jest dla niej litość darowująca karę doczesną, bo w karze tej widzi dowód darowania kary wiecznej, a więc porękę zbawienia:

Nie lituj się tak, Panie! taka litość, taka
Sroższa niżeli srogość i groza wszelaka!
Nie lituj się tak, Panie! nie ratuj, byś zgubił;
Nie głoszcz, byś wiecznie ranił; nie podnoś, byś ubił.

Nie chcemy tej litości! raczej tu surowie
Z dziećmi Twymi postępuj, bij po krnąbrnej głowie;
Lecz użyj miłosierdzia, kiedy na examen
Przed sąd Twój straszny staniam, Amen, Amen, Amen!

O karę więc doczesną błaga poetka w myśl przeświadczenia, że najsroższe męczarnie na ziemi są niczym wobec sprawy nieba. Ale i niebo gotowa jest uznać za „fraszkę” (jak w pieśni IX *Pozdrowienia anielskiego*) wobec miłości Boga i poczucia Jego obecności. Kiedy zaś jej przychodzi na myśl, że w niebie Boga by mogło nie być, zdecydowana jest bez wahania je odrzucić: ona by nie chciała takiego nieba; z Nim natomiast... — choćby w piekle! Taką jest doskonała miłość Boga:

BOGA, bez którego by niebo piekłem było,
BOGA, z którym by piekło w niebo się zmieniło —

jak głosi pieśń czwarta *Modlitwy Pańskiej* („bo” — tak rozwija ten motyw pieśń następna — „wszędzie równo jemu, i w piekle, i w niebie”). Wynosi się ta miłość nad wszystkie rzeczy ostateczne (*Pozdrowienie anielskie*, VI):

Znieś, BOŻE, piekło, nic mi i po niebie:
Będę kochała, jak kocham, dla Ciebie.

Nie dość na tym: jeśli by w ten sposób można było coś przydać chwale bożej, poetka gotowa jest dobrowolnie się zadeklarować bodaj na zatrącenie duszy, na wieczne potępienie (*Modlitwa Pańska*, IV). Tak to paradoksalnie ryzyko i poświęcenie w zakresie największych dóbr, jakie są przedmiotem wiary, służy dla wyrażenia najwyższej miłości. Sztuka XVII wieku nie stworzyła większych i bardziej nasilonych kontrastów niż to hazardowne, korno-dumne i grane niebem i piekłem, zbawieniem i potępieniem.

I na tym jednak nie koniec paradoksom dialektyki uczuć modlitewnych. Poetka tak się czuje opanowana duchem miłości Boga, że chciałaby... i tę miłość poświęcić jako najwyższą swoją ofiarę: chciałaby Boga chcieć nie dlatego, że Go kocha, ale dlatego, że taka jest Jego wola: „Nie chcę — woła (*Modlitwa Pańska*, V) — i Ciebie dla mnie: ba, gdybym wiedziała — o Twojej woli, i Cię bym dla Ciebie odbiegała.” Nic dla siebie, nawet rozkoszy miłości bożej! Oto zawrotne wiry kontrastów modlitewnych, w których nie tylko rozum usiłuje wyjść poza rozum, ale i uczucie poza uczucie. A wyraża je Benisławska w stylu intensywnym, pod którym wyczuwamy ogień wewnętrzny.

I w tym ogniu wewnętrznym też mienia się kontrasty: korność poetki, jej poddanie się woli bożej, gotowość samouniastwienia, którą deklaruje, nic nie mają wspólnego z biernością. Przeciwnie, mają one swój grunt w przeświadczeniu, że wartościowe są te tylko akty ducha, które wynikają ze świadomej decyzji i są wyrazem czynnej postawy człowieka:

Ale zbaw nas od złego! prosiemyć usilnie.
Grzmi niebo? Głos Twój, Boże, głos to nieomylnie:
Który ciebiem bez ciebie stworzył bez twej piecze,
Zbawić ciebie bez ciebie nie mogę, człowiecze!

Jest więc wewnętrzna konsekwencja w tym, że głosząc najwyższą pokorę, poetka daje zarazem wyraz przekonaniu, że niebo trzeba zdobywać siłą, że — aby zbliżyć się do Chrystusa — trzeba, jak święty Paweł, „Ibem z konia” padać (*Modlitwa Pańska*, II), że (*Modlitwa Pańska*, IV):

Gwałt królestwo niebieskie cierpi: nie dostanie
Nikt go, chyba przez długie tylko szturmowanie:
Strzałą — modła gorąca; pokuta — taranem;
Dobre życie — drabina; szturmujący — panem.

Słownictwo walki, które spokrewnia styl Benislawskiej ze stylem konfederacji barskiej, jest dla niej równie znamienne, jak słownictwo dialektyki ascetycznej i słownictwo namiętności: owe „pożary, mdłości i zachwyty”, owe wezwania, by wyrzecz ze wszystkich serc miłość, która nie jest z woli bożej (*Modlitwa Pańska*, III),

A w zamianę Twą natchnąć, by wszyscy gorzeli
Zarem Twojej miłości, a wreszcie splonęli.

Namiętność miłości bożej toczy walki ciężkie i wielorakie: z pokusami, z własną słabością, a wreszcie — z nadmierną dobrocią bożą. Ten ostatni przeciwnik wzbudza w duszy uniesionej miłością zadumę szczególną i szczególne wątpliwości. Bo jakże się naprawdę wystawić na niebezpieczeństwo dla Boga, skoro On nas nieustannie otacza swoją opieką? Jak odcierpieć karę za swoje grzechy, gdy Bóg tyle uchybień darowuje? Oto medytacja na ten temat z *Pozdrowienia anielskiego* (VI):

Trwoga! grzmi niebo! do wojny, do wojny,
Gniew Boży woła piorunami zbrojny.
Korzę się, korzę! padam na kolana!
Wielbię karzącą rękę Panów Pana.

Nakładam sama na grót mściwy szyję:
Dawno czas zginąć, nie wiem, jako żyję:
Czekam już strzały; ale z której strony
Strzelisz, bym z krwi Twojej nie miała zasłony?

Sameś mię, Jezu, przyoblekł tą zbroją,
Abym walczyła z Wszechmocnością Twoją:
Byś na mnie piekło wylał z mocą wszelką,
Jedną zaleję krwi Twojej kropelką.

Uprzymieniając to sobie, prosi poetka o karę za swoje winy, odmawia Boga od litości, tłumaczy Mu jej niestosowność:

Choćbyś się Ty chciał zlitować, mój Boże,
Sam Twój, sam honor przebaczyć nie może.

Takie to paradoksalne walki duchowe toczy — kto? „Kobiecina grzeszna”, jak się nazywa poetka (*Modlitwa Pańska*, I), „lekka człowieczyna” (*Pozdrowienie anielskie*, VI), przyznająca sobie tylko tytuł „modłki” (*Modlitwa Pańska*, I) i „śpiewaczki niepustej” (ks. III: *Zdrowaś Maryja*), żalująca, że tak późno wchodzi na drogę prawdziwej dyscypliny wewnętrznej, bo dopiero „gdy rok dwudziesty ósmy już przemija”. Pociesza się jednak wiarą, którą wyraża w pięknym wierszu (*Pozdrowienie anielskie*, III):

Późno zaczynam, zakocham goręcej.

Jakie żywioły złożyły się na budowę świata duchowego tej młodocianej pieśniarki? Zauważyliśmy już elementy wywodzące się z *Psalterza* w transkrypcji Kochanowskiego. Zauważyliśmy również elementy, które mają swoje źródło w wielkim piśmiennictwie ascetyczno-mistycznym hiszpańskim. Tego to piśmiennictwa wychowanką i uczennicą jest Benisławska-poetka w mierze szerszej i w stopniu większym nierównie niż autor *Uwag różnych rzeczy ostatecznych*. Zawdzięcza mu nie tylko pojęcie o stanach duchowych „zachwyty”, „porwania” czy „oschłości”. Zawdzięcza mu przede wszystkim ascetyczną koncepcję miłości Boga i poddania się woli bożej; zawdzięcza zarazem sposób ujmowania tych koncepcyj w wielkie, rzeczy ostateczne dotyczące, kontrasty i paradoksy. Zagłębimy do dzieł mistyków hiszpańskich, tak obficie czytanych i tłumaczonych w Polsce XVII i pierwszej połowy XVIII wieku, do dzieł św. Teresy zwłaszcza, a rozpoznamy bez wątpliwości glebę duchową, z której utwory Benisławskiej wyrosły. Oto np. jedna z modlitw św. Teresy w *Drodze doskonałości* (rozdz. XXXIX według wydania przekładu H. P. Kosowskiego):

O Panie mój! jaka to dla mnie wielka pociecha, że takiej rzeczy świętej i wspaniałej, jaką jest spełnienie się woli Twojej, nie zdążeń na wolę takiego grzesznego jak ja stworzenia. Bądź za to błogosławiony na wieki! niech Cię wysławia wszystko stworzenie! niech

imię Twoje będzie pochwalone na wieki. Pięknie bym wyszła na tym, gdyby w moim ręku było spełnienie lub niespełnienie się woli Twojej! Teraz już z wolnej i nieprzymuszonej woli oddaję Tobie wolę moją; choć i ta ofiara moja nie jest bez interesu własnego, bo od dawna już wiem o tym z doświadczenia, jak wiele wygrywam na tym dobrowolnym zdaniu woli mojej na wolę Twoją.

Jeszcze bardziej zaostrzona jest ta myśl gdzie indziej: „Nie karz mię tym — woła święta mistyczka do Boga (*Exclamaciones*, XVII) — aby mi się miało darzyć wedle chcenia mego abo pragnienia, przeciw miłości Twej...”, „Gdybyś, Boże mój, chciał mnie dogadzać, czyniąc wszystko na wolę moją, widzę, że by to była zguba moja.” I dalej (tamże, przekład z 1645 r., w kilku miejscach poprawiony):

O, swobodo woli naszej, niewolnico swej wolności, gdy nie jesteś okowana gwoździami bojaźni i miłości Twórcy twego. Kiedyż ale on dzień przyjdzie szczęśliwy, kiedy się obaczysz być ponurzoną w morze niezmierzone najwyższej prawdy, gdzie już nie będziesz miała wolności grzeszyć ani jej już pragnąć nie będziesz, bo już staniesz się wolną od wszelkiej nędzy, stawszy się jedną rzeczą z żywotem Boga.

Z takiej postawy wynika gotowość kornego poddania się wszelkiemu losowi z woli bożej — zarówno w życiu doczesnym, jak nawet wiecznym. Najwymowniej wyraża ją jedna z modlitw poetyckich św. Teresy: „Daj bogactwo lub ubóstwo, — daj pociechę lub strapienie, — daj radość albo daj smutek, — daj mi piekło lub daj niebo, — życie słodkie, bez chmur słońce: — skoro poddamam jest Tobie, — co każesz, by stało się ze mną?”

Dadme riqueza o pobreza,
Dad consuelo o desconsuelo,
Dadme alegría o tristeza,
Dadme infierno o dadme cielo,
Vida dulce, sol sin velo,
Pues del todo me rendi
¿Qué mandáis hacer de mí?

Jeśli przytaczam tych kilka wierszy po hiszpańsku, to nie dlatego, bym przypuszczał, że Benisławska mogła je w oryginalne czytać, ale dla uwydatnienia ich waloru poetyckiego, który w pewnej mierze wyczuwamy poprzez medium słabo nawet znanego języka.

Na wysokim stopniu modlitwy budzi się pragnienie okazania miłości bożej w próbach. „Dusze, które doszły do tego stopnia modlitwy — czytamy o tym w *Drodze doskonałości* (rozdz. XLVI) — już nie będą prosiły Pana o wyzwolenie ich od cierpień, o odwrócenie od nich pokus i prześladowań, i walk, gdyż właśnie w tych przeciwnościach i próbach widzą drugi skutek działania w nich Ducha Świętego i wysoki a niezawodny znak, że łaski i dary, którymi się cieszą, są Jego sprawą, a nie ułudą diabelską, zatem nie tylko nie wzdrygają się przed cierpieniem, ale, przeciwnie, pragną go i w nim się kochają, i o nie proszą.”

Modlitwa mistyczna, dająca poczucie bezpośredniego obcowania z Bogiem, tak wynosi duszę ponad nędzę świata, że życie wydaje się śmiercią, a śmierć początkiem życia prawdziwego. Jest to ten stan, który św. Teresa przedstawia w sławnej swojej *Glossie*: „O jakże to życie jest długie, — jakże ciężkie jest to wygnanie, — to więzienie i te kajdany, — w których dusza jęczy zakuta. — Sama nadzieja wyzwolenia — sprawia mi ból tak przeokrutny, — że umieram tym, iż nie umieram”:

¡Ay qué larga es esta vida,
¡Qué duros estos destierros,
Esta cárcel, estos hierros
En que el alma está metida!
Sólo esperar la salida
Me causa dolor tan fiero
Que muero porque no muero.

Poemat ten jest zarazem najbardziej znanym przykładem stylu paradoksalnego św. Teresy. Spotkać się z nim można często i w innych jej utworach. „O Boże mój, Twórco mój — czytamy w jednej z *Exclamaciones* (VI) — zadajesz rany, a nie widać ran; zabijasz mię, przewłóczając mi żywota.” Inne z tych „wołań” (czyli „mów gorących”, jak je nazywał tłumacz polski z r. 1645) przedstawia (XVI) miłość bożą w paradoksalnej przenośni walki, w której siły „najwyższej części dusze naszej” potykają się z Bogiem, przegrywają, ale w tej przegranej właśnie „dobywają mocy, ile mieć mogą”, czyli że „poddając się zwyciężają swego zwycięzcę”. I te wyrażenia zresztą błędną wobec słów „wołania” XVII:

Mocna jest jak śmierć miłość, twarda jak piekło. O, jakże by był szczęśliwy, kto by się obaczył jej rękami być zabitym i wrzu-

conym w piekło boskie, z którego nie miałby nadzieje wyniść, abo, mówiąc lepiej, w którym by się nie bał na zawsze być zamknięty.

Z innego jeszcze typu paradoksalną przenośnią mamy do czynienia w apelu z autobiografii świętej (*Libro de la vida*, rozdz. XVI): „Bądźmy wszyscy szaleni dla miłości Tego, który dla nas dopuścił, aby go miano za szalonego.”

Jedną z uprzywilejowanych form paradoksu św. Teresy jest zwracanie się do Boga z wymówkami lub perswazjami. Tak np. w *Drodze doskonałości* (rozdz. XXXIII) „wyrzuca” Synowi Bożemu nadmiar poświęceń i ofiar ze względu na godność jego Ojca: „Wspomnij, że Ojciec Twój jest w niebie, jak sam, Panie, nam mówisz, i że należy Tobie mieć staranie o cześć Jego; więc kiedy już sam chciałeś ofiarować siebie na wszelkie dla nas zelżywości, Ojca Twego przynajmniej zwolnij i nie zniewalaj go do świadczenia takich łask niesłychanych takim jak my grzesznym stworzeniom.” Kiedy indziej znowu (rozdz. XLI) zwraca się do Boga Ojca i ostrzega go przed nadużyciami dobroci, których ofiarą czyni się Syn Boży: „Ojcie przedwieczny, jak na to pozwalasz? Jak możesz na to patrzeć, by Syn Twój na każdy dzień oddawał siebie w takie niegodne ręce?” itd.

Do znamiennych właściwości stylu modlitewnego św. Teresy należy także zastosowanie słownictwa miłości. Za przykład może służyć choćby przytoczony już urywek z „wołania” XVII. Takich przykładów zresztą na kartach jej pism znajdziemy mnóstwo. Wystarczy przejrzeć bodaj niewielkie dziełko pt. *Podniety miłości bożej*, które jest rozważaniem biblijnej Pieśni nad pieśniami. Słownictwo to panuje i u innych mistyków. Jest np. utwór poetycki św. Jana od Krzyża, który zaczyna się słowami: „Żywy płomieniu miłości”, itd.

To jest oczywiście „chleb macierzysty” Benislawskiej-poetki: to są motywy uczuciowe jej pieśni, strefa jej wyobrażeń religijnych, typ tak obficie występującej u niej dialektyki modlitewnej; to są ulubione dziedziny jej przenośni; to jest temperatura jej stylu. Nie wiemy, czy czytała właśnie św. Teresę, czy może jakich innych hiszpańskich pisarzy ascetyczno-mistycznych, św. Teresie pokrewnych czy od niej zależnych; czy знаła ich w tekstach autentycznych, czy w przeróbkach — to pewna, że dziełom ascetyków i mistyków hiszpańskich zawdzięcza i obfite podniety, i znaczną część materii swojej twórczości, i liczne elementy stylistyczne. (Kiedy to wiemy, tłumaczą się nam też podobieństwa pomiędzy niektórymi strofami Pieś-

ni sobie śpiewanych a pewnymi utworami Krasińskiego: on też mistyce hiszpańskiej, a w szczególności św. Teresie, niejedno zawdzięczał.)

Podniety, materia i elementy stylistyczne to niemało. Wszelako nie możemy powiedzieć, żeby książka Benislawskiej była tylko naśladownictwem, pracą parafrazy i popularyzacji mistyków hiszpańskich. Ma ona zbyt wyraźny ton indywidualny, zbyt swoisty i jednolity koloryt artystyczny. Wystarczy zresztą porównać ze strofami św. Teresy te ustępy *Pieśni sobie śpiewanych*, które uderzają treściowym z nimi pokrewieństwem, aby sobie uprzytomnić, że pokrewieństwo nie jest bynajmniej tożsamością. Zestawmy więc np. strofę *Dadme riqueza o pobreza* (którą m.in. i dlatego w oryginale przytoczyłem) z modlitewnymi wariacjami Benislawskiej na temat *Bądź wola Twoja*; albo zestawmy ze strofą *Glossy* (którą też umyślnie zacytowałem w oryginale) westchnienie polskiej poetki zamykające wizję nieba w pieśni IV *Modlitwy Pańskiej*:

Sen słodki mój przeleciał skrzydłami prędkimi,
Ja jęczeć w ciebie muszę na stęsknionej ziemi.
O, śmierci! słodka śmierci! ach, o śmierci droga!
Kiedyż mię z życia zbawisz, a pokażesz Boga?

Kultury literackiej Benislawskiej nie wyczerpywało zresztą przejęcie się hiszpańską literaturą ascetyczno-mistyczną i *Psalterzem Dawidowym*. Jej skłonność do wyrażania się aforystycznego i do rozczłonkowywania składni zgodnego z granicami wierszy zdaje się świadczyć, że była obeznana z poezją klasycystyczną francuską: może nie z najlepszymi jej przedstawicielami, w każdym razie z takimi, którzy w duchu klasycznym przestrzegali wysokiego poziomu formalnego. Wymienia co prawda w swoich adnotacjach tylko sonet przypisywany Jakubowi Des Barreaux (*Grand Dieu! tes jugements, etc.*), z którego zaczerpnęła część „afektu” w pieśni VI *Pozdrowienia anielskiego*. Jest to utwór wypełniony dialektyką w stylu św. Teresy na temat miłosierdzia bożego i sprawiedliwej kary za grzechy; kończy się słowami:

Mais dessus quel endroit tombera ton tonnerre
Qui ne soit tout couvert du sang de Jesus Christ?

Oczytanie musiała mieć nie byle jakie, skoro cytuje *Bukoliki* Wirgiliusza (w przekładzie Nagurczewskiego), a nawet Plato-

na. Mniej zawdzięczała literaturze współczesnej, do której stosunek jej był negatywny: potępiała i „romansik miłośny”, który „na skrzydłach Kupidyna na świat wylata”, i „pochlebne, ku niczemu nie godzące się wierszyki”. Nie zyskały jej pobłażliwości i modne *Awantury arabskie* (których przekład polski niedawno, w r. 1774, został był dociągnięty do końca): orzekła o nich, że tylko „ku strawieniu na próżno drogiego czasu służą”.

Przyzwyczajeni do dziewiętnastowiecznej liryki konfesyjnej, w której osobistość poetycka tak często identyfikuje się z „osobistością praktyczną” poety, skwapliwie wyławiamy te szczegóły, które są wyraźnymi lub przypuszczalnymi aluzjami do życia osobistego autorki *Pieśni sobie śpiewanych*. Nie znajdujemy ich wiele. W jednej z pieśni księgi III (*W młodości śmierć sobie rokuje*) napomyka o swojej urodzie; w *Modlitwie Pańskiej* (IV) wspomina swoje „mile dziatki” młodo zmarłe, a miała już za sobą w 28 roku życia cztery takie straty. W pewnych wreszcie obrazach o treści biblijnej czy spekulacyjnej dostrzegamy jak gdyby przestylizowane elementy szlacheckiego życia polskiego. Oto np. ustęp z medytacji na temat *Przyjdź królestwo Twoje*:

Ach! kto użyczy skrzydeł lubo kto w tym czasie
Mie na Eliaszowej osadzi kolasio?

Hej! jakobym leciała przez gwiazdeczne szlaki!

Hej! jakbym zacięła ogniste rumaki!

Czytając te wiersze nie tyle myślimy o Eliaszu, co o pani „stolnikowej inflanckiej”, która musiała się znać na „kolasach”, a zapewne i w technice powożenia nie była ignorantką. Ale na tym się już wyczerpują wszystkie świadome i nieświadome perspektywy, jakie książka otwiera w prywatny życiorys pisarki. Te perspektywy nie są, naturalnie, istotne dla wartości dzieła. Jeśli ich wypatrujemy, to dlatego, że nas zaciekawia osobistość autorki, która po wydaniu *Pieśni* trzydzieści lat jeszcze żyła, nic zaś już nie napisała (a przynajmniej nie ogłosiła). Myśli się o tym z żalem, ale swoją drogą, okoliczność ta zwiększa jeszcze powagę i patos zbioru. Był on przecież ostatecznie poetycką książką do nabożeństwa. Poruszone w nim zostały tematy tak wielkiej miary, takie w nim zawarte zostały zobowiązujące modlitwy, że na całe życie mogły wystarczyć. I wielcy mistycy hiszpańscy utworów poetyckich na ogół dużo nie pisali. A pieśni Benisławskiej są ich utwo-

rom bliskie nie tylko z tematów, ale i z ducha: są to modlitwy jakby przedmystyczne, których podstawowym, stałym pragnieniem jest przygotowanie do najwyższej łaski modlitewnego oświecenia i zjednoczenia z Bogiem.

Religijna kultura uczuć, rozwinięta przez obfite publikacje ascetyczne i mistyczne XVII i połowy XVIII wieku, wydała w książce Benislawskiej jeden z najpiękniejszych swoich owoców. Paradoksalnym zbiegiem okoliczności wydała go wówczas, kiedy główny nurt życia literackiego zwrócony był już w inną stronę, kiedy przodujący w nim pisarze (podobnie jak cała „elita” społeczeństwa) przejęci już byli innymi uczuciami i wyobrażeniami. Szczególnym także zbiegiem okoliczności ta książka, która była takim dowodem żywotności długotrwałych dążeń kultury staropolskiej i takim znakomitym przejawem żywiołu języka polskiego, powstała w Inflantach, a więc na jednym z krańców historycznej ekspansji polszczyzny, i powstała już po pierwszym rozbiórze. Wydrukowana była w Wilnie. Czytano ją też zapewne na Litwie, ale do Warszawy, nie wiadomo, czy współcześnie dotarła. Wśród pisarzy u jednego tylko Woronicza dopatrzeć się można śladu jej znajomości, a i ten nie jest zupełnie pewny. Więcej niż sto lat przeszło, zanim krytyka zwróciła uwagę na poetycką wartość *Pieśni sobie śpiewanych*, a do ogólnego obrazu literatury stanisławowskiej włączył je po raz pierwszy dopiero Chrzanowski (w zbiorowych akademickich *Dziejach literatury pięknej w Polsce* w r. 1918).

I dotąd zresztą nie oceniono jej według właściwej miary. Ci, co o niej pierwsi pisali — czy to przez niepewność własnego sądu, czy przez brak skali porównawczej we właściwym odcytaniu — przyznając *Pieśniom sobie śpiewanym* różne piękności, zaznaczali zwykle, że mimo wszystko nie dorównują one przecież dziełom... Drużbackiej. Czesław Jankowski napisał przy tej okazji nawet takie zdanie: „Drużbacka jest poetką i tylko poetką, zawsze i wszędzie, Benislawska jest — filozofką, która się tylko poetycką formą chętnie posługuje.” Otóż można mieć dużo sympatii dla Drużbackiej, głosić jednak, że to jest poetka (coż dopiero „tylko poetka” i to „zawsze i wszędzie”!) można chyba wówczas, kiedy się polega na jakichś wspomnieniach z lektury bardzo dawnej, nie kontrolowanej i nie odświeżanej; albo wówczas, kiedy się znaczenie wyrazu „poeta” traktuje bardzo... liberalnie, rozumiejąc przezeń człowieka piszącego wierszem, a nie ujawniającego większych zainteresowań intelektualnych. Bo jeśli będziemy wyrazu tego

używać w znaczeniu ściślejszym, najwyżej o pewnych momentach w twórczości Drużbackiej (tak na ogół prozaicznie rozgadanej) będziemy mogli powiedzieć, że mają w sobie coś poetyckiego. Proszę sięgnąć do pism jej i zobaczyć, czy da się z nich wynotować tyle bodaj i tak długich ustępów o jakim takim poetyckim piętnie, a bodaj o jakim takim i jako tako jednolitym poziomie artystycznym, ile ja choćby tutaj przytoczyłem z *Pieśni Benisławskiej*. A przecież to są cytaty tylko ilustracyjne i mógłbym je zastąpić innymi tej samej siły w liczbie nierównie większej i o znacznie większej rozciągłości. U Drużbackiej trafia się piękny wiersz, czasem ujmująca strofa, rzadziej kilka strof ładnych; polot i siłę Benisławskiej możemy ilustrować całymi ciągłymi stronicami wierszy górnych i tęgich. Zapewne, są i u niej ustępy niedociągnięte i manierystyczne, ale słuszny jest sąd Idy Kotowej (w *Polskim słowniku biograficznym*), że „obok stron słabych, miejscami pretensjonalnych, większość pieśni odznacza wewnętrzny pęd, który uskrzydla formę i znajduje siłę wyrazu”. „Filozofką” natomiast Benisławska żadną nie jest. Prawda, że są w jej książce dialektyczne roztrząsania dogmatów. Przeważnie jednak ta dialektyka jest nie celem, ale materią jej poezji: poetce chodzi nie o to, aby czytelnika jakimiś wywodami przekonać czy oświecić, ale o to, by porwać nim jego wyobraźnię. Tak jest np. w ustępie o wielkości Bóstwa, na pozór czysto spekulacyjnym, w istocie wyrażającym zachwyt dla wspaniałości spekulacji:

Ojcie nasz, któryś w niebie! Tyś i z wszech pożytkiem
Nad wszystkim i pod wszystkim, przed wszystkim, we wszystkim.
Zewnętrznyś przez niezmierność, wewnętrznyś przez subtelność,
Niższy przez utrzymanie, wyższy przez swą dzielność.

Z wysoka wszystko-rządny, z spodu utrzymliwy,
Z podworza wszystko-krażny, wewnątrz przenikliwy,
Wszędzie cały w istocie, wszędzie niedzielony,
Wszędzie we trzech jedyny, wszędzie nieskończony.

Poetka nie dokonywa tu spekulacji: ona ją poetyzuje. Wypadki takie są częste i one to właśnie stanowią o ostatecznym charakterze poezji Benisławskiej. Nie jest to poezja nasycona bogactwem doświadczenia; uczucia religijne, które są jej treścią, wyrażają się nie tyle w prześwietleniu rozległego widoku życia, ile w grawitacji wyobraźni ku dogmatom religijnym i ku wewnętrznej ich dialektyce. Wyrażają się jednak żarliwie

i z wielką bujnością słowa. Nie możemy umieścić Benisławskiej w rzędzie wielkich poetów religijnych. Ale, jeśli będziemy sądzili nie według tego, co w jej wierszach jest słabe, lecz według tego, co jest mocne, będziemy musieli przyznać, że jest ona poetką prawdziwą, a w zbiorze jej mieszczą się najwznioślejsze wiersze, jakie w wieku XVIII po polsku napisa-

XI Karpiński

1. Mistyczne uniesienia, o jakich mówi poezja Beniślawskiej, były w epoce Stanisława Augusta czymś wyjątkowym. Ale, obca mistyce, nie była jednak ta epoka pozbawiona uczuć religijnych. Wtedy przecież powstały pieśni *Kiedy ranne* i *Wszystkie nasze*, które miały się stać najpopularniejszymi wierszami poezji polskiej i do dziś znane są nie już tysiącom, ale milionom, jako codzienne modlitwy. Nie ma w nich, jak wiadomo, żadnej ekstazy i żadnych paradoksów teologii mistycznej. Są to akty uwielbienia i prośby o łaskę, bardzo proste w wysłowieniu i bardzo powściągliwe w obrazowaniu. Ton ich odpowiadał bardziej zarówno charakterowi wieku, jak i charakterowi narodowemu.

Autor tych pieśni, Franciszek Karpiński, był wyrazicielem wielu typowych uczuć i upodobań swoich czasów. W zakresie stylu przejął się przede wszystkim ideałami prostoty i wdzięku, które teoretycznie uzasadniał, m.in. w zastosowaniu do takich dziedzin, jak składnia, dobór wyrazów i obrazowanie. Jest on autorem rozprawki *O wymowie w prozie albo wierszu*, w której się spotykamy z takimi oto wywodami:

W połączeniu słowa jednego z drugim najpierw uważać należy, ażeby jak można najjaśniej i najłatwiej rzecz, o której mówisz, zrozumiana być mogła. Dlatego szkodliwe zawsze będą słowa, które przy sobie obok być powinny, rozdzielone i po kilkunastu słowach przeniesione: bo to zwyczajnie pojęcie nasze trzudi.

To o jasności. Ale okazuje Karpiński także zrozumienie np. i dla rytmu:

...przecież zapominać nie trzeba, ażeby słowa twoje w połączeniu jednego z drugim i zgodne jakieś brzmienie zachowały.

Bardzo taktownie przestrzega Karpiński przed jakimiś „powszechnymi regułami” w zakresie pisarstwa; za nieodmienną i najważniejszą zasadę uznaje tylko prostotę, w czym poręka są mu zarówno „wzory” jak natura.

Dlatego uczyć się potrzeba pięknej i wysokiej razem prostoty.

Programowym wyrazem tego ideału artystycznego miał być przekład poetycki *Psałmów Dawida*, dzieło nie byle jakiej ambicji wobec nieuchronnej rywalizacji z *Psałterzem Kochanowskiego*.

Dla dzieła Kochanowskiego miał Karpiński niemałe uznanie i kilka psalmów w jego tłumaczeniu zatrzymał, „chyba tylko w słowach kilku przemieniwszy”, jak się sam wyraża. Znaczna część innych to przeróbki tekstu Kochanowskiego, ale przeróbki znaczniejsze. O swojej pracy w porównaniu z Kochanowskim mówił Karpiński skromnie: „Poglądając na nie [tj. na jego Psalmy] i na robotę moję, żal i wstyd mi tylko pozostał, że albo on z równą pięknnością reszty Psalmów wytłumaczyć nie chciał, albowiem ja nie mogłem.” Wychodził wszelako z założenia krytycznego: że „ten skądinąd nieśmiertelny człowiek albo pracy sobie zadawać nie chciał, albo przydłuższymi w poezji lirycznej (jaka jest Psalmy) nie tak dobrze brzmiącymi wierszami rzecz swoją rozwlekl, albo też w wielu miejscach odstąpił od myśli tekstu” (zwłaszcza iż nie mógł znać staranniejszych nowszych edycji), „albo na koniec słońcu dając konie i tym podobne wyrazy z poezji greckiej do hebrajskiej nie należycie przenosząc”. Łatwo z tych słów wywnioskować, w jakim kierunku poszły zmiany Karpińskiego. Przypatrzmy się niektórym ich wynikom.

Oto czterowiersz z psalmu 6 („Domine, ne in furore tuo arguas me”). U Kochanowskiego:

Jużem ustał, wzdychając do Ciebie, mój Boże!
Na każdą noc umyję łzami swoje łóżę,
Pościel płaczem napoję; płaczem wypłynęły
Oczy, a krzywdy ludzkie siłę mi odjęły.

U Karpińskiego:

Jużem wzdychając zmordował się, Boże;
Przez noc napawam łzami moje łóżę;
Płaczem codziennym oczom moim szkodzę
I zstarzałem się w ustawicznej trwodze.

Cóż zmienił Karpiński? Zamiast wyrażenia starszego i ogólnego („ustał”) wprowadził wyrażenie nowsze o charakterze zbanalizowanej potocznej przenośni („zmordował się”); ściągnął tekst, zamiast dwu podobnych wyrażen („umyję łzami [...] łóżę” i „pościel płaczem napoję”) dając jedno („napawam łzami [...] łóżę”); usunął wyrażenie hiperboliczne („wypłynęły oczy”), wprowadzając na jego miejsce wyrażenie praktyczno-higienistyczne, z nieszczęścia robiąc przykrość dla zdrowia. Zmiany te osłabiły znacznie siłę ekspresyjną ustępu; a nie można powiedzieć nawet, żeby Karpiński osiągnął większą frazeologiczną wierność w stosunku do tekstu Wulgaty:

Laboravi in gemitu meo;
lavabo per singulas noctes lectum meum;
lacrymis meis stratum meum rigabo.
Turbatus est a furore oculus meus;
inveteravi inter omnes inimicos meos.

Gdzie indziej parafraza Karpińskiego ujawnia inne jeszcze rysy: zamiast konkretów obrazowych występują w niej abstrakta; rozsiane są w niej też obce Kochanowskiemu słodko-tkliwe epitety. Oto np. początek psalmu 12. W Wulgacie:

Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem?
usquequo avertis faciem tuam a me?
Quamdū ponam consilia in anima mea,
dolorem in corde meo per diem?
Usquequo exaltabitur inimicus meus super me?

U Kochanowskiego:

Dokąd mię chcesz zapomnieć? Dokąd świętą swoją
Twarz przede mną kryć będziesz? Dokąd duszę moję
Frasunki trapić będą, Ojczy dobroćliwy?
Dokąd mnie deptać będzie człowiek zazdrościwy?

U Karpińskiego:

I pókiż ma być ta, Panie,
 Niepamięć Twoja nade mną?
 Póki biednemu w złym stanie
 Zwracasz twarz Twoją przyjemną?

W tym „złym stanie” i w tej „twarzy przyjemnej” (aczkolwiek przymiotnik „przyjemny” nie był jeszcze wtedy tak mdły jak dzisiaj) mamy upostaciowaną jedną z manier Karpińskiego, która jest jego słabością w przekładzie Psalmów. Porównanie jego parafraz z parafrazami Kochanowskiego wypada dla niego przeważnie ujemnie, zwłaszcza tam, gdzie występują *verba ardentia*, obrazy metaforyczne, bogata retoryka. Kochanowski np. w psalmie 37 („Domine, ne in furore tuo arguas me”) wyraża potęgę cierpienia:

Wszystkie we mnie wnętrzności goreją, a ciało
 Od wirzchu głowy do stóp ostatnich schorzało.

Karpiński wyraża tylko żal:

Nędzny ja! chodzę skurczony cały,
 Cały dzień w smutku boleję.

Kochanowski mówi obrazowo (w psalmie 67):

A sprawiedliwym serce zakwitnie z radości,

Karpiński — abstrakcyjnie:

A sprawiedliwi niechaj rozkoszują,

co zresztą w tym wypadku odpowiada tekstowi Wulgaty („Et justi epulentur”). Kochanowski szafując bogactwem słowa, retoryką epitetów i powtórzeń (które występują także w Wulgacie), mówi (w dalszym ciągu tego psalmu):

Góra Pańska jest góra rodna i obfita,
 Góra niezastąpiona, góra znamienita.

Karpiński wyraża się krótko, powściągliwie, bez żadnego patosu:

Ta góra Pańska jest górą obfitą.

Krytykując Karpińskiego pamiętać jednak trzeba, że w jednym wypadku był on wyrazicielem odmiany wyobrażeń i odczuwań, która się dokonała w XVIII wieku, a następnie że liczył się w swojej parafrazie z odmianą kolorytu pewnych wyrażen: odjął więc np. niektórym psalmom ich nadmiernie konkretny i szczegółowy antropomorfizm w obrazie Boga. Tak jest np. w psalmie 17 („Diligam te, Domine, fortitudo mea”). Kochanowski daje tu obraz wspaniały, ale zarazem rażący jak jaskrawy naturalizm niektórych malarzy barokowych:

Trzęsła się w swym gruncie ziemia na wszystkie strony,
Trzęsły się góry, bo Pan był gniewem wzruszony.
Dym się kurzył z nosa jego, oczy pałały
Żywym ogniem, a z oblicza węgle strzelały.

Karpiński tak ten ustęp parafrazuje:

Góry się z gruntu chwieją niespodzianie;
Zadrżała ziemia; Pan gniewa się na nie,
Ogień za jego rzuca się spojrzeniem,
Wszystko trawiącym zapala płomieniem.

W tym wypadku wersja Karpińskiego bardziej odpowiada naszemu poczuciu taktu artystycznego. Na tej jednak wysokości nie umie on długo przebywać; wkrótce popada w prozaiczność, bezbarwną ogólnikowość albo mdłą tklivość.

Choć więc nieraz można usprawiedliwić pobudki zmian wprowadzonych przez niego do polskiego psalterza, wyniki ich rzadko można uznać za szczęśliwe.

Znacznie szczęśliwsza była prostota Karpińskiego w oryginalnych jego utworach religijnych. Oto np. zwrotka z wiersza *O dobre rady Stanom narodu* (w zbiorze *Pieśni*, IV 13):

Ty, który jeden znasz proste drogi,
Człowiek prosi Cię, BOŻE!
On ociemniony, on Twój ubogi,
Ratuj go, upaść może.

W tych czterech wierszach wyraża się rzetelna siła modlitewna: jest w nich pokora, jest zarazem i śmiałość wiary; zobrazowanie nędzy człowieka wobec wielkości Boga w swojej prostocie jest wzruszające. Dalsze zwrotki pieśni, niestety, nie mają już tej siły.

Do najdoskonalszych utworów Karpińskiego należy przez

cały naród ulubiona i pamiętana kolęda *Bóg się rodzi* (pieśń IV 3). W prostocie jej symetryzowanej składni wymownie się uwydatnia wielkość kontrastów prawdy objawionej. Akompaniamentem tkliwości jest śpiewność przejawiająca się nie tylko w budowie stroficznej i w refrenie, ale i we wprowadzeniu refrenu do strofy (wskutek czego nie tylko on sam, ale i jego rymy nieustannie wracają). W prostocie słownictwa ujawnia się godny tematu rygoryzm: nic w nim trywialnego, nic jaskrawego, nic przesłodzonego. Panują wyrażenia zwięzłe i generalizujące, a szlachetne:

Ma granice — nieskończony,
Wzgardzony — okryty chwałą,
Śmiertelny — król nad wiekami!...

Kontrasty! Ale jakże odmienne od paradoksalnych kontrastów mistycznych Benislawskiej i z jakąż powściągliwością słowa wyrażone.

Ten sam rygoryzm stanowi o ekspresji powszechnie znanej *Pieśni porannej*, wielbiącej Boga i uwydatniającej jego wielkość. I tu panuje słownictwo uogólniające. W przeciwieństwie jednak do pieśni *Bóg się rodzi* i wszystkie obrazy mają tu charakter jak najbardziej ogólny: zorza poranna, ziemia, morze, Bóg, człowiek, niebo, śmierć, sen. Podobnie jest i w tym akcie wiary w dobroć i opiekę boską, jakim jest równie popularna *Pieśń wieczorna*. Obydwie przy tym pieśni te nawiązują w szeregu wyrażen do najbardziej utrwalonych w tradycji wersetów psalterzowych. Uczucia, które wyrażają, są bardzo proste, jak w poezji ludowej, ale są w swojej prostocie rzetelne.

Czasem zdobywa się Karpiński i na patos psalmiczny, np. w niektórych ustępach wiersza *Przeciwko deistom* (I 6):

Bez woli Jego na ziemię nie padnie
Mizerny wróbel, i na głowach włosy
On porachował; on jeden tak snadnie
Wyrabia w swoich formach polne kłosa.

Takie jednak wzniesienia przeważnie nie trwają u niego dłużej niż przez jedną zwrotkę.

2. Bardziej jeszcze niż jako poeta religijny zasłynął Karpiński u współczesnych jako poeta uczuć miłosnych, „poeta serca”, autor pieśni erotycznych, a zwłaszcza sielanek, w których miłość panuje.

Sielankopisarstwo stało się wtedy w Polsce modą literacką, podobnie jak nieco wcześniej we Francji. Uprawiał je, jakżeśmy widzieli, Naruszewicz. Pełno było sielanek w rocznikach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”. Ale nikt bardziej niż Karpiński nie spopularyzował wśród czytelników polskich świata Koryłów, Filonów, Lindor, Temir i tym podobnych fantazyjnych istot, głównie żyjących miłością lub stanowiących przedmiot miłości. Nikt też w większej mierze nie uczynił ich wyrazicielami własnego widoku życia uczuciowego. Bo widok ten jest u Karpińskiego rzeczywiście własny, indywidualny, choć różne motywy sielankowe mogą być pożyczane. Dużo tu mdłych słodczy, manierycznej czułościowości, prawda; ale raz po raz silniejszymi, przekonywającymi słowami przemawiają i prawdziwe uczucia: rozkochanie, tęsknota, smutek rozstania, niepokój. Są to uczucia elementarne. Nie znajdziemy w nich ani subtelności, ani głębokości; stale natomiast jawny jest w nich pierwiastek zmysłowy. Przypomnijmy sobie rozmowę kochanków z najpopularniejszej sielanki Karpińskiego:

FILON

Ściśnij twójego, Lauro, Filona,
Ja cię przycisnę wzajemnie;
Serca zbliżone łonem do łona
Rozmawiać będą tajemnie.

LAURA

Ty mnie daleko ściskasz gorącej,
A ja cię tylko dotknęła:
Nie przeto, Filon, kochasz mnie więcej:
Miłość mi siły odjęła.

Tak kochają bohaterowie Karpińskiego. Napomknienia o obnażonych piersiach, kształtnych nogach itp. są w jego sielankach i pieśniach miłosnych nieustanne. Pasterz-poeta skarży się (w sielance II), że po odejściu Lindory „bielszej nogi” nikt w rzeczce nie umyje; Medon śpiewa (w sielance IV), jak Palmira „śliczną swoją nogę ubłociła”; w Prucie (w sielance XVIII) „białe umywa nogi Pokucianka”; w *Podróży z Dobiecka na Skagę* „Albina dobrowolnie pragnąc swojej straty — okrywa pierś kwiatami, piękniejszą nad kwiaty”; itd. Nawet w konwencjonalnych panegirykach (jak np. *Na dzień urodzin Marianny z Kalinowskich Ponińskiej*) odzywa się czasem ta struna zmysłowości („Pod białym ciałem dziewczyny — cnota

się dziś urodziła"). Do najlepszych utworów na tej strunie wygranych należy *Mazurek*: „Dobranoc, Jacenta”. I w *Laurze* i *Filonie* najwymowniejsze zwrotki to nie są te, które poświęcone są malinom i różom, ale te, które (jak dwie przytoczone tylko co) mówią o uściskach.

Voluptas króluje w sielankach i pieśniach erotycznych Karpińskiego, ale obca mu jest ta frywolność, jaką spotykamy np. u Trembeckiego. Nie dlatego, aby Karpiński nie miał zmysłu humoru i wesołości. O czymś przeciwnym świadczą liczne wiersze *Sielanek*, w których sobie najwyraźniej podrzuca ze sztafażu idyllicznego albo wprowadza kontrastujące z ogólnym tonem, jaskrawo realistyczne wyrażenia: kiedy np. Medon opowiada (sielanka IV), jak się zranił, broniąc Palmirę od psa, i Palmira mu „wśród tej trwogi — przykładła ślaz do nogi”, albo kiedy Filon wspomina (XVII), jak „się ruchawa Filis roze-gziła” itd. Nerw humorystyczny święci tryumfy w zobrazowaniu niepokojów miłości Laury i Filona (XI): miłości ledwo rozbudzonej, dziecinnej, wszelako już popadającej w uniesienia, szaleństwa i trwogi zazdrości, a dopiero uświadamiającej sobie rolę zmysłów. Humorem mieni się też *Mazurek*, w którym, wysławiwszy piękność Jacenty, pieśniarz deklaruje, że gotów „całą noc” nie spać „przy skarbie takowym”, by go ustrzec, i rozwija motyw folklorystyczny zakupienia pacierzy przeciwko czarom (czary bowiem adresatka sprawiła swymi oczyma). Z tym wszystkim jednak traktowanie miłości u Karpińskiego jest poważne. Ma on rodzaj filozofii wszechwładzy Erosa, którą rozwija np. w ładnym wierszu, jednym z najładniejszych, jakie napisał, pt. *Trzeba się kochać* (pieśń II 4):

Trzeba się kochać, wszystko ci gada;
Co tylko żyje, co sobą włada,
Tymi prawami rządzi się wiecznie:
Trzeba się kochać, trzeba koniecznie.

Tę filozofię kochania wyklada Karpiński po poetycku i w prozie (przeplatanej zresztą wierszami) rozprawki *O szczęściu człowieka*, mającej postać listu do dwudziestoletniej „Rózy”. Przedstawiając wszechpotęgę miłości w przyrodzie, wymienia jej rozmaite przykłady. Oto np:

Ona [tj. miłość], w pośrodku nieprzebytych pustyń Azji południowej, skłonia ogromnego, kiedy, chłodu od upałów słońca szukając, w głębokie lasy zapuścił się, nieznajomymi ścieżkami do swojej samicy wiodąc, miłym rozpala ogniem.

Następny ustęp mówi podobnie o miłości „lwa srogiego” i wieloryba. Jeszcze ciekawszy jest dalszy:

Gad, po gorących Afryki piaskach czolgający się, tak daleko naturą i postacią różny, miłości podlega prawom, i ten w żyłach ich krwi przebieg, który najcięższe upały słońca zwiększyć nie mogą, miłość mocniejszym swoim ruszając ogniem gwałtowniej miesza; co potem syczeniem albo przeraźliwym piskiem jadowita wydając gadzina, podobnego sobie rodzaju przywabia parę. Kret ślepy w pośrodku ciemnej ziemi miłości szuka; a ptak powietrzny, kiedy ciepła nastała wiosna, w każdym ją piórku czuje: że bujnego orla równie jak i drobnego kolibra swoją samica uwieźliła.

Jest to bardzo znamienne dla Karpińskiego, że kiedy inni autorowie XVIII wieku pisali wiersze pornograficzne dla do-brych kompanów, a w utworach zwróconych do kobiet wychwalali cnotę i tkliwe uczucia albo ograniczali się do komplementów z mniej albo więcej wyraźnymi aluzjami zmysłowymi, on pornografii nie uprawiał, a miłość przedstawiał jako potężny głos natury, jako wielki problem życiowy, i odpowiednio pouczał o tym dwudziestoletnią „Rózynę”. Jest rzeczą oczywistą, że jego duchowym przewodnikiem po tych dziedzinach był Jan Jakub Rousseau.

Nie tylko też niewinne i pogodne formy miłości przedstawiają jego utwory. W tragedii *Judyta* rozwinął temat Fedry (nieudolnie zresztą: bo kazirodcza namiętność nie jest tu naczelnym czynnikiem akcji; istotniejszą rolę grają inne ambicje bohaterki: zdobycie tronu dla córek, uniezależnienie się od męża). W wierszu *Wezyr Gijafar do Haruna Al-Raszyd*, parafrazującym znaną opowieść wschodnią, przedstawił Karpiński męki miłości zakazanej i ukrywanej:

Ona w podróży zawsze za mną goni,
Przed nią się w lasach Gijafar nie schroni;
Płynie po rzece, ze mną na koń wsiada,
Ze mną je, pije, ze mną cień jej gada...

W komedii *Czynsz* pan chce uwieść dziewczynę wiejską; w *Pieśni mazurskiej* (III 27) Maćkowa zostaje kochanką pana, a Maciek „prawie goły” musi uciekać: jeden i drugi temat dalekie od konwencjonalności sielankowej. Kilkakrotnie też spotykamy się u Karpińskiego z motywem miłości w późnym wieku. Jedna z pieśni (III 41: *Do mojej przyszłej*) zwraca się do tej, co ma „późny ogień miłości zażęgać”. W *Czynszu* leciwy

podstarości Groźnicki zapala się (w sposób zresztą uleczalny) miłością do młodej dziewczyny. A kiedy w drugim dziesięcioleciu XIX wieku przyszło zainteresowanie dla rymów męskich, do jakiegoż to utworu sędziwy wówczas już poeta je zastosował? Oto do takich wierszy poświęconych młodej panience:

...Kusisz oczkiem, wdziękiem słów,
Na urodzie twej się znasz
I stąd z starym sercem grasz.
O, nie wdawaj się w ten bój,
Bądź ostrożnym, kwiatku mój!
Czynisz sobie ze mnie żart,
A ja może stary czart.

Erotykę Karpińskiego, nawet wtedy, kiedy posługuje się sentymentalną frazeologią, cechuje męskość. Tę męskość miał pewno na myśli Mickiewicz, kiedy pisał, że w jego Tyrsysach i Korydonach widać „mieszkańców wsi polskiej”. *Summa summarum* zresztą dziś miałoby się ochotę nazwać go nie tyle „poetą serca”, ile „poetą zmysłów”. (Tak go też na ogół scharakteryzował Chrzanowski w swoim zarysie *Poezji za Stanisława Augusta*.)

3. Karpiński należał do tego pokolenia, które już mogło dobrze poznać pisma Rousseau'a i dzięki nim nauczyło się m.in. odczuwać związek uczuć ludzkich z otaczającą przyrodą. Właściwość ta należy do charakterystycznych rysów jego indywidualności literackiej. Ale odczuwa on związek ludzkiego serca głównie z tą przyrodą, z którą ma do czynienia gospodarz-rolnik. Bo niezmiernie silny był w Karpińskim zmysł gospodarski: tak silny, że stawał się sam uczuciem i dostarczał obrazów i określeń do przedstawienia innych uczuć. Wdzięczny wiersz *Do Justyny: Tęskność na wiosnę* obrazuje stan duszy kochanka w przenośniach stanu duszy rolnika, „gospodarza zewsząd stroskanego”, który patrzy na pole bez zieleni i błaga wiosenną naturę, by mu wróciła „urodzaj kochany”. W innej pieśni „szczęśliwość” (Pieśń, II 12) zobrazowana jest w porównaniach gospodarskich. I szczęście moralne króla przedstawi Karpiński w pieśni (III 32) *Na dzień 3 Maja* także w przenośni gospodarskiej pięknego refrenu:

Jakże ten król nasz bogaty!
Skarb jego — serc milijony.

Tak samo i przy wyrażaniu uczuć religijnych nasuwają mu się obrazy gospodarskie. Kiedy np. mówi *O cierpliwości chrześcijańskiej* (pieśń IV 10), ilustruje ją pokorą wobec takich klęsk jak „mór bydła, wylewy wody, — grady, ogniowe przygody”. I *Trwogę człowieka bliskiego śmierci* (I 4) przedstawia jako troskę o dach i ściany domu, a w końcu o skrzynię z najcenniejszym skarbem — nadzieją. I wówczas, kiedy się wdaje w kontrowersję (w czym zresztą nie jest bardzo szczęśliwy), argumenty gospodarskie formułuje najlepiej; tak np. w wierszu *Przeciwko deistom* (I 6):

Nie plynie morzem okręt bez żeglarza
I bez rolnika rola nie zrodziła;
Dom pustoszeje, gdy bez gospodarza,
A świat by losu fałszywość rządziła?

Tak, Bóg jest dla Karpińskiego „gospodarzem świata”, i to nie tylko w tej pieśni. Toteż i hołdy dla niego są odpowiednie (pieśń IV 20: *Podczas pracy w polu*):

Wszystko Cię, mój Boże, chwali;
Aleśmy i to poznali,
Że najmiłszą Ci się zdała
Pracującą ręką chwała!

Mając tyle serdecznego zrozumienia dla spraw elementarno-gospodarskich, dla godności i trudu pracy rąk, zdobywał się również Karpiński nieraz na silne słowa w przedstawianiu doli tych, co „w nędznej chacie zrodzeni, nędzę spadkiem wzięli”, co „pracują równo z bydlęm, a zowią się ludem”. Jednym ze znamienitych jego utworów jest wiersz *Żebrak przy drodze*, pieśń nędzy, nie własnego nie mającej. Ugloryfikował też, jak mógł (*Pieśń*, III 27), uwolnienie chłopów z poddaństwa w majątkach Stanisława Małachowskiego. Podobne były i motywy jego (słabej zresztą) komedii *Czynsz*.

Odczucie wartości życia gospodarskiego — nie sielankowego, ale rzeczywistego, surowego, z elementarnymi koniecznościami bytu ludzi związanego — jest też punktem wyjścia innego charakterystycznego utworu Karpińskiego, mianowicie elegii *Powrót z Warszawy na wieś*. Cały utwór ten to rozlewny wyraz żalu za sprzeniewierzenie się temu elementarnemu instynktowi gospodarskiemu, który kazał się żywić „z krwawego rąk [swoich] wyrobku” i pilnować „zagonu” „swym pługiem zoranego”. Nawet zresztą życiowe zawody w pracy pisar-

skiej, której uroki przemogły głos instynktu rolniczego, też tu są ujęte w obrazy gospodarskie.

I postaci sielanek Karpińskiego są tak samo zmysłem gospodarczym przejęte: dość wspomnieć Laurę („Teraz mój Filon droższy mi będzie, — bo mnie już więcej kosztuje”) i jej kochanka („...Akaście! tyś jest ubogi, — bo moja Laura bez ceny”).

Uczuciami gospodarskimi tłumaczą się i takie wiersze Karpińskiego, jak np. *Na obory puławskie* (z wdzięczną erudycyjno-humorystyczną apostrofą: „Krówko! w tobie Io chodzi”), albo *Z okoliczności jabłoni przeze mnie szczepionej w Brzostowicy, u szefa Stryjeńskiego, przyjaciela*.

Zmysł gospodarski, niestety, nie zawsze wiódł Karpińskiego do poetyckich obrazów. Często podsuwał mu tylko utylitarne refleksje i skłaniał do rezonerstwa. Czy jednak się wyraża szczęśliwiej, czy mniej szczęśliwie (tj. czy obrazowo i uczuciowo, czy refleksyjnie i utylitarystycznie), ta postawa gospodarcza Karpińskiego wobec życia nadaje wierszom jego cechę swoistą. Pozostaje ona też niewątpliwie w wewnętrznym związku i z charakterem jego poezji erotycznej, i z charakterem jego poezji religijnej.*

* Już w czasie druku tej książki pojawił się artykuł Wacława Kubackiego *Calzabigi i Filomaci* („Twórczość” 1947, z. 2), w którym dłuższy, nader ciekawy, ustęp poświęcony jest Karpińskiemu. Wykazuje on liczne (nie zauważone dotychczas) powinowactwa sielanek i pieśni naszego autora z kantatami i piosenkami (*canzonette*) popularnego wówczas w całej prawie Europie Metastasia (1698—1782). Istotnie, podobieństwo pewnych motywów nastrojowych i tematycznych jest uderzające, acz, jak sam Kubacki powiada, „wiele z tych motywów należy do żelaznego repertuaru poezji miłosnej i sielankowej” (np. „Parti con l'ombra, è ver — l'inganno ed il piacer; — ma la mia fiamma, oh Dio — [...] con l'ombra non parti, itp.). W szczególności twierdzi Kubacki, że „nie można uważać za własność Karpińskiego” tego, „co jest pomysłem poetyckim w wierszu *Do Justyny*”: ma zaś na myśli, jak się zdaje, nie tylko „schemat wiersza wiosennego” (w przyrodzie powrót szczęścia, w sercu dawny smutek), ale i coś z wypełnienia tego schematu w *Metastazjowskiej* piosence *La Primavera*, którą cytuje („Già riede primavera — [...] — Tornan le fronde ai alberi, — l'erbette al prato tornano, — sed non ritorna a me — la pace del mio cor”, itd.). Kubacki przyznaje, że „jeśli [...] idzie o wykonanie, to utwór polski [...] góruje nad [...] *Wiosną* Metastasia”, nie zaznacza jednak, że w piosence włoskiej nie ma wcale motywu „gospodarza” i „urodzaju kochanego”, które nadają wierszowi naszego poety znamieną dla niego i oryginalną cechę jedności. Cecha ta obca była Metastasiowi, owemu „grande poeta di superficie”, jak go określił

4. Innym rysem fizjonomii literackiej Karpińskiego, który harmonizuje z jego postawą gospodarską, jest jego zmysł realistyczny, który, co prawda, wybitnie się wyraził w jednym głównie wierszowanym opowiadaniu: *Podróż z Dobiecka na Skalę*. Karpiński okazał w nim, że odczuwa znaczenie charakterystycznego drobiazgu i umie się w nim lubować, w sposób w literaturze polskiej w XVIII wieku jeszcze niezwykajny. Opowiadanie samo ma treść nikłą (bo przedmiotem jego jest niewielka wycieczka), a przecież zajmuje: przez samą szczegółowość narracji, przez dygresje refleksyjne, przez przemieszanie momentów patetycznych (jak znalezienie kości z dawnego pobojuwiska) z błahymi (jak uszkodzenie trzewika jednej z uczestniczek wycieczki). Zasadą narracji jest stopniowość, rozwijanie się, nie enumeracyjna szkicowość jak u Krasickiego. Krasicki potrafi wyliczyć mnóstwo ludzi i rzeczy, i jeśli mówi np. o podróży, powiada, czy krótko lub długo trwała. Karpiński przedstawia kolejne etapy wycieczki (uwzględniając m.in. szeroko krajobraz). Realizm szczegółów i humor szczegółów są tu głównym przedmiotem uwagi artystycznej, nie sam bieg wydarzeń, których ciągłość jest wyraźnie zlekceważona: opowiadanie urywa się zupełnie nagle, w połowie wiersza, kiedy o „zaokrągleniu” opowieści w żadnym sensie nie może być mowy; rzecz zamyka się wielokropkiem i pseudopoważną, bo łacińską uwagą: „Caetera desunt”. Na rozbudzenie tego humoru i tego realizmu u Karpińskiego oddziałał niewątpliwie Sterne, którego wypełnione poezją i filozofią drobiazgów powieści *Tristram Shandy* (1760—1767) i *Podróż uczuciowa* (1768) zdobywały sobie właśnie w tych czasach sławę kontynentalną. I u nas miał angielski humorysta niejednego już wtedy miłośnika (należeli do nich m.in. Stanisław August i Krasicki), ale Karpiński pierwszy głębiej się przejął jego twórczością. Ze ją znał z tłumaczeń francuskich, o tym świadczy wiersz *Starzec i córka*, mający przy tytule uwagę: „Myśl z *Voyageur sentimental*”. (Jeszcze świetniej — nawiasem można dodać — zmysł realistyczny Karpińskiego przejawiał się w jego pamiętnikach, które także przypominają czasem Sterne’a, aczkolwiek więcej *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau.)

Croce (*Storia della età barocca in Italia*, 1929), uznając zresztą, że w jego „duszy” („animula”) „bił czysty, choć nieobfity źródło wdzięcznej i przymilnej tkliwości”.

5. Charakterystyczna gospodarska orientacja wyobraźni Karpińskiego znalazła swój wyraz i w jego wierszach patriotycznych. Najbardziej przejmujący z nich jest ten, który ma postać lamentacji wędrownego żebraka: *Pieśń dziada sokalskiego*. Obraz nieszczęść narodowych, w pieśni tej rozpostarty, to przede wszystkim obraz nędzy. I gdzie indziej klęski narodowe najlepiej się unaoczniają Karpińskiemu w obrazach materialnego rozstroju i ruiny:

Naród mój postać swą traci,
Miasta poszły na pustynie.
Nie widzę w ich rozwalinie,
Ledwie część jakąś mych braci.

Tak oto się wyraża jego *Tęskność do kraju* (pieśń I 8). I ulubiona, ze współzycia gospodarskiego tak dobrze znana przyroda ojczysta odpodobnia mu się pod wpływem głuchego żalu patriotycznego:

Nie ten to kraj kiedyś miły!
Nie te tu gwiazdy świeciły!
Nie ta to łąka ni woda!

Tak woła poeta w wierszu *Do A.D.P.W.X.L. z okoliczności przybycia jego z Warszawy na Ruś w Galicji*, rozpamiętując okoliczności związane z rozbiorami.

Mniej szczęśliwy był Karpiński w utworach osnutych na jakichś założeniach ideowych. Tak było np. w wierszu *Zale Sarmaty*, przez większość historyków literatury zaliczanym do jego utworów czołowych. Są tam, niewątpliwie, ustępy, z których bije prawdziwe wzruszenie. Ale jako całość utwór nie ma silnej ekspresji: za dużo w nim rozumowania, które jest elementem prozy (o Zygmuncie Auguście i jego braku potomstwa, o elekcji itd. mamy tu całe wywody); z personifikacjami generalizującymi („A tam pocziwość, kościół, wstyd zgwałcony”) mieszają się obrazy symboliczne; obrazy te są jaskrawe, ale mało na ogół sugestionujące („Patrzcie, matczyne jakieś leży dziecię!... — w wyniosłych piersiach głęboka mu rana”, „Oto krwią piękną ziemia ułuszczona”, etc.). Tam tylko, gdzie chodzi o przedstawienie nędzy i zniszczenia, jak zawsze, jest Karpiński wymowny:

W swych kiedyś domach dzisiaj żebrzą chleba!

A zwłaszcza w wierszach o pokonanych żołnierzach wolności narodowej:

Cóż przynieśliście z powrotem w swą stronę?
Ubóstwo, blizny, nadzieje zwiedzione!

Bardzo wątpliwej wartości pomysłem artystycznym jest samo zamknięcie kompozycji, złożonej ze strof w 11-zgłoskowcach, ustępem odmiennym nie tylko co do liczby wierszy, ale i co do liczby sylab w tych wierszach. Jest to liczba mniejsza niż w części stroficznej i dwukrotnie jeszcze się zmniejszająca (8, 8, 8, 8, 6, 6, 6, 3): stanowić to miało zapewne odpowiednik artystyczny jakiegoś wstrząsającego szlochu, jakiegoś ostatecznego rozwiania się nadziei; w istocie jednak nie stanowi tego: metra krótsze po dłuższych, zwłaszcza trzy trocheiczne 6-zgłoskowce, dźwięczą raczej jak coś łżejszego — tym więcej, że nie wzmaga patosu i sama ekspresja słowna, trochę gospodarska (z obrazem „sprzętu całego”), konwencjonalna (z alegoryczną szablą i lutnią, z uprzedmiotowioną wesołością i nadzieją) i wreszcie niepomalu sentymentalna („Łzy mi tylko jedno — zostały...”).

Karpiński mógł przedstawiać tylko proste wzruszenia patriotyczne (tak jak tylko proste wzruszenia religijne i tylko proste wzruszenia erotyczne); umiał więc wyrazić zapal patriotyczny (np. w *Marszu dla żołnierzy*, pieśń III 2), przerażenie po klęsce, tęsknotę za rycerską przeszłością (jak np. w wierszu *Z okoliczności czasów Czarneckiego*, pieśń I 24). Zawodził zawsze, kiedy chciał wyrażać uczucia bardziej złożone, a zwłaszcza kiedy chciał poetyzować jakieś myśli polityczne czy historyzoficzne. Jako poeta polityczny był zupełnie dziecinny (świadczą o tym wiersze *Do ks. Mikołaja Repnina* i *Do Dymitra Koszelewa, Litewsko-Grodzieńskiego Gubernatora*, oddając mu książkę *Rozmów Platona*, i in.); zdobywał się tylko na zupełną rezygnację z przyszłości narodu (który jak większość ludzi wychowanych w wieku XVIII utożsamiał z państwem) i na nadzieję co do szlachetności rozbiorców, zwłaszcza Rosjan.

W ogóle: spekulacja myślowa w żadnym zakresie nie była dziedziną jego poezji. Do najsłabszych jego rzeczy należą próbki wierszy filozoficznych, jak np. *Czas* (pieśń I 9), *Smutek* (I 16), *Do Wolności* (I 23), *O wielkości Boga* (I 20), *O Prawdzie* (III 25), *Do Mądrości* (II 22). W utworach tych mistrzem Karpińskiego był Naruszewicz („Przypatrując się twojemu rymom-

wi, — i mnie się pisać zachciało” — mówi w odzie *Do Naruszewicza* [...] przy oddaniu wierszy na *Sumienie*); ale też porównanie tych utworów z jakimkolwiek „filozoficznym” wierszem Naruszewicza uprzytomnia, jak daleko było w tym zakresie uczniowi do mistrza. On, który miał tyle prostoty i lekkości gdzie indziej, tu musiał przyznać: „Ciężko mi ściągać myśli rozbiegnięone — i w jarzmo wiersza je wprowadzić.” Rzeczywiście, w tych ambitniejszych utworach tak było; i słowami tymi dał Karpiński dowód zarówno szczerości, jak trafnej autokrytyki.

6. W utworach refleksyjnych Karpińskiego spotkać można nawet niezwykle u niego zawile inwersje składniowe w typie naruszewiczowskim („Jak wiele razy, którą ja szanuję, — Przyjaźń swą dla mnie odmieniała postać”), mniej jeszcze niż u Naruszewicza szczęśliwe w wyniku, bo mniej dostosowane do kontekstu. Z inwersjami zresztą mniej zawilgocionymi spotkać się można u niego częściej („Ale któż zgadnie, przypadek jakiego — dotąd zatrzymał Filona?”). I w ogóle — choć styl jego nacechowany jest dużą prostotą, nieobce mu są i odmienne dążności stylistyczne epoki. Znajdziemy więc u niego, acz z rzadka, i złożone przymiotniki: „wielo-farbe pleci” (*Sielanki*, XVII), „różno-wzorą kosę” (tamże), „gołębia żółtopiórego” (*Pieśni*, I 10), „okna różnoszybne” (*Powrót z Warszawy na wieś*), „prędkowierną wieś” (przekład *Ogrodów Delille’a*), „dąb wielkorody” (tamże), „muzę wielkomyślną” (tamże) itp.

Ale więcej nierównie niż takich elementów kunsztu czy też współczesnej manieri językowej spotkamy u Karpińskiego zaniedbania czy po prostu niezręczności. Na jakąś hreczkosiejską nieporadność wyglądają czasem spoidła w jego kompozycjach; dość wymienić ten ustęp z opisu burzy: „Piorun, co tylko że nie wyskoczy, — częstym się grzmiotem kojarzy” (*Pieśni*, I 10). Zdarzające się w jego języku prowincjonalizmy („wierny miejscowi”, *Pieśni*, III 6; „wszystko mija swą koleję”, II 26; „tej cichej cieni”, I 11; „na ziemskiej [...] śmieci”, IV 16; „smereka”, *Sielanki*, I; „mozoła”, XI; „zwierz lasowy”, X; etc.) jeszcze ten rys jakby zaściankowości jego stylu wzmacniają.

A przecież ten prowincjonalny, nieraz naiwny, czasem nieporadny Karpiński ma zmysł dla dźwięczności słowa, żywo odczuwa brzmieniową stronę zdania. Rywalizować ze sławnym dwuwierszem z *Art poétique* Boileau’a zdaje się jego czterowiersz z ody *Na obraz tryumfu śmierci* (pieśń I 15):

Tu Semiramis, Sesostr, Hektor, Greki,
Salomon, Cyrus, Aleksander ginie;
Pirrus, Annibal, Scypijon powicki
Zamknął, i Cezar dokonywa w gminie.

Jedną też z cech, które wyróżniają wiele jego pieśni i siela-nek spośród wierszy społecznych, jest to, co się określa jako „śpiewność”. Parzyste np. 8-zgłoskowce *Pieśni dziada sokał-skiego* (III 29) z ich prostą symetrią składniową mają w so-bie coś rzeczywiście z jednostajnego śpiewu „dziadowskiego”. Pieśniowy charakter ma *Duma Lukierdy czyli Luidgardy* (pieśń I 26), chwalona przez Mickiewicza jako pierwsza balla-da: ze swoim refrenem, paralelizmami, retoryką pytań i wy-krzyków. Refrenami zamykają się pieśniowo i strofy innych wierszy, jak *Stateczność* (II 1), *Zwycięstwo* (II 2), *O Tęczyń-skim* (III 38).

Dla „śpiewności” Karpińskiego znamienne też jest duże bo-gactwo typów zwrotkowych, „między którymi — jak Łoś za-uważał — nierzadko się trafiają niezwykle i bardzo kunsztow-ne”. Są pośród nich zupełnie osobliwe w stosunku do dawniej-szej poezji polskiej: z 8-zgłoskowcami stale przełamywanymi na 5+3 („Pod ulubionym || jaworem”) lub — rzadziej — na 3+5 („Patrzyłem || z rozkoszą duszy”). Jest i taki utwór Kar-pińskiego (*Przypomnienie dawnej miłości*), w którym nawet 7-zgłoskowce dzielone są stale: na 4+3 („Potok płynie || do-linę” itd.). I wśród dłuższych wierszy znajdujemy przykład okresu rytmicznego stale dzielonego na drobne części, jakic-go nie знаła dawniejsza poezja: mianowicie w wierszach *Dumy* (pieśń III 3) o budowie 5+5+4:

Wstań z zimnych grobów, obudź zaspale, mężu jaki,
Pokaż do sławy pozarastale męstwa szlaki.
I kiedy z siebie nie damy szydzić do ostatka,
Swoich się dzieci nie będzie wstydzić Polska matka.

I to dzielenie okresów rytmicznych, zarówno dłuższych jak nawet niedługich, na drobne części to jeszcze jeden element „śpiewności” utworów Karpińskiego. Wszystkie te elementy sprawiły, że liczne wiersze jego stały się rzeczywiście pieśnia-mi. Jeśli się też mówi o Karpińskim jako o „śpiewaku”, to ta przenośnia ma większe znaczenie niż w wypadku wielu in-nych poetów.

W historii arcyzmu wiersza polskiego zresztą stanowisko Karpińskiego jest ważne nie tylko w sensie pozytywnym —

przez innowacje jego, które wywarły wpływ na późniejszych poetów, ale i w sensie negatywnym — przez abstynencję od pewnych form dawniejszych: jest on np. wyrazicielem zniechęcenia się epoki do tak rozpowszechnionych w wieku XVII strof z *codą* nierymowaną, którą jeszcze się posługiwał Baka i pieśniarze konfederacji barskiej: w *Psalmach* np. ani jednej takiej zwrotki nawet z wersji Kochanowskiego nie zachował.

Dźwięczność była mu potrzebą i w prozie. W długich okresach „listu” *O szczęściu człowieka* znać to wyraźnie w budowie zdań i rozkładzie akcentów. Wystarczy graficznie uwypuklić w jakimś ustępie człony intonacyjne wyodrębnione przez interpunkcję, a ujawni się przed nami jego struktura rytmiczna. Np.:

Miłość,
w pośrodku głębizny zimnych wód północnego oceanu,
tę niby dom jaki pływającą masę,
rozgrzewa wieloryba.
On,
silnym szybem miotany,
rzutem jednym długi ciąg wody przebijając,
między tysiącem mil oblakaną kochankę swoją znalazł,
niezmiernym ogonem wody morskie daleko odrzucił,
i wartą miłości swojej,
która by mu ród jego wielki roz mnożyła,
przyjął samicę.

Obydwa okresy zaczynają się od członów jednowyrazowych, podmiotów, które naturalnie są silnie zaakcentowane. Wszystkie inne człony mają albo po dwa akcenty logiczne (np. „silnym szybem miotany”, „i wartą miłości swojej”), albo po cztery (np. „między tysiącem mil oblakaną kochankę swoją znalazł”, „w pośrodku głębizny zimnych wód północnego oceanu”). Z pisarzy naszych XVIII wieku jeden tylko Staszyc umiał być takim jak Karpiński mistrzem rytmu w prozie. O nich tylko dwu (o Karpińskim jednak w większym stopniu) powiedzieć można, że jako artyści prozy należą do tej samej linii, do której będzie należał Zeromski.

A nie jest ten zmysł rytmiczny u Karpińskiego czymś tylko instynktowym. Rozprawa *O wymowie w prozie albo wierszu* świadczy najwyraźniej, że miał on w tym zakresie zupełnie jasną świadomość.

Dowodem rozumienia artyzmu prozy są też jego uwagi o tłumaczeniu utworów wierszowanych. Ponieważ — wywodzi — „w prozie albo w wierszu jednaż wymowa jest i tylko liczba

pcwną sylab, spadkiem jednakim wierszów albo wolniejszym użyciem fikcji poezja od prozy różni się”, dlaczegoż by nie można iść za przykładem Francuzów, którzy „piękne cudzych autorów wiersze na ojczystą prozę przekładają, nie chcąc tym sposobem słowa jednego [...] utracić”? W zgodzie z tym wywodem on sam znaczne części *Ogrodów Delille'a* prozą przetłoczył. Wzór jego, jak wiadomo, nie znalazł naśladowców, myśl sama wszelako została wznowiona po upływie półtora wieku — przez Boya Żeleńskiego — i w teoretycznym wywodzie, i we fragmencie przekładu *Brytannika Racine'a*.

7. Tak — z którejkolwiek strony na Karpińskiego spoglądamy — rysuje się on przed nami jako natura niezbyt wprawdzie bogata, niezbyt oryginalna (można przypuszczać, że i upodobanie do prozy rytmicznej zaszczerpił w nim Rousseau), ale jednak natura samodzielna. Syn swojego wieku, korzysta przecie z jego mnogiego dobytku z wyborem, nie idzie ślepo za żadną doktryną ani modą. Religijny, wróg deistów (jak świadczy pieśń I 6), jest on przecież także autorem wiersza *Przeciwko fanatyzmowi* (pieśń II 23). Lubownik klasycznej literatury francuskiej, rzymskiej i greckiej (tłumacz m. in. drobnych wierszy z *Antologii greckiej* i autor książki o Platonie), dzieli wszelako także zainteresowanie swoich czasów dla egzotyki: w zbiorze jego utworów znajdujemy „pieśń przetłumaczoną z chińskiego” (oczywiście *via* wersja francuska) pt. *Prawdziwa rozkosz*, i wiersz o temacie muzułmańsko-arabskim pt. *Wezyr Giafar do Haruna Al-Raszyd*. (W jego prozie spore miejsce zajmuje przekład dziełka Francuza Michaud *Wiara, prawa i obyczaje Indian*, które należy do zaczątków hindologii polskiej.) Wielki miłośnik swojszczyzny, niemało przecież miał do skrytykowania i w przeszłości, i w społeczności Polski.

Tą samą niezależnością i samodzielnością nacechowane są też jego poglądy na poezję i z tego względu rozprawka *O wymowie w prozie albo wierszu* (ogłoszona 1782 r.) jest tak bardzo znacząca. — Wielka część społecznych, dzieląc przekonania popularnych teoretyków francuskich, uważała doskonałość artystyczną za wynik przestrzegania licznych drobiazgowych „przepisów”. Karpiński uwydatnił naiwność tego mniemania w odniesieniu do całości „wymowy”:

Miedzy tyłą słowami, które mowę naszą terazniejszą składają, jako niezliczone być mogą słowa ze słowem połączenia i wyrazy,

tak zapewne ten straciłby pracę całą, który by przepisy naznaczyć chciał, jakimi by to, co pojęcie objęło albo serce uczuło, tłumaczyć można. Wymowa bowiem jak ów ptak bujny traci zaraz z czerstwości i piękności swojej, skoro go tylko w klatce zamknięto.

Wprawdzie sam Karpiński w dalszym ciągu nie zawahał się przed wyłożeniem „powszechniejszych przepisów wymowy”, „przepisy” te jednak zredukował do niewielu wskazań, natury bardzo ogólnej.

Dalej. Ci, co zabierali wówczas głos w sprawach pisarstwa, zazwyczaj najszerzej się rozwodzili nad jego elementami rozrządkowymi. Karpiński — podobnie jak Chreptowicz w artykule o poezji w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* — kładzie największy nacisk na pierwiastki uczuciowe i dokładniej jeszcze niż Chreptowicz ich znaczenie analizuje:

W rzeczy, o której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz [...] Na to obracaj całą moc twoją, niekoniecznie co przez pewny słów układ pięknym tylko, ale co czułym jest. Wejdz pierwszej zawsze, ile możliwości, w serce twoje, radź go się i słuchaj; a dopiero, co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy. Oto najmocniejsza sprężyna sztuki, która całe to koło wymowy naszej obraca [...]. Same zaś piękne, ale bez czułości żadnej wyrazy [...], póki ich tylko słuchamy, póty nam sprawują słodycz; z zakończeniem zaś mowy bardzo w nas krótko też słodycz, która przeminęła, utrzymują.

Zrozumienie ludzko-uczuciowej strony poezji prowadzi Karpińskiego do ciekawego i głębokiego wywodu, dlaczego Nerona teoretycznie nawet nie można sobie jako prawdziwego poetę wyobrazić.

Zastanawiał się Karpiński nawet nad charakterem rozmaitych wzruszeń i doszedł do wniosku, że aczkolwiek „niewyczerpane są sposoby, którymi człowiek wzruszony bywa”, przecież „smutek, który się rodzi z litości i który, przeciągnięciem się, czyli wejściem w nałóg, staje się melancholią”, jest źródłem naczelnym, z którego „mocna wymowa płynie” (acz i radość wielka, „chociaż zda się być przeciwna smutkowi”, godzi się z nim jednak „w tym zaprowadzeniu człowieka nad siebie samego, w dotknięciu serca jednakim, a nawet w powierzchownych znakach, jakimi są łzy w zbytnej radości, równie jak i w smutkach wylane”).

Obok serca czułego poświęca Karpiński uwagę także „imaginacji” jako drugiemu ważnemu czynnikowi twórczości, „...Możemy imaginacją naszą zagrzać przez pogłądanie i rozważanie

tej księgi, którą natura we wszystkich rzeczach stworzonych zawsze nam do czytania podaje." Poglądy potoczne XVIII wieku zalecały piszącym wzory autorów starożytnych, którzy jakoby najlepiej naturę poznali i ujęli. I Karpiński uznaje znaczenie „pięknych wzorów” jako czynnika zdolnego poruszyć imaginację piszącego, bardzo mocno wszelako zastrzega się przeciwko ślepeму naśladownictwu, a przy tym uważa za możliwe znalezienie tych wzorów nie tylko u „starych Greków i Łacinników”, ale i w pismach „nowych”. Obok też licznych przykładów z literatury antycznej cytuje ustęp z *Pieśni Ossjana*, wymienia „nabożnego Torquata Tassa w swojej *Jerozolimie wyzwolonej*”, „wyniosłego Milтона w swoim *Raju zgubionym*”, „zabawnego Ariosta w *Rolandzie oszalonym*”, „Younga przeraźliwego w *Nocach swoich*”, „przyjemnego Thomsona we *Czterech roku porach*”, „naturalnego Gessnera w *Śmierci Abła i sielankach swoich*”, zachwycą się Wolterem, acz mu nie może darować pism, w których „naszych świętości” lekceważąco dotykał, wreszcie tuż obok Homera wspomina — jako przykład sztuki przedstawienia charakteru — „romans angielski pod tytułem *Tom John* [Fieldinga]”. W przypisach powiększa jeszcze tę listę o przykłady z literatur wschodnich; chińskiej i perskiej, i przypomina „znaną wszystkim wspaniałość stylu w księgach żydowskich”.

8. Oceniano go rozmaicie, nieraz przesadzając i w pochwałach, i w przyganach. Dmochowski, wydając po raz pierwszy dzieło Krasickiego *O rymotworstwie i rymotwórcach*, poświęcił mu przypisek, w którym mówi, że „*Sielanki* jego pełne są słodyczy, tchną czulością i przyjemnością”. Woronicz pierwszy bodaj w druku użył w odniesieniu do niego formuły „poeta serca” (1803). Brodziński widział (1827) w *Sielankach* tylko konwencjonalizm idylliczny; wyżej stawiał inne poezje Karpińskiego: uznawał wprawdzie, że wszystkie one są „dalekie od jennialnych pomysłów i wydoskonalenia sztuki” (w czym niewątpliwie miał słuszość), ale dostrzegał wielki urok w ich „dziwnej szczerocie języka”, „uczuciach wyłącznie [?] narodowi właściwych” i „obrazach wszędzie [?] jego obyczaje i ziemię wystawujących”; wyróżniał zwłaszcza jego „pieśni w lekkim rodzaju”, w których jakoby „wyrównał Karpiński Goethemu”. Sąd ten, mimo jaskrawej swojej przesady, został powtórzony — i to w mocniejszym jeszcze sformułowaniu — przez Mickiewicza w prelekcjach paryskich (są w jego utworach, mówił

Mickiewicz, „pieśni, które by można postawić obok najpiękniejszych pieśni Goethego; trudno znaleźć coś bardziej skończonego, bardziej doskonałego”). Mickiewicz nie wytykał nawet konwencjonalizmu sielankom. Jedyne zastrzeżenia, jakie miał względem Karpińskiego, dotyczą wyłącznie jego postawy narodowej w latach porozbiorowych. Nieszczęśliwe porównanie z Goethem miało raz jeszcze wrócić — nb. wzmocnione, rozwinięte i uzupełnione... porównaniem z Schillerem — w studium Adama Bełcikowskiego (w r. 1880!).

Spokojniej oceniał Karpińskiego Kraszewski powiadając (1842), że „mimo często niesmacznych form, mimo pasterskiego jakiegoś konwencjonalnego świata” potrafił „pisać z żywego serca”, acz nie ma w jego stylu „charakteru rodowitego, który by go odznaczył od innych współczesnych”.

Rozpalony radykalnymi ideałami społecznymi Edward Dembowski twierdził (1845), że Karpiński to był pisarz „bez żadnej zgola wyobraźni, bez natchnienia i talentu”. Dla Juliana Bartoszewicza (1861) był to talent „bardzo mały i naśladowniczy, siły wewnętrznej nie miał”. Spasowicz (wśród historyków literatury polskiej wyróżniający się najbardziej powierzchowną znajomością pisarzy XVIII wieku) poprzestał na wzmiance o jego popularności, którą tłumaczył „prostotą [...] słodko-ckliwego wiersza” i umiejętną popularyzacją „francuskiej, wymuskannej sielanki pseudoklasycznej”. Tarnowski nie mógł oddzielić poety od człowieka, którego charakter maluje się w jego pamiętnikach, i nasycił stronicę poświęconę Karpińskiemu w swojej *Historii literatury polskiej* wybitną antypatią: w jego uczuciu widział „coś mazgajskiego”, w jego postawie pisarskiej — „najwstrętniejszy z grymasów”: „grymas udający naiwność i prostotę”, a już szczególnie drażniły go psalmy, które nazwał „psalmami do gitary, nie do organu”. Mniej ostra w wyrażeniach, ale podobna w treści jest charakterystyka autora *Laury i Filona* u Pilata i u Dobrzyckiego. Dobrzycki dodał przynajmniej, że niektóre jego wiersze „i dziś z przyjemnością można przeczytać”.

Sąd Chmielowskiego (1896) był reakcją na długą serię opinii ujemnych. Wedle niego „pisał Karpiński wiele rzeczy błahych, ale pisał i takie, które pięknymi i cennymi nazwać musimy”. W tym ogólnym sformułowaniu sąd to rozważny i trafny; bałamuci jednak Chmielowski zestawiając *Podróż z Dobiecka na Skalę* z utworami angielskiej „Szkoły Jezior”. Porównanie z dwoma wielkimi poetami należącymi do tej „szkoły”, tj. S. T.

Coleridgem i Williamem Wordsworthem, nie może tu w ogóle w grę wchodzić; można najwyżej porównywać utwór Karpińskiego z humorystycznymi balladami trzeciego członka owej grupy, Roberta Southeya.

Z największym poczuciem miary krytycznej, nie wyłączającym sympatii, scharakteryzował i ocenił Karpińskiego Ignacy Chrzanowski w swojej pomnikowej *Historii literatury niepodległej Polski*.

Wyołbrzymiano wartość jego utworów głównie z powodu prekursorskich elementów ich artyzmu (uwydatnionych zwłaszcza przez Mickiewicza w znanym powiedzeniu: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza”). Pomniejszano ich wartość — przez ryczałtowe ich traktowanie, a zwłaszcza przez niedostateczne uwzględnianie ich historycznej atmosfery. Prekursorskie elementy sprawiły, że znaczenie Karpińskiego w historii literatury przewyższa jego rangę poetycką. Jego poezja (która się zamyka w stosunkowo szczupłej części jego wierszy) jest poezją tylko uczuć elementarnych o skromnej skali, w tych zresztą granicach — poezją rzetelną.

XII Książnin

1. Stało się pewnego rodzaju tradycją historyków literatury polskiej łączne traktowanie Karpińskiego i Książnina jako postaci rzekomo podobnych. Na pierwszy rzut oka mogą się oni rzeczywiście wydać podobnymi. I u Książnina, jak u Karpińskiego, dominującym działem twórczości jest liryka, i to liryka głównie erotyczna, patriotyczna i religijna. I u niego, jak u tamtego, w obfitości występuje konwencjonalizm sielankowy. I on, jak Karpiński, był niepospolitym artystą wiersza, mającym wyczulony zmysł dla odmian rytmicznych. — Ale, przy tym podobieństwie w rysach najogólniejszych, indywidualności to naprawdę zupełnie różne. Zupełnie różna jest ich postawa poetycka wobec przedmiotów, o których piszą. Zupełnie też odmienne są i koleje ich twórczości.

Talent Książnina ujawnił się bardzo wcześnie: w jego jeszcze szkolnych latach spędzanych u jezuitów w Witebsku. Sam tak przynajmniej początki swoich zapalów pisarskich po latach przedstawił w żartobliwej odzie do Ignacego Bykowskiego:

Pomnę, jak niegdyś na Zielonym hrzegu
Najprzód poznałem córki Mnemozyny:
Tam, kędy Widzba w dwoistym ubiegu
Wpada do Dzwiny.

Na poklask onych i chęci przychyłne
Począłem nucić wtedy raz najpierwszy.
Wtenczas powziąłem przedsięwzięcie pilne
I gust do wierszy.

I skorom tylko przystał do Parnasu,
Próżnościom świata oddałem waletę.

Tuszył mieć we mnie od tamtego czasu
Witebsk poetę.

Początkowo był to rzeczywiście tylko „gust do wierszy” połączony z dużą łatwością słowa. Dary te mogły z niego zrobić tłumacza i parafrazistę. Jakoż pierwsze prace literackie, z którymi w druku wystąpił, były to tłumaczenia dwu utworów Klaudiana (ogłoszone w antologii tego poety, przydanej do starego przekładu najobszerniejszej jego rzeczy, poematu *O porwaniu Prozerpiny*, 1772), a następnie tłumaczenia kilkudziesięciu ód i kilku epod zamieszczone w wydanych przez Naruszewicza *Horacjusza pieśniach wszystkich przekładania różnych* (1773). Dwudziestoparoletni młodzieniec tłumaczył mistrza rzymskiego, jak się wyraża rozważny krytyk dzisiejszy (W. Ogrodziński), w sposób „smaczny i strawny”, acz ducha poezji horacjańskiej nie oddawał szczególnie trafnie — po naruszewiczowsku polonizując jego obrazy. W oryginalnych próbach zadowalał się zrazu konwenansami poezji nowolacińskiej — „*Palladis in studium fervens noctesque diesque, — Musaeis pollens ac locuples opibus*” — jak wyznaje jego *Elegiacon*. Szkolno-młodzieńczy charakter tych utworów łacińskich sam później zaznaczył, kładąc na ich wydaniu (*Carmina*, 1781) jako epigraf słowa: „*Lusimus haec juvenes olim.*” — Nie pokazała oryginalnego oblicza i pierwsza jego książka polska: *Bajki*, wydana w dwudziestym szóstym roku życia (1776). Jest w niej Książnin w dalszym ciągu jeszcze tylko parafrazistą, aczkolwiek parafrazistą chwilami świetnym. Jedna z jego bajek, *Góra w połogu*, była omyłkowo drukowana w kilku wydaniach Trembeckiego i mogła uchodzić za niepośledni utwór autora *Sofiówki*; już to samo wystarczy za nie byle jaką pochwałą. Dwu innym bajkom (*Lis i kozieł* i *Żaby o króla proszące*) złożył ukłon Mickiewicz, czerpiąc z nich pewne motywy do swoich wersyj ich tematów. W stosunku do wzoru (którym jest przeważnie La Fontaine) i w innych bajkach okazał Książnin znaczną swobodę i pomysłowość (za przykład mogą służyć *Dwa koguty i kokosz*). Chybił wszelako w jedynej próbie całkowicie samodzielnej: w zawiłej i rozwlekłej bajce politycznej *Orzeł biały i trzy orły czarne*, przedstawiającej w alegorii... pierwszy rozbiór.

2. Książką, która pierwsza naprawdę ukazała indywidualność Książnina, był dwutomowy, na dziesięć „ksiąg” podzielony zbiór *Erotyków* (1779). I tu konwenansów literackich nie brak,

ale są to konwenanse innego rodzaju i w innej już funkcji. Przeważna część wierszy łacińskich miała charakter okolicznościowo-gnomiczny lub autobiograficzny; w *Erotykach* panuje fantazja. Ich patronem literackim jest Anakreon. Naturalnie, nie prawdziwy Anakreon, którego w dzisiejszych wydaniach filologicznych reprezentuje nikła wiązka fragmentów, ocalonych w cytatach innych pisarzy, ale jego późne aleksandryjskie i bizantyńskie naśladownictwa, tzw. anakreontyki albo *Anacreonteia*, zachowane w dodatku do rękopisu Antologii Palatynskiej, a ogłoszone drukiem przez Henryka Estienne'a w r. 1554 i od tej pory podziwiane, tłumaczone i parafrazowane niezliczoną ilość razy we wszystkich głównych literaturach Europy. „Anacréon me plaît, le doux Anacréon” — wołał już Ronsard, a wtórem odezwali się inni poeci humanistyczni (u nas Kochanowski), zachwycając się wdziękiem i lekkością tych pieśni, dopatrując się w ich pochwałach wina i miłości wyrazu pogody i harmonii życia greckiego. Ten kult przetrwał wiek XVII i wzmógł się jeszcze w wieku XVIII, zwłaszcza w literaturze francuskiej. I u nas lubowano się w anakreontykach: tłumaczył je nawet biskup Naruszewicz. Nikt jednak tak się nimi mocno nie przejął jak Książnin. W dziesięciu księgach jego młodzieńczego zbioru z 1779 r. rozrzucone są przekłady lub parafrazy wszystkich *Anacreonteów*, jakie wtedy znano; znajdujemy tam też sporo tłumaczeń z innych poetów antycznych i nowożytnych o kolorycie anakreontycznym. I we własnych utworach Książnina natchnienia anakreontyczne panują przełożnie: nie tyle wino (acz nie brak obowiązkowych pochwał „rostruchana”), ile miłość.

Nie darmo zbiór opatrzony został wierszem dedykacyjnym (łacińskim!) *Ad Venerem*. Kochanie jest tu prawie jedynym tematem, choć ukazany w takiej obfitości motywów, że tradycyjny zasób anakreontyczny wydaje się w tym bogactwie czymś nikłym. Poeta cieszy się i niepokoi, przymila i zrzedzi, wzdycha i tryumfuje, ślepo poddaje się miłości i snuje „trzeźwe” albo wręcz złośliwe na jej temat refleksje. Prawie nie słyszymy tu o niczym innym: „same tu czucia, same masz uciechy, — wdzięczne zapaly i słodkie uśmiechy” (I 2). Szczęście wzajemności i gorycz zawodu; niepokoje dążenia i radość osiągnięcia; rozkosz posiadania i żal straty: oto typowe wątki zbioru. W niezliczonych odmianach objawia się miłość: wszechpotężna i pełna sprzeczności.

Kto nie zna trosków, smutku i zgryzoty,
 Nudów, zazdrości, skarg, żalu, tęsknoty;
 Kto nie wie, co to łyż, wzdychania, męki,
 Gniew, rozpacz, jęki;

Słowem, co to jest dla marnej słodczy
 Tysiąc unartwień, tysiąc mieć goryczy:
 Wszystkiego miłość nauczy go płocha:
 Niech się zakocha!

Jak w tym wierszu (*Praktyka*, X 34), tak w mnóstwie innych przedstawia Książnin paradoksalne przeciwieństwa miłości: dzisiejsza radość zagraża nieuchronnym cierpieniem jutru (V 37); po tęsknocie z oddali przychodzą męki pobliza („Gdy jestem bez niej, troskam się i nudzę; — gdy jestem przy niej, mieszam się i trudzę”, I 38); skarżąc się na niestałość innych, nie możemy zaufać nawet stałości własnego serca (III 21); mimo że miłość jest tak zawodna, niczym się od niej nie możemy ubezpieczyć (V 6); choć tysiąc zgryzot się z nią łączy, wszyscy jej jednak ulegają (IV 34); samo postępowanie zakochanych jest jedną serią sprzeczności (VI 30):

Kontent na pozór, a niekontent skrycie,
 Cieszę się, smucę, śmieję się i szlocham.
 Nie dziw: wszak takie kochających życie.
 Ach! i ja kocham.

W „obozie Kupidyna” toczą się walki zacięte, acz bardzo dziwne: „gdzie jedno goni, a drugie ucieka, — wstręt jednak z chęcią pożądliwie leci — do jednej sieci” (IV 15).

Artyzm słowny *Erotyków* jest mistrzowski, a nawiązuje w nim Książnin nie tyle do dorobku stylistycznego bezpośrednich poprzedników, ile do tradycji erotystów barokowych XVII wieku (podobnie więc jak w *Pieśniach* Benisławskiej, choć w innym zakresie i rozmiarze, mamy tu do czynienia z owocowaniem kultury literackiej czasów dawniejszych). „Wdzięczne zapaly” wyrażają się za pomocą ustalonego od starożytności repertuaru obrazowego: ognia, pocisków, postrzału, rany, kajdanów, katuszy, trucizny, słodczy itp. Wracają też nieustannie tradycyjne barokowe *congetti*: poeta żyje bez serca, bo ono zbiegło ku Rozynie (VIII 29); pszczoła usiadła na ustach Filorety, bo... wzięła je za kwiat róży (IV 11); źle wyryto Kupidyna: jeśli miłość ma być odmalowana, należy przedstawić oblicze Haliny (I 25); zanosilo się na burzę, ale się rozjaśniło: to

chyba piękność Kasi tak oddziaływała na pogodę (III 14). Tego rodzaju konceptów (nasuwających myśl o zironizowanej pieśni Pierwszego Harfiarza w Polce Norwidowskiej) jest tu bez liku. Przeważnie jednak mają one, podobnie jak i inne środki artystyczne *Erotyków*, pewien cel dalszy: służą do zobrazowania zawilości i paradoksów, jakie cechują miłość: „I znam i nie znam piękną Eufrozyne; — znam postać, lica, ale nie znam serca” (IV 39). Co to jest kobieta? „Jest to naczynie drogie i zbyt tanie” (II 21). Co się dzieje, kiedy „cisnęła z oczu wzrok swój Erycyna”? „Pali i chłodzi, a jednymże ciosem — kładzie bez duszy i życie ocuca” (II 28). Jaka jest „całość życia” poety (IV 18)? Oto odpowiedź:

By nie lzy hojne z mych oczu ciekły,
Dawno bym od ogniów spłonął;
I by nie ognie znowu mnie piekły,
Dawno bym we łzach utonął.

Co za różnica z Karpińskim! Tamten od początku postawił przed sobą ideał prostoty ekspresyjnej i tematycznej i do urzeczywistnienia tego ideału od razu dążył; Kniaźnin wystąpił w *Erotykach* w bogatym rynsztlunku olśniewającej retoryki barokowej i kunsztownych barokowych pomysłów. Nie zraził go sarkazm, z jakim tego rodzaju pomysły potraktował był Boileau w głośnej *Sztuce poetyckiej* (1674), mówiąc o lirykach, co „ne savent jamais que se charger de chaînes, — que bénir leur martyre, adorer leur prison, — et faire quereller les sens et la raison”. Pomysły to nie były rzeczywiście oryginalne, ale wykonanie ich jest tak świetne, że można się nimi lubować — jak wyborną reżyserią widowiska, znakomitym baletem czy serią zwycięskich sprawności.

Ale nie tylko tak. *Erotyki* nie są tylko okazami wirtuozyi artystycznej. Przy całej naśladowczości motywów i środków mają one swoistą jednoczącą atmosferę, która je czyni poezją, wyrazem pewnej uczuciowej postawy wobec życia, pewnym fantazyjnym obrazem świata. Nie ma tu prawa wyższego nad „tryumf miłości” (VI 34):

W miłosnym ogniu świat cały topnieje,
Co go wzniecają żądze i nadzieje:
Mdzie serca miętkość, a zmysły potrała
Przyjemność czuła.

Nie masz ryfejskich, jako widzę, głazów,
 By nie topniały od ognistych razów;
 Wszystko się pali, rozrzewnia i mdleje,
 Wszystko miękczeje.

Wszędzie Kupidyn chorągiew podnosi,
 Skuteczne wszędy swe zwycięstwa głosi:
 A za nim w pętach panny i młodzieńce
 Idą jak jeńce.

Pięknyé to tryumf, gdzie same uciechy,
 Żarty, słodycze, rozrywki, uśmiechy,
 Wdzięki rozkoszne, powaby, wzdychania
 Bożek zagania.

Świątek to pełen rozkosznego wdzięku, jak obrazy Bouchera, choć cokolwiek jednostajny: „Gdziekolwiek stapię, rozkosz i uciecha — serce mi lechce, a pasie me oczy” (V 33). Tak rzeczywiście jest tu ciągle; a wzmacniają tę jednostajność jeszcze pewne charakterystyczne predylekcje wyrazowe młodego poety. Jedną z nich jest np. wyraz „lechtać”, używany czasem i przez innych poetów XVIII wieku, ale przez żadnego w takiej mierze. W *Erotykach* „wdzięk umilony lechce i żarzy” (IX 34); lelija „blaskiem wabi i lechce” (II 15); „lechcą przyjemne żywą krew zapali” (IX 30); „serce i zmysły jakaś żądza lechce” (II 24); „rzewliwość lechce” (III 2); wdzięk Rozyny „trzyma i lechce” (III 6); „lechce rozkosz” (I 9); lotny zefir „lechce w rozkosznej chuci” (VII 21); słodycz „lechce” (II 2); jasność niezwykła „serce coś zlechce i myśl zamaci” (III 1); itd. Czasownik ten urasta do znaczenia jednego ze znamienych rysów tego świata, skoro i miłość (VI 9), i sama natura (V 29) „lechcą”, i urok piękności „słodkim pojąc nas nektarem — lechce i rani” (III 33), i nawet dla działania poezji i muzyki jest ta przenośnia odpowiednia: bo słyszymy, że „u Saffony [...] — pieniem się lechcą Wenery pieścidla” (IV 4), że granie „słodko [...] lechta” (IV 4), że pienia pasterzy „lechtały pola, łąki i strumienie” (X 29) itp. Tak, to jest cały świat taki, w którym „wszystko się wabi, przymila, cieszy, — lechce, rozrzewnia, płodzi” (VII 17).

Ta lubieżność w atmosferze (bardzo odrębna od męskiego sensualizmu Karpińskiego) byłaby *à la longue* trudna do zniesienia, gdyby poeta raz po raz nie przewyciężał jej humorem. Otóż od humoru *Erotyki* się aż iskrzą. Jakże wygląda np. dalszy ciąg tego *Tryumfu miłości* (VI 34), który się zaczyna od „chorągwi” Kupidyna, od Charyt i pokłonów składanych Wen-
 nerze?

Idą szeregiem więźnie powiązani,
Coraz pafijskiej czołem bijąc pani;
A gdzie ta zwróci, w zatłonym pożarze
Dążą po parze.

Kazuś Helence swe serce otwiera;
Frydryś w oczętach Elizy umiera;
A młody Stasięk swoje dary niesie
Młodszej Teresie.

Wiktor Kostuni składa swe ofiary;
Do pięknej Zosi wdzięczy się Hilary;
Adaś przy Ewce, a zaś przy Marcisi
Kajetan wisi.

Marynię słodką Joachimek chwali;
Przy swej Antolce Tadulek się pali;
Celestyn przez twe, Agatko, powaby
Staje się słaby.

Szymka na łonie Weronisia pieści;
Janka w swym sercu Julusia umieści;
Michaś u Rózi, Antek czegoś prosi
U swej Małgosi.

Wojtek się do swej Kunusi uśmiecha,
A miły Wawrek do Olesi wzdycha;
Salusia tchliwie z Dominisiem chwile
Przepędza mile.

Przy swej Anetce Józef się rozplywa,
Basia nad czułym Felisiem omdliwa;
Ignal przy Tosi, a Franek przy Kasi
Płomienie gasi.

Oto przykład, jak Książnin parodystycznie potrafi się odnosić do stałych swoich motywów. Nie brak i innych przejawów humoru: konwencjonalne np. barokowe wzdychania na temat „płomienia” wewnętrznego i „postrzału od miłości” nabierają bardziej osobistego charakteru i zarazem zabarwiają się zabawnie, kiedy (w wierszu *Z podróży*, V 26) poeta przedstawia ich działanie na tle bliskiej geograficznej rzeczywistości („Brześć i Terespol widział z podziwieniem, — jakem się ku mej oświadczał kochance. — Nieraz z miłosnym wydałem się pieniem — i w nudnym Kodniu, i w nudnej Rozance”, itd.); klasyczo-mitologiczny sztafaż ożywia się i równocześnie humorystyczniej, kiedy zostaje przemieszany z elementami czysto polskimi: kiedy się np. okazuje, że Wenus włada w „Cy-

pryjskim powiecie" (V 4), że ma wojsko, w którym być można „usarzem czy petyhorcem" (IV 7), że jej orszak odbywa nieraz swoje wędrówki „nad płynnym Wisły [...] korytem" (IV 19) itp. Dostojna dykcja zaczyna bić silniejszym tętnem, kiedy włączone do niej zostają jakieś pierwiastki pospolicitości: kiedy się okazuje np., że do utrapień miłosnych należą nie tylko fochy i grymasy, ale i „cherchele" (II 2), etc. Nieraz zaznacza poeta swoją postawę humorystyczną samą już dysproporcjonalnością pewnych zestawień: kiedy np. „ostatni [...] bilet" rymuje z „okropnym sztyletem" (X 19) albo kiedy się zwraca do lornetki, przez której „szkiełko donośne" doszły go „groty miłosne" (IX 4).

Ale w *Erotykach* mamy też wiersze, w których się wyraża i inna zgoła postawa uczuciowa wobec przedstawianego świata. Rozrzucone po całym cyklu, w największym skupieniu występują one w ostatnich jego częściach. Są to wiersze nasycone nieoczekiwaną tu żalością. „W smutnym uchylu ja nudzić muszę", głosi jeden z nich (I 6). „Biedne dni moje, w których się unudzę", wtóruje inny (VII 4). „Mijają płonny dni moje przełotem — w nudnych zgryzotach i lichej bidzie", czytamy w innym jeszcze (VIII 25). Same tytuły niektórych wierszy zadziwiają w tym państwie „tkliwych zapalów i miłej czułości": *Dolegliwość* (III 31), *Melancholija* (VII 4), *Filozof z biedy* (IX 25), *Samotność* (IX 29). A co ważniejsza, akcenty uczuciowe tych wierszy są bardzo dalekie od konwencjonalizmu anakreontycznego i barokowego:

Nie zna mojej nikt rany,
Którą leczę łzami:
Same niech głuche ściany
Będą jej świadkami.

Oto jak się przejmująco wyraża „dolegliwość" piewcy *Erotyków*. To już nie klimat Bouchera. Przy tych wierszach przypomnieć się raczej mogą smutne twarze komediantów z obrazów Watteau.

Jakież źródła tego smutku?

Nie brakuje odpowiedzi na to pytanie:

„Myśl to przyjemnym dała czuć zapalem, — czego nie miałem" (I 5).

„Taki mój żywot, o ty serce moje! — próżno się palisz tkliwie i czuło: — daremny zamiar, usiłki i znoje; — zrządzenie los mój jadem zatrulo" (VIII 25).

„Śliczne uśmiechy, — słodkie uciechy! — wspominam was mile: — nieraz mię lubym tknęłyście zapalem: — pragnąłem czując, — czulem smakując, — lecz was nie doznałem” (IX 29).

„Nigdy, jak żyję, nie czulem rozkosze; — darmo mój umysł jej słodycze kryśli: — nadzieja czasem blysnęła po trosze, — lecz chybił zawsze skutek moje myśli; — jedyniem na to życie swe oglądał, — bym tylko nudził i na próżno żądał” (IX 25).

Oto seria skarg zadziwiających zarówno wylewnością, jak i prostotą, wręcz naiwną. Nadają one swoistą perspektywę całemu temu państwu Wenery, które się rozpościera w *Erotykach*, ostatecznie ustalają jego charakter fantazyjny. Podmiot liryczny całego zbioru rysuje się przed nami w świetle tych wierszy ostatecznie jako „filozof z biedy”, pominięty przez miłość i rozsnuwający na jej temat na przemian marzenia i tęsknoty, a pocieszający się żartami.

Wszystkie te marzenia, tęsknoty i żarty (zarówno jak „refleksje”) są wykładnikami młodzieńczego charakteru *Erotyków* i pozwalają je porównać z późniejszym o lat sto czterdzieści debiutem lirycznym, jakim były *Wiosna i wino* Wierzyńskiego. Chwilami młodzieńczość ma tu w sobie coś z młodzieniaszkowości, a nawet z dzieciństwa, mimo całej świetności artyzmu, z jakim występuje. Nie bez racji autor wymienia swoje nazwisko w formie zdrobniałej („Halina woła: Książninku, Książninku, — powiedz-że co mi o Kupidynku”: tymi słowami zaczyna jeden z wierszy, IX 32). A i stary wierszopis Minasowicz, olśniony blaskiem sztuki słownej *Erotyków*, zdumiewał się, że sztukę tę posiadał „w lat wiośnie swych skromnie wesół Książninek” (tak pisał w jednym z epigramatów *Zbioru mniejszego poezyj polskich drobniejszych*, 1782 r.).

Poezja tego rodzaju nie nadawała się do kontynuacji. Raz po raz też powraca w *Erotykach* motyw niestosowności tych utworów do czasu, raz po raz padają zapowiedzi zmiany tematów. Do swojej „cytry złotej” zwraca się poeta (IX 25) z wezwaniem do porzucenia „świątnicy rozkosznej Diony”. Kończy zaś książkę zdecydowana „waleta” z Wenerą: „Dokąd mi lata młodsze leciały, — mogłem zażywać lubych igraszek; — gdy wiek nadchodzi teraz dostały, — dosyć tych fraszek.”

3. Postanowienie to zostało dotrzymane, aczkolwiek nie od razu i nie w całej rozciągłości. W cztery lata po *Erotykach* wydał Książnin jeszcze zbiór *Wierszy* (1783), którego główną część tworzą „krotofile i miłostki”, przeważnie bardzo do *Erotyków*

podobne. Znalazło się tu nawet dwadzieścia kilka utworów wprost przeniesionych z poprzedniego zbioru, z pewnymi tylko (mniejszymi albo większymi) przeróbkami tekstowymi. Jeden z erotyków np. (*Mysł z Safony*, III 13) pojawił się wśród „krotofil i miłostek” (co prawda przerobiony bardzo znacznie) jako *Sielanka* (I 13); utwór ten w późniejszym wydaniu przemianowany na *Krosienka* miał się stać jednym z najpopularniejszych wierszy Książnina. Z *Erotyków* wywodzi się także drugi arcypopularny wiersz jego, mianowicie żartobliwa oda *Do wąsów*: bo już tam były zamieszczone dwie zwrotki pt. *Wąsy* (X 7); w „krotofilach i miłostkach” (III 19) ukazała się redakcja dzieściozwrotkowa, która w późniejszym wydaniu miała ustąpić miejsca siedmiozwrotkowej. Podobnie i *Pasterka* ze zbioru *Erotyków* (X 16) przemieniła się w wierszach 1783 r. w *Egle dworke* (III 13), aby w edycji późniejszej przybrać postać monologu „Bartosza sielanina” *Do Kachny dworki*. Ale była to tylko drobna część erotycznego dziesięcioksięgu. A kiedy w roku 1787 (tj. w cztery lata po ogłoszeniu *Wierszy*, a w osiem lat po ogłoszeniu *Erotyków*) przystąpił Książnin do zbiorowego wydania pism swoich, włączył do niego z *Erotyków* tylko dwanaście utworów, spośród tych, które już były powtórzone w *Wierszach* i o których wyraził się w przedmowie, że je „poprawić lub przerobić można było”. Z reszty *Wierszy* też stosunkowo niewiele weszło do edycji zbiorowej. O utworach pominiętych ogłosił poeta, że nie chciałby ich „mieć za swoje” i że się ich po prostu wstydzi. Szczególnie w odniesieniu do *Erotyków* jest ta autokrytyka bardzo surowa: „vox, vox, praetereaue nihil” — tak osądzał je Książnin trzydziestosiedmioletni; „pióro tam suche, dziecinne, bez sił i bez tego wszystkiego, co wiek Stanisława ozdobnym czyni”. Tę niesłuszną opinię poety o własnych wczesnych wierszach skwapliwie akceptowali krytycy i historycy literatury — od F. S. Dmochowskiego aż po Chrzanowskiego; wydawcy też wierni pozostali woli autora; i tak na długie lata *Erotyki* poszły w niepamięć.

W utworach Książnina później pisanych panują na ogół inne tematy: polityczno-patriotyczne, religijne, towarzysko-dworskie. Z tymi utworami związał największe swoje ambicje literackie, włożył w nie najwięcej starań. Dawne jednak motywy miłosne były mu po dawnemu lubie. Wracał też do nich od czasu do czasu i pisał wiersze o nastroju dawnym, *Erotykom* pokrewnym. Takie są np. w *Lirykach* 1787 r. wiersze *Do Elmiry* (I 8), *O Elizie* (I 13), *Do Fr. Zabłockiego* (I 15), *O Klimentie*

(I 16), *Glicera* (I 22), *Do malarza o Filorecie* (II 3), *O Irenie* (II 20), *Do Rożyny* (II 24), *Neera* (III 9), *Do kwiatów* (III 18). Wracał do tych motywów Książnin i później, jak świadczą niektóre „ody”, pośmiertnie dopiero (przez Dmochowskiego) ogłoszone: *O Klimenie* (I 8), *O Amarylli* (I 22), *O Teonie* (I 23), *Tron Kupidyna* (II 17), *Erotykon* (IV 16) i in., wśród nich kilka znowu przeniesionych po przeróbce z *Wierszy* 1783 r., jak *Zgon Zefira* (I 6) albo *Żal Glicery* (III 20).

Te przeniesienia są szczególnie znamienne. Wydaje się, jakby się Książninowi żal czasami robiło dawnych wierszy i dlatego starał się coś niecoś z nich „poprawić lub przerobić”. Nie zawsze jednak były te przeróbki dla utworów korzystne; przeważnie raczej wypadły na ich niekorzyść. W *Wierszach* np. jest utwór pt. *O Chłoi* (I 15), a w nim taka zwrotka:

Może podchlebne mej doli
Były z jej oczu te strzały.
Ja wyznać nawet, że boli,
Nie byłem śmiały.

W *Lirykach* zaś występuje ten wiersz w przeróbce pt. *Do serca o Chłoi* (I 5), i zwrotka ta tak jest zmieniona:

Może podchlebne ujęcia
Były z jej oczu te strzały.
Ja wydać nawet ich tknięcia
Nie byłem śmiały.

Trudno zaiste uważać to za udoskonalenie. A jakież nikły drobiażdżek zrobił się w zbiorowym wydaniu w wierszu *Rozwaga nad rozumem i sercem* (II 1) z dwóch bogato retorycznych „erotyków” (V 9 i III 31)!

Inaczej serce żąda,
Inaczej myśl sądzi,
Inaczej świat spogląda,
Inaczej los rządzi.

Strofa ta, świetna jako ogniwo poetyckiej medytacji nad „wiekiem młodym”, straciła na sile i ledwo się tłumaczy, kiedy ją poeta umieścił na początku utworu. Że zamiast „Kupidka śmiałego” w nowej redakcji rwie się „motylek śmiały”, to przecież także nie jest artystyczne ulepszenie. A porównajmy dwie redakcje strofy o róży. W *Erotykach* brzmiała ona:

Tak w rozkoszonym ogrodzie,
Słodkiej pełna woni,
W milej róża swobodzie
Szkarlatem się płoni.

W *Lirykach* tak to Książnin „poprawił”:

Tak nadobna i tkliwa,
Słodkie roniąc wonie,
Róża, niby szczęśliwa,
Śmieje się i płonie.

Czyż mamy tę nową różę, „nadobną i tkliwą”, przenosić nad dawną, szkarlatem zaplonioną? A co się stało ze strofą (z III 31), już cytowaną poprzednio, o ranie łzami leczonej? Zamiast smutkiem wiejących wierszy: „Same niech głuche ściany — będą jej świadkami”, znajdujemy w nowej wersji konwencjonalne i blade: „Na swe nawet tyrany — oświadczyć się boję”. Do analogicznych refleksyj prowadzi porównanie np. ody do Dionizego Hrebenickiego (w *Lirykach*, I 10) z wcześniejszym *Płochym niestatkiem* (VII 21), i innych wierszy z *Erotyków* przerobionych. Książnin za to, „co wiek Stanisława ozdobnym czyniło”, uznał najwidoczniej prostotę stylistyczną Krasińskiego, a zwłaszcza Karpińskiego. Sam Karpiński zresztą radził mu protekcyjnie (pisze o tym w swoich pamiętnikach), „ażeby więcej prostej a tkliwej natury w wyrazach swoich szukał”. Z punktu widzenia tego nowego programu potępienia godną wydała się Książninowi barokowa bujność jego własnego dawniejszego stylu. Stąd te zmiany, których przykładyśmy widzieli, przeważnie niefortunne, jak niefortunnymi musiałyby być próby zamieniania wielkich dekoracyjnych *panneaux* na miniatury.

4. Pisał zresztą Książnin w swoim nowym stylu i nowe wiersze miłosne, które mają naprawdę przekonującą wymowę, bo nowemu stylowi odpowiada w nich nowy nastrój. Nastrojem tym jest melancholia, i to nie jak w *Erotykach* melancholia z powodu braku doświadczeń miłości. Owszem, mówią te wiersze o miłości jako czymś najbardziej rzeczywistym, choć mówią bardzo zwięźle, czasem nie domawiając. Ale nieustannie się w nich powtarzają motywy niepewności, rozdwojenia, wielkiego dystansu pomiędzy kochankiem a przedmiotem jego uczucia:

Tak ranny jelen w pustyni
 Rać by do wody pośpieszył;
 Lecz się i boi, bo przy niej
 Pocisk go przeszył.

Ale bez Chloi zbyt nudno:
 Życie utracę z tęsknościami...
 Ale i do niej mi trudno...
 Ratuń, miłości!

Takie zwrotki znajdujemy we wspomnianym już wierszu *O Chloi* ze zbioru z 1783 r. W późniejszych melancholia coraz wyraźniej zbliża się do beznadziejności. Ich najwymowniejszymi symbolami są takie jak np. dwie lipy (*Liryki*, III 7), które się skłaniają ku sobie, ale na zawsze rozdzielone są szerokim nurtem rzeki, albo dwie gałązki (IV 21), które razem płynęły, ale zostały odrzucone od siebie przez kamień i uschły, jedna od drugiej daleko. Bardziej bezpośrednio wyraża się melancholia w późniejszych jeszcze wierszach, których już Kniaźnin za życia nie ogłosił. Miłość, ongi źródło radosnych marzeń, teraz podaje trujący „kielich gorzkości” (*Ody*, I 2). Ogrody, łąki, kwiaty, ptactwo śpiewające — wszystko, co dawniej było taką rozkoszą — teraz „drażni [...] tylko i smuci” (I 3). Żal panuje nad wszystkim; we wszelkich okolicznościach dolega „strzała w sercu tajemna”. Żal nie przybiera zresztą nigdy tonów gwałtownych; przeciwnie: stale jest sciszany i opamowywany. Prowadzi to do ukojenia w rezygnacji, które wyraża najpełniej wiersz *Do Róży* (w odach pośmiertnych, II 16):

Idę za sławy odgłosem,
 Za tkliwej duszy ozdobą,
 Ucierając się i z losem,
 I z samym sobą.

Obłądy i żądy goniec,
 Trudzony, mylon, trącany,
 Serca mego na koniec
 Zgoiłem rany.

Jakaż to razem pociecha?
 Łube spotykam oblicze;
 Do czegoż mi się uśmiecha
 Bóstwo zwodnicze?

O śliczna różo! słodkiemu
 Podchlebiasz uczu niemiernie,
 Gdzież moja wiosna? i czemu
 Znam twoje ciernie?

Tak w wierszach dawnego wirtuoza po latach zatryumfowała prostota. Bez barokowych conceptów, bez idyllicznej scenerii, bez aparatu mitologicznego wyraża teraz uczucia równie dalekie od lubieżnej frywolności, jak i od manierycznego sentymentalizmu. Nowe wiersze dają wrażenie czegoś już nie imaginowanego w marzeniach, ale życiem doświadczonego. A choć poeta używa konwencjonalnych przenośni, „rany” i „róży”, i nawet „bóstwa”, tworzy z nich sformułowania liryczne indywidualne i wzruszające, z elementu konwenansu czyniąc element dyskrecji; umie też w ich kontekście zdobyć się na zdumiewającą przenikliwość rezygnacyjnej autocharakterystyki. „Obludy i żądy goniec, — trudzony, mylon, trącany...” „Ucierając się i z losem, — i z samym sobą...” Niepodobna sobie wyobrazić lepszego określenia dzieł uczuciowych, które przedstawiają jego wiersze. Należą też te zdania do najgłębiej lirycznych wersetów w poezji polskiej XVIII wieku.

5. Ale co znaczy: „Idę za sławy odgłosem, — za tkliwej duszy ozdobą”? Z dużym prawdopodobieństwem można się w tych słowach chyba dopatrywać aluzji do prac literackich, które wynikały z długoletniego pobytu Książnika w domu Czartoryskich. Związawszy się z dworem wielkiego magnata i statysty, poeta nie tylko się przejął przenikającymi ten dwór uczuciami obywatelskimi i dał się porwać jego atmosferze politycznej, ale stał się także dostarczycielem utworów wierszowanych na różne okazje i uroczystości: pisał mnóstwo pochwał, kondolencji i powinszowań, zwróconych do różnych członków rodziny Czartoryskich i do dostojników państwowych z nimi zaprzyjaźnionych. Można przypuszczać, że te obowiązki literackie ciążyły mu nieraz (pozwala się tego domyślać bajka *Poeta ubogi*, w której zakończeniu Apollo hartuje strapionego pisarza gorzką mądrością: „Kto serce muzom poświęci — niechaj zapomni o świecie”). Te wiersze okolicznościowe mają w sobie z konieczności niemało panegiryzmu; ale też trzeba przyznać, że panegirykami darzył Książnik ludzi na ogół istotnie wartościowych; miał też prawo wystąpić w wierszu do Józefa Szymanowskiego (*Liryki*, I 6) z satyrą „na panegirystów” w gorszym tego słowa znaczeniu.

Między innymi dostarczał Książnik dla teatru prywatnego Czartoryskich w Puławach sielanek dialogowanych i „oper”, a nawet „tragedyj”. Są to przeważnie utwory o treści bardzo wątej. „Krotofila” np. pt. *Anakreon* („na imieniny księżny Iza-

beli Czartoryskiej”) jest tylko serią rozmów starego Anakreona z rzeźbiarzem, malarzem itd.; rozmowy te dają pretekst do recytacji (lub śpiewania) mnóstwa anakreontyków. Treścią sielanki *Troiste wesele* (później przemianowanej na *Trzy gody*) jest miłość trzech par zakochanych wieśniaków i wieśniaczek i przeszkody, które stają na drodze ich szczęściu, a które zostają usunięte łaskawą dobrocią ich państwa. Akcji scenicznej prawie żadnej, bo i tu chodzi głównie o pretekst do wstawek pieśniowych, które też występują w obfitości; m. in. jedna z dziewcząt śpiewa (w akcie II scenie 3) *Krosienka*; przeważają zresztą piosenki bardziej zdecydowanie stylizowane na ludowe, pełne nawet wyrażen wziętych z autentycznych ludowych pieśni; występuje tu m. in. i kozak i śpiewa sporo piosenek po rusku (i te piosenki są przerobione z autentycznych, acz ruszczyzna ich zepsuta). W „krotofili w jednym akcie” pt. *Marynki* treścią jest skojarzenie się dwóch par zakochanych, przy czym jedna z nich jest już od początku do tego gotowa; rzeczą ważną jest, że jeden z bohaterów zjawia się na końcu „z chórem puławskim”. Treść „sielanki” *Zosiny* jest jeszcze blahsza: mamy tu tylko naradę rodziny i przyjaciół nad sposobem uczczenia urodzin Zosi; staje, naturalnie, na tańcach i pieśniach. Trochę bardziej złożona jest fabuła „oper” *Cyganie*, osnuta na popularnym w dawnej literaturze teatralnej i powieściowej motywie dzieci zaginionych i po latach odnalezionych. Jak się jednak dowiadujemy z przedmowy, pomysł fabularny tej najciekawszej opery Książnina był „twórczym wynalazkiem” księżnej Izabeli Czartoryskiej.

Co w tych „operach”, „sielankach” i „krotofilach” scenicznych może świadczyć o oryginalniejszej ambicji artystycznej, to próby realizmu obyczajowego w przedstawianiu scen ludowych, przeważnie zresztą zupełnie naiwne. W *Zosinach* np. w czasie przemówienia Matki „ktoś tam kichnął”; wobec czego Matka przerywa swój wywód i pyta: „Któż tam z was, dzieci, kichnął? Sto lat”; niecierpliwi się tym rozsądniejsza Grzegorzowa: „O, dajcież już pokój, — kto tam kichnął, to kichnął”. Czytając takie sceny, oceniamy i talent realistyczny, i sprawność teatralną Bohomolca. Z bardziej wartościowym typem realizmu mamy do czynienia w *Cyganach*, gdzie autor przedstawił trochę rysów obyczaju cygańskiego. Fabuła tej sztuki, związana z wydarzeniami pierwszego rozbioru, ma też pewne tło historyczne: odbija się w nim groza czasów, kiedy to

...straszne otworzono wrota
Sprosnej grabieży; gdzie wszyscy szarpali:
Podli z ohydą, a z hańbą zuchwali;
Kiedy, co gorsza, (i wspomnieć sromota!)
Bracia swych braci przedali.

Tak i do rozrywkowej opery dworskiej przedostawały się odgłosy groźnych wypadków społecznych. Przebijają one jeszcze mocniej w librecie opery *Matka Spartanka*, które jest retoryczno-dydaktyczną wersyfikacją znanej starożytnej anegdoty o bohaterskiej patriotce („Otóż i tarcza; z tą powrót lub na tej!”). Przesycona aluzjami społecznymi jest i „tragedia” *Hektor*, słaba również, dotkliwiej nawet niż inne próby dramatyczne *Kniaźnina*, bo identyczność tematu nasuwa porównanie z *Odprawą Kochanowskiego*. Akcja kończy się tu klęską Troi; pierwiastek tragicznego wyrównania wprowadza ostatnia pieśń chóru, która korzy się przed potęgą „siły wszechmocnej nad nami” i przeczuwa, że kiedyś przyjdzie zguba na hardych zwycięzców: „że i świetne zginą Greki”.

Obok politycznych występują w tych okolicznościowych sztukach *Kniaźnina* i motywy społeczne, przedstawiane zresztą w sposób bardzo nieśmiały. Słuchaczom dworskim nie można było serc zanadto rozdrapywać; librecista puławski uprzymniał im przynajmniej, że (jak się wyraża jedna z postaci w *Trzech godach*) „wyrozumieć ubóstwa panowie nie zawsze umieją”. Na ogół jednak tam, gdzie lud się pojawia, dominuje pogoda; nie brak i prób humoru, którego wyrazicielami są głównie postaci charakterystyczne, jak np. ów kozak Zacharenko występujący „z banduroju wesolenko”.

Humorystyczne zabarwienie mają i niektóre inne dworskie utwory *Kniaźnina*. Jest on nawet autorem rozwlekłego poematu heroikomicznego pt. *Balon* (do którego asumpt dało doświadczenie z puszczaniem balonu w Puławach); humoru atoli w nim niewiele i wymyślone tam bóstwa mitologiczne Nudzisz i Ziewanka okazują się jeszcze potężniejsze, niż to im autor w dobrodusznosci swojej przyznaje.

6. Z prawdziwym za to humorem, takim jak w *Erotykach*, spotkać się można czasami w innych utworach *Kniaźnina* z późniejszych czasów, jak np. w bajkach, których już po wydaniu zbioru z r. 1776 dwadzieścia kilka znowu napisał (w typie lafontenowskim), albo w odzie *Babia góra* do Pawła Czenpińskiego.

go, skupiającej zabawnie różne podania o czarownicach (antyczne i nowożytne, ludowe i literackie) i tworzącej z ich motywów atmosferę humorystycznej grozy, która ma otaczać śmiało przedsięwzięcie naturalisty, co udawał się w „góry krakowskie”. Nie brak i takich motywów parodystycznych jak np. wyjaśnienie potęgi Jowisza realistycznym wykładem mitu o złotym deszczu (II 16: *O Jowiszu do Józefa Skucewicza*).

I siebie samego traktować potrafi Kniaźnin humorystycznie: np. w odzie do Ignacego Bykowskiego, w której, przedstawivszy historię własnego powołania literackiego, zwraca się do muz w słowach:

By nie wasz nektar moje słodził trudy
I nie wasz czasem brzęk mię rozweselił,
Może bym dawno po angielsku z nudy
W łeb sobie strzelił.

7. Ale takie momenty są jednak już rzadkie w późniejszych wierszach Kniaźnina. Tematycznie wielka część tych wierszy poświęcona jest sprawom publicznym i ludziom, którzy sprawami tymi byli zajęci, a sprawy te nie usposabiały do humoru. Że Kniaźnin czuł to, o tym świadczą choćby pełne grozy wiersze w odzie *Do Zgody* (I 15):

Stoim u jarzma swej przepaści blisko,
Pastwa stad obcych i wichrów igrzysko.

Chwycony w nurt życia politycznego, który płynął przez Puławę, ogarnięty jego ideami i uczuciami, dawał Kniaźnin w swoich wierszach odzew najdonioślejszym wydarzeniom społecznym, a dawał przy tym w sposób godny, z trafnym wyczućiem dobra i honoru narodowego, z największą zarazem rzetelnością i czcią dla prawdy. Wielka część jego liryków jest rodzajem uczuciowego dziennika wypadków politycznych. Kiedy się zbierał sejm 1788 r., napisał Kniaźnin wezwanie *Do Zgody* (I 15) i ody *Do Litwy* (I 17), w której podawał spółziomkom za wzór Rejtana. Uchwaloną konstytucję uczcił w jej pierwszą rocznicę *Hejnałem na dzień 3 Maja* w formie obszernej ody pindarowskiej. Kilka utworów napisał w czasie wojny 1792 r. Powstanie kościuszkowskie powitał wierszem *Na rewolucję 1794*. Odzywał się jeszcze i w czasie trzeciego rozbioru.

O ile wiersze polityczne Trembeckiego, nawet wówczas, kiedy nie możemy zakwestionować jego dobrej wiary, są dla nas

przeważnie czymś obcym, a wiersze polityczne Karpińskiego rażą nas tak często prostracją duchową, która się w nich odbija, o tyle Książnin pod wielu względami jest nam w uczuciach swoich bliski i może się bez mała wydawać naszym społecznym. Konstytucja 1791 r. jest dla niego nie tylko ważnym aktem państwowym, ale — jak dla późniejszych pokoleń — świadectwem zdolności narodu do odrodzenia i dowodem jego siły żywotnej; stąd *Hejnał na dzień 3 Maja* ma akcenty emocjonalne i motywy podobne już poniekąd do Mickiewiczowskiej *Ody do młodości*:

Opadnie z oczu przesądów pomroka,
 Ucichnąć muszą wstydne namiętności.
 Pod hasłem Sprawiedliwości
 Serca i siły w jedną łącząc sforę,
 Czyni rozum, cnota gore.
 Ożywion duchem Mądrości
 Bliźni bliźniego poznaje,
 W związkach braterskiej miłości
 Ręka się ręce podaje
 I naród wstaje.

Dumą narodową, jak później Norwida, napawał go pokojowy charakter przełomów polskich. Píše o nim w jednej z ód (II 6):

Ludzkość się u nas wzdygała
 Na wściekłych Anglów topory,
 Na krew, co Paryż zalała,
 I na madryckie potwory.

Odczuwał też Książnin głębiej, niż by pozwalały przypuszczać jego sceniczne sielanki, narodowe znaczenie spraw społecznych. Dał tego dowód w groźnych akcentach wiersza (*Ody*, II 15) „na śmierć J. Dekierta, prezydenta Warszawy” (wiersz ten przypominał i siłę jego na tle epoki wyróżnił Berent w *Diogenesie w kontuszu*). I w postawie względem współczesnych, i w rozumieniu niebezpieczeństw narodowych, i w elementach nadziei jest Książnin prawdziwym prekursorem późniejszych poetów i ideologów narodowych polskich. Raz tylko jeden się zachwiał, po klęsce 1792 r., nie widząc innego wyjścia jak apel do wspaniałomyślności „Katarzyny wysokiej”.

Naturalnie, wiersze, o których mowa, są w przeważającej części raczej szlachetną publicystyką niż poezją. Czuje się też w wielu z nich nałamywanie się pisarskie Książnina, którego

„lutnia” tak wyraźnie była powołana do opiewania uczuć osobistych. Zdarzają się jednak i wśród tych utworów wiersze o silnej uczuciowej ekspresji: są to te przede wszystkim, które wyrażają ból wywołany przez narodowe nieszczęścia. Pod tym względem — można powtórzyć za Berentem — ujawnił Książnin „największą bodaj wśród ówczesnych poetów tragiczną wrażliwość”.

Każde wspomnienie dziedzin oderwanych już przez pierwszy rozbiór odzywa się w jego wierszach echem bóleści. Cóż z tego, że zwracając się do Celestyna Czaplica (*Liryki*, I 19) może wspomnieć rodzinną Dzwinę? „Tam dziś jarżmo i kajdany.” Radosny jest przyjazd księcia Generała Ziem Podolskich do Raju pod Brzeżanami (*Liryki*, III 11), a mimo to smutek nie da się zagłuszyć w głosie Muzy: „Wszystko tu teraz pod mussem”. I gdzie spojrzeć, to samo: ta sama, a raczej coraz większa okropność: „Okropna smutnej ziemi postawa, — nieba chmurami zewsząd osnute — wylała z brzegów powódź plugawa, — zmąciwszy źródła jadłem zatrute...” Taki obraz jawi się oczom poety, kiedy się zwraca „do muzy swojej” (*Ody*, III 5). Wszystko nieodparcie nasuwa myśl o ruinie i hańbie, o tym, że jakaś „sroga dziec znowu powraca, — a z nią czas ciemny, żelazny i gruby” (*Do potomności*; *Liryki*, IV 1); rysuje się obraz klęski, której rozmiary świat cały przesłaniają. Największą zaś grozą budzą ludzie, którzy wobec klęski spodleli albo zobojętnieli. Ta groza bije zwłaszcza z wiersza „do Ojczyzny” (*Liryki*, IV 13), gorzko określonego jako „vox clamantis in deserto”:

Ojczyzno! na cóż nam przeszyte mieczem
Piersi otwierasz? my nie twoje dzieci.
Straciwszy czułość, tam kajdany wlecze,
Gdzie pędzi przemoc lub mamona świeci.

Najbardziej przejmującym wyrazem tych uczuć jest popularny wiersz *Matka obywatelka* (*Liryki*, II 17): pieśń-kolysanka, w której matce marzącej o przyszłości swojego dziecka przychodzi na myśl, że w straszliwej zawierusze historycznej, w zamęcie pojęć i stopieniu uczuć, może wyrość z niego „ojczyzny zdrajca i zbrodzien”, który „może krew braci rozleje”. Płacz tej nieszczęśliwej matki jest niejako płaczem całej liryki Książnina wywołanej przez katastrofy rozbiorowe. Takiego stopnia upadku nie przewidywał Karpiński, choć bliską wydawała mu się zupełna zagłada narodu. U Książnina ma-

my do czynienia z jakimś nieustannym „czującym wiedzeniem” o takich nieszczęściach:

Chępi się zdrada, że ją gwałt podźwiga,
Klaszcze mu podłość i kark jarzmu nagnie.

Przewidywał Książnin i cięższe jeszcze do zniesienia próby,
jak np. bezczelny cynizm przemocy moralizującej.

Dopieroż Pycha, na strasznych mogiłach
Stawiać ołtarze, tworząc prawa nowe,
Rzeknie, w szczęśliwych zaufana siłach:
„Odnówmy świata budowę!”

Tak przemawiał poeta „do potomności”.

A przecież wypowiadając tak straszliwe obawy, nie uległ ostatecznie zwątpieniu i nie upadł na duchu, jak Karpiński, który przypuszczał, że po stu latach może już język polski zaginie wśród żyjących. Mimo dojmującego odczuwania okropności społecznych i przewidywania przyszłych, nie wypowiedział w poezji słowa rozpacz (choć, jak wiadomo, cierpienie narodowe zламаło go w życiu osobistym, pogrążając w obłęd). Nawet w pośmiertnie wydanych *Odach*, stanowiących zbiór utworów przeważnie z ostatniego jego okresu pisarskiego, spotykamy raz po raz tony wiary i nadziei.

„Po nas ujrzy kwitnącą ziemię — szczęśliwe plemię”, zapewniał w hymnie „do Boga” (*Ody*, III 15).

A w jednym z wierszy pt. *Do Ojczyzny* (po wielu latach dopiero ogłoszonym) wołał, jak gdyby odpowiadając małoduszności Karpińskiego:

„Nie bój się, matko: imię to nie zginie, — póki w nas ogień i krew twoja płynie.”

3. Ta nadzieja i wiara w poezji patriotycznej Książnina wpływa z ufności w sprawiedliwość i dobroć bożą. Książnin był religijny szczerze i głęboko. Wyraziło się to w jego pięknych parafrazach psalmów i w wielu własnych utworach w stylu psalmicznym, jak np. hymn do Boga stanowiący wspaniałą introdukcję do zbioru *Liryków* (I 1). Uczucie religijne w okresie wielkich nieszczęść narodowych spletało się z uczuciem patriotycznym w tych samych modlitwach, a wiara religijna stawiała się poręką narodowej. Widzimy to zwłaszcza w *odach* pisanych już po wydaniu *Liryków*. Oto np. strofa jednej z wielu ód noszących ten sam tytuł *Do Boga* (III 19):

Daj wytrzymałość, a razem i wiarę!
 Ta groby wzrusza i góry przenosi.
 Ta wróci wnukom wieki ojców stare
 I bujnym plonem ich ziemię rozkłosi,
 A błędne dzisiaj twoje ptaki białe
 Wrócą do gniazda na dziedziczną skałę.

Te same zresztą uczucia, ta sama nadzieja i wiara w powrót „wieku złotego” wyrażają się i w innych wierszach Kniaźninowskich. W odzie *Do Piotra Orzechowskiego* (III 21) znajdujemy zapewnienie:

„Niechaj z ufnością pobożny klęka: — wpośród tej burzy jest ręka.”

W wierszu *Do Tadeusza Matuszewicza*, r. 1794 (III 22) wprowadza poeta po staremu na plac personel mitologiczny, aby Klio swoim autorytetem patronki historii wzmocnić mogła zapowiedź, że „ziemia znów będzie zielona, — po klęskach i srogim trudzie — odżyją ludzie”, że „minie burza i czas ostry, — wrócą się tańce i pieśni, — zabrzmia niebiosom Polimny — radosne hymny”; poręką tego proroctwa i tutaj jest wiara religijna:

„Bóg szalę trzyma, Bóg żywy, — Bóg sprawiedliwy.”

Wiersz *Na rewolucję 1794* przedstawia nieszczęścia narodu jako niepojęte dzieła boże, wszelako nie uprawniające zwątpienia:

„A ty, o cnoto, nie gub się w rozpacz: — dzieło to Boga dla ciebie niepróżne.”

W innym wierszu (*Do Boga*, III 3) na pytanie: „Jakże ten pożar łakomy, — jak wytrzymamy te gromy?”, sam Bóg daje odpowiedź, jak w psalmach:

Ja — mówię — pójdę przed wami,
 Doły równając z górami;
 Zamki tajemne otworzę,
 Hardych ukorzę.

Jest w tych religijno-patriotycznych wierszach Kniaźnina nie tylko wiara, ale i jakaś ufna rezygnacja, która każe myśleć o ks. Piotrze z *Dziadów*. Wyraża ją np. jeszcze inny hymn *Do Boga* (IV 19):

Niech świat omija z szelestem
 I z swej mię księgi wymaże;
 Szczęśliwy-m, jeśli tak jestem,
 Jak Twoja wola być każe.

9. W utworach Książnina spotykamy liczniejsze niż u kogokolwiek ze współczesnych formacje stylistyczne. Widzieliśmy go we wczesnym okresie w szkole Klaudiana, Horacego, La Fontaine'a, anakreontystów. Był znawcą nie tylko poezji klasycznej (z której tłumaczył Alkaiosa, Safonę, Teokryta, Katulla, Horacego, Owidiusza, Propertjusza, Klaudiana i Auzoniusza), ale i nowolacińskiej (co zaznaczyło się nie tylko w jego wierszach pisanych po łacinie, ale i w przekładach z poetów humanistycznych, takich jak Frakastoriusz i Buchanan). Znał coś z siedemnasto- i ośmnastowiecznej liryki francuskiej: tłumaczył wiersze pani Deshoulières, Jana Baptysty Rousseau i Gresseta. Z najpopularniejszego włoskiego poety XVIII stulecia Metastasia przełożył (i to dwukrotnie, bo i do zbioru 1779, i 1787 r.) najsławniejszą jego „kanconettę” *Do Nicy*, w której znalazł pokrewieństwo nastrojowe z własnymi *Erotykami*. Sparafrazował także jego operę *Temistokles*. Naturalnie, jako zainteresowany poezją idylliczną (w zbiorowym wydaniu jest osobna grupa sześciu *Idyll*), znał (i tłumaczył) sławnego u współczesnych Gessnera. Sięgał i do odleglejszych literatur: w jednym z liryków (III 10) rozwinął motyw z *Galatei* Cervantesa; w innym (*Piorun*, II 22) transponował „obraz wzięty z Thomsona”; o znajomości Pope'a świadczy *Balon*. W późnych latach, jak wielu innych współczesnych, zachwycił się Książnin *Pieśniami Ossjana* i duży ich zbiór (z przekładu francuskiego) przetłumaczył (dosyć zresztą, trzeba przyznać, słabo).

Jego uwagi o autorach przekładanych dają świadectwo nie byle jakiego rozeznania. Jakże ciekawie np. we wstępie do *Idyll* porównywa Teokryta z Gressetem, Gessnerem i Metastasiem:

W pierwszym [Gressecie] jest lekkość z kwiatka na kwiatek przełotna; w drugim zaś [Gessnerze] ta ciągła słodycz aż do przesytu; w trzecim [Metastasiu] dowcipna tychże samych myśli powtarzanka. — Piękności tu ich są błyskotne: ujmują i nikną wnet z oczu; ale *Polifem* Teokryta ciało ma czerstwe, przez które dusza jego silno tchnie, serce zaś tak otwarte i wystawa tego, co mówi, tak naoczna, że i widzimy dokładnie jego tam sytuację i zupełnie jej wierzymy.

Mamy w tych słowach tłumacza, oczywiście, i ujęcie własnego ideału poetyckiego z okresu dojrzałości, i zarazem — w ocenie trzech modnych pisarzy — krytykę własnych wcześniejszych wierszy.

Spółczesną poezję polską śledził Książnin z uwagą, w której chyba nikt go w jego pokoleniu nie przewyższył. Jego ody

pindaryczne noszą ślady przejęcia się poezją Naruszewicza. Wątki komiczne w *Babiej górze* i *Balonie* umyślnie nawiązują do *Myszeidy* Krasickiego (przy czym *Myszeis* w przypisku nazwana jest „pierwszym u nas dziełem geniuszu”). W *Balonie* jak i w osobnej odzie (*Liryki*, I 6) złożył Książnin również hołd Szymanowskiemu. Osobnymi odami uczcił tłumacza *Bukolik* Wirgiliuszowych Nagurczewskiego (*Liryki*, III 3), Trembeckiego (oda nie drukowana), Karpińskiego (*Ody*, I 12), młodego Niemcewicza (*Erotyki*, IX 37).

Z dawniejszych poetów miłością największą darzył Kochanowskiego. W młodości przełożył *Muzę* i *Treny* na łacinę. W cyklu *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* dał obfite wariacje (chłodne zresztą) motywów czarnoleskiego arcydzieła. W *Zosinach* znajdujemy parafrazę jednej z pieśni *Sobótki*. Tłumacząc psalm 125, zachował jedną strofę z przekładu Kochanowskiego „z winnym dla niego uszanowaniem”.

Dowodem wagi, jaką przywiązywał do ekspresji artystycznej, są przeróbki Książnina w tekstach własnych utworów. Wystarczy porównać tekst *Matki obywatelki* z r. 1787 z wcześniejszą redakcją (*Do dziecięcia: Czulość matki*) ze zbioru 1783 r., aby się przekonać, jak starannie ważył każde słowo. Było np. pierwotnie w zwrotce przedostatniej: „Może krew braci wyleje?” Zamienił to Książnin na: „Może krew braci rozleje?” Wiersz następny brzmiał pierwotnie: „Ach, mej czulości niegodzien...” W redakcji późniejszej brzmi: „Ach, s e r c a m e g o niegodzien...” Cała jedna zwrotka z tekstu 1783 r. została później pominięta. Podobnie przerabiał Książnin i inne utwory. Wszystkic anakreontyki, które zamieścił był w *Erotykach*, raz jeszcze w zupełnie inny sposób przełożył w latach późniejszych. Wszystkim bajkom ze zbioru 1776 r. nadał odmienną redakcję w wydaniu zbiorowym z r. 1787. To samo było z przekładem pieśni *Do Nicy* „Metastazjusza”. Drugą jego wersję opatrzył znamiennym przypiskiem:

Tłumaczenie tej sztuki całe odmieniłem: a lubo i tak jeszcze od rzetelnego wybicia dalekim znajduję, przynajmniej tryb wierszowania i ściślejsze wyrazów związanie dosyć znośnymi być mogą.

Nawet rzeczy ze zbiorowego wydania poddawał jeszcze przeróbkom: tak np. dwuaktowe *Troiste wesele* przekształcone zostało w pięcioaktowe *Trzy gody*. Była już mowa o tym, przez jakie modyfikacje przechodziła tak nawet lekka rzecz jak oda *Do wąsów*. Widzieliśmy jednak, że nie zawsze te pracowite

przeróbki wychodziły na dobre utworom. Chybiały niejako z reguły w tych, które, jak wczesne wiersze miłosne, poczęte były w duchu barokowej bujności retorycznej, a które potem — pod wpływem coraz powszechniejszego gustu epoki — chciał Książnin przestyliżować na „prostą a tkliwą naturę”.

Tak pełen staranności (często szkodliwej) w zakresie stylu, ma Książnin swoją oryginalną fizjonomię również jako artysta wiersza. Już Brodziński uwydatnił charakterystyczne dla niego „przeplatanie słów różnosylabnych” (uderzające zwłaszcza w zamknięciach strof safickich) i tę właściwość „muzykalnego ucha”, dzięki której „wszystkie niemal jego liryczne poezje, równie jak opery, bez obrazu prozodii śpiewać się dadzą”. Przejawia się ta właściwość w jego upodobaniu do wiersza „drobionego na cząstki” (jak to Łoś określa) przez stałą przerwę międzywyrazową. Dzielią się więc 8-zgłoskowce na 5+3 (jak u Karpińskiego i Trembeckiego); dzielią się czasem na 4+4 (co jest rzadsze w epoce). Dzielią się 7-zgłoskowce na 4+3 (cośmy zresztą spotykali i u Karpińskiego). Nawet 6-zgłoskowce dzielią się na 3+3. Oczywiście, wiersze 4+4 i 3+3 stają się zarazem wierszami sylabotonicznymi: czterostopowymi trochejami, dwustopowymi amfibrachami. Trafnie jednak unika Książnin monotonii wiersza sylabotonicznego, stosując w nim od czasu do czasu odstępstwa. Brodziński chwalał go za to, że w „wierszu 8-zgłoskowym, najwięcej do śpiewu używanym, chroni się wszędzie owej jednotonnej miary trocheicznej...”

Do rysów znamiennych jego wersyfikacji należy też ten, że (jak również zaobserwował Brodziński) był on „nieprzyjacielem 13-zgłoskowego wiersza”. Z 13-zgłoskowcami spotykamy się u Książnina, istotnie, tylko w wierszu mieszanym, którą to formą wersyfikacyjną posługiwał się bardzo obficie: nie tylko w bajkach i odach pindarycznych, ale i w sztukach teatralnych (*Hektorze*, *Matce Spartance*, *Marynkach*), i w przekładzie ossjanowskich *Pieśni Selmy*.

Innym jego charakterystycznym upodobaniem był wiersz biały. Szedł w jego uprawianiu, podobnie jak J.A. Załuski, śladami Kochanowskiego. W jednostajnym białym 11-zgłoskowcu utrzymał trzy części *Pieśni Ossjana* i parafrazę Meta-stazjowego *Temistoklesa*. Z większą osobliwością, bo z wierszem białym o rytmach mieszanych, mamy do czynienia w *Trzech godach* i w *Zosinach*.

W słownictwie Książnina spotykamy prawie wszystkie te formacje, które występują u pisarzy spółczesnych jako ele-

menty stylu poetyckiego. Znajdziemy tu czasem złożone przyimiotniki „naruszewiczowskie”: brwi „jasno-krągłe” (*Erotyki*, VII 9), groty „serco-tyczne” (*Erotyki*, V 1), szafir „gwiazdolity” (*Ody*, IV 11), żeby już nie wspominać o bardziej hazardownych, wprowadzonych do młodzieńczego przekładu Horacego. Znajdziemy i niezwykle *nomina agentium*, jak „ścigacz” (*Ody*, III 1), „śpiewacz” (*Ody*, III 16), „łatacz” (*Ody*, I 11). Pojawiają się krótkie rzeczowniki odsłowne: „cierp” (*Ody*, I 17), „spad” (*Ody*, I 11), „wyród” (*Ody*, II 6), „przecisk” (*Ody*, IV 1), „poplas” (*Bajki*, IV 7) itp.; czasem i inne osobliwe, jak znana i Trembeckiemu „samota” (*Bajki*, I 9), „przestroń” (*Ody*, I 24), „pustyniec” (*Pieśni Ossjana*) czy „utwora” (*Ody*, III 24). Potrafi Książnin użyć i niezwykle czasownika, jak „rozwiażdżić” (*Ody*, I 15) albo „przeźroczyć” (*Ody*, IV 6). Nie cofa się przed prowincjonalizmem, jak „kwieć”, „zarze” (*Ody*, IV 16) czy kwiatek „chowany Zefirem” (*Pieśni Ossjana*, II); sięga czasem po archaizm jak np. „wstrącać” (*Ody*, IV 16) albo „rucho” (*Ody*, I 1, I 17). Wszystko to jednak zdarza się stosunkowo rzadko; żadna z tych właściwości językowych nie staje się manierą. Rzadko też, zwłaszcza w późniejszych wierszach, spotykamy się u Książnina ze sztucznością inwersyj składniowych. a tylko w późnym przekładzie *Pieśni Ossjana* z jaskrawymi galicyzmami.

Jeśli za klasycyzm w zakresie stylu uznamy rygor zbliżający język pisarza do norm jego epoki, a sublimujący go ponad potoczność, zaiste, nikt chyba u nas bardziej w wieku XVIII nie starał się być klasykiem niż ten poeta, którego wyobrażenia tak swobodnie się czuła w świecie tematów i retoryki bujnego baroku, a którego uczucie tak bardzo się zbliżyło do uczucia pokoleń późniejszych. I w głębszym sensie, w rozumieniu samej istoty postawy poetyckiej, mało który z pisarzy polskich XVIII wieku przejął się bardziej „klasycznym” programem literackim swojej epoki niż ten, co już we wczesnej odzie (*Erotyki*, IX 37) nauczał młodego poetę:

I w samych czuciach, gdzie rozum odpada,
Niechaj cię zdobi Pallada.

Toteż zarówno dramat całej epoki, jak jego dramat własny wyraża się w tej bolesnej, jednej z najpiękniejszych jego zwrotek (*Ody*, IV 4):

Gdy, utraciwszy swe dzieci,
Ojczyzna mdleje i kona,
Czyliż się już nie rozkwieci
Gałązka dla niej zielona?

Jego walka z własną naturą poetycką, przejawiająca się w ciągłych przeróbkach własnych utworów i przystosowywaniu ich do stylu epoki, sprawiła, że potomni nie mogli często dostrzec jego indywidualnego oblicza i upodabniali go do Karpińskiego. Jak mylnie, wykazał to już Brodziński w porównaniu tych dwu poetów. Nie na wszystko, co prawda, w tej jego paraleli można się zgodzić, ale to pewna, że w zestawieniu z Karpińskim, Książnin „ma więcej sztuki i poprawności”, że jest „więcej [...] indywidualnym”, że więcej w nim jest „melancholii przez imaginację żywionej”.

XIII Szymanowski

Józef Szymanowski miał u współczesnych niezmiernie wysoką opinię jako stylista i *arbiter elegantiarum* w zakresie języka. Stanisław Kostka Potocki w jego pochwalie pośmiertnej (1801) mówił:

„Język rycerski w uścicach jego stał się miłości i czucia językiem. [...] Umiał [on] wysledzić to, co wiekom ukrytym było. Obdarzył, z bogacił, dopełnił język ojczysty, stworzył nowe pole literaturze polskiej...”

Dwadzieścia lat wcześniej złożył mu hołd Niemcewicz, pisząc w „liście poetyckim” do niego zwróconym:

„Słodkich i tkliwych wierszów jesteś u nas wzorem.”

Klementyna Tańska, wyrażając przekonanie po poprzednim pokoleniu odziedziczone, pisała (1826):

„Słodczy, wytrawność, dobór wyrazów, wykończenie, delikatność, przymioty niemal do niego śmiałej poezji naszej nieznane, on w wierszach swoich zamknął.”

Można by myśleć, że to co najmniej o Książninie, a to o Szymanowskim. Cóż takiego Szymanowski napisał?

Bardzo niewiele. Znacznie jeszcze mniej niż Trembecki. Całe jego *corpus poeticum* składa się z trzydziestu siedmiu „wierszy rozmaitych” (z których tylko kilka za jego życia ukazało się w druku) i wierszowanego przekładu 50-stronicowej powiastki Montesquieugo pt. *Świątynia Wenery w Knidos* (ogłoszonego drukiem w r. 1778).

Ten to przekład właśnie był podstawą jego chwały u współczesnych. Wspomniany już Stanisław Kostka Potocki np. twierdził, że *Świątynia Wenery w Knidos* „stanowi epokę w litera-

turze polskiej, jeśli dzieła nie z ich ogromu, lecz z doskonałości i toku cenić należy”. Wedle Książnina poema to „honor czyni literaturze polskiej” (tak się wyraził w przypisach do *Balonu*). Książę Adam Czartoryski, dedykując Szymanowskiemu komedię *Kawa* (1779), pisał, że *Świątynia w Knidos* „jest wzorem smaku dobrego i najdelikatniejszego sposobu pisania”. W istocie jest to blada wersja słabego utworu, który w rzędzie dzieł wielkiego Monteskiusza ma tylko dokumentaryczne znaczenie jako świadectwo jego zainteresowań literackich i starożytniczych. Jest to bowiem *pastiche* udający powiastkę starogrecką, która miała się znaleźć wśród rękopisów zakupionych przez „posła francuskiego do Porty Otomańskiej”. Osnową jej jest konkurs piękności w świątyni Wenery, na który przybywają kandydatki z różnych krajów. Na wstępie otrzymujemy szczegółowy opis świątyni wraz z jej historią, w związku zaś z konkursem poznajemy dwóch młodzieńców, którzy przybyli jako towarzysze swoich wybranek i którzy opowiadają sobie nawzajem koleje swojego życia. Zagadawszy się na przechadzce, młodzi ludzie dostają się do groty Zawieści, gdzie ich opanowują okropne podejrzenia co do wierności kochanek; pocieszają się jednak w „kościelce Bachusa”, a gdy wracają do Knidu, znajdują obie dziewczyny równie wiernymi i tklivymi jak przedtem. W usta jednego z tych młodzieńców włożona jest cała opowieść.

Trudno sobie wyobrazić rzecz bardziej martwą, fałszywą i nudną. Mogła ona, zapewne, być stosownym materiałem do chłodnych ćwiczeń stylistycznych. Ale też niczym więcej jak takim ćwiczeniem nie jest *Świątynia Wenery* Szymanowskiego, przewierszowana z prozy Monteskiusza (i opatrzona przedmową, która pastiszowego charakteru powiastki całkowicie nie ujawnia). Dodać można, że nawet sam pomysł przetransponowania prozy Monteskiusza na wiersze nie był oryginalny: uprzedzili w tym Szymanowskiego już dwaj poeci francuscy, Colardeau i Léonard.

Styl, na który Szymanowski się sili (bo wysiłek znać wszędzie), jest niejako przeciwieństwem stylu Trembeckiego. Jego ideałem jest bezbarwna gładkość. Kilka urywków wystarczy, aby dać poznać istotę tego ideału:

„Oryjana pomiędzy Lidankami stała, — boginiom samym równa przez powaby ciała” (III).

„Zbliżyłem się, postrzegłem Temirę przyjemną, — zdała mi się stworzoną, żeby żyła ze mną” (IV).

„Widywałem Kamillę miesiąc niemal cały, — a wyznać, że ją kocham, nie byłem dość śmiały” (V).

„Boże miłości! czynisz twe razy ciężkimi, — że je często uśmiechy poprzedzasz wdzięcznymi” (VII).

Określenia Szymanowskiego są jak najbardziej zdawkowe. Zdaje się, jak gdyby postawił on sobie za punkt honoru, żeby być niezachwianie banalnym. Krew w żyłach pod wpływem wzruszenia bieży u niego „niezwyczajnie” (VI); tygrysy ciągną wóz Bachusa „poważnie” (VI); smutek jest „straszny” (VII); Satyr pędzi za Nimfą „szybkim nader krokiem” (VII); itd.

W jego słowniku nie znajdziemy tak rozpowszechnionych przez Naruszewicza przymiotników złożonych. A i innym tendencjom słowotwórczym epoki język jego się oparł. Nie występują u niego ani archaicznie brzmiące *nomina agentium*, ani krótkie rzeczowniki odsłowne, ani czasowniki nowej formacji.

W składni ta sama powściągliwość. Nie brak u Szymanowskiego inwersyj, bo te podówczas powszechnie uważano (pod wpływem łaciny) za naturalny element języka, ale inwersje wymyślniejsze („poetyckie”), aczkolwiek też się zdarzają (np. „Pragnął, w płochy bogini by pamięć zginęła”), zdarzają się jednak rzadko. Nie unikał natomiast nasz purysta *accusativum cum infinitivo* („mnie miałem twoje stałym być kochanie”); nie widział też nic zdrożnego w stosowaniu końcówki -ów dopełniającej liczby mnogiej rzeczowników męskich także w rzeczownikach żeńskich (stąd mamy u niego np. „krzak z różów obrany” w pieśni I *Świątyni*, gdzie indziej „odgłos trąbów” itp.).

Główną swoją ambicję położył Szymanowski w przestrzeganiu jednolitości tonu stylowego. Zasady swoje z tego zakresu wyłożył nawet teoretycznie w dwu *Listach o guście czyli smaku* (ogłoszonych w dodatkach do wspomnianej komedii Adama Czartoryskiego *Kawa*, 1779 r.). Występuje w nich (z bardzo nikłym zresztą rynsztunkiem filozoficznym) jako wielki rygorysta zatroskany szczególnie o to, aby „do wyrażenia myśli górnej albo delikatnej” nie użyć „podłego albo grubego [...] wyrazu”, a już zwłaszcza o to, aby, Boże broń, „obok myśli górnej” „myśl podła” nie stanęła. Mając w pamięci literaturę tak niedawnych jeszcze czasów saskich, można by zrozumieć patos, z jakim Szymanowski te hasła głosi; ważność jednak jego przekonań wydaje mu się tak wielka, że sądzi na ich podstawie ostro nawet dawnych mistrzów, i to zarówno polskich,

jak obcych, ba, twierdzi, że „nie nie masz niebezpieczniejszego nad błędy sławnych ludzi, osobiście skoro nie są za błędy znane”. „Mieszanie niesforenie sprzężonych myśli i obrazów — pisze w liście I — najbardziej umniejsza ceny dzieł, w których błędy się takowe znajdują. Pełne są tej zarazy pisma słusznie szacowanych zinań w języku naszym autorów; nie uszedł jej Kochanowski w *Jerozolimie wyzwolonej*”, a tłumaczy tych autorów tylko to, „że w owych żyli wiekach, w których gust nie był jeszcze doszedł do tej polerowności, do której doprowadzonym jest teraz”. Podobnie było jego zdaniem i gdzie indziej, np. „Ronsara dzieła dopóty u Francuzów były w podziwieniu, dopóki Boileau nie zaczął pisać”.

Ani Naruszewicz, ani Krasicki, ani Trembecki, ani Książnin, mówiąc o poezji i poetach, nie wysuwali tych spraw formalnych na plan pierwszy. Także teoria „pięknej i wysokiej prostoty”, którą głosił Karpiński, choć znacznie subtelniejsza i rozleglejsza od teorii Listów o *guście*, nie występowała z taką śmiałością (acz ona to właśnie skłoniła Karpińskiego do nowego tłumaczenia psalmów). I Szymanowski wprawdzie mówi coś niecoś o innych czynnikach składowych poezji: o „czułości”, o „imaginacji”; ale to tylko tytułem wstępu; najważniejsza jest dla niego ta „delikatność” smaku, która wszystko utrzymuje „w przyzwoitych [...] granicach”, przed którą i „lekkie wady, blaskiem nawet wydatnej przyćmione piękności, do szczytu [...] nie nikną”, bez której hamulca „geniusz sam żartkiem uniesiony zapędem, w wyniosłym locie zbujałby się częstokroć”. Poglądy te (będące symplistycznym wyciągiem z poetyki Horacego i Boileau) w drugiej połowie epoki stanisławowskiej tak się rozpowszechniły i utwierdziły (w części dzięki warunkom kulturalnym, w części dzięki właśnie swojemu symplizmowi), że Szymanowski, który głosił je ze szczególną pewnością i zdawał się je uzasadniać, pozyskał sławę znakomitego znawcy poezji. Wedle świadectwa Tańskiej, był on „cichym, lecz zgodnym wyborem — sędzią dobrego smaku mianowany”, a w ostatnich czasach jego życia „nie było dzieła, które by przed wyjściem swoim na świat pod sąd jego oddane nie zostało”. Miał więc Szymanowski uznanie takie, jak później bodaj tylko Dionizy Henkiel i Zenon Przesmycki. Ten jego autorytet jako krytyka sprawił, że wyolbrzymiono wartość jego własnych utworów i nawet poeci uwielbili tę żalostną clukubrację, jaką jest *Świątynia Wenerę* (nie przyłączył się jednak do chóru Krasicki, ograniczając się w dziele *O rymotworstwie*

i rymotwórcach do uwagi, że pismo „prezydenta Montesquieu” „znalazło w Józefie Szymanowskim dokładnego tłumacza”).

Późniejsi za to historycy literatury na ogół albo go pomijali milczeniem, albo zbywali drobną tylko wzmianką, albo traktowali jako irytujące *curiosum* (z największą pasją pisał o nim Tarnowski, powiększając nawet listę rzeczywistych jego grzechów o niektóre wyimaginowane). Rzadko kto, nie zniechęcony jałowością najbardziej sławionego dzieła, sięgał do wierszy drobniejszych, wśród których — obok różnych rzeczy słabych lub obojętnych — jest kilka ciekawszych i żywszych piosenek. Oto jedna z nich (XIV):

Już nie usłyszysz mego westchnienia,
Choć ciągłym czuciem w sereu zostanie;
Wszystko się w tobie dla mnie odmienia;
Za cóż nie takie moje kochanie?

Już ani czule ręki ściśnięcie,
Ani wzajemne oczu spotkanie
Nie wprawia ciebie w słodkie zajęcie;
Za cóż nie takim moje kochanie?

Kiedy odchodzisz, jam tylko tkliwa,
I dla mnie samej przykre rozstanie;
Ciebie zabawka inna porywa;
Za cóż nie takim moje kochanie?

Nudne dla ciebie moje zapęły,
Chciałbyś obrony w mojej odmianie;
Przykroć, żeś tylko sam jest niestały;
Za cóż nie takim moje kochanie?

Już nie usłyszysz mego westchnienia;
Niechaj z mym szczęściem życie ustanie;
W ten czas cię późne strapią wspomnienia;
Dla mnież to było takie kochanie?

Dwie inne: *Co też to miłość wyrabia ze mną* (XX) i *W tobie się jednej świat dla mnie zamyka* (XXIV), były w nowszych czasach przedrukowane w antologii *Od Kochanowskiego do Staffa* (1930). Z pozostałych wyróżniają się zwłaszcza *Do Ismeny* (VIII) i *Anusia ładna* (IX).

Wszystkie te piosenki są podobne w charakterze: wszystkie przedstawiają miłość. Nie zmysłowe, choć na pograniczu zmysłowości, nie sentymentalne, choć na pograniczu sentymentalizmu, utrzymane w stylu „pieśniowej” prostoty, którą uwydatniają powtórzenia i refreny, mają one swój ton odrębny i swój

wdzięk, skromny, ale niezaprzeczony. Przypominają poniekąd *Erotyki* Książnina, ale mają inny koloryt: są niejako bardziej „matowe”. Nie ma w nich żadnych konceptów barokowych; z dawnego sztafażu erotyki anakreontycznej pozostali tylko „bożek” i „bogini”, nie więcej. W prostym stylu i śpiewnym wierszu tych piosenek nie przeszkadza obfitość banalnych rymów opartych na końcówkach gramatycznych („podziela: oberwala”, „dany: oberwany”, „bawila: zlowila”, „spotkanie: kochanie”, „westchnienia: wspomnienia” itp.).

Tylko w stylizacji pieśniowej umiał się Szymanowski wypowiadać artystycznie. Niektóre z jego piosenek są nawet stylizacjami niejako dwustopniowymi. Tak wiersz *Do Ismeny* jest ustylizowany na pieśń dawną (z zastosowaniem wersyfikacji niesylabicznej, która w XVII wieku była w pieśniach zwyczajna, w wieku XVIII tylko wyjątkowa):

Długo nie znałem,
Co to kochanie,
Za bajkę miałem
Czułego serca wzdychanie.

Ach, Ismeno miła,
Jeszcze był dopóty
Nie znał, co za siła
Wdzięków i cnoty.

Itđ. Niektóre inne, jak np. *Anusia ładna*, są stylizowane na ludowość (naturalnie według ówczesnego wyobrażenia o ludowości).

Mając na uwadze warunki historyczne, można Szymanowskiemu nie pamiętać i *Świątyni Wenery*, i *Listów o guście*. Można natomiast wdzięcznie wspominać tych kilka drobnych jego wierszy, które świadczą, że nie tylko miał szkołę pisarską, ale i uczucie, i trochę fantazji. Ten jego tytuł do pamięci potomnych trafnie wskazał Niemcewicz w słowach wiersza z 1782 r. do niego zwróconego:

„I czule jak tve serce piosenki składałeś.”

XIV Zabłocki

Niezwykły fenomen literatury!

Debiutował w naruszewiczowskim wydaniu Horacego (*Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*, 1773), dla którego przetłumaczył osiem ód z księgi IV. Przekłady to na ogół nieszczególne, ale indywidualnego wyrazu nabierają w tych ustępach, gdzie są przycinki albo wymyslenia. Młody Telef, ledwie nazwany w odzie IV 11, jako przedmiot nieszczęśliwych westchnień Filidy („Telephum, quem tu petis, occupavit non tuae sortis iuvenem puella”), staje się u Zabłockiego „mizgusiem metkim”, co „smali cholewki do innej kokietki”. W odzie IV 3 zwraca się Horacy do Lice i mówi jej, że się zestarzała, a przecież chce się wydawać piękną, że się bawi, że pije bezwstydnie, i podpita drżącym śpiewem usiłuje podniecić znużonego Kupida („fis anus et tamen vis formosa videri, ludisque et bibis impudens et cantu tremulo pota Cupidinem lentum sollicitas”). Dość to jest przykre; ale co z tego zrobił Zabłocki!

„Już trefny z ciebie koczkodan, ma Lice! — Lecz co-ć za diabeł nogi łechce w taniec, — skoro się przymkniesz do pełnej szklenice? — Szaleć przychodzi patrząc, nietoperzu, — jak sy fałdowo pomuskujesz juchty, — śpiewasz i wino lejesz po kołnierzu, — wabiąc Kupida do prześmierdłej kruchty.”

Horacy niejako wychodzi do Lice z trzcina, Zabłocki wręcza mu kłonicę.

Takie zrubasznianie i polonizowanie Horacego stosował był już, jak wiemy, Naruszewicz w swoich tłumaczeniach (drukowanych od r. 1770 w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”). Rzecz oczywista, że Zabłocki na stylu tych tłumaczeń

się wzorował, inspirując się także stylem Naruszewiczowskich satyr (tak samo, od r. 1771, drukowanych w „Zabawach”). Ale od razu prześcignął w tym zakresie mistrza.

W podobny sposób przełożył również (w „Zabawach” 1774) sławny monolog Elianty z Molierowskiego *Mizantropa* (akt II scena 5) o samoułudach kochanków: nie tylko zachowując ciętość słowa oryginału, ale jeszcze ją zaosttrzając. U Moliera np. w rzędzie odmian kobiety występuje m.in. kobieta niechlujna i bez powabu („la malpropre sur soi, de peu d'attraits chargée”): w transpozycji Zabłockiego jest to „niechlujka, co się błotem skłapie po kolana, — a na głowie koltuny...”

Niebawem zaczęły się w „Zabawach” pojawiać i oryginalne utwory z podpisem Franciszka Zabłockiego: ody (adresowane do wybitnych współczesnych), bajki, pieśni, anakreontyki, sielanki (które nazywał „pasterkami”). Rzeczy to przeważnie blade, mało indywidualne. Ciekawszy staje się w nich Zabłocki tylko w tych (rzadkich zresztą) momentach, kiedy próbuje konwencjonalnemu stylowi popularnych współcześnie form literackich nadać charakter bardziej realistyczny. W jednej z jego sielanek np. (I) trafiamy na taki ustęp:

Jeśli mój mucyk, dryndając chwostem,
Łasuś, ku tobie szczerzy ząbkami,
Ty go maczugi przywitasz chłostem
Albo zjadłymi poszczwasz kundlami.

Można by przypuścić, że zaświtała mu w głowie myśl, żeby dla sielanki zrobić to, co społecznie Trembecki zrobił dla bajki. Ale jakoś mu czy wytrwałości, czy śmiałości na długo nie starczyło. Ledwo jakiś „mucyk” w jego „pasterkach” ciekawie „zadrynda chwostem”, rzecz się zaraz rozplywa w cukierkowym idyllizmie, i to — na dobitkę — bardzo gadatliwym („I Basia na ten głos zażalony — uczuła zaraz jakieś wzruszenie; — Kupid w jej serce bełcik zażgniony — kładąc, rozniecił słodkie płomienie” itd. itd.).

Jeszcze słabsze są sielanki dialogowane Zabłockiego („Dafnisie! serce czułe oraz umysł szczerzy — są dwa wieczne pocciwych ludzi charaktery”: w ten sposób rozmawiają ich bohaterowie: Chloje, Likasy, Dafnisy, Mirtyłe, Sylorety, itp.). Takie sielanki konwersacyjne, sztuczne z samego założenia, pisywał we Francji o sto lat wcześniej Fontenelle, ale nie tak nudne. Czasem nieco żywiej odezwie się u Zabłockiego ton zmysłowości, np. w sielance *Loas i Dafne*:

I wtem mu z bliska rękę uściska,
I zajrzy w oczy, i główkę schyli;
To go porzuci, to się doń wróci,
To się nadąsa, to się umili.

Ale i te ustępy zatopione są w obfitej i bezbarwnej cieczy wierszowej.

Nie wznosi się wyżej i większy nieco cykl utworów na tematy miłosne z mitologii pt. *Cztery żywioły* („pocma umiz-gów”).

Znaczną natomiast stosunkowo werwą odznaczają się wiersze Zabłockiego o tonie satyrycznym, wiersze przedstawiające typy i zjawiska, jakich nie uwzględniła, mimo swojej gwałtowności, przeważnie tradycyjna w swoim repertuarze satyra naruszewiczowska.

Poza jednym Staszycem pisma żadnego autora czasów stanisławowskich nie uprzytomniają nam tak jak Zabłockiego, że to był m.in. wiek najbardziej wytartych czoł, najwstrętniejszych samolubów, największych łupieżców dobra publicznego i najpodlejszych zdrajców, nb. rekrutujących się spośród przedstawicieli znakomitych rodów, i to zajmujących naczelne stanowiska w państwie; inaczej mówiąc, nikt ze współczesnych (ciągle z wyjątkiem Staszycy) wyraźniej niż on nie ukazywał tego aspektu stulecia, który później mieli ukazać: Słowacki w *Horsztyńskim*, Matejko w *Rejtanie*, Wyspiański w *Weselu*, i in. Jego inwektywy polityczne z okresu Wielkiego Sejmiku pisane są niejako biczem maczanym w żółci. Niestety, jego indygnacja nie wznosi się nigdy do wyzyny satyry generalizującej i uniwersalizującej, nie skupia uwagi na właściwej istocie zjawisk, nie ukazuje ich skali i perspektywy. Za przykład mogą służyć portrety w utworze *Oddalenie się z Warszawy literata* (jego autorstwo, przy tego rodzaju utworach nie ujawniane, w tym wypadku zdaje się być dość pewne). Oto Chryzał, łotr, „wchodził w traktat o sprzedaż Rzeczypospolitej”, a teraz „paraduje, gra, szumi, oszukuje, pije”. Ale to tylko informacja. Jakimż obrazem ją Zabłocki umacnia? Oto na przyjęciu u Chryzala podano do wina kielich mszalny: okazało się, że „sekularyzowany był to jezuita!”. Czyż to dla rzeczy istotne? Czyż chodziło o złodziei dobra pozakonnego, czy o zdrajców? A oto inny sprzedawczyk; czegoż się o nim dowiadujemy? Po pierwsze, że „ten jegomość przesiadł się z kozła do karety”; po drugie, że:

Pewny minister, mając rzecz z obcymi dwory,
Bierał go do konsulty, jadąc na fawory,
Gdzie oba, pozdrowiwszy kuflem los Europy,
Na jednej spoczywali łonie Penelopy.

Rysy nawet dość plastyczne, ale — znowu — czy dla rzeczy istotne? Widzimy parweniusza i rozpustnika; ależ zdrajcy byli nie tylko wśród parweniuszów i rozpustników. Tymi rysami wskazywał Zabłocki zapewne na osoby, które chciał napiętnować, ale zarazem zwał zakres swojej satyry, zniżał ją do poziomu paszkwilu. Zniżenie to zaś jest nie tylko moralne, ale i estetyczne. Te szczegóły, które społecznym służyły do identyfikacji postaci portretowanych, dla nas tego znaczenia nie mają, a będąc z punktu widzenia głównej intencji pisarza obojętnymi, przeszkadzają nam tylko w uchwyceniu tej intencji. Zamiast moralnej grozy odczuwamy tylko smak zwietrzałego skandalu. Słyszymy soczyste wymyslenia, ale nie widzimy pełnej fizjonomii moralnej tych, do których one są adresowane.

Tak zużywał Zabłocki swoją energię satyryczną na walke z jednostkami. O bronii, którą się w niej posługiwał, nie miał wysokiego mniemania, w warunkach jednak Polski stanisławowskiej przed Konstytucją majową uważał ją za niezbędną. Stąd na paszkwile swoje, w których pisaniu przez cały okres Sejmu Wielkiego nie ustawał, mimo niebezpieczeństw, z jakimi były sprzężone, patrzył jako na rodzaj ciężkiej służby publicznej. Wykladał to w wierszu *Do Ks. JMci Adama Czartoryskiego*, z okazji głosu jego za wolnością pisania i druku, lecz razem ganiącego osobiste paszkwile i w wierszu *Opisanie geniusza satyry autorowi paszkwilów* (wszystkie te utwory, oczywiście, były drukowane bezimiennie, *sous le manteau*, całkowitej więc pewności co do ich autorstwa nie mamy nigdy; znamienne jednak właściwości stylu Zabłockiego uzasadniają ich atrybucję w stopniu wysokim). Otóż w tym ostatnim wierszu „geniusz satyry” powiada, że pisać tak, jak pisał Horacy lub jak pisze społeczny Krasicki, to „nie mocno dość dla was, Polacy”:

Wasi zbrodnie twardszego są nad rzymskie grzbietu,
Nie czują klucia pióra, gdy nie ma sztyletu,

i wywodzi dalej, że imion w takiej walce nie można ocalać: „satyra nie taka — zamiast poprawić jeszcze zabawi lajdaka”. Trzymał się Zabłocki tej zasady, ale też — raz jeszcze — to paszkwilanckie, osobiste zacięcie jego satyry zmniejsza dziś nasze dla niej zainteresowanie.

To, co w swojej naturze miał Zabłocki z artysty, pełniej się wypowiedziało w jego utworach teatralnych. Napisał ich dużo. Spróbował w r. 1776, potem zaś przez osiem lat z górą (1780—1788) był wybitnym dostawcą polskiego repertuaru dla Teatru Narodowego w Warszawie, wygotowując, jak obliczono, przeciętnie po pięć sztuk rocznie. A jeszcze i później (po r. 1791) kilka nowych sztuk jego teatr wystawił. Ogółem dostarczył teatrowi 54 utworów scenicznych, z których 43 zachowało się w drukach lub rękopisach. Z tych 43 utworów ani jeden nie jest oryginalny (aczkolwiek źródeł trzech z nich, podrzędnego zresztą znaczenia, dokładnie nie znamy). Czerpał Zabłocki głównie z repertuaru francuskiego; przerobił tylko dwie sztuki niemieckie i dwie angielskie, a i te poznał niewątpliwie w przeróbkach francuskich (jedną z nich jest przeróbka Szekspirowskich *Wesołych kumoszek z Windsoru*).

Przy przeglądaniu spisu jego źródeł uderza przede wszystkim to, że przeważają w nim komedie, a następnie to, że z wielkich komedyj Moliera mamy tu tylko jedną, mianowicie *Amfitriona*. Wybrawszy sztukę, którą się powszechnie nazywa „najpoetyczniejszą” ze wszystkich Molierowskich, przełożył ją Zabłocki częściowo stylem, który znamy już z próbki jego tłumaczeń Horacego. Merkury np. mówi w prologu o Jowiszu: „Często tatuś dla ziemi o niebie ni dudu”, co ma odpowiadać francuskiemu: „*Bien souvent pour la terre il néglige les cieux*”; itd. Nie jest to najwłaściwsze utrafienie w ton Moliera. Boy Żeleński, choć słów dosadnych nigdy mu nie brakowało, drogą Zabłockiego jednak nie poszedł. Transpozycja Zabłockiego jest jednak mimo to ciekawa. Z zajęciem czytamy, jak Merkury wypomina Nocy, że ta ma „dwa dzielne konie, — wprężone do pojezdnej sutej taradajki” i siedzi na niej „w materacach”, jego zaś bogowie „o kosturze, jak draba, zostawili pieszo”, choć jest on „w nieustanne wprężon obertasy”, służąc za gońca Jowiszowi („naszemu ówikowi”) itd. Ten styl zresztą panuje tylko w prologu i w kilku drobniejszych rolach właściwej komedii. Inne części przełożył Zabłocki stylem już bardziej hamowanym.

Może utwory tej miary co *Amfitrion* zanadto go krępowały; może wyczuwał, że jego metoda tłumaczenia mniej się do nich nadaje: dość, że wśród czterdziestu z górą źródeł pozostałych sztuk jego spotykamy jedną tylko jeszcze rzecz Moliera, i to fałsz: *Doktora z musu*. Przetłumaczył Zabłocki Beaumarchais'go *Wesele Figara*; ale nie wiemy jak, bo przekład ten nie został ogłoszony. Poza tym, zdaje się, jak gdyby stronił od dzieł wielkich, a nawet wybitnych. Wśród przekładanych przez niego autorów figuruje, co prawda, Marivaux, ale nie reprezentowany najlepszymi swoimi sztukami (dwa zresztą z trzech przekładów Zabłockiego nie są nam dzisiaj znane). Podobnie wybierał i mniej wybitne rzeczy Destouches'a i Lesage'a. Znajdujemy na liście jego autorów i przedstawiciela „komedii lzuwej” La Chaussée'go, i reprezentantów ośmnastowiecznej komedii obyczajowej Diderota, Sedaine'a i Merciera. Sięgał i do pisarzy XVII wieku, między innymi dwukrotnie do Tomasa Corneille'a (brata wielkiego Piotra). Przeważają wśród jego autorów pisarze trzecio- i czwartorzędni.

Stopień jego wierności w stosunku do oryginałów bywał rozmaity. Na ogół jednak nie bardzo się Zabłocki krępował: raz skracał, innym razem dodawał, styl cieniował po swojemu, akcję w większości wypadków przenosił do Polski, postaciom nadawał polskie nazwiska i polskie cechy obyczajowe — idąc w tym względzie za powszechną u nas w tych czasach praktyką, której program wyznaczył i poniekąd teoretycznie uzasadnił książę Adam Kazimierz Czartoryski (w przedmowie do swojej komedii *Panna na wydaniu*, 1771).

Czartoryski zalecał, aby pisarze sceniczni nie tyle tłumaczyli, ile przerabiali cudzoziemskie dzieła teatralne, pozostawiając „plantę, może i intrygę”, ale wprowadzając „tak jedną jak drugą przez osoby zachowujące krajowe zwyczaje”. Przykładem wybitnym takiej przeróbki był *Syn marnotrawny* Woltera (grany 1779 r., wydany 1780) w przekładzie Trembeckiego. Francuski Cognac stał się tam polskim Kaliszem, jego prezydent Fierenfat — starostą Sieciechem, baronowa de Croupignac — Zdawnialską, podstoliną wendeńską, itd.; prawnik zamiast Cujasa cytuje tam Herburta; harmider „prawnickiej drużyny” porównany jest do wrzawy sejmikowej, etc. W stylu pełno idiomów polskich: „buzować pana zięcia, gdy chce pod nos dmuchać”, „proszę-ż odegnać tego dragana w spódnicę”, „nauczę ja te baby gwizdać po kościele”, „chłopcy dziarsko cwi-

czone, a gołe jak byki", „baj sobie, bo ci widno", „wszystko to kaduk spiskał" itp.; „un pauvre hère" nazywa się tu „chudy derbisz", „ce drôle-là" — „ten czerkies" (wyraz ten zażywał za czasów stanisławowskich tej popularności, co w końcu XIX wieku — „facet", a w trzecim i czwartym dziesięcioleciu XX — „bubek"); wyrażenie „Dans quel endroit on le trouva caché?" przekłada Trembecki słowami: „Gdzie go w wieczór znaleźli? aż mówić sromota — w jakiej budzie"; etc.

Zabłocki zastosował metodę Trembeckiego, wnosząc do niej jeszcze więcej rozmachu. Bohater np. jego komedii *Zabobonnik* (przerobionej z utworu francuskiego autora nazwiskiem Romagnesi) mówi o kalendarzach Duńczewskiego; zarozumiały służący miesza tam Liwiusza z miastem Liwem na Mazowszu; ktoś inny wspomina *Banialukę*; a oto jak jest przedstawiona rozprawa sądowa (II 3):

Gdy przyszła sprawa na stół, stanęli rzeczniki,
Były mocne indukty, mocniejsze repliki;
Powód bzdurzy, co tylko do ust niesie ślina,
Łży, szkaluje, znieważa, łże, czerni, docina;
Toż drugi: przed tamtym się jak wąż w garści wiję,
Kładzie kanon, pandekty i konstytucyje...

W sztuce *Mężowie poprawieni* przez swoje żony (przerobionej z Hauteroche'a, podrzędnego komediopisarza XVII wieku) jedna z osób wymienia różne ulice warszawskie, a Trębacką szczegółowiej nawet charakteryzuje („Błotna ta ulica — nie najlepiej podobno w Warszawie dziś słynie"), o jednej zaś z jej mieszanek powiada: „Prosta dziewczka niedawno, dziś odęta Madam..." Upostaciowaniem obyczajów barbarzyńskich są i w tej, i w innych sztukach Tatarzy: „Śmiało powiem, trzeba być Tatarem, Nogajem" (*Mężowie poprawieni*, I 12), „Czy to między dzikimi żyjemy Tatary?" (*Małżonkowie pojednani*, I 7), „A to gorszy od Tatara" (*Balik gospodarski*, III 8) etc. A oto jak mówi bohater najpopularniejszej bodaj komedii Zabłockiego, może rzeczywiście najlepiej zbudowanej i mającej najwięcej wdzięku, komedii *Fircyk w załotach* (przerobionej ze wspomnianego już Romagnesiego, u którego się nazywa *Le Petit-maitre amoureux*):

„Przysłowie: na pochyłe drzewo kozy skaczą. — Chciałaby mi kochana jejmość grać na nosie! — Nie, nie, nic z tego! nie dam sobie macić w sosie! — [...] — Zawinę się koło niej. Hej, fortune matko! — Przynajmniej teraz kiwnij ogonem, a gładko!"

Nie miał Zabłocki tej sarmackiej werwy językowej, tej swobody i śmiałości w prozie, i jego przekład Toma Jonesa Fieldinga (dzieło jego wieku męskiego, wyd. w r. 1793) jest sztywny i anemiczny. To samo można powiedzieć o jego komediach prozą pisanych; jedna z nich np. *Wielkie rzeczy! i cóż mi to wadzi* zaczyna się takim zdaniem:

Szczęście obojej familii naszej tak dla waćpani obojętne, że nie pozwolisz na to postanowienie swojej córki z synem moim, z którego nie mały udział wzajemnych pociach i ukontentowania dla nas także ma należeć?

Ale w komediach wierszowanych możemy soczyste, arcy-polskie wyrażenia idiomatyczne i przysłowiowe zbierać prawie dosłownie z każdej stronicy: „I tłucze się, i tłucze, jak po piekle Marek” (*Fircyk*, I 6), „Wszak gdzie diabeł nie może, tam nasadzi babę” (*ibidem*, III 1), „Darliście dotąd koty, a diabeł wie czego” (*Zabobonnik*, I 3), „Pokażę ja mu wkrótce dudka na kościele” (*ibidem*, I 6), „Boś tu nam tak potrzebny jak bies w Częstochowie” (*ibidem*, I 8), „Ale mój dobrodzieju, albo ci się we łbie — zaległy ślepowrony, albo w nim masz kiełbie” (*ibidem*, II 3), „Znamy się, mój paniczku, na barwionej sierci” (*ibidem*, III 4) itp., itp. Wprowadza Zabłocki do języka swoich komedij wierszowanych i rozmaite modne wyrażenka: „Otóż i mój pryncypał!” mówi np. służący o swoim panu (w *Mężach poprawionych*, II 1); a zazdrosny mąż (w tejże sztuce, I 12) woła do żony: „Proszę odprawić wszystkich fircyków, czerkiesów”. Zdobywał się Zabłocki czasem i na własne humorystyczne kreacje słowotwórcze, tak doskonałe jak np. „starzy Zuzanniści” (w *Mężach poprawionych*, III 8).

I pod innym jeszcze względem swobodnie traktował nasz pisarz swoje oryginały: wplatał mianowicie nieraz do komedij różne satyryczno-dydaktyczne uwagi obyczajowe (przeciwko pojedynkom, przeciwko karaniu sług policzkiem itp.), nie zawsze nb. się troszcząc o związek ich z rolą.

Pozwalając sobie na tyle swobód, nie przekształcał jednak (o ile można wnosić z zestawień, których dokonał Bernacki) nigdy nic istotnego ani w intrydze, ani w „plancie” (tj. po dzisiejszemu w kompozycji i w sposobie prowadzenia akcji); polszcząc też obyczajowo postaci, nie zmieniał ani funkcji ich ról w sztuce, ani naczelných rysów ich charakteru: zabobonnik oryginału zostaje i u niego w tym samym sensie zabobonnikiem, fircyk — fircykiem, itd.

Nie inaczej jest i w tej sztuce, w której pokład polszczyzny jest najgrubszy i która też najdłużej uchodziła za rzecz zupełnie oryginalną, tj. w *Sarmatyzmie*. Jej źródło, komedia Haute-roche'a *Les Nobles de province* (1678), dostarczyło Zabłockiemu materii, która lepiej niż materia jakiegokolwiek innej sztuki francuskiej nadawała się do transpozycji na ówczesne stosunki polskie. Fumy, awanturnictwo, ignorancja i prostactwo prowincjonalnej szlachty ukazane w fabule, której główne motywy to spór o prawa do ławki kościelnej i spór o granicę, kulminujący w zorganizowanej napaści sąsiedzkiej — czyż można było w literaturze obcej znaleźć coś bardziej „sarmackiego”?

O tym, jak Zabłocki przenosi treść francuską w stosunki polskie, pojęcie dać może bodaj zestawienie kilku urywków.

Oto szlachcic francuski Fatencour odrzuca myśl o zgodzie z Fondnidem, którą mu przedstawia jego sąsiad Valereux (I 1):

„Nie, nie ma zgody między nami. Żeby przekonać waćpana o próżności tej próby, żądam od niego groszowej kwoty, dwu procent, które mi powinien płacić co roku, koło Bożego Narodzenia. Należy mi się to za kawałek łąki, która wchodzi do obszaru mojej bażantarni. Znalazłem akt, który to stwierdza, i dam mu nauczkę!...”

A oto polska wersja tej przyczyny konfliktu sąsiedzkiego, którą przedstawia Guronos, polski odpowiednik Fatencoura:

...być nie może,

Abym by też najmniejszy krok zrobił do zgody.

Najpierw, przed wszystkim, widzisz waćpan te ogrody?

Ten się nazywa Nosów, a ten drugi Gura.

Pytam, skąd się ta wzięła ich nomenklatura?

Nie widoczna-ż, żeśmy się od nich mianowali?

Że tak jest, dokumenta mam *in originali*.

Przecie się w nie Żegota wparł *iure caduco!*

Patrz waćpan, te dwa łany z tą niziny sztuka

W moim były imieniu; dziś je ma Żegota.

Oto mi i ten kawał wziął z tej strony płota.

Ale ja dzisiaj jeszcze, zegnawszy gromadę,

Gródz rozrzucam, jak moją właściwną zajadę!

Dopiero jak się trafi, za łby czy za barki,

Na kordy, pistolety, nawet na jańczarki!

Druga przyczyna konfliktu wiąże się z ławą kościelną. Fatencour u Haute-roche'a tak mówi o nim (I 1):

„Nie ma miejsca, w którym by się nie pokazywała duma Fondnida. Między innymi zajmuje on ławkę w kościele para-

fialnym, ławkę, której posiadaczami byli niegdyś moi pradziadowie, a która nigdy nie należała do jego przodków. Dopiero niedawno ludzie mi to wyjaśnili.”

Ponadto już z pierwszych słów Fatencoura w sztuce wiadomo, że „Pani Fondnid jest impertynentką”:

„Chciałbym wiedzieć, skąd ta jej pycha: kiedy moja żona wchodzi, ona nie wstaje z fotela. Wyobraża sobie, że jest czymś wyższym od mojej żony!”

Zabłocki obydwie te motywy „siedzeniowe” połączył w jeden i przedstawił w jednym z pierwszych odezwań się Guronosa:

...Niech każdy odda, co należy komu!

Ja pytam: ta impreza skąd Żegotów domu?

Kościół, mówią, dla wszystkich... Nie zawsze, nie wszędzie!

Czemuż prosty kanona kierus nie podsiędzie?

Wszystko ma swoje szczyble, jest dalej, jest bliżej:

Niechże kto wart wzniesie się, kto niewart niech zniży.

Przecież żona Żegoty, o co z nami zwada,

Zawsze mi moją imość w kościele podsiada.

U Hauteroche'a wieść o niesnaskach sąsiadów doszła do gubernatora. Valereux, powiadamiając o tym Fatencoura, doradza mu, by uprzedził ingerencję przedstawiciela władzy. Na co Fatencour:

„Wiem, co może gubernator, ale wiem też, jaka jest moja powinność, i wiem, że kiedy honor został obrażony, trzeba dobywać szpady, chociażby sto razy.”

U Zabłockiego Skarbimir (odpowiednik p.Valereux) tak rozmawia z Guronosem:

SKARBIMIR

Miałem honor już mówić, jespian podkomorzy

Tyle się tym zasmuca, wstydzi, gniewa wreszcie.

GURONOS

Czyż dla nas podkomorzy to, co burmistrz w mieście?

Czy mnie na ratusz wsadzi? Szlachcie na zagrodzie...

SKARBIMIR

Wiem to, że dawniej bywał równy wojewodzie.

Ależ pan podkomorzy nie *imperative*,

Lecz jak braterskie radzi, jak serce życzliwe,

Naszym się opiekując szczególniej powiatem,

Jako jest przodkującym starszym braci bratem.

Pisał do mnie dwa razy, znać w nadzieję taski

Waszeć jespána dla mnie, bym wszedł w ich niesnaski
I starał się je zgodzić...

A po dłuższych jeszcze wywodach Skarbimira Guronos wybuchą taką apologią rozprawy orężnej:

Otóż te polityzmy, te grzeczności wasze,
Modne rozumowania, sensa! Na pałasze,
Dobrodzieju! To rozum był w dawnym Sarmacie!
Teraz tylko piszecie, pięknie rozprawiacie,
A gdy przyjdzie krzyżową machnąć kiedy sztuką:
Stary popraw! Studenty, żaki z tą nauką!

Niem mało takich zmian jest i w dalszym ciągu komedii. Arpalis np., siostrzenica Fatencoura, zagroziła służącemu Crispinowi setką kijów: w *Sarmatyzmie* jej odpowiednik, panna Jaga („ten wierutny pocztowiec, ten dragan w kornecie”) ogranicza się do jednego tylko kija, ale przemierza nim służącego w istocie, i to „tyrańsko”.

Dzięki zmianom, jakie wprowadził Zabłocki, przez sceny *Sarmatyzmu* przesuwają się przed nami migawkowo obrazy dawnego polskiego obyczaju, których charakter przywodzi na myśl karykatury Orłowskiego. Oto np. Guronos: „kord a czekan, to jednym, to drugim wytrząsa, — a miniasto się stawi, a pokręca wasa”. Skarbimir, który te słowa o nim mówi, porównywa jego i jemu podobnych (I 4) do tłuszczy „Besarabów, Nogajów, Hajdamaków, Siczy”. Oto Ryksa: „wytrykus baba”, groźna, zwłaszcza „kiedy jej łeb hanyż zabzdurzy” (IV 8). Oto Burzywoj: z „posiekanyim łbem, gdyby kapusta” (V 8). A oto jak Agatka opisuje Burzywojowi junaków-zajazdowiczów, którzy się płaczą po domu Guronosa (I 10):

Posowiste miny.

Jak pan, pasy pod brzuchem, kozackie czubrzyny,
Szabliska z temblakami długimi jak lice,
Pistolety na smyczach, w tasakach króćce.

Ludzie ci „zawsze w trzasku i rozgardyjaszu, — jak księża na odpuszcie, chłopci na kiermaszu”. Ich główna praca to pilnować „rondla, kuchni, piwnicy”, „wietrzyć nosem, gdzie gęstszy dym kurzy z komina, — gdzie się husarz sowity w pieczeniu utaja”.

Śmiać mi się chce, gdy się to plugastwo popije:
Jeden kwiczy pod ławą, drugi w grubie wyje,

Trzeci swych przeciwników przez sen na harc wzywa,
 Inny marząc, że najazd, zza pieca się zrywa,
 Dopokąd usłużniejszy traf jakiejś krawędzi
 Lub progu, gdy się ten tłok ku sobie rozpędzi,
 Wszystkich wraz nie obali, wszystkich nie uraczy,
 Kogo krwią, kogo sińcem, tłuszczy hajdamaczej.

Harmonizuje z tym personelem i dom Guronosa: ten „dom, co wpół gontami, a wpół kryty słomą” (III 10).

Znamienne jednak dla *Sarmatyzmu* jest nie tylko to, że rzeczy polskie występują tam na miejscu francuskich, ale i to, że wszystko jest tam jędrniejsze i jaskrawsze, wszystko wystawione dosadniej niż w oryginale. Fabrice np., u Haute-roche'a, wyszydza d'Islemaretsa (I 6), że ten zadurzył się w prowincjalce („Quoi! vous être entêté d'une provinciale?”); Wojciech u Zabłockiego, w analogicznej rozmowie z Radomirem, powiada: „Mniejsza to, że wieśniaczka; nuż dobra, lecz cielę.” Fatencour oświadcza (I 1), że krew, co w nim płynie, nie jest pogardy godna („Que le sang dont je sors n'est pas à dédaigner”); Guronos powiada, że dom jego „nie wyleciał sroce spod ogona”. Dalej oznajmia Fatencour, że Valereux na próżno go skłania do zgody, bo on na tym punkcie jest niewzruszony („Non, sur ce point je suis ferme”); Guronos wyraża się bezceremonialniej: „Próżne mi waszeć jespan terefery pleciesz.” Crispin mówi o swojej miłości krótko: „que je l'aime en effet”; Walenty się rozplywa:

„Lecz za to jaki balsam, jakie kordyjały — w jej oczach wielkich, w buzi świeżej, czystej, małej, — a ta nóżka — ot tyćka, te pulchniutkie rączki...”

A jakaż tu skarbnica zawieszistych wyrażen idiomatycznych, iscie „sarmackich”! „Zalałaś mi za skórę, oj! zalałaś sadła”, „sparzony na gorącej zimną studzi wodę”, „przyszła koza do woza, cienko panicz śpiewa”, „czapką i papką, dawne krajo-we przysłowie”, „a wszędzie pies zdechl w kuchni, wszędzie wąż w kieszeni”, „nie w taneczku to, panno, wywijać mazurka”, „będziemy się was trzymać jak pijany płota”, „jak kot, rzuć go łbem z góry, kot na nogi padnie”. „potrzebnyś tu nam waszeć tak jak Piłat w *Credo*”, etc., etc.

Wycisnąwszy tak mocne piętno swojej indywidualności na *Sarmatyzmie*, nie zrobił jednak Zabłocki ze słabej komedii francuskiej dobrej polskiej. Bo *Les Nobles de province* to słaba bardzo sztuka. Victor Fournol, historyk dawnego teatru francuskiego, cytowany przez Bernackiego, trafnie powiedział

(*Les Contemporains de Molière*, 1866), iż rzecz to „d'un comique forcé et d'un intérêt médiocre”. Sam spór sąsiedzki jako wątek komediowy jest ciekawy, ale ogromnie przeważająca część sztuki jest wypełniona nie przez ten wątek, lecz przez sprawę miłości pomiędzy dziećmi zwaśnionych rodzin, sprawę niesłychanie rozwleczoneą i skomplikowaną. Do jej posuwania przyczyniają się głównie służący (Brücknera fatalnie pamięć zawiodła, gdy zapewniał w III tomie *Dziejów kultury polskiej*, że „w *Sarmatyzmie* sług już nie ma”). O pomysłowości autora wymownie świadczy fakt, że dwa razy występuje w sztuce motyw listu dostającego się w ręce niepowołane (raz jest to list zgubiony, drugi raz — przejęty). A mamy tu jeszcze i farsowe *qui pro quo*, nb. połączone z pobiciem, i równie farsowe wystawianie zdrowego człowieka jako wariata. Wplątany jest w to wszystko bardzo liczny personel: służących, uczestniczących w intrydze miłosnej, aż troje; rezonerów, którzy godzą zwaśnionych sąsiadów, dwóch; tłucze się po scenie — nie bardzo potrzebnie — farsowy lekarz-maniak Chiros (po polsku Retorta), który w każdym dopatruje się jakiejś choroby, i — zupełnie już nie wiadomo po co — siostra pana Valereux (tj. Skarbimira), „panna grzeczna i wesola”. Przy tym, o ile do zakończenia wątku miłosnego przyczynia się likwidacja niesnasek sąsiedzkich, o tyle same te niesnaski likwidują się zupełnie niezależnie od wątku miłosnego: bo Fatencour-Guronos i Fondnid-Żegota po prostu ulegają perswazjom rezonerów i przykładnie się godzą. Komедie Bohomolca w porównaniu z tą mogą zachwycać logiką akcji i koncentracją kompozycji. Niewiele lepiej wygląda i strona charakterowa komedii. Fatencour-Guronos rysuje się ciekawie w pierwszych scenach, jako „dumny i kłótniwy szlachcic, domator”; niestety, jego antagonistą jest kubek w kubek do niego podobny: „takiż kłótnik i pyszny jak Guronos” (co zaznacza w spisie osób Zabłocki); aby go zewnętrznie od Guronosa odróżnić, nadał mu autor *Sarmatyzmu* porzekadło „rozumiesz” i uwydatnił jako rys szczególnie indywidualny... jego sumiaste wąsy. Przypomnijmy sobie, że Fredro w ten schemat fabularny sporu granicznego wbudował dwa kapitalne i tak przepastnie odmienne od siebie charaktery jak Cześnik i Rejent. Gdyby jednak nawet Guronos plastyką i bogactwem rysów dorównywał Cześnikowi, dwóch Cześników w jednej sztuce byłoby za dużo. A od bliźniaków Guronosa i Żegoty nie bardzo odbiega i Burzywoj, „burda, zajazdowicz”: tyle że nie jest posesjonatem. Ma on w *Sarma-*

tyzmie rolę nieco podobną do roli Papkina w *Zemście*. Ale i Guronos, i Żegota są też w pewnej mierze Papkinami, bo i oni (tak samo jak Burzywoj) tchórzą w niebezpieczeństwie. Tak więc mamy tu nie trzy charaktery, ale trzy warianty tego samego charakteru. A i te warianty, wedle trafnej uwagi Tarnowskiego, „skreślone są pobieżnie i powierzchownie”. Cześnik i Rejent Fredry bardzo ściśle są związani z polskim obyczajem. Ale, gdybyśmy rozebrali ich niejako z kontuszy i usunęli z ich otocza całą polską atmosferę, jeszcze by zostały dwa monolity, które by można przenieść w warunki innego kraju i innej epoki, i które by wszędzie pomnikowo świadczyły o możliwościach natury ludzkiej. Zdejmijmy zaś z Guronosa i Żegoty polski obyczaj, i cóż zostanie? Konwencjonalne manekiny starego rzemieślnika teatralnego. Bo Zabłocki w tym względzie naprawdę Hauteroche'a nie udoskonalił. Jego charaktery — mimo soczystości jego stylu — nie są ani bardziej pogłębione, ani bardziej zindywidualizowane. Nadętość i kłótniwość Guronosa i Żegoty i u niego jest rysem nie tyle charakteru, co raczej obyczaju: w końcu też się kłótnicy ze sobą godzą. Ryksa, „Lucyfer nie baba”, która „hanyżem” sobie „łeb” zalewa i bez wahania strzela do człowieka, w końcu jest obroniona przez Anielę („Znam rzadki — w zmieszaniu wad, lecz dobry charakter mej matki”), ba, wygłasza sentencje o niebie (od którego „wszystko poczynąć” i z którym „wszystko kończyć trzeba”) i uczestniczy w końcowym „kochajmy się” (a nie wygląda to wcale na świadomą ironię komediopisarza). Szczytem zaś sztuczności scenicznej jest postać Agatki, która nie tylko jest *spiritus movens* wielkiej części akcji, ale wypowiada najmądrzejsze refleksje moralno-obyczajowe w sztuce (m.in. o „niekarnych przywilejach dumnego szlactwa”, V 1) i hardo się stawia wszystkim, w końcu zaś okazuje się pokorną chłopką-służącą, która się doprasza u Ryksy o „pierzynkę” i „poduszeczek z parę”. Znamienne dla Zabłockiego i jego systemu polonizacji jest też to, że Guronos z Burzywojem przygotowują — jak z ich zapowiedzi wynika — zajazd na teren Żegoty, w scenicznym jednak wykonaniu przychodzi tylko do walki dwu gromad chłopskich. Tu była granica odwagi polonizatora czy też granica jego fantazji. Jego realizm, pyszny w szczegółach, nie obejmował samodzielnie większych całości.

Czymże więc był Zabłocki jako talent?

W studiach o nim i w zarysach historii literatury często bywa cytowane zdanie Brodzińskiego:

(*Les Contemporains de Molière*, 1866), iż rzecz to „d'un comique forcé et d'un intérêt médiocre”. Sam spór sąsiedzki jako wątek komediowy jest ciekawy, ale ogromnie przeważająca część sztuki jest wypełniona nie przez ten wątek, lecz przez sprawę miłości pomiędzy dziećmi zwaśnionych rodzin, sprawę niesłychanie rozwleczoneą i skomplikowaną. Do jej posuwania przyczyniają się głównie służący (Brücknera fatalnie pamięć zawiodła, gdy zapewniał w III tomie *Dziejów kultury polskiej*, że „w *Sarmatyzmie* sług już nie ma”). O pomysłowości autora wymownie świadczy fakt, że dwa razy występuje w sztuce motyw listu dostającego się w ręce niepowołane (raz jest to list zgubiony, drugi raz — przejęty). A mamy tu jeszcze i farsowe *qui pro quo*, nb. połączone z pobiciem, i równie farsowe wystawianie zdrowego człowieka jako wariata. Wplątany jest w to wszystko bardzo liczny personel: służących, uczestniczących w intrydze miłosnej, aż troje; rezonerów, którzy godzą zwaśnionych sąsiadów, dwóch; tłucze się po scenie — nie bardzo potrzebnie — farsowy lekarz-maniak Chiros (po polsku Retorta), który w każdym dopatruje się jakiejś choroby, i — zupełnie już nie wiadomo po co — siostra pana Valereux (tj. Skarbimira), „panna grzeczna i wesola”. Przy tym, o ile do zakończenia wątku miłosnego przyczynia się likwidacja niesnasek sąsiedzkich, o tyle same te niesnaski likwidują się zupełnie niezależnie od wątku miłosnego: bo Fatencour-Guronos i Fondnid-Żegota po prostu ulegają perswazjom rezonerów i przykładowie się godzą. Komедie Bohomolca w porównaniu z tą mogą zachwycać logiką akcji i koncentracją kompozycji. Nicwiele lepiej wygląda i strona charakterowa komedii. Fatencour-Guronos rysuje się ciekawie w pierwszych scenach, jako „dumny i kłótlivy szlachcic, domator”; niestety, jego antagonistą jest kubek w kubek do niego podobny: „takiż kłótnik i pyszny jak Guronos” (co zaznacza w spisie osób Zabłocki); aby go zewnętrznie od Guronosa odróżnić, nadał mu autor *Sarmatyzmu* porzekadło „rozumiesz” i uwydatnił jako rys szczególnie indywidualny... jego sumiaste wąsy. Przypomnijmy sobie, że Fredro w ten schemat fabularny sporu granicznego wbudował dwa kapitalne i tak przepastnie odmienne od siebie charaktery jak Cześnik i Rejent. Gdyby jednak nawet Guronos plastyką i bogactwem rysów dorównywał Cześnikowi, dwóch Cześników w jednej sztuce byłoby za dużo. A od bliźniaków Guronosa i Żegoty nie bardzo odbiega i Burzywoj, „burda, zajazdowicz”: tyle że nie jest posesjonatem. Ma on w *Sarma-*

tyżmie rolę nieco podobną do roli Papkina w *Zemście*. Ale i Guronos, i Żegota są też w pewnej mierze Papkinami, bo i oni (tak samo jak Burzywoj) tchórzą w niebezpieczeństwie. Tak więc mamy tu nie trzy charaktery, ale trzy warianty tego samego charakteru. A i te warianty, wedle trafnej uwagi Tarnowskiego, „skreślone są pobieżnie i powierzchownie”. Cześnik i Rejent Fredry bardzo ściśle są związani z polskim obyczajem. Ale, gdybyśmy rozebrali ich niejako z kontuszy i usunęli z ich otocza całą polską atmosferę, jeszcze by zostały dwa monolity, które by można przenieść w warunki innego kraju i innej epoki, i które by wszędzie pomnikowo świadczyły o możliwościach natury ludzkiej. Zdejmijmy zaś z Guronosa i Żegoty polski obyczaj, i cóż zostanie? Konwencjonalne manekiny starego rzemieślnika teatralnego. Bo Zabłocki w tym względzie naprawdę Hauteroche'a nie udoskonalił. Jego charaktery — mimo soczystości jego stylu — nie są ani bardziej pogłębione, ani bardziej zindywidualizowane. Nadętość i klótniwość Guronosa i Żegoty i u niego jest rysem nie tyle charakteru, co raczej obyczaju: w końcu też się klótnicy ze sobą godzą. Ryksa, „Lucyfer nie baba”, która „hanyżem” sobie „leb” zalewa i bez wahania strzela do człowieka, w końcu jest obroniona przez Anielę („Znam rzadki — w zmieszaniu wad, lecz dobry charakter mej matki”), ba, wygłasza sentencje o niebie (od którego „wszystko poczynąć” i z którym „wszystko kończyć trzeba”) i uczestniczy w końcowym „kochajmy się” (a nie wygląda to wcale na świadomą ironię komediopisarza). Szczytem zaś szluzności scenicznej jest postać Agatki, która nie tylko jest *spiritus movens* wielkiej części akcji, ale wypowiada najmądrzejsze refleksje moralno-obyczajowe w sztuce (m.in. o „niekarnych przywilejach dumnego szlachectwa”, V 1) i hardo się stawia wszystkim, w końcu zaś okazuje się pokorną chłopką-służącą, która się doprasza u Ryksy o „pierzynkę” i „poduszczek z parę”. Znamienne dla Zabłockiego i jego systemu polonizacji jest też to, że Guronos z Burzywojem przygotowują — jak z ich zapowiedzi wynika — zajazd na teren Żegoty, w scenicznym jednak wykonaniu przychodzi tylko do walki dwu gromad chłopskich. Tu była granica odwagi polonizatora czy też granica jego fantazji. Jego realizm, pyszny w szczegółach, nie obejmował samodzielnie większych całości.

Czymże więc był Zabłocki jako talent?

W studiach o nim i w zarysach historii literatury często bywa cytowane zdanie Brodzińskiego:

Choćby treść wzięta była z obcego języka, choćby charakter i układ dzieła mniej na uwagę zasługiwały, dla języka samego będzie Zabłocki zawsze jednym z najszacowniejszych naszych pisarzy. Jaka obfitość wyrażań, jaka różnorodność zwrotów, jak starannie wyszukiwane wszystkie właściwości w stylu potocznym, których uchwycenie pod pióro tym większą jedną mu zaletę, że przed nim nie było od najdawniejszych czasów żadnego pisarza, który by w stylu potocznym dzieła wydając, zebrał choć w części nieprzeliczone sposoby wyrażenia, jedynie naszemu językowi właściwe! Przysłowia i zwroty są w nim niemal ze wszystkich prowincyj narodu zebrane, stąd chociaż w rzeczy i wynalazku krytyk mało by znalazł wartości, styl jego zastępuje wszystko, [...] tak dalece, że Polak czujący swój język zapomina o wadach i tylko na tej narodowej szacie przestaje.

Gawalewicz, przytoczywszy to zdanie, dodaje, że „słownik Lindego roi się od cytat z Zabłockiego”.

Wszystko to prawda, ale to nie jest jeszcze wysoka pochwała dla pisarza. Czyżby Zabłocki był tylko rodzajem Jowialskiego w literaturze?

Rozmach, bujność jego szkiców obyczajowych nie pozwala na przyjęcie takiego zdania jako ostatecznego o nim sądu. Z drugiej strony rzecz jasna, że nie miał on tej tętszej i lotniejszej — konsolidującej i konstruującej — wyobraźni, która znamionuje prawdziwych twórców. Słusznie powiedział Tarnowski (który zresztą nie znał dobrze jego źródeł francuskich, bo zostały one ujawnione głównie dopiero dzięki późniejszym poszukiwaniom Bernackiego), że „w ogóle nie ma ani jednej jego komedii, którą by można nazwać zupełnie dobrą”, aczkolwiek „w każdej znajdzie się jakieś szczęśliwe słowo”, że to był talent, który „nawet pomimo wzoru nie skończonego i pełnego nie mógł stworzyć”, choć „talent prawdziwy”.

Jakiż był rodzaj tego talentu?

Czy możemy go winni uważać za jednego z „twórczych” tłumaczy, których tyluśmy mieli w literaturze polskiej? Może jego *Sarmatyzm* należy postawić w jednym rzędzie z *Psalterzem* Kochanowskiego, bajkami Trembeckiego, *Księciem niezłomnym* Słowackiego, Horacym w transkrypcjach Norwida, *Cydem* Wyspiańskiego? Nie! to niemożliwe. Przecież autorowie, których Zabłocki w najlepszych sztukach parafrazował, to ani Psalmista, ani La Fontaine, ani Calderon, ani Horacy, ani Corneille: to tylko — Hauteroche i Romagnesi, których wszak nikt mający rozeznanie nie zaliczy do mistrzów.

Słuszniej porównać by Zabłockiego można z tymi karykaturzystami, którzy się wypowiadają w parodiach znanych kom-

pozycji malarskich, transponując je na stosunki innych czasów (tak Czernański np. umieszczał Piłsudskiego i jego współczesnych w sytuacjach z obrazów Matejki). Tylko że dla ekspresji dzieł karykaturzystów tego rodzaju jest rzeczą nieodzowną, żeby widzowie znali obraz, który stał się „kanwą” nowej kompozycji; a Zabłocki wypowiadał się na „kanwie” utworów, na których znajomość u swoich widzów i czytelników wcale nie liczył.

Może więc trafniejsze będzie jeszcze inne porównanie. Są ludzie, którzy nie posiadają daru inicjatywy w rozmowie i jeśli się znajdują w gronie sobie podobnych, zdania własnego z siebie wydobyć nie umieją. Niech jednak znajdzie się koło nich człowiek zdolny poprowadzić nic rozmowy, a oni, idąc za tą nicią, będą się zdobywać na niepospolite obserwacje, na rakiety dowcipu, na rozmach lub finezję stylu. W literaturze nowszych czasów ludzie o takich usposobieniach zawierali nieraz spółki z innymi, którzy ich uzupełniali. Bodaj że właśnie w Zabłockim tkwił jakiś taki Caillavet, który o kilkanaście dziesiątków lat później byłby może znalazł, nawet w Polsce, swojego Flersa. We własnej epoce był skazany na współdziałanie z dalekimi w czasie i przestrzeni Hauteroche'ami i Romagnesimi, którzy pisali nie wiedząc o nim i którym on nie mógł podsunąć żadnego swojego pomysłu do rozwinięcia.

Taki „talent prawdziwy”, a tak niezupełny. Taki materiał na poetę, a tak jednak od prawdziwej, twórczej poezji daleki.

Niezwykły fenomen literatury!

XV Jasiński

Jakub Jasiński przeszedł do historii przede wszystkim jako żołnierz: wódz powstania na Litwie i obrońca szanców Pragi. Spółcześnie mało kto pewno wiedział, że ten młody oficer pisywał także wiersze. Jeden tylko wiersz wydrukował, i to bezimiennie.

A jednak kilka jego piosenek bezimiennie pozyskało niepospolity rozgłos. Popularność jednej z nich (*Chciało się Zosi jagódek*) sięgnęła XX wieku. Dwie inne (*Filis* i *Stare winko, żonka młoda*) także dość długo żyły w tradycji. Niby sielankowe, niby ludowe, zgrabne w budowie, dowcipne, mają one koloryt wesoły, figlarny i zmysłowy. Przypominają pod tym względem po trosze sielanki Karpińskiego, ale ich zmysłowość jest bardziej niż u Karpińskiego otwarta, bardziej — można powiedzieć — manifestacyjna.

O dowcipie Jasińskiego świadczą nie tylko piosenki. Nie był to jednak dowcip oryginalny tematycznie; wyrażał się raczej w udatnych wariantach tematów, które krążyły w społecznej literaturze. Tak np. w jednym z jego wierszy (*Jeśli wyrok nie użyty*) znajdujemy zabawne, a dowodzące nie byle jakiego zmysłu realistycznego rozwinięcie motywu *Żony modnej*:

„...Nie chcę panny górnych tonów: — sprawuj fioki, sprawuj cugi; — kark zaboli od ukłonów, — a w zysku spazmy i długi. — Nie chcę z dzieci senatorskich: — mało grosza, więcej dumy; — trzymaj panny, trzymaj dworskich, — próżniactwo, plotki i fumi. — Nie masz w domu odpoczynku: — braci, kuzynków bez liku: — ten strzela jajca w kominku, — ten rznie cyfry po stoliku; — stawiają groty, kabanki, — teatru, łaźnie, maszyny, — kijosk dla panny sędzianki, — salon dla pani sę-

dziny. — Nie ma włoskiego ogrodu: — gumna, stodoły spustoszą, — imość pójdzie do rozvodu, — a ciebie dudkiem ogłoszą. — Nie chcę także podczaszanki: — ta jest pełna świętej cnoty, — da mi śledzia, da mi grzanki: — dziś nowenna, dziś suchoty; — a tu mi się w domu snuje — ksiądz Pafnucy, ksiądz Makary: — ten jej sumienie gotuje, — ten z nią mówi akty wiary...”

Wątek najobszerniejszej kompozycji Jasińskiego, poematu w sześciu pieśniach pt. *Sprzeczki*, wywodzi się najoczywiściej z „natchnienia” *Monachomachii* Krasickiego, *Vert-verta* Gresscia i antyreligijnej a skabrycznej *Dziewicy Orleańskiej* Woltera. Krasicki zresztą nie przyznałby się pewno do paranteli z tym dziełkiem o barwie libertyńskiej, a niby to równie dobrodusznym, jak jego „Wojna Mnichów”. Bohaterowie tej „Wojny” mogli być pobłażliwie traktowani, bo grzeszyli ostatecznie tylko próżniactwem, pijaństwem i pustym gadulstwem. W *Sprzeczkach* mamy przed sobą rzeczy bardziej gorszące: animozja pomiędzy farą a klasztorem ma swoje źródło w rywalizacji o dochody (tj. zapisy, kosztowniejsze śluby, pogrzeby itp.); piękna dewotka panna Beata jest kochanką księdza dziekana, a zdradza go z ojcem Hilarym z klasztoru (wstydlawa tajemnica odkrywa się dopiero wskutek skandalicznej niedyskrecji mówiącego szpaka); z wdziękami panny Beaty współzawodniczą wdzięki panny Bony, ujawnione kilku wielbnyim ojcom, kiedy pechły przy oknie łapała; itd. Ton opowiadania jest na pozór równie pogodny i dobrotliwy jak w *Monachomachii*, w gruncie — zjadliwie prześmiewczy, sarkastyczny. Narrację przerywają różne dygresje, których część wypełniona jest typowymi konceptami wolterowskimi (np. o rogach Mojżesza: że bynajmniej nie były znamięm jego powołania prorockiego, ale losów małżeńskich; itp.). Są jednak i dygresje zupełnie innego charakteru: poważne, nawet prawdziwie liryczne. Splatają się one z wątkiem opowiadania w sposób świadczący, że tego, co to jest harmonia artystyczna, jeszcze się młody autor od swoich mistrzów nie był nauczył. Tak np. z opowieścią o wyjeździe panny Beaty (wynikającym z konieczności ukrycia skutków jej życia erotycznego) złączona jest parafraza... hymnu Krasickiego o miłości ojczyzny („Mila postaci ojczyzny, — jakżeś czułym sercom droga” itd.). Sam Krasicki, jak wiemy, wplótł swój hymn do dziejów Gryzomira; no, ale pomiędzy rycerzem i patriotą (choćby z plemienia szczurzego) a księżą kurtyzaną dystans dość duży. A są w

Sprzeczkach i inne jeszcze rzeczy, równie mało taktowne.

Są w nich jednak także i ustępy prawdziwie wdzięczne, o humorze swobodnym i niewinnym, jak np. ten oto:

Noc była jasna: księżyc pogodny
 Tłustymi pyski śmiał się do ziemi;
 Za nim gwiazd świetnych orszak swobodny
 Błyskał na przemian wdzięki drogiemi.
 On, pożyczaną dumny ozdobą,
 Jak ów elegant w sukni zastawnej,
 Cały świat wielki napełniał sobą,
 Był grzeczny, ładny, śmieszny, zabawny,
 I zdał się kontent mówić do siebie:
 „Ja tylko jeden świecę na niebie.”

Kilka innych ustępów z tego „poemka” wypadnie jeszcze wspomnieć lub przytoczyć w dalszym ciągu. Zastanawiając się nad *Sprzeczkami* jako całością, musimy pamiętać, że Jasiński ich nie drukował i nie wiadomo, czy je do druku przeznaczał. Może być, że — choć tyle w nich wyraził uczuć osobistych — w sumie traktował je jako zabawkę dla „dobrych towarzyszków”, podobnie jak inne zachowane w rękopisach wierszowane opowiadanka o pomysłach znacznie bardziej jeszcze rubasznym i pikantnym (nie odbiegających zresztą charakterem od utworów „swawolnej muzy” Naruszewicza, Trembeckiego i innych współczesnych).

Wolter był jednym z głównych mistrzów Jasińskiego — nie tylko w zakresie skabryczności i persyflażu motywów religijnych. W *Pismach* jego ogłoszono m.in. wiersz pt. *Mój raj*, który jest przekładem Wolterowego wiersza *Le Mondain* (choć przekład ten jest przypisywany także Kajetanowi Węgierskiemu). Jest to pochwała współczesności:

„Niech kto chce wielbi dawne swobody — lub wiek Saturna i Rei: — ja jeden kontentem przecie, — że teraz żyję na świecie” itd.

Zgodny z wolterowskim jest jego sąd o wickach dawnych: np. uczta u Wierzyńka (wedle dygresji w pieśni V *Sprzeczek*) miała się skończyć na tym, że „król Kazimierz, upiwszy się w szynku, — z dworem, z żydówką taczał się po rynku”.

Jako uczeń Woltera w zakresie bardziej serio daje się Jasiński poznać w urywku poematu historycznego o Zamoy-skim (słabego zresztą bardzo). Gloryfikuje w nim Batorego,

a gwałtownie i zjadliwie potępia papieństwo, ilustrując jego działalność serią jaskrawie ujemnych przykładów historycznych.

Z pozytywnymi ideałami wolterowskimi wiąże się Wiersz w czasie obchodzonej żałoby przez dwór polski po Ludwiku XVI. Staje tu przed nami Jasiński jako wyznawca głębokiej wiary w równość wszystkich ludzi i w prawo, które jest nad wszystkimi. Ścięcie króla, mówi, to wypadek „wart zapewne zdumienia, wart wielkiej litości”, ale w Polsce dzieją się straszniejsze rzeczy co dzień i ludzie patrzą na nie obojętnie; „a gdy wam wolność, honor, majątki odjęto, — wy płaczecie, że króla o mil trzysta ścięto!” Ludwik nie zginął bez winy i nie został skazany bez sądu; „żałujmy go jak człeka, lecz szanujmy prawa”.

A jak tu wyraz „prawa”, tak gdzie indziej wyraz „cnoty” (np. w wierszu *Do świętoszka*) wymieniany jest przez Jasińskiego z tym uniesieniem, z jakim wymieniali go pisarze francuscy epoki przedrewolucyjnej. Gdy „cnoty” człowieka zdobią, „mniejsza do jakiej kto wszedł świątynie”. Retoryka ta ma swoje szlachetne akcenty, ale rzadko występuje bez akompaniamentu propagandowej argumentacji wolteriańskiej, najnaiwniejszego typu (wystawiającej wierzenia jako „sidełka” zastawiane przez „polityków” na łatwowierność ludzką itp.).

Na ton bardziej indywidualny zdobywa się Jasiński, kiedy przedstawia głębsze — metafizyczno-moralne — perspektywy wolterowskiego obrazu świata. Panuje nad tym światem Opatrzność, ale Opatrzność ta (jak mówi np. cytowany już wiersz *Do świętoszka*) zajmuje się tylko „całością”, obojętna natomiast jest dla losu jednostek:

Chcieć wielbić Boga, jesteś za mały.
Czyli się modlisz, czy śpiewasz,
Nic nie przyczynisz do jego chwały,
Ani go kiedy rozgniewasz.

Wiersz ten jednak wyraża przeświadczenie, że „całość” została stworzona „do szczęśliwości”. Ale to przeświadczenie nie jest trwałe. Jedna z dygresyj w *Sprzeczkach* (pieśń IV) przedstawia stosunek „natury” do poszczególnych jej stworzeń w obrazie „nieczułego” biegu rzeki, która nie zna innej zasady prócz spadku z góry na dół:

Niemy żywioł nic nie czuje,
 Natura ślepa i głucha
 Praw swoich ściśle pilnuje,
 Nie zna, co człowiek, co mucha...

Nie zawsze to przekonanie o obojętności natury jest źródłem wzniosłej samotnej dumy. Czasami, owszem, budzi gorycz i melancholię. Tak np. wiersz *Do Opatrzności* przybiera postać skargi na ślepotę fortuny, na potęgę zdrady i tryumfy zbrodni. Podobny stan ducha jeszcze silniej wyraża wiersz *Dnia 16 Octobra 1787*:

Człek rzucony z rąk natury
 Jest marne ziarnko popiołu,
 Które wiatr wznosi do góry
 I wiatr pograża do dołu.

W literaturze XVIII wieku były znane różne postaci melancholii. Była sentymentalna melancholia *Nocy Younga*, która we własnych łzach, obficie przelewanych nad mogiłami, znajdowała pociechę i utwierdzenie wiary w wyższe wartości duchowe. Była dekoracyjna melancholia *Pieśni Ossjana*, która opłakując bezpowrotnie minioną przeszłość rycerską, przeszłość ową zarazem gloryfikowała i obrazami jej wielkości zasilala instynkt życia, pozornie tak już w niej wygasły. Była i skromna melancholia zrezygnowanego Książczyny-kochanka. Melancholia Jasińskiego z żadną z tych nie ma wspólnego. Jest ona głuchą boleścią wyłamującą wszystkie tamy wychwalanego niedawno po wolterowsku rozumu. „Nieba są twarde jak glazy” — mówi wiersz *Dnia 16 Octobra 1787*. Niech kto chce wierzy w Opatrzność; gdyby jednak na niebie było naprawdę jakie bóstwo dobrotliwe, nie byłoby takiej nierówności złego i dobrego w doli człowieka. Przykładem nieszczęścia szczególnie okrutnego i ślepego jest nieszczeście kochającego beznadziejnie serca:

Boże! ty czytasz w mej duszy,
 Ty widzisz, jakem stroskany.
 Czemuż cię płacz mój nie wzruszy?
 Czemu nie jestem kochany?

Albo ty jesteś bez siły,
 Albo jesteś tyran srogi!
 Już by łzy moje zmiękczyły
 Nieczułe, kamienne bogi.

Słowa to dalekie od Woltera, który stwierdzając istnienie ziego, wyznaje zarazem niemożność docieczenia jego przyczyn („Il n'est rien qu'on connaisse, et rien qu'on ne redoute. — La nature est muette, on l'interroge en vain” — jak mówi w sławnym poemacie o nieszczęściu Lizbony). Dalekie są też te słowa i od ukojonego przez własne lamenty Younga, i od uniesionego marzeniami o heroicznej, choć posępnej, przeszłości Ossjana, i od cicho zrezygnowanego Książęcia. Jest w nich raczej jakieś pokrewieństwo z owym smutkiem powszechnym (*Weltschmerz*), którym Goethe nappełnił serce swojego Wertera, a o którym do Polski pod koniec czasów stanisławowskich dochodziły dopiero pierwsze wieści (aczkolwiek *Cierpienia młodego Wertera* ukazały się w oryginale już w r. 1774).

Wiersz *Dnia 16 Octobra 1787* jest, jak wszystkie prawie inne wiersze Jasińskiego, nierówny. Pełno w nim prozaizmów, dłużyzn, naiwności. Obrazy mieszają się z pouczeniami i „argumentami”. Osobistym jednak tonem uderzają skargi na niezmiennie nieszczęście („Od lat niewinnych młodości — rozpacz jest moim udziałem”), a także protesty przeciwko wielbieniu Boga, który jest tylko „łosem szalonym”.

Jeszcze posępniejszy, choć mniej wymowny, jest wiersz *Melancholia*, wyrażający bardzo już „werterowskie” pragnienie śmierci („Jednej wymagam litości: — stargaj mi życia ogniwa”). Nie brak wyrazu takiego pragnienia i w *Sprzeczkach* („Gdym niewart twego wejrzenia, — czemuż mi śmierci nie zadasz?”). A jednak — w tym łańcuchu dialektycznym uczuć, które Jasiński przedstawia (lub przedstawić usiłuje) — rozpacz i pragnienie śmierci nie stanowią ostatniego ogniwa. I jego melancholia znajduje ostatecznie coś pozytywnego, co uznaje za zdobycz wartościową. Tą zdobyczą jest... iluzja szczęścia. Tak mówi o tym wiersz *Dnia 16 Octobra 1787*:

„Zważaj, na czym szczęście stoi, — gdzie jest ta rozkosz prawdziwa? — Ile kto sobie uroi, — tyle jej tylko używa!”

Rozwinięciem tego motywu jest też najbardziej indywidualna i najbardziej liryczna dygresja w *Sprzeczkach* (pieśń III). Do dygresji tej daje autorowi asumpt fantastyczna historia romansu królowej Bony z Firlejem, której tradycja jakoby żyje w opisywanej przez niego miejscowości. Zachowane z ich czasów przedmioty zdają się jeszcze świadczyć o ich uczuciach:

Rad bym, żeby to widziały
Te umysły pospolite,
Których serce nieużyte

Nie zna, co tkliwe zapaly;
 Dusze twarde z przyrodzenia,
 Których umysł niewolniczy
 Nie umie uczuć słodczy
 Z niewinnego omamienia!

To, co się za rozkosz uważa, „ta natury słodczy śliska”, nie zasługuje na swoją nazwę; kończy się też zwykle smutkiem i zgryzotą. Prawdziwa miłość, właściwa duszom wielkim, to ta, co się nie boi żyć złudzeniami, choćby dziecinnymi:

Jej słodczy wdzięczna, niewinna
 Ciągłą jest serca pociechą.
 Każdy uśmiech, każde słowo
 W każdej się chwili odradza
 I każdą chwilę na nowo
 Nowym powabem osładza...

Żywe wiersze, choć mało kunsztowne. A znajdujemy je w tym samym dziwnym worku, nazwanym „poematem w sześciu pieśniach”, w którym jest przedstawiona i historia rozpasanego mnicha i dziekana, i historia Fryny-dewotki, i historia polowania na pchły, i wolteriańska wersja uczyty u Wierzyńka, i inne koncepty tej miary. Rozmaitość i jaskrawość tych pomysłów jest tak duża, że nasuwa myśl o pstrokaciźnie kostiumu arlekina. Ale z tego kostiumu wygląda do nas przecież twarz ludzka, i to o własnym wyrazie.

Nie może nas też dziwić, że znalazł się w *Sprzeczkach* i manifest swobody twórczej. „Jak ma dowcip wygórować” — pyta poeta (w zakończeniu pieśni V) — jeśli powszechną zasadą ma być naśladownictwo i przestrzeganie jakichś przepisów?

Słuchajcie tego słowika:
 Jak on wdzięcznie wyśpiewuje!
 Głos jego serce przenika.
 Kogóż to on naśladuje?

Cóż z tego, że „bury” — kiedy „ma talent”, żadnymi prawami nie zmuszany!

Jedna jest sztuka na świecie:
 Być kilka razy czytany.

I tej się tylko jednej sztuki warto uczyć.

Kiedy się pierwszy raz przegląda pisma Jasińskiego, ma się wrażenie zupełnego chaosu i nie chce się wierzyć, że wszystkie

one wyszły spod pióra jednego i to tak młodego autora. Przy bliższym wejrzeniu chaos ten układa się w pewne linie. Nie jest to jeszcze harmonia. Tej już w poezji Jasiński nie osiągnął, tak jak ją osiągnął w życiu — może raczej należałoby powiedzieć: w śmierci. Wobec dzieł żołnierskich, jakie miał do spełnienia w latach ostatnich, zawiesił, zdaje się, swoją „lutnię”. Zachował się wszelako wiersz z r. 1794, któremu Henryk Mościcki nadaje tytuł *Do Narodu*, a który jest właściwie patriotyczną odezwą powstańczą. Jest to jakby prolog do nowego — krótkiego już bardzo — okresu życia. W zgodzie ze swoim założeniem wiersz ma charakter publicystyczny, retoryczny, wznosi się jednak do pewnej siły w słowach pobudki bojowej:

Wstań, a spróbuj swej ręki: jeśli jest w niej siła
Władać jeszcze tym mieczem, którym wprzód walczyła.

XVI Węgierski

Talent Kajetana Węgierskiego jest jedną z legend historii literatury polskiej. Legendę tę podtrzymuje jego biografia. Żył krótko i niezwykle, skończył nieszczęśliwie: tym wzbudza zainteresowanie i współczucie. Jako rymotwórca jednak jest mniej ciekawy. Jeśli bowiem ze zbioru jego wierszy odrzuci się te, które mu w różnych wydaniach (aż do ostatniego, z r. 1882) mylnie przypisywano (*Żądania moje* Koblańskiego, *Melancholie* i *Próżny usilek* Książnina, *Mądrość* i *Rozum bez przesądów* Jasińskiego, *Snycerza* Krasickiego, *Przeciwko fanatyzmowi* Karpińskiego), okaże się, że najlepsze rzeczy, jakie zostaną, to są przekłady i przeróbki, głównie z Woltera: wiersz *Do Trembeckiego* (naśladownictwo *épître'y* Wolterowskiej *A M. le Président Hénault*), *Sztuka i Natura* (parafraza wiersza Wolterowskiego *A M-me la Marquise d'Ussé*), list poetycki *Do człeka łączącego smak z umiejętnością* (przeróbka listu Woltera *A M. Le Comte de Maurepas*), list poetycki *Do Stanisława Trembeckiego o równości losu ludzkiego* (wzorowany ściśle na „dyskursie” Wolterowskim *De l'Egalité des conditions*), list poetycki *O potwarzy* — do Emilii (skrótowy przekład *épître'y* Woltera *A M-me la Marquise du Châtelet sur la calomnie* z paru własnymi dodatkami), wiersz *Moja ekskuza* (naśladowanie wiersza Gilberta o podobnym tytule), wiersz *Mój świat* (jeśli nb. przez Węgierskiego naprawdę, a nie przez Jasińskiego został napisany: tylko transkrypcja, zgrabna zresztą, satyry Woltera *Le Mondain*), *Próżność świata* (także przypisywana zarówno Węgierskiemu jak Jasińskiemu, w każdym razie oparta na motywach z listu poetyckiego Woltera *La Vie de Paris et de Versailles*, a *M-me Denis*, i z Horacego), wreszcie *Organy* (pre-

róbka *Pulpitu* Boalowskiego, wzbogacona dygresjami przeważnie naśladowanymi z „szacownego dzieła” Woltera *La Pucelle d'Orléans*). O całej reszcie szczupłego dorobku Węgierskiego trafnie powiedział Mieczysław Smolarski, że uderza w niej „brak samodzielnego gestu”, że próżno by w niej szukać jakiegoś rysu, który by świadczył o własnym nerwie pisarskim i „nie dał pomieścić się w sferze twórczości fercnjskiego filozofa”. To różni go bardzo od wybitniejszych pisarzy polskich XVIII wieku, choć i oni często bywali naśladowcami. Prawda, że przestał pisać wiersze już w 24 roku życia (na osiem lat przed śmiercią) i oczywiście nie wiadomo, jak się mógł rozwinąć.

Z tych wierszy jego, które znamy (niejeden mógł przepaść), wygląda natura rezonerska i sarkastyczna, zdolna do inwektywy i prawowania się, ale nie ujawniająca żadnego liryzmu ani fantazji. Uprawiał głównie satyrę (w różnych formach: listu poetyckiego, bajki, epigramatu etc.), ale przedmiotem jego satyry rzadko są sprawy ogólniejsze, przeważnie raczej osobiste; jeśli zaś o jakieś ogólniejsze zahacza, to zazwyczaj po to, żeby je pokazać — jak Pilat trafnie zauważył — „ze strony drobnych zająć, wypadków i skandalów, nadających się [...] do wyśmiania”. Często też jego satyra jest po prostu paszkwilem, co elektryzowało współczesnych, ale potomnych raczej napelnia obojętnością. W stosunku do wielkich i dramatycznych spraw swojej epoki więcej okazywał wzdgardliwej wyniosłości niż uczuciowego zaangażowania. Swojemu imiennikowi np. wyrażał współczucie, że los go — z jego gustem do literatury — „pomieszał [...] między Sarmaty — przez swój tylko znajome nierząd i przez straty” (*Do Księdza Węgierskiego*). W innym wierszu (*Do Bielińskiego — myśl moja*) wykladał tymże Sarmatom („ze wszech miar nieszczęśliwemu plemieniu”), że od prawdziwego oświecenia są jeszcze daleko: tonem takim, jakby się zwracał do kogoś zupełnie obcego; wdychał też na pół żartem, co prawda, ale i na pół serio — do takich dochodów, które by mu pozwoliły mieszkać w Paryżu albo w Szwajcarii; z ich braku wypływała żalosna konkluzja: „Trzeba zostać w ojczyźnie w liczbie nieszczęśliwych.” Podobnie „epikurejską” postawę wobec życia demonstrował i gdzie indziej.

Był w wierszach swoich, trzeba przyznać, śmiały i niezależny; nie pisał tylu co inni współcześni komplementów. Ale też ta właśnie niezależność to jedna z nielicznych spraw, którymi potrafił się wzruszać. Drugim jeszcze, równie silnym, przedmiotem jego wzruszeń była prześladowająca go złość ludzka. Już w wierszu

Do A. Naruszewicza (drukowanym w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, kiedy miał lat 15: debiutował bowiem jako cudowne dziecko) mówił o „nienawiści zębom [...] srogim”, zagrażającym jakoby jego „rymowi”, a w utworach późniejszych wracał do tego motywu raz po raz; przerabiając *épître*’ę Woltera *A M-me la Marquise du Châtelet sur la calomnie*, dodał 10 wierszy o zazdrości; jedyne też w jego utworach silniejsze uczuciowo usłępy to lakie, jak ten (w wierszu *Do Bielińskiego*):

„Trzeba zostać w ojczyźnie, w liczbie nieszczęśliwych, — co dzień się lękać zemsty ukrytej złościwych, — chwalić wartych nagany, przed podłymi klękać...”

Inaczej cierpiał w ojczyźnie rówieśnik jego Staszyc!

Znamienny też jest tytuł, który Węgierski nadał jednemu ze swoich wierszy: *Złe czasy, nie ja*.

Pisał gładko, potoczyscie, czasem nawet dosyć jędrnie (jak na swój wiek młodzieńczy zwłaszcza); wyzyskiwał dowcipnie różne społeczne tendencje stylistyczne (np. do tworzenia nowych wyrazów: „Dumnomyślny postawę z twarzą górną byczy, — a nawet ton mówienia z gestem pompacyjnym”, w wierszu *Do Monitora*; itp.); nie było jednak w jego stylu jeszcze nic wyraźnie indywidualnego.

Najambitniejszą jego pracą literacką jest poemat *Organy* (wyd. 1784 i 1788). W znacznej części jest to parafraza *Pulpitu* Boileau’a, w części jego naśladownictwo. Węgierski ujawnił tu większą niż gdzie indziej giętkość języka i więcej niż gdzie indziej dowcipu. Zwłaszcza parodie tonu epickiego są zręczne i zabawne („W miękkiej złożony chrapał ksiądz pleban pościeli”, „Do gustu prałatowi ta przypadła mowa”, „Każdy się potem zaraz do spoczynku bierze” itp.). Wcale zajmująco wypadły i próby dosadności *à la* Trembecki („Zdało mu się, że klektał modlitwy strzeliste”, „Ogromne dyndy hałas czynią poruszone” itd.). Gładko też łączą się z opowiadaniem ogólnorefleksyjne wstępy do poszczególnych pieśni, przeważnie przełożone lub naśladowane z *Dziewicy Orleańskiej* Woltera. Niestety, przy tych zaletach parcyjnych poemat chybia w centralnej sprawie wątku: autor bowiem, który tam właśnie zaryzykował większą oryginalność, zapomniał o tym, że każda fantazja, choćby i najbardziej groteskowa, musi mieć swoją logikę wewnętrzną.

W *Pulpicie* kanonik, rozgniewany na kantora za to, że za nadto na siebie w czasie nabożeństwa zwraca uwagę, każe go zasłonić wielkim pulpitem. Oburzony kantor skupia swoich

przyjaciół, idą do kościoła i pulpit rozbijają. U Węgierskiego zamiast sporu kanonika z kantorem o widoczność w kościele mamy spór prałata z organistą o prawo mianowania baby-kalikantki. Organista tak się boi, że tego prawa może być pozbawiony, iż gromadzi przyjaciół i razem z nimi... rozwalą organy. Otóż — że kantor miał interes w porąbaniu pulpitu, jest rzeczą oczywistą: będzie bez niego widoczny; o nic innego mu nie chodziło. Natomiast — co będzie robił organista, razem z babą do kalikowania, jeśli nie będzie organów? Cała rzecz ze sfery humorystycznej fantazji, w której umieścił ją Boileau, została przez Węgierskiego przeniesiona w sferę, którą językiem późniejszych czasów można by określić jako sferę „czystego nonsensu”.

Summa tedy *summarum* Węgierski niewiele zdołał zrealizować z tego, co zdawał się obiecywać. Po cóż więc o nim pisać w osobnym rozdziale? Skłania do tego konieczność przeciwstawienia się jego legendzie: aczkolwiek bowiem nie brak trafnych ocen jego dorobku (w studiach Z. Batowskiego, Szyjkowskiego, Smolarskiego, w zarysach historii literatury Tarnowskiego, Piłata, Dobrzyckiego i in.), legenda ta jednak żyje i krytyk tej miary co Chrzanowski twierdził jeszcze, że egotyzm wyciska na wierszach Węgierskiego „piętno preromantyczne”. Z podstawy polemicznej wynikła potrzeba stosunkowo obszerniejszej charakterystyki tych wierszy.

Z pewnego zresztą względu literackiego jest Węgierski bardzo godny uwagi: mianowicie przez swoje odezwania się na temat twórczości. Jest krótki jego wierszyk *Myśl o poezji* (nie wiadomo, czy oryginalny, w każdym razie dla przekonania jego niewątpliwie znamienity), który się zamyka takim czterowierszem:

Jeśli smutnego słuchając prawidła,
Mam bujnej myśli hamować wędzidła —
Zbyt obarczone chętnie kruszę pióra:
Dla mnie świat polem, granicą natura.

Że miał dość wysokie wyobrażenie o poezji, o tym świadczy także jego przedmowa do *Organów* (mająca postać listu dedykacyjnego do Krasickiego). Uskarża się w niej na niczliczonych „poetów” społecznych, którzy „prawie wszyscy wiersze prozą piszą” i opowiada o wrażeniach z lektury charakterystycznego utworu:

„Gdzież tu poezja? (myślałem sobie) gdzie duch geniuszu wszystko ożywiający? gdzie głębokość wierszy? gdzie harmonia kadencyj? gdzie żywość myśli i obrazów? Zdziwiłem się, ale, sobie nie dowierzając, zaniósłem to do jednego z przyjaciół moich, czлека obszernej wiadomości i gustu niewątpliwego, którego zdanie za nieomyślne w tej mierze dotąd wszyscy poczytują. Patrz (rzekłem), co teraz na imię poezji zasługuje! Czytaliśmy to znowu razem, i on przyznać był przymuszony, że od deski do deski nudna tylko proza wszystkie kartki zastępowała. Wzięliśmy więc Horacjusza i najpierwej na to napadliśmy prawidło: „Mediocribus non licet esse poetis”.

Lepiej o poezji myślał, niż ją praktykował.

XVII Schyłek wieku

Węgierski wyrzekał we wstępie dedykacyjnym do *Organów* na rozwierszowanie całego pokolenia („Poważne nawet wiersze piszą kasztelany”; „nie masz aż do ostatniego żaczka, który by ich nie robił”). Oczywiście, jest to przesada: motyw ten zresztą od wieków występował w satyrach na grafomanię (u nas już w stuleciu XVII). To prawda jednak, że piszących w czasach stanisławowskich, a zwłaszcza w drugim i trzecim ich dziesięcioleciu, było dużo, nierównie więcej niż w czasach saskich, i nie tylko wybitne indywidualności, ale i znaczna liczba pisarzy pomniejszych nadawała charakter życiu literackiemu tych czasów. Owi *poëtae minores*, nie mając wybitniejszego oblicza twórczego, miewali jednak czasem swoje szczęśliwe chwile.

1. Do najbardziej rozpowszechnionych w tej epoce typów pisarstwa należała właśnie uprawiana przez samego Węgierskiego *satyra*. Było to naczelnym znamieniem wieku, który się tak mocno przeciwstawiał przeszłości (zwłaszcza najbliższej) i tak całe jej dziedzictwo przewartościowywał, a zarazem tak był czujny na niebezpieczeństwa innowacyj. Faworyzowały satyrę obydwa główne czasopisma: „*Monitor*” (1765—1784) i „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” (1770—1777), które dla literatury okresu stanisławowskiego miały w ogóle znaczenie ogromne. „*Monitor*” ogłosił w swoich składkach (1770—1771) m. in. znaczną część satyr Gracjana Piotrowskiego, które później (1773) miały się ukazać w formie książkowej jako *Satyr przeciwko zdaniom i zgorszeniom wieku naszego, za powodem Satyra Jana Kochanowskiego, książęcia naszych poetów*. Satyry te (które, pamiętajmy, wyprzedziły Naruszewicza i Kra-

sickiego) są rozwlekłe, gawędziarsko gadatliwe, obciążone balastem kaznodziejskim (wzorem Piotrowskiego były moralizujące satyry łacińskie Francuza Guillemina, wyd. w r. 1742), wierszowane są lada jak, ale mają w sobie pewną zadzierzystość i pewną nawet rubaszną plastykę w obrazkach z życia sarmackiego: w obyczajowy bowiem „sarmatyzm” godzi Piotrowski przede wszystkim, acz krytykuje także i nowinkarstwo. Bez wielkiej siły wyraża zdrowe na ogół uczucia, więcej zresztą rezonując.

„Monitor” przypominał i dawniejszych satyryków polskich (m. in. ogłosił kilka urywków z powstałej w czasach saskich *Małpy-człowieka*). Wielka też część obrazków prozaicznych z życia społecznego drukowanych w „Monitorze” — zarówno tłumaczonych, jak i mniej lub więcej oryginalnych — miała charakter satyryczny. W „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” były drukowane przekłady satyr Horacego i różnych autorów francuskich, a z rzeczy oryginalnych przede wszystkim satyry Naruszewicza.

Jak Naruszewicz, jak Krasicki, tak i podrzędniejsi pisarze uprawiali przede wszystkim satyrę obyczajową. W tym też zakresie częściej niż w innych zdarzały im się fortune momenty. Lichy nawet na ogół wierszopis potrafił się czasem zdobyć na jakiś żywy obrazek satyryczny. Nawet wśród anonimowej satyrycznej produkcji epoki (która była obfita) spotkać można czasami rzecz interesującą, jak np. sławna oda *Do bizuna* („O, z wieków cudotworny synu byczej skóry!”), przypisywana bez dostatecznego uzasadnienia to Naruszewiczowi, to Zabłockiemu, ukazująca serię wcale soczystych obrazków realistycznych („Rura, niechluj, basalyk wnet Francuzem został, — gdy go z kolka makarem pan ociec wychłostał” itp.) i stanowiąca ciekawy przykład rozdzielenia intencji, bo przez pół wyczuwa się w niej satyryczną ironię, a przez pół rozrzewnione uznanie „sarmackiej” tradycji batogowej.

Kwitła (w sensie ilościowym) także i satyra polityczna. Towarzyszyła ona wszystkim niemal ważnym wydarzeniom życia politycznego, a już szczególnie wybujała w okresie Wielkiego Sejmu i po nim. Ożywiona ambicjami publicystycznymi, pośpieszna przeważnie, stosowała ta satyra dla swoich celów najróżnorodniejsze formy literackie społecznie rozpowszechnione, a więc obszerniejszego poematu, bajki, dialogu, ody lirycznej, epigramatu, trawestacji (modlitw, psalmów, ewangelij, kołęd, katechizmu, dokumentów historycznych) etc. Głębsza, bardziej

uniwersalna perspektywa jest tym utworom na ogół obca, prędzej znajdzie się w nich jakieś zacięcie realistyczne w ujmowaniu rzeczywistości. Są np. stosunkowo żywe obrazki w *Sejmikach* Franciszka Jaksy Makulskiego (wydanych w r. 1790), dalekie zresztą od prawdziwego artyzmu. Tego darmo szukać w tej satyrze, której „chlubą i chwałą”, wedle wyrażenia jej monografisty Juliusza Nowaka (*Satyra polityczna Sejmu Czteroletniego*, 1933), są paszkwile Zabłockiego. Większa też jej część ma charakter paszkwilancki.

2. Żywa tradycja klasyczna, tradycja siedemnastowieczna, świeży europejski rozgłos Gessnera, przykład wreszcie Naruszewicza, Karpińskiego i Książnika były czynnikami rozpowszechnienia poezji sielankowej. Na kartach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” raz po raz spotykamy się z wierszowanymi pochwałami wsi, z idyllicznymi obrazkami przyrody i złączonego z nią bytu pasterzy. (Przeglądu ich dokonał Marian Szyjkowski w rozprawie o polskim „gessneryzmie”.) Od czasu do czasu znajduje się w tych wierszach jakieś wyrażenie serdeczniejsze, jakiś szczegół świadczący o żywszym odczuciu tematu. Taki np. skądinąd mało znany Józef Świętorzecki snuje (w tomie XIV, 1776) wariacje na temat Horacjańskiego *Beatus ille qui procul negotiis* (w wierszu pt. *Szczęśliwość życia wiejskiego*), chwilami prawdziwie ujmujące:

Nie ma tych wdzięków żadna struktura
Najmisterniejsza na świecie,
Jakie nadała smugom natura,
Strojąc je w farbiste kwiecie.

Niech najwdzięczniejszy brzmi głos muzyki,
Nie jest tak słodkie wesele,
Jak gdy z topoli głośnie słowiki
Swoje wywodzą trele.

Całość wiersza, niestety, jest zmiażdżona prozaiczną gospodarszczyzną. Inni znów sielankopisarze korzystają z motywów bukolicznych dla gloryfikowania miłości, zwłaszcza w jej formach zmysłowych. Czyni tak np. Feliks Gawdzicki w wierszu *Rano* (w tomie XII, 1775) oraz w wierszu *Pocałowanie* (w tomie XIII, 1776).

I w zbiorach osobno wydanych nie brak sielanek. Panuje w nich przeważnie idylliczny konwencjonalizm, który upowszechnili Karpiński, Książnik i Zabłocki. Frywolnością wyróżniają się *Skotopaski* i *miłostki* Hieronima Juszyńskiego

(1787). Sentencjonalność znowu jest jedynym rysem, który można uznać za wyróżniający sielanki Ludwika Osińskiego zawarte w jego *Zbiorze zabawek wierszem* (1799). W jednej z nich (*Miłość do Palmiry*) mamy refleksje na temat miłości, dosnuwające niejako myśli Karpińskiego. Miłość — słyszymy — to wielki dar natury:

„Ale czegoż czas nie zmieni? — Ludzie z wielkiem coraz dalej — od natury oddaleni — w miłości niesmak uznali. — Ta w próżnej nadęta dumie — z tłumem amantów dziwaczy, — wszechwładnie panować umie, — a nędzni giną z rozpacz. — Ta niewinne serca ludzi, — ta zdrajcy niebacznie wierzy, — tę gdy jednostajność nudzi, — przebiera w gminie młodzieży.” Etc.

Do czego dochodził konwencjonalizm sielankowy. o tym pojęcie dać mogą *Sielanki czyli pieśni pasterskie*, wydane w Przemyslu (1792) przez bezimiennego „Wieśniaka N. N.”. Jest to naśladowca Karpińskiego i *Erotyków* Książnina, mizdrzący się od czasu do czasu po gessnerowsku (w apostrofach np. do psa, itd.), czasem znów wzdychający zgola rozpaczliwie wedle wzoru nie już Książnina, ale Younga, zachwycający się nie tylko sielską naturą, ale sztuczną scenerią idylliczną: pieśń 39 jego zbiorku opiewa „lasek mały”, „opasany parkanem” i „gustem Minerwy zdobiony”. „W tym [sc. lasku] domek wiejski, grota prawdziwa, — z drzewa jak z skały zrobiona; — w onej z kaskady woda wypływa, — mchem z drzewa sala zdobiona.” Z dalszego ciągu się okazuje, że w domku tym były „dwa pokoiki”, „wybielone i lansaftami okryte”, w lasku zaś „kanapy z darni”, „kręgle”, „kołyska”, „pustelnik zrobiony z drzewa” i — strach aż pomyśleć — „dom malowany [...] przed którym siedzą dwie lwice”. Itd.

Odrębną fizjonomią wśród tej produkcji sielankopisarskiej odznacza się *Wyżynek na Piaskach przy Krakowie* (1795) Jacka Przybylskiego. Przedmiotem tego utworu są dożynki (rzeczywiście, z wymienieniem imion i nazwisk uczestników, m. in. samego autora), poprzedza je zaś narada żenców nad sposobem ich urządzenia. Nie brak i tu elementów konwencjonalnych, jest wszelako widoczny i jakiś artystyczny zmysł dla pewnych stron rzeczywistości, którego rozbudzenie Ignacy Chrzanowski może słusznie przypisuje wpływowi Teokryta. Jeden z żenców, imieniem Banach, występujący (pod względem kompozycyjnym dość prymitywnie) jako rzecznik przekonania samego autora, zgromiwszy myśl śpiewania o Czerce, Faunie, Tryptolemie

itp., tak wysławia możliwości pieśniarskie polskich wieśniaków:

Milej brzmią w waszych wargach natury widoki,
Jakie stawia ten okrąg cały, jak szeroki.
Owe jare słońeczko, błękitne niebiosy,
Szary deszczyk, szron biały i kroplista rosa,
Siwe chmury i tęczy z różnych farb okrasy,
Żółte niwy, zielone łąki, czarne lasy,
Te cieniste doliny i te mgławie góry,
Te obszary na różne pokrajane wzory,
Albo spławista Wisła lub wąski strumyczek,
Lub przemiany w ogrodach darni i uliczek,
Lub na kołącym krzewiu wiszące jagódki,
Lub na liściastym drzewie owoc jaki słodki...

Itđ. Za tą zaś gloryfikacją poetyckiej wartości prawdziwego polskiego — nie idyllicznego — krajobrazu następuje gloryfikacja prawdziwych — nie idyllicznych — zajęć wiejskich: Banach bowiem głosi, że i „na boisku, i w sadach, a nawet w kurniku, — i w piekarni, gdzie dziewczki krów wymiona doją, — i w karczmie jest czym duszę uweselić swoją”:

I kiedy się len suszy lub miedli konopie,
I kiedy się drwa rąbie albo glinę kopie,
I kiedy się rżnie sieczkę albo grodzi płoty,
I kiedy się chałupę poszywa na słoty,
Kiedy się ziarno wiezie na łąkę do młyna,
Kiedy baba chleb piecze lub przedzie dziewczyna,
I kiedy na kominie mleko w garnku kipi,
I kiedy się wóz toczy, i kiedy pług skrzypi,
I kiedy się z rżącego w biegu kurzy konia,
I kiedy byczki ryczą powracając z błonia,
I kiedy owce skubią potrawowe łąny,
I kiedy się swawolne tryksają barany,
I kiedy starzy zrzedzą albo głą się młodzi...

Niestety, te piękne ustępy są zagubione w rozgadaniu — polemicznym, dydaktycznym i komplementowym, którego nie ratują soczyste wyrażenia mniej lub więcej ludowe, dość gęsto po całym utworze rozsiane („rozigrałbyś się z Kaśką, naławszy do pały”, „że mu ciuknął rubaszne z Kaśką koperczaki” itp.). Ustępy te świadczą jednak o tym, że autor miał pierwiastki poetyckiej indywidualności. Świadczy o tym także szkic charakterowy wiejskiego facecjonisty Wacha.

3. Wiele i rozmaitych piór pociągała liryka czysta. Nawet człowiek o naturze tak trzeźwej i — zdawałoby się — praktycz-

nej jak Hugo Kollątaj spisywał wierszem swoje „smutki”, „daremne projekta” itp.: tak tytułowane są jego poematy, które zresztą szacował bardzo skromnie, nie pozwalając ich drukować. Jest to, rzeczywiście, przeważnie tylko „proza w rymach”, w zgodzie z jego określeniem, ale czasem uderza w tony liryczno-sielankowe:

„Wołki, moje wołki, zmordowane w pługu, — popaście się teraz na zielonym strugu, — odpocznijcie trochę pod klonem w chłodniku, — ja sobie podumam tu przy tym strumyku.”

Jak sławny Kollątaj w tonach sielankowych, tak nieznan nikomu (ośmnastoletni w roku trzeciego rozbioru) Józef Morelowski w stylu *Trenów* Kochanowskiego szukał wyrazu dla swojego bólu patriotycznego, pisząc własne *Treny*, cykl w całości słaby, ale mający trochę wierszy o pewnej energii retorycznej:

„Noc zaszła, księżyc zbledniał, co oświecał wczora — Polskę, a zaczął służbę Moskwie dziś z wieczora.”

„Polak pod orla i pogoni znakiem — raz dziś ostatni ze snu wstał Polakiem. — Dzisiaj z wież strąca świętokradzkie dłonie — sarmackich orłów, litewskie pogonie”, itd.

Smutek i melancholia znajdowały zachętę do wyrazu w niezmiernie popularnych i wysoko przez całą epokę cenionych utworach, jakimi były *Nocy* Edwarda Younga i Macphersonowskie *Pieśni Ossjana*. „Miło-ż to z płaczącym Youngiem płakać!” pisał jego polski tłumacz Dmochowski, a wielu społecznych chętnie by się było pod tymi słowami podpisało; *Pieśni Ossjana* zaś były uważane nie tylko za autentyk staroceltycki, ale i za wzór przedstawienia uczuć z „wydatnością i czułością” (wedle wyrażenia Karpińskiego z rozprawy *O wymowie*). Zwroty youngowskie, obrazy ossjaniczne naturalnie się wielu pisarzom nasuwały, kiedy chcieli przedstawić cierpienia osobiste czy narodowe. Przykłady znamienne zebrali: Marian Szyjkowski w swoich rozprawach o losach Ossjana i Younga w Polsce, Władysław Włoch w studium *Polska elegia patriotyczna w epoce rozbiorów* (1916), Ignacy Chrzanowski w opracowaniu „*poezji za czasów Stanisława Augusta*” w zbiorowych akademickich *Dziejach literatury pięknej w Polsce*, wreszcie Juliusz Nowak-Dłużewski w wydanej już podczas druku tej książki *Poezji powstania kościuszkowskiego* (1946).

Przykładem najgłośniejszym jest *Bard polski 1795* (z tego istotnie roku pochodzący, choć dopiero w 1840 drukiem ogłoszony, i to w redakcji z gruntu przerobionej), utwór napisany

przez młodego człowieka, który miał być bardzo głośny i znakomity, ale nie w literaturze — mianowicie przez Adama Jerzego Czartoryskiego. Jest to rzecz kilkasetwierszowa o zakroju poematycznym, ujęta w pewną ramę epicką: młody poeta w towarzystwie starego „barda” wędruje po spustoszonych przez świeże nieszczęścia narodowe ziemiach polskich; widoki, które się jego oczom nasuwają, postaci, które spotyka (obląkana dziewczyna, młodzieniec, starzec), pobudzają go do wyrażania swoich uczuć: bóleści, zgrozy, żalu do świata i Boga, uwielbienia dla bohaterów narodowych, nienawiści do wrogów, pragnienia zemsty, a przede wszystkim wielkiej miłości ojczyzny. Postaci spotkane także podobne uczucia wyrażają; staje się więc poemat rodzajem cyklu elegicznego. Kończy go modlitewne wezwanie do nadziei („Nadziejo! ty nie odstęp, ty jedna bądź z nami, — ty się przeplatuj z naszymi żałami!”) i pożegnanie z ziemią ojczystą, złączone z deklaracją zobowiązania wobec tych, co zginęli w walce o nią:

Drżącymi usty dotknijmy powłoki
Poległych braci. O święte wy cienie!
Bądź nas gdziekolwiek powiodą wyroki,
Niech wasze nami kieruje natchnienie.

Ujmuje w tym utworze przede wszystkim to, co tak trafnie określił Tarnowski: że ten młody autor nie zastanawia się nad szczegółami i okolicznościami i nie szuka winowajców nieszczęścia ojczyzny, że widzi ją tylko samą i na niej jednej skupia swoje uczucie, że nieszczęście Polski to dla niego już nie sprawa polityczna, ale „sprawa pomiędzy ludzkością a Bogiem”. Niestety, siła, z jaką autor te wzniosłe uczucia wyraża, jest niewielka; cztery wiersze zakończenia, tylko co przytoczone, są już najwyższym szczytem jego ekspresji, i taki szczyt jest w *Bar-dzie* tylko jeden. Rzecz ma więc w całości raczej wartość pamiątkową niż artystyczną. Tak też ją najwidoczniej oceniał sam autor, skoro jej spółcześnie nie ogłosił. (Kiedy zaś po latach czterdziestu pięciu podał ją wreszcie do druku, była to już rzecz bardzo zmieniona. Inna sprawa, że i wtedy nie nabrała rumieńców prawdziwej sztuki: stała się tylko kompozycją bardziej umysłową i bardziej retoryczną.)

Utworem znacznie bardziej zdumiewającym niż ten młodzieńczy poemat znakomitego później męża stanu jest krótki wiersz napisany w r. 1797 przez 50-letniego podrzędnego na ogół literata (choć niepospolitego publicystę) Józefa Wybickiego: wiersz,

który jako hymn narodowy od czasów powstania listopadowego miał się stać jednym z najszerzej znanych wierszy polskich.

Jak większość hymnów narodowych, jest to w przeważnej swojej części utwór retoryczny, ale o retoryce najwyższego rzędu. Zwłaszcza pierwsze dwa jego wiersze są fenomenem pisarskim jako przedziwnie zwarte, proste i bezpośrednie sformułowanie nowej zasady życia historycznego, która, wyzywając swoją epokę, dawała zarazem początek epoce nowej, a polegała na mocnej wierze, iż naród nie przestaje istnieć, choćby był pozbawiony państwa, jeśli istnieją jego dzieci i mają wolę wybitcia się na wolność. Ta prawda, wyrażona w siedmiu najprostszych słowach, jest tu przedstawiona jako prawda Polaków, ale, oczywiście, jest ona zarazem prawdą wszystkich narodów.

Porywającej retoryce zwrotki pierwszej wtóruje w dwu następnych sięgnięcie do przykładów bohaterskiej przeszłości i wskazanie na największego człowieka społecznego. Głosem czysto już poetyckim odzywa się zwrotka dalsza — ze swoim drobnym, prostym, szkicowym obrazkiem, który — przy całej swojej drobnoci, prostocie i szkicowości — wymownie symbolizuje związek pomiędzy czującym człowiekiem a jego ojczyzną, przedstawia, jak ten związek wyraża się w osobistym życiu jakiegoś pierwszego lepszego — a więc bliskiego nam wszystkim — ojca, jakiejś pierwszej lepszej — a więc bliskiej nam wszystkim — Basi.

Wszystko to wyrażał Wybicki najprostszym językiem swoich czasów, nie unikając nawet zwrotów, które już się stawały klišami (bo już np. w wierszu Węgierskiego *Do wierszopisów* było użyte wyrażenie „co obca przemoc Polsce wzięła”).

4. Sporo stosunkowo zwolenników znajdowała forma teatralna. Jak wiemy, utwory sceniczne pisywali nie tylko Bohomolec i Zabłocki, ale i Krasicki, i Karpiński, i Książnin. A i Naruszewicz napisał dwie tragedie (które się nie zachowały). Z pisarzy młodszej generacji miał uprawiać formę teatralną z wybitniejszym wynikiem Niemcewicz (o którym obszerniej w dalszym ciągu). Dostawców repertuaru, jak Józef Bielawski, którego komedia *Natręci* stworzyła Teatr Narodowy, a z którego potem wysmiewali się różni literaci, często wcale od niego nie lepsi, był zastęp dosyć znaczny.

Teatr Narodowy, który istniał z przerwami od r. 1765, mimo swoich niepowodzeń i ciężkich kłopotów dawał niewątpliwie zachętę. Przeważnie żył ten teatr (który zresztą nie tylko sło-

wu mówionemu służył) repertuarem zagranicznym, tłumaczonym lub przerabianym według zaleceń księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego. Sztuki teatralne były przy tym prawie powszechnie traktowane albo jako lekka rozrywka, albo jako narzędzie do wyrażania pewnych tendencji satyrycznych czy budujących. Nie inaczej odnosił się do utworów scenicznych człowiek nazwany „ojcem teatru polskiego”, Wojciech Bogusławski. Niezmiernie rzeczywiście zasłużony jako aktor, reżyser, kierownik i propagator teatru, ma on także niewątpliwie zasługi i jako dostarczyciel repertuaru, który publiczność społeczną zajmował, a zarazem zapoznawał z różnymi autorami, różnymi typami twórczości nowszej i dawniejszej. Jego własne sztuki nie mają piętna prawdziwego artyzmu ani się nie odznaczają wysokim stopniem oryginalności. Przerabiał je przeważnie ze sztuk obcych, często pośpiesznie, czasem nie bardzo się troszcząc nawet o konsekwencje poszczególnych ról i samej akcji (jaskrawym przykładem jest komedia *Spazmy modne*, cudacznie przerobiona z włoskiej komedii Albergatiego), tu i ówdzie zresztą ujawniał niezaprzeczoną pomysłowość teatralną. Mają też wszystkie jego sztuki charakter bądź czysto rozrywkowy, bądź budujący lub satyryczny. Tendencją pozytywną przesyczone jest np. libretto operowe *Nędza uszczęśliwiona* (1778), przerobione z komedyjki Bohomolca pod tym samym tytułem, z chłopem jako sympatycznym bohaterem (skorzystał z tego libretta kompozytor Maciej Kamieński: tak powstał prymityw polskiej opery oryginalnej). Satyrę z tendencją pozytywną łączy np. wyróżniany przez samego Bogusławskiego *Henryk VI na łowach* (przerobiony z dialogu podrzędnego pisarza angielskiego R. Dodsleya), sztuka demonstrująca zepsucie, egoizm i okrucieństwo magnatów i przeciwstawiająca im szlachetność dziewczyny z ludu; ta społeczno-moralna tendencja wyrażona jest w sposób technicznie nieskładny i bardzo naiwny (za skrzywdzoną dziewczyną ujmuje się król, wymierzając jej sprawiedliwość i wyznaczając nagrodę).

Satyrze i pozytywnej dydaktyce obywatelskiej zarówno służy też najgłośniejsza i najpopularniejsza sztuka Bogusławskiego, opera w 4 aktach pt. *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*. Napisana i wystawiona w przededniu powstania kościuszkowskiego w Warszawie (1794), sztuka ta w najgłębszej swojej intencji jest gloryfikacją wolności i zgody. Intryga jest bardzo naiwna. Mamy przed sobą parę zakochanych, których dzieli machocha, niechętna pasierbicy, bo żywiąca własne miłosne za-

miary co do jej lubego. A że mąż jej we wszystkim ulega, ręka pięknej Basi — zamiast Stachowi (krakowiakowi) — obiecana zostaje Bryndasowi (góralowi). Kiedy zaś Stach zaczyna energiczniejsze zabiegi na swoją korzyść, przychodzi do zwady między góralami a krakowiakami. Wprawdzie zawikłania wygląda student wędrownik Bardos, posługując się m. in. maszyną elektryczną, która mu pozwala na urządzenie „cudu mniemanego”. Basia wychodzi za Stacha, nastraszona macocha wyrzeka się występnych amatorów, górale się bratają z krakowiakami i wszyscy razem w końcowych piosnkach wychwalają „pocziwość, wierność, miłość i zgodę”. Ta blaha i sztuczna zarazem intryga najwięcej musiała Bogusławskiego kosztować, zapożyczył się bowiem przy jej budowaniu aż u dwu pisarzy scenicznych swojego wieku, Francuza Poincineta (w którego sztuce *Le Sorcier* podobne stosunki rodzinne zostają podobnie uporządkowane rzekomymi czarami) i Niemca Weidmanna (w którego komedii *Der Bettelstudent* występuje sprytny student wędrownik). Już u Poincineta rzecz się dzieła w środowisku ludowym; Bogusławski jednak to środowisko zupełnie inaczej scharakteryzował — zarówno w poszczególnych postaciach (z wyjątkiem tylko występnie zalotnej macochy, która została ściśle zgodna ze wzorem francuskim), jak i w jego zbiorowej fizjonomii. Ten zwłaszcza wysiłek, aby dać pewną ogólną charakterystykę zbiorowości ludowej, a nawet dwóch jej odmian: krakowskiej i góralskiej, był oryginalny. Bo nie poszedł Bogusławski drogą popularnych schematów ludowości idyllicznej czy też czysto dekoracyjnej; zdobył się, owszem, na dość znaczną dawkę realizmu: przedstawił (w ogólnych zarysach prawdziwie) fragmenty obrzędów ludowych, mówił sporo o zwyczajach i zajęciach wiejskich (rolniczych, pasterskich, młynarskich etc.), starał się uchwycić pewne ogólne rysy usposobienia ludu i okrasić jego mowę pewnymi właściwościami wymowy, które uważał za znamienne, a także sporym zasobem jędrnych wyrażen w stylu ludowym: „Zaraz do niego lizie, kieby smoła jaka”, „Ze go tak osiodłała, jak kobyłę starą”, „To cię tak palnę w papę, że się aż obliźniesz”, „Ochlał się wiecyscie”, „Dziewki mię okiem zjadają” itp. Niestety, obok tych wyrażen występują (w ustach tych samych postaci) i konwencjonalizmy literackie w rodzaju „Tak moje serce większych doznaje płomieni, — kiedy na mnie fortuna przeciwności mieni”, itp. Żaden też z charakterów nie jest ani pogłębiony, ani nawet obdarzony większą ilością rysów szczegółowych: są to

marionetki sceniczne, na tyle tylko odrębne, ile trzeba, żeby je można odróżniać. Bądź co bądź jednak cały utwór wypełnił Bogusławski postaciami z ludu (z jednym wyjątkiem studenta wędrownika) i przedstawił ich sprawy jako po ludzku wzruszające i zajmujące. Przewodnie też motywy zgody, umiłowania wolności i rodzimości przebijają poprzez sztuczno-prymitywną intrygę i poprzez konwencjonalizmy stylistyczne, znajdując tu i ówdzie wyraz o naiwnym wdzięku, przypominającym pieśni ludowe. Potomność wyróżniła pamięcią piosnkę Basi o Wandzie „co nie chciała Niemca”, ale to głównie ze względów narodowych. Artystycznie wyżej wzniósł się Bogusławski w piosenkach mówiących o powszechnej potrzebie wolności:

Skowronecek pod kamieniem, labędź wedle wody,
A słowicek w chłodnym gaju używa swobody, itd.

5. Mniej znacznie od teatralnej wabiła forma powieściowa. Szczytowym w niej osiągnięciem pozostały *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. Inni powieściopisarze przeważnie tylko naśladowali Krasickiego, a i tych nie było wielu. Najciekawszy z nich jeszcze jest Michał Krajewski, autor powieści *Wojciech Zdarzyński, życie i przypadki swoje opisujący* (1785), która samym już swoim tytułem wskazuje na wzór *Doświadczyńskiego*. Podobny tu rzeczywiście i bohater, i jego koleje, i kompozycja powieści, i jej morał (bo, naturalnie, i tego nie brakuje). Młody Wojciech — podobnie jak jego prototyp — otrzymuje fatalne wychowanie domowe i szkolne (przedstawione karykaturalnie, choć nie bez rysów ciekawych i z rzeczywistości wziętych), w stolicy staje się ofiarą oszustów i lichwiarzy, traci majątek i ratuje się ucieczką w balonie. Balon zanosí go... na księżyc do idealnego kraju Sielan (wiernie odpowiadających Nipuanom Krasickiego). Trochę oryginalniejsza jest część trzecia, w której bohater wraca na ziemię, ale dostaje się naprzód do fantastycznego kraju Wabad, ze stolicą Modol: jest to w istocie Polska z Warszawą, przedstawiona satyrycznie, trochę na podobieństwo pewnych części *Gullivera* Swifta, trochę *Listów perskich* Monteskiusza. W końcu pan Wojciech wraca, oczywiście, do kraju i zostaje dobrym obywatelem.

Jest więc w sumie *Zdarzyński* jakby mniej wydarzonym bliźniakiem *Doświadczyńskiego*. Druga znowu powieść Krajewskiego, *Pani Podczaszyna* (1786), może się wydawać bliźniacz-

ką *Pana Podstolego*, główna bowiem jej część to nic innego jak beletryzowany traktat o wzorowej kobiecie-obywatelce. Ale ma ona już więcej rysów indywidualnych: ma przede wszystkim, w odróżnieniu od *Podstolego*, pewną fabułę. Ta fabuła też jest naśladowana: mianowicie z *Nowej Heloizy* Rousseau'a. Jej istotą jest nieszczęśliwa miłość dwojga kochanków, rozdzielonych przez wolę matki, która córce swojej narzuca małżeństwo z człowiekiem niekochanym. Głęboka religijność i rzetelność moralna każą jej się pogodzić z losem, opanować własne uczucie i stać się nie tylko wzorową obywatelką, ale i wzorową żoną. W *Krajewskim* nie ma nawet cienia intencji Rousseau'a: ani mu do głowy przychodzi gloryfikować uczucie i upominać się o jego prawa; ale, przedstawiając przejścia miłosne swoich bohaterów, pozwala im czasem przemawiać namiętnym lirycznym stylem Jana Jakuba. Oto np. jak lamentuje bohaterka zmuszana do nie milego małżeństwa:

O! jak wielkiej ofiary domagają się ode mnie! Gdyby mi chodziło o życie, jak nierównie z większą łatwością śmierć bym obrała i wyrok taki byłby dla mnie dobrodziejstwem, czyniąc koniec nieszczęściu memu! Ale żyć dlatego, aby być nieszczęśliwą, oplakiwać ten moment, w którym poprzysięgnę na zgubę moją walczyć z sercem i kazić je albo hipokryzją szkaradną, albo nie pozbytą nigdy niechęcią, o! Nieba... Ah! ja nieszczęśliwa!... Boże, Ty widzisz, co czynię z sercem moim... Niechże będę najnieszczęśliwszą z ludzi... Cierpiąc to życie niemile, nie mam większej ofiary, którą bym z siebie uczynić mogła...

Rychło jednak zazwyczaj wraca *Krajewski* do stylu trzeźwej relacji, która bardziej harmonizuje z jego myślą dydaktyczną: bo i w części erotyczno-fabularnej powieści jest myśl dydaktyczna, mianowicie ta, że porywy serca trzeba umieć hamować i podporządkowywać obowiązkowi. Myśl ta odpowiada utemperowanemu doświadczeniem *Wojciechowi Zdarzyńskiemu*: i on bowiem do fikcji powieściowej jest wciągnięty jako brat *Pani Podczaszyny* i narrator.

Jeszcze inny wzór, mianowicie *Telemaka Fénelona*, naśladował *Krajewski* w powieści *Leszek Biały* (1789). Element powieściowy jest tu, bardziej jeszcze niż w *Podczaszynie* i *Zdarzyńskim*, pretekstem tylko dla dydaktyki (społecznej i gospodarczej głównie) wypełniającej rozmowy osób, prowadzone ozdobną prozą literacką.

Niezaprzeczony interes historyczno-kulturalny przedstawiają powieści (pseudohistoryczne) zdolnego publicysty *Franciszka*

Jezierskiego *Gowórek* (1789) i *Rzepicha* (1790); nie mają one jednak żadnych już momentów artystycznych. Autorowi chodziło tylko o krytykę możnowładztwa, udowodnienie równości między ludźmi, podniesienie społecznego znaczenia ludu itp. tezy polityczno-społeczne, które rama powieściowa mogła pomieścić.

Kilka natomiast żywych szkiców charakterowych i wcale plastycznych obyczajowych obrazków zaleca *Księdza Plebana* (1786) Józefa Kossakowskiego. I to zresztą bliski krewniak (wedle Stanisława Augusta: „stryjecznie rodzony brat”) *Pana Podstołego*, tj. przede wszystkim zbiór pouczających dysput i użytecznych wykładów. Takież dysputy wypełniają drugą „powieść” Kossakowskiego pt. *Obywatel* (1788).

6. Stosunkowo dużo w tych czasach tłumaczono (aczkolwiek nie tyle, ile trzeba było, żeby dotrzymać kroku Europie zachodniej). I w tym zakresie, jak w wielu innych, znaczny wpływ wywarły „*Monitor*” i „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*”, dając nie tylko zachętę teoretyczną, ale i eksperymentalną, bo i jedno, i drugie pismo drukowało sporo tłumaczeń, a nieraz jeden i ten sam utwór poetycki (zwłaszcza Horacego) w różnych przekładach. W ten sposób upowszechniało się rozumienie, że przekład nie jest jakimś procesem reprodukcji, dającym się ująć w zasady mechaniczne, ale transpozycją z jednego indywidualnego systemu wartości językowo-artystycznych na inny taki indywidualny system — że więc możliwe są różne przekłady tej samej rzeczy, bardzo od siebie nawet odmienne, a przecież równie dobre. Hołd tej prawdzie złożył Naruszewicz, wydając w r. 1773 wspomniane tu już wiele razy *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*. Niewielki, jak wiadomo, na wolumen zbiór poety rzymskiego rozrósł się tu na dwa grube tomy, bo jedna i ta sama oda była przedstawiana często w kilku tłumaczeniach (II 14 np. aż w pięciu).

Do tłumaczy tego wydania należeli, jak już wiemy, i Naruszewicz, i Książnin, i Zabłocki. Z dość licznego zastępu innych wyróżnia się zwłaszcza Józef Koblański, tłumaczący — wedle sumiennej charakterystyki Ogrodzińskiego — „przeważnie wiernie, a często z połotem”, aczkolwiek nie bez potknięć. Przekłady jego nie mają tej sarmackiej rubasznosci, którą do transpozycji Horacego wprowadzał Naruszewicz; nie ma w nich także unowocześniania obrazów. Są w obrazowaniu tradycyjne, w stylu gładkie, czasem nawet przesadnie wygładzone. Za

przykład może służyć zwrotka pierwsza ody do Pompejusza (II 7):

Ty, z którym nieraz byłem w życia zgonie,
Kiedym za wodzy Bruta nosił bronie,
Któż mi cię wraca? kto przywraca progom
Włoskim? oddaje kto ojczystym bogom?

Na chwile tężyzny zdobywał się nieraz Fabian Sakowicz (który zresztą tylko dziesięć ód przetłumaczył). Oto, dla przykładu, jego tłumaczenie trzeciej zwrotki ody *Otium divos* (II 16):

Nie przed dostatki ni ceklarzów zgrają
Nędznego serca uciski pierzchając,
Ani pod dachem przed gorzkim kłopotem
Skrzyszesz się złotem.

Szczęśliwe momenty miewał i Józef Świątorzecki, i niektórzy jeszcze inni tłumacze edycji naruszewiczowskiej.

Zapał horacjański ogarnął również jednego ze starszych pisarzy, mianowicie Józefa Epifaniego Minasowicza. Przełożył on był kilka pieśni rzymskiego poety jeszcze w czasach saskich; teraz wzbogacił dawny zbiorek nowymi tłumaczeniami, tak że — z wyjątkiem kilkunastu ód i epod — ogarnął całe dzieło liryczne Horacego, stając godnie obok młodszych przekładczy, w wierszach niezbyt wprawdzie finezyjnych, za to zamaszystych i dostojnych. Oto np. jego wersja pierwszej zwrotki ody do Pompejusza (II 7):

O, nieraz bliski ze mną już ostatniej chwili
Życia, gdyśmy pod wodzem Brutusem służyli,
Któż cię przywrócił, prawie jak z pogrzebu,
Ojczystym bogom i włoskiemu niebu?

„Monitor” i „Zabawy” drukowały także przekłady innego pisarza pokolenia „saskiego”, mianowicie Onufrego Korytyńskiego (tłumacz to zresztą mniej wybitny), a w r. 1784 wydał *Satyry* Horacego, które „wyłożył” i do „naszych obyczajów naciągnął” jeszcze jeden pisarz tejże „saskiej” generacji, gadatliwy, ale pełen werwy Marcin Matuszewicz.

Upodobanie w Horacym było tradycyjne w Polsce od XVI wieku, teraz tylko przejawiało się w nowych formach. Żaden zaś już inny poeta antyczny równego zapалу nie wzbudził i tak

licznych propagatorów nie pozyskał. Naruszewicz i Książnin, jak wiemy, upodobali sobie w anakreontykach. Minasowicz ogłosił wybór z Auzoniusza (1756). Owidiuszowe *Elegie miłosne* przełożył i wydał dwukrotnie (1785, 1791) Benedykt Hulewicz. Hezjod znalazł tłumaczy w Jacku Przybylskim (*Dzieła wszystkie dochowane*, wyd. 1790) i w Krasickim (który *Roboty i dni* przełożył prozą). Już była mowa o przekładach Krasickiego z Lucjana. Ignacy Nagurczewski, który w młodym wieku, jeszcze za czasów saskich, wydał był przekład *Bukolik* (czyli, jak je nazwał, „pasterek”) Wirgilego, pracował potem długo nad Homerem i dociągnął pracę (nigdy zresztą w całości nie wydana) do XVIII pieśni *Iliady*. Tymczasem pieśń I *Iliady* przełożył i wydał (1790) Jacek Przybylski, w rok zaś później — pierwszych osiem pieśni — Franciszek Ksawery Dmochowski. Wreszcie w r. 1800 rozpoczął Dmochowski druk całkowitego przekładu *Iliady*, pierwszego w Polsce (który w roku następnym ukończył).

W wieku XIX i XX *Iliada* miała być tłumaczona jeszcze kilka razy, ale — według dzisiejszych znawców antyku, w szczególności Tadeusza Sinki — Dmochowski obrał ton najtrafniejszy, starając się łączyć prostotę z siłą i szlachetnością słowa. Naczelną zresztą zaletę pozyskał jego przekład, jak twierdzi Sinko, dzięki samemu duchowi czasu, w którym powstał: bo Dmochowski przy największych staraniach o prostotę i naturalność zachowywał zawsze pewien polor „dworski”, odpowiadający dzisiejszym wyobrażeniom o charakterze rycersko-dworskim epopei Homera. Za przykład sztuki Dmochowskiego może służyć choćby tych jedenaście wierszy z pieśni XVI:

Po głosie wodza bardziej skupiły się roty.
A jak ściśle budownik spaja ściany w murze,
Dom stawiać mocen wiatry wytrzymać i burze —
Tak ściśle się skupili mężni wojownicy:
Puklerz tyka puklerza, przyłbica przyłbicy,
Przy kicie pływa kita, zbroja blisko zbroi,
Mąż przy mężu i dzielne wojsko jak mur stoi.
Na czele bohaterów, zapalonych srodze,
Patrokl i Automedon, dwa stawają wodze.
Jedna w obudwu śmiałość, jedna w obu dusza,
Za nimi wybór wojska Mirmidonów rusza.

Dmochowski tłumaczył i urywki *Raju utraconego* Miltona (co prawda z prozaicznego przekładu francuskiego Ludwika Racine'a). Odważniejszy (i umiejący po angielsku) Jacek

Przybylski porwał się na całość wielkiego poematu Miltonowego (1791), zarówno jak i na uzupełniający go *Raj odzyskany* (1792). Przetłumaczył także *Luzjadę* Camoensa (1790), popularyzując na długo w języku sam (niedokładnie oddany) tytuł tego głośnego dzieła. Przekłady Przybylskiego odstraszały licznymi neologizmami, które były wyśmiewane przez współczesnych, acz te i owe z nich utrzymały się w języku literackim, a nawet weszły do potocznego (jak „pomnik”, „zakus” lub „nawał”). Trudniejsze ustępy Milтона nie zawsze Przybylski trafnie rozumie, a cały tekst znacznie rozszerza, ale zdobywa się na niepospolitą plastykę, jedrność i sugestywność — zwłaszcza w opisach. Szatan np. „pływa w ciszy, gdzie świąty wątpliwe go wiodą” (II 1042); otwarto wrota piekielne (II 890—891): „wtedy jawią się sinej głębi tajemnice”; a oto ryby (VII 406—408):

Owe na brzeg ku słońcu wynurzone lecą,
Skazując swe pancerze złotem nakropione,
Lub w swych perlistych skrzelałach wygodnie sklepione
Czekają na szlamisty żer...

Przygodnie tłumaczono i drukowano, zarówno w czasopiśmie jak i w zbiorach poezji, utwory lirycznych i satyrycznych poetów francuskich XVII i XVIII wieku. Wojciech Jakubowski zahazardował się (mało szczęśliwie) w przekład znacznego wyboru bajek La Fontaine'a (1774). Gressetowego *Vert-verta* przełożył zgrabnie Tadeusz Morski (1779), korzystając już z frazeologii o rok wcześniej ogłoszonej *Monachomachii*. Delille'a *Ogrody* zostały żywo, choć nie bezbłędnie, przetłumaczone (w części wierszem, w przeważnej części prozą) przez Karpińskiegc (1783, 1790). — Z angielskich poetów szczególną wziętością cieszył się Pope, zwłaszcza *Listy Heloizy do Abelarda*, aż trzy razy przekładane, a sześć razy wydawane; drugie miejsce w popularności zajął *Wiersz o Człowieku*, trzykrotnie tłumaczony, a czterokrotnie ogłaszany drukiem; dwóch tłumaczy znalazł *Pukiel porwany* i dwóch *Wiersz o krytyce*: jednym z grupy pierwszej był Niemcewicz, jednym z drugiej Przybylski, którzy przekładali wprost z oryginału (Przybylski nawet wydał *Wiersz o krytyce* w r. 1790 z tekstem oryginalnym na stronicach obocznych). Inni tłumacze zarówno tego jak innych poetów nowożytnych opierali się na przekładach francuskich. — Edwarda Younga *Nocy* wyszły trzykrotnie (1785, 1787, 1798) w prozaicznym tłumaczeniu bezimiennym, część zaś ich pierwsza także

w wierszowanej wersji (1798) Dmochowskiego; tenże tłumacz przełożył również Youngowski *Sąd ostateczny* (1785). Macphersonowskie *Pieśni Ossjana* tłumaczone były przez Krasickiego i Książnina, a przed nimi jeszcze w mniejszym wyborze przez Konstantego Tyminieckiego (1791). — Poetami niemieckimi interesowano się mało; w przekładach najobficiej reprezentowany jest Gessner (którego tłumaczono już od r. 1768); obok niego najczęściej się można spotkać z nazwiskiem wielostronnego a łatwo przystępnego Gellerta.

Do tragiczków ani komediopisarzy starożytnych nikt nie sięgał. Z dzieł wielkich tragiczków francuskich wyszła tylko *Fedra* Racine'a (1787), w wyjątkowo dobrym przekładzie, podobno Wojciecha Turskiego. Później Niemcewicz przełożył *Atalię* (by ją wydać dopiero w r. 1805). Więcej tłumaczono Moliera. Poza *Amfitrionem* w przekładzie Zabłockiego (1783) wyszło po polsku jeszcze trzynaście jego komedyj, m.in. *L'Ecole des femmes* (1781, pod błędnym tytułem „Szkoła kobiet”, zamiast „Szkoła żon”), *Don Juan* (1781), *Georges Dandin* (pod dwoma różnymi tytułami, 1779 i 1780), *Skąpiec* (1778), *Świętoszek* (1777), *Mieszczanin szlachcic* (1782), dwa wydania *Chorego z przywidzenia* (1783, 1793). Nikt nie przetłumaczył *Mizantropa*. Z mistrza komedii konwersacyjnej, Marivaux, przełożono *Le Jeu de l'amour et du hasard* (ok. 1776, pt. „Miłość sympatyczna”), *Les Fausses confidences* (1784, pt. „Falszywe zwierzenia się”) i jeszcze dwie inne sztuki. Przełożone były także obydwie sławne komedie Beaumarchais'go: *Cyrulik sewilski* (1780) i *Wesele Figara* (1786; jest i drugie tłumaczenie, Zabłockiego, ale nie drukowane). Z najgłośniejszego pisarza epoki, Woltera, którego już za czasów saskich trzy tragedie były przełożone, w okresie stanisławowskim przetłumaczono dalszych dziewięć utworów dramatycznych (co zresztą było zdobyczą w części tylko wartościową dla kultury estetycznej). Z teatru włoskiego największym powodzeniem cieszyły się melodramaty i oratoria Metastasia, którego publiczność polska poznała już za czasów saskich, głównie dzięki Minasowiczowi i Żaluskemu: do siedmiu dawniejszych przekładów przybyło teraz (1779—1787) dwanaście nowych. Z Goldoniego wydano w tłumaczeniu polskim trzy komedie. Zaczęto się w tych czasach interesować już i znakomitymi pisarzami scenicznymi innych krajów: była więc np. wydana w polskim przekładzie *Minna von Barnhelm* Lessinga. Znacznie zaś więcej jeszcze dzieł wybitnych obcych autorów można było oglądać na scenie. Ba, na scenie można już było zo-

baczyć i Szekspira, choć przekładanego tylko z przeróbek francuskich lub niemieckich: Bogusławski w r. 1797 grał nawet we Lwowie *Hamleta*, „podług poprawy Schroedera przełożonego”. (Inne sztuki też były przeważnie tłumaczone według różnych „popraw”, najczęściej bardzo pogarszających, aleć zawsze coś z oryginału w nich zostawało.)

Tłumaczono i wybitne dzieła nowożytnego powieściopisarstwa. Nie tylko więc były przekładane „powiastki filozoficzne” olśniewającego, modnego Woltera, ale i Lesage’a *Gil Blas* (1769) i *Diabeł kulawy* (dwukrotnie: 1777, 1782), i Prévosta *Manon Lescaut* (1769), i Cazotte’a *Diabeł rozkochany* (dwukrotnie: 1783, 1785). Węgierski przełożył *Listy perskie* Monteskiusza (1778), a choć przekład był nietęgi, wydano go po siedmiu latach na nowo (1785). Uderzającą luką jest brak przekładu *Nowej Heloizy* Rousseau’a i *Pawła i Virginii* Bernardina de St. Pierre (choć przełożono z tego autora, w r. 1794, nikłą *Chatkę indyjską*). — Wzbudziło się zainteresowanie i dla wielkich dzieł powieściowych Anglików: nikt wprawdzie nie przedsięwziął tłumaczenia tak głośnego w całej Europie Richardsona ani równie sławnego Sterne’a (w którym się rozczytywali Stanisław August, Krasicki i Karpiński), ale przełożono De Foego *Robinsona Crusoe* (1769, drugie wyd. 1775); przełożono Swifta *Podróż kapitana Gulliwer* (1784); przełożono Fieldinga trzy dzieła naczelne: *Josepha Andrews* (dwukrotnie: 1787, 1790), *Amelię* (1787) i *Toma Jonesa* (1793); przełożono Smolletta *Roderyka Random* (1785). Niemcewicz w więzieniu rosyjskim (po Maciejowicach) przełożył *Historię Rasslasy, królewicza Abissynii „z angielskiego Dr. Johnsona”*, by ją wydać dopiero w r. 1803. Znajomość angielszczyzny była szczupła, tłumaczono więc przeważnie z przekładów francuskich (*Robinsona* np. przełożył Albertrandi z dydaktycznej przeróbki Feutry’ego). Niemniej jednak był to wysiłek wartościowy i niepospolity, co możemy ocenić, uprzytomniając sobie, że np. na nowe przekłady Fieldinga dotąd nikt się w Polsce nie zdobył. — W czasach stanisławowskich przetłumaczony również został po raz pierwszy na język polski — także za pośrednictwem przeróbki francuskiej, Lesage’a — *Don Kiszot* (1786; przekładu dokonał Franciszek Podoski). — Wcześniej Łukasz Sokołowski otworzył czytelnikom polskim drogę w krainę fantazji wschodniej tłumacząc i wydając „dla publicznej satysfakcji” (1767—1774) olbrzymi zbiór *Tysiąca nocy i jednej*, według głośnego przekładu francuskiego Gallanda. Podążał za nim Jan Potocki w swoich

parafrazach powiastek wschodnich, zarówno jak w oryginalnych próbach, włączonych do *Voyage en Turquie et en Egypte* (1788), które w rok później Niemcewicz swoim przekładem uprzystępniał szerszej publiczności. Obok tych powieści wybitnych tłumaczono, obficie nawet, podrzędne — zarówno powieści w dawniejszym guście, fantastycznym, awanturnicznym i „politycznym” (debiutem literackim Niemcewicza był przekład kilku takich rzeczy), jak i powieści w nowszych typach: „uczuciowym”, „filozoficznym” i „moralnym”. I niektóre z nich miały także znaczenie dla kultury literackiej (jako przykład, jeden z wielu, wymienić można wydaną w 1779 r. *Wieśniaczkę uszczęśliwioną* Karola de Mouhy, wzorowaną na powieściach Marivaux i przez to właśnie znaczącą, bo same powieści Marivaux tłumaczone nie były).

Przeciętny poziom tłumaczeń był niewysoki. Rozszerzały one jednak mimo wszystko horyzonty i przyczyniły się do wyrabiania nowych dziedzin wrażliwości. O zrozumieniu ich znaczenia świadczą rozważania teoretyczne, które im poświęcono. Zarysowały się wyraźnie dwa kierunki. Pierwszy, którego rzecznikiem teoretycznym w zakresie sztuk teatralnych stał się Adam Kazimierz Czartoryski (w przedmowie do *Panny na wydaniu*, 1771), żądał od tłumacza przystosowania obcego dzieła w większej lub mniejszej mierze do „krajowych obyczajów”. Panował on w większości przekładów dzieł dramatycznych, miał wybitnych zwolenników wśród tłumaczy Horacego, przejawiał się i w niektórych transpozycjach poezji nowoczesnej; nie ogarnął natomiast dziedziny powieści (dwie tylko popularne, podrzędniejszego zresztą znaczenia, książki powieściowe zachodnie wystąpiły w polskim stroju — jako *Polak w Paryżu* i *Podolanka wychowana w stanie natury*). Wystąpił przeciwko temu kierunkowi Węgierski w dedykacji przekładu *Pigmaliona* Rousseau’a (ok. 1778), twierdząc, że wydaje on nie tłumaczenia, ale słabe imitacje. Jeszcze zaś mocniej przeciwstawił mu się Karpiński we wstępie do przekładu *Ogrodów* Delille’a (1783) pisząc:

„Zwyczaj ten [...] przystosowania rzeczy przetłumaczonej do kraju swego nie zdaje mi się do naśladowania. Za co, proszę, mając rzecz cudzą w ręku, wszystkie jej znaki odbierać, przez które by, że cudzą jest, poznana być mogła?”

Postępowanie takie, wywodził w dalszym ciągu, krzywdzi autora książki w cudzym narodzie, a stwarzając pozór oryginalności z cudzych piórek, wychodzi w końcu na złe i temu

narodowi, i samemu tłumaczowi. W swoim też tłumaczeniu starał się Karpiński „podać” czytelnikowi dzieło jak mógł „najwierniej z francuskiego przełożone”. Jego drogą szedł i Dmochowski, i Przybylski.

Krasicki, który także napisał artykuł *O tłumaczeniu ksiąg*, zajął w tej sprawie, jak w wielu innych, stanowisko kompromisowe, twierdząc, że do jednych dzieł jeden, do innych drugi system można stosować, i powołując się na przykład Górnickiego, co Senekę wiernie tłumaczył, ale *Dworzanina Castiglionego* „zupełnie przekształcił i z włoskiego tak kunsztownie uczynił polskim, iż mu się chwala i kopii, i oryginału należy”. Zdecydowanie natomiast i mocno głosił Krasicki inne zasady: że tłumaczyć można tylko z oryginału i że „prawy tłumacz przeistoczyć się powinien w tłumaczonego, a do tej przemiany jak wiele pracy, jak wiele dowcipu i wrodzonej skłonności potrzeba, łatwiej to uczuć można niżeli wyrazić”.

7. Powody dotąd ukazane: intensywny, jak nigdy przedtem w Polsce, ruch literacki, rozpowszechnianie się nowych form pisarskich, obfite tłumaczenia, szerzące się wieści o nowych albo i dawniejszych, ale dotąd u nas mało znanych zjawiskach literackich Zachodu — wszystko to skłaniało do sprawdzania obiegowych pojęć krytycznych, do zastanawiania się nad tym, czym jest właściwie poezja i jak ją należy oceniać. Drukował na te tematy różne artykuły „Monitor”, już od pierwszego roku swojego istnienia (1765). Książę Adam Czartoryski, wielki inicjator i animator, aby zaradzić brakowi piśmiennictwa rodzimego, wydał przekład dziełka francuskiego F. Juvenela de Carlenas *Historia nauk wyzwolonych* i uzupełnił je uwagami o pisarzach polskich (1766); później zaś poruszał pewne zagadnienia poetyki i krytyki w przedmowach do swoich naśladowczych komedyj: *Panna na wydaniu* (1771) i *Kawa* (1779). Ta ostatnia została nadto opatrzona całym zbiorem *Listów krytycznych o różnych literatury rodzajach i dziełach*, których autorami byli Grzegorz Piramowicz, Michał Mniszech, Józef Szymanowski (o tego „listach” już była mowa), wreszcie sam Czartoryski. Niebawem Ignacy Włodek w dziele *O naukach wyzwolonych w powszechności i szczególności* (1780) dał pierwszy u nas przykład motywowanej oceny literackiej, połączonej ze szczegółowym rozbiorem utworu (mianowicie VII z *Trenów* Kochanowskiego). Równocześnie wydany *Kalendarz teatrowy* (1780) zamieścił rys historyczny teatru, rozważania o „prawi-

dłach sztuk dramatycznych" i rozbiór kilku sztuk teatralnych świeżo przetłumaczonych lub napisanych. Krasicki w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* (1781) zamieścił, jak wiemy, artykuł o poezji, z polotem, choć niezupełnie konsekwentnie, napisany przez Chreptowicza. W r. 1782 Karpiński ogłosił swoje uwagi *O wymowie w prozie albo wierszu*. W r. 1786 wyszło dziełko Filipa Neriusza Golańskiego *O wymowie i poezji*.

Nikt jednak nie zajął się sprawami poetyki tak szczegółowo i tak systematycznie, jak Franciszek Ksawery Dmochowski (znany nam już jako tłumacz) w swoim „poemacie we czterech pieśniach” pt. *Sztuka rymotwórcza* (1788).

Podjął on swoją pracę „zagrzany czytaniem dzieł o Sztuce Rymotwórczej”, zwłaszcza *Listów do Pizonów* Horacego i *L'Art poétique* (1674) Boileau'a. „Z obudwóch” też, jak deklaruje w przedmowie, „czepał myśli”; „do drugiego układu szczególnie się przywiązał” (istotnie bardzo wiernie idzie za nim); oryginalności dziełu swojemu nie przyznaje, oświadczając jednak, że nie jest ono „samym tłumaczeniem” (co rzeczywiście prawda).

Jego punktem wyjścia jest przekonanie o konieczności norm, czyli — jak się to w ówczesnym języku określało — „przepisów”. Mówi o tym w wierszu dedykacyjnym do króla:

„Wszystko się w pewnej mieści osnowie, — zle to być musi, co ślepo leci: — mają przepisy filozofowie, — mają je mowcy, mają poeci. — Dowcip, co śmiałym buja polotem, — puściwszy wolne malowni skrzydła, — żeby opaczny nie poszedł zwrotem, — musi szanować sztuki prawidła.” Itd.

Krótko mówiąc, praca poety jest kunsztem, nie tylko darem twórczym (w ówczesnym języku: dowcipem). Większa też część *Sztuki rymotwórczej* wypełniona jest nauką owego kunsztu, wykładem „prawideł”, wykreślanie „szrank” dla poety. Postawa Dmochowskiego jest przede wszystkim dydaktyczna (w przeciwieństwie do Boileau'a, którego *Art poétique* dydaktyzuje wprawdzie przygodnie, głównie wszelako ma intencje satyryczne, krytyczne i polemiczne). Widzi Dmochowski poezję, jak Boileau, tylko w tradycyjnych gatunkach (sielanki, elegie, pieśni, epigramaty, satyry, bajki, tragedie, epepeje, komedie); istnienia innych nie dopuszcza lub nie podejrzewa. O każdym z tych gatunków mówi z osobna i szczegółowo. Wykład jego jest arbitralny. A więc: sielanka ma mieć tok prosty, zdobić się w „słodkie wdzięki”, nigdy nie używać „nastrzępionych” wyrazów; elegia może się wznieść „wyżej trochę, atoli niezbyt

okazale"; „najwyższa” za to „okazałość” dozwolona jest pieśni; na scenie nie wszystko można przedstawiać, w szczególności: „niechaj się nigdy teatr krwią ludzką nie broczy: — nie mogą cierpieć tego delikatne oczy”; bohater epopei powinien być „nawet i w słabościach swych niepospolity”; w narracji epickiej panować ma „zwięzłość i żywość”; w komedii nie dość „wady” ludzkie ukazywać: „trzeba nam jeszcze cnoty wystawić przykłady”; itd. Przeważnie idzie Dmochowski w tych wszystkich regułach za Boileau’em, nie bez odstępstw wszelako. Osłabia np. znaczenie tzw. jedności miejsca w sztuce dramatycznej; nie żąda, aby charakter bohatera tragicznego był niezmienny (wymaga tylko, aby zmiana była umotywowana); zgadza się na występowanie w tragedii ludzi pospolitych, nie tylko królów i książąt; mówi o potrzebie zwracania uwagi na różnice narodowe w charakterach; występuje przeciwko zawziętemu kontrastowaniu postaci na scenie itd. Jest też znacznie od Boileau’a liberalniejszy w uznawaniu „wzorów”; widzi je nie tylko w literaturach antycznych i francuskiej, ale i w niektórych innych nowożytnych: rozplywa się nad Youngiem, z uznaniem wymienia nazwiska Tassa, Miliona, nawet „Szykspira” (tego ostatniego ze zwykłymi w ośmnastym wieku zastrzeżeniami). Wskazuje i na wzorowych pisarzy polskich. I w tych zresztą sądach nie jest oryginalny: wypowiedane one wszystkie były już wcześniej w polskim piśmiennictwie krytycznym.

Głosząc swoje „prawidła” powołuje się Dmochowski nie tylko na mistrzów, których „toru” się trzyma, ale i na „naturę”, którą — jak powiada — miał „na oku ściśle”. „Natura”, mówi sam poemat (I), „jest jedynym ozdób wizerunkiem”. Dodane jest wszelako znaczące zastrzeżenie: „byleś je brał rozumnie, nie ślepym trafunkiem”. Rozum jest więc zalecany jako nieomylny i uniwersalny przewodnik: „Wiele jest dróg do błędu, lecz jedna prowadzi — do prawdziwych piękności; tą rozum iść radzi”; „zatem trzeba się trzymać zdrowego rozsądku, — by wątek był postawy wart, postawa wątku” itd.

Przewodnik ten, trzeba przyznać, daje w wielu wypadkach wskazówki trafne. Cóż można zarzucić takiemu zaleceniu: „Niech wszystko sobie miejsce właściwe osiedzie, — niech śróddek z wstępem zgodny, koniec z śródkiem będzie” (I)? Czy nie jest do przyjęcia teza: „Jasność jest pierwszy przymiot” (I)? Czy nie zasługuje na uznanie rada: „Póty nie twórz słów nowych, póki zdadne stare” (I)? Albo czy nie ma słuszności obser-

wacja: „Całe dzieło błąd jeden może zepsuć brzydko” (IV)? Tak, ale wszystkie te zasady i spostrzeżenia nie dotyczą w najmniejszej mierze tego, co jest specyficznie właściwe poezji: mówią tylko o tym, co jest jej wspólne z wszelkimi innymi rodzajami pisarstwa. Podobnie zasady mieszania farb i doboru materiału do pędzli wspólne są temu, co maluje obraz, z tym, co maluje np. szafę.

Dmochowski, tak samo jak jego mistrz Boileau, nie zapomina o tym, że poetę spośród innych piszących wyróżnia coś szczególnego. Nazywa to najczęściej „dowcipem” (choć raz jeden używa i wyrazu „natchnienie”). Istotą „dowcipu” jest znajomość natury i siła uczucia. „Kto ma dowcip ścieśniony i genijusz suchy, — tego Pegaz poziomy, temu Febus głuchy”; o tym głosi *Sztuka rymotwórcza* już na samym początku. Większy zaś jeszcze nacisk położony jest na znaczenie uczucia w ustępach o pewnych gatunkach poezji. Dla elegii np. — „mało, że rymotwórstwa masz talent szczęśliwy, — trzeba mieć duszę czułą i serca głos tkliwy” (II); „hańbą Apollina” i „Parnasu ohydą” są lirycy, co nie umieją w „pieniach ogniem się zapalić” (II); na scenie podobnież nie wzruszy nas ten, co „nie wziął dowcipu, nie wziął serca od natury” (III); itd.

Siła uczucia znaczący tyle, że może sobie czasem pozwolić i na zlekceważenie „przepisów”, choć są niby tak ważne: „Górny genijusz, lotne rozpuściwszy skrzydła, — za nieprzystępne sztuki wyleci prawidła” (IV). Swobodę tę, co prawda, Dmochowski, jak i liczni jego współcześni, w znacznej mierze ogranicza, przedstawiając ją jako przywilej pewnych tylko gatunków poezji: ułatwia mu to jego system, w którym te gatunki mają granice jakby polityczne. Za szczególnie właściwą uważa swobodę w pieśni (ta „niedużo słuchać lubi prawideł nauki — i nieład w niej szczęśliwy wyskokiem jest sztuki”, II). I wśród ogólnych jednak zasad (IV) umieszczone zostało ostrzeżenie:

„Acz się nie trzymaj sztuki jak pijany płota: — nie każda jedno cierpi prawidła robota.”

Słowa te poparte są przykładami śmiałych innowacyj Milтона i... Younga, które znów prowadzą do wniosku, że „prawidła” wskazują niejako tylko najbliższe drogi natury, wszystkie jednak dzieła są dobre, „skoro tylko z naturą są zgodne”. Same natomiast „prawidła” nie wystarczają, jeśli nie łączy się z nimi dar twórczy. Bo: — „nie wszystko to jest wierszem, co się nim nazywa: — są tam rymy, są słowa, lecz na duchu zbywa” (I). „Bez szczęśliwego daru natury”, choćby z „hojnym” potem

pracy, osiąga się tylko mierność, a mierność jest w poezji niewybaczalna. Tę myśl Horacego, którą przejął i przykładami w kilku wierszach zilustrował Boileau, Dmochowski rozwinął w szeroki 22-wierszowy ustęp (na początku pieśni IV), najbardziej oryginalny w całym utworze:

Kto nie jest teologiem, może prosto wierzyć,
Może być cyrulikiem, kto nie jest lekarzem,
Kto nie potrafi niebios, może ziemię mierzyć,
Kto nie jest teologiem, może prosto wierzyć,
Kto nie ma ust wyprawnych, przynajmniej z za kraty
Może głośno zawołać na prejudykaty,
Kto nie jest generałem, może flintę dźwigać,
Może, nie rządząc wojskiem, nieprzyjaciół ścigać,
Kto nie może wymowie kaznodziejskiej sprostać,
Może przynajmniej dobrym katechistą zostać:
W każdym innym rodzaju, kto pierwszych nie dopnie,
Może, nie bez honoru, drugie trzymać stopnie.
Lecz w sztuce niebezpiecznej odlewania wierszy
Musi ten być ostatni, kto nie będzie pierwszy:
Zaden szczebel pośredni dwóch końców nie grodzi;
Nigdy się rymotworcą miernym być nie godzi.
Nie ścierpią tego ludzie, nie darują bogi.
Jeśli pisarz jest zimny, w wyrazy ubogi,
A jeszcze skąpszy w myśli, bardzo ciężko błdzi,
Gdy się za prawe dziecię Apollina sądzi:
Bękart jest, próżno wierszy pisaniem się trudzi...

Tak więc Dmochowski, choć tyle wygłosił arbitralności i tyle miejsca poświęcił na truizmy z zakresu ogólnej techniki pisarskiej, okazał jednak zrozumienie i dla dwu istotnych czynników poezji: dla pierwiastka uczuciowego i dla indywidualnej siły twórczej. Tu i ówdzie, w przypiskach zwłaszcza, wyraził uznanie i dla oryginalności (Younga np. chwali za „genijusz oryginalny” i za „zapęd imaginacji” — „wielki czasem aż do zbytku”). W tych pojęciach okazuje się autor *Sztuki rymotwórczej* wcale nam bliskim (jak zresztą i niejeden z jego współczesnych: bo i Gołański też widział źródło poezji w „sercu czułym, namiętnościach żywszych”, a przed nim tak samo, jak wiemy, Chreptowicz; i Mniszech, i Czartoryski mówili o „geniuszu”, a Czartoryski twierdził w przedmowie do *Kawy*, iż „trzeba by życzyć, żeby nikt nie pisał, tylko kto w sobie czuje tę moc rozumu, tę stwarzającą sposobność umysłu, którą geniuszem zowiemy”; i Karpiński za naczelną zaletę poety uważał oryginalność; o „imaginacji” zarówno Czartoryski, jak Gołański pisali szeroko: a ten ostatni zdobył się nawet na śmiałość w swojej

epoce zdanie, iż „dzieło, acz prozą ułożone, ale całe w imagi-
nacji poetycznej, pięknej, a przy wyrazach dosadnych, do po-
ezji należeć będzie”; przeciwko krępującym wyobraźnię przepi-
som występowali nie tylko Golański i Karpiński, ale, jak wie-
my, i Krasicki, i Jasiński, i Węgierski, a i Książnin, w przy-
pisach do *Balonu*, wyrażał wątpliwość, czy „geniusz poety po-
trzebuje prawideł jakich nad jedno żywe uczucie wzbogaconej
imaginacji, którą smak i natura kieruje”).

Są jednak w estetyce Dmochowskiego inne jeszcze pierwia-
stki, które nas od niego oddalają, podobnie jak arbitralne prze-
pisy dla poszczególnych „gatunków” poezji. Obce jest Dmo-
chowskiemu pojęcie autonomii sztuki. Swój wykład nasycił mor-
alizmem, znacznie większym i znacznie bardziej bezkompromi-
sowym niż Boileau swoją *Art poétique*. Boileau przygodnie tyl-
ko i to raz jeden, w pieśni IV, zaleca poetom, aby ich muza była
„en savantes leçons [...] fertile”; skądinąd stanowisko takie
bynajmniej go nie pociągało, i w satyrze np. szukał tylko „un
esprit de candeur”, unikając nawet „bezczelnika głoszącego
skromność” („un effronté qui prêche la pudeur”). Dmochow-
ski opuszcza te wypowiedzenia Boileau’a w swojej transpozycji
jego wywodów, a w wielu innych miejscach dodaje własne
ustępy (tego rodzaju dodatków jest w *Sztuce rymotworczej*
najwięcej), w których głosi postulat celu moralnego poezji.
(„Wstręt do złego i silne do cnoty pobudki — oto są doskonale
tragedyi skutki”; „to jest prawo poetów sztuki nieodmierne —
w przyprawnym dawać kasku nauki zbawienne”; itp.). Z tego
moralistycznego stanowiska pozwalał sobie Dmochowski nawet
karcić niektórych starożytnych, mianowicie elegików rzym-
skich — za to, że „pędzłem zbyt wolnym malując swe rozkoszy”
uczyli „miękości”. Opuszczał też z Boileau’a wszystkie ustępy,
w których jego mistrz nieco swobodniej o miłości mówił („Pei-
gnez donc, j’y consens, les héros amoureux”; „Vante un baiser
cueilli sur les lèvres d’Iris”; „L’amour le moins honnête exprimé
chastement — n’excite point en nous de honteux mouvement”;
itp.).

Estetyka więc *Sztuki rymotworczej*, która trafnie uwydat-
nia znaczenie pierwiastków emocjonalnych i indywidualnego
daru twórczego, jest — musimy powiedzieć — dwojako wy-
krzywiona: z jednej strony w kierunku arbitralnego usztywnie-
nia poezji w pewnych gatunkach treściowo-formalnych, ograni-
czonych drobnostkowymi przepisami; z drugiej — w kierunku
podporządkowania poezji celom moralnym. Pierwsze z tych za-

ślepień dzieli z wielką częścią swojej epoki i epok poprzednich, a po prawdzie mówiąc — i niemalej części epoki następującej: boć i dziś jeszcze przecież pojawiają się obrazy historii literatury ułożone według poszczególnych „gatunków” czy „rodzai” literackich (skąd ten skutek, że np. utworów takich jak *Dziady* nie wiadomo gdzie szukać: czy w dziale „dramatu”, czy „poezji”). Mamy tu do czynienia z przemożną tradycją poetyki antycznej, która była teoretyczną dedukcją z wielowiekowej praktyki literackiej greckiej i rzymskiej. Długotrwałość tej praktyki sprawiła, że owa teoretyczna z niej dedukcja łatwo została uznana za normę. Nawet najśmielszy z naszych estetyków ośmnastowiecznych, Chreptowicz, choć rozumiał, że źródło poezji jest „w naturze człowieka”, przecież głosił (w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*), że od Greków „poezja wzięła posłać pewną, w jakiej podobno trwać ma na zawsze”. Zślepienie drugie, tak nas rażące po wieku, który ostatecznie utrwalił i uzasadnił pojęcie o niezależności sztuki, ma również swoje wytłumaczenie historyczne, i to nie tylko we wpływie ogólnego moralistycznego charakteru epoki, ale także w dążności do zapewnienia poezji wysokiego stanowiska w życiu duchowym człowieka i narodu. O tym, że doznanie artystyczne może mieć wysoki cel samo w sobie, nikt wtedy jeszcze wyraźnie nie myślał (nawet śmiały Chreptowicz nie posunął się tak daleko). Na ogół oscylowano ciągle między pojęciami sztuki-nauki i sztuki-rozrywki. W różnych próbach teoretyzowania starano się te pojęcia łączyć: czynił to i Naruszewicz (powiadając, że poezja jest po to, by „uszy lechtać pieniem, serca prostowała”), i Krasicki (powtarzając za Horacym, iż „szczęśliwy, kto wdzięk wraz z pożytkiem złączył”), i Karpiński (oświadczając, że ostatecznym celem piszącego powinno być „zrobienie pożytku jakiego w czytającym”), i Golański (głosząc, że „wszystkich poezji rodzajów celem jest zachęcenie do dobrego miłą i słodką zabawą”). I Dmochowski tak samo usiłował te pojęcia zgodzić: i u niego bowiem rozrywka jest towarzyszką nauki moralnej („Tak zostaniesz pisarzem w późne wieki sławnym, — tak będziesz pożytecznym, tak będziesz zabawnym” — mówi w pieśni IV, a podobnie i w innych miejscach). Można było stanąć na stanowisku czystego „podobania się”, o którym, jako o kryterium wartości, mówi tak często Boileau, ale to stanowisko przy wyobrażeniach, jakie w tych sprawach u nas (jakośmy widzieli) panowały, utożsamiałoby się z uznaniem za cel poezji wyłącznie rozrywki; teoria zaś taka niosła ze sobą nie-

male niebezpieczeństwa. Nawet w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” można znaleźć przykłady oryginalnej i tłumaczonej *poésie badine*, która tej teorii odpowiadała. Oto np. początek utworu pt. *Piersi*, ogłoszonego drukiem z „manuskryptu pewnego” w r. 1777 (tom XV):

Pieszczone Piersi, najprzedniejsze ciało,
Co wyglądacie spod gorsów niewiele,
Od was miłości me serce zarwało,
Wy moich oczu jesteście dwa cele.
Muzom by śpiewać o was należało,
Lecz, że was kocham, i ja się ośmielę,
Bym waszą piękność wyraził, jak zmożę,
Choć to was widzieć dowoli nie mogę.

Itd. — przez blisko pięć stronic. Skoro zaś takie utwory były zamieszczane w piśmie redagowanym przez księdza i biskupa, można sobie wyobrazić, jakie tematy uprawiano, kiedy się nie trzeba było liczyć z żadnym rygorem redakcyjnym. Jakoż wiemy, że „kwitła” za czasów stanisławowskich (jak zresztą i gdzie indziej w wieku XVIII) pornografia literacka, pozostawiając daleko w tyle rekordy ordynarnych, ale prostodusznych przeważnie fraszkopisarzy okresu saskiego i dawniejszych. Produkowali *obscoena* (które krążyły w rękopisach podobnie jak paszkwile polityczne, łącząc się z nimi czasem w podwójnie „tajne” całości) i Naruszewicz, i Bohomolec, i Trembecki, i Węgierski, i Jasiński, i różni mniej znani pisarze (Karol Estreicher we wstępie do wydania Węgierskiego zestawił całą listę tytułów).

Innego rodzaju niebezpieczeństwa zarysowywały się w literaturze teatralnej traktowanej jako forma rozrywki. Taka np. *Kawa Czartoryskiego* (1779) przedstawia do beztroskiej zabawy „awanturę kaffehauzową”, która w istocie jest od początku do końca ponurą historią lajdacką (najwidoczniej zresztą z jakiegoś obcego gruntu przetransplantowaną). Właścicielka kawiarni Zgrzęcka ma córkę Ludwisię, o którą starają się fircyk Erast i stary kawaler Antycki. Jeden i drugi dla pieniędzy, bo Ludwisia jest posażna. Matka sprzyja Antyckiemu, który prezentuje się solidniej i ma opinię zamożnego. Ludwisia gotowa jest ulec matce, obiecując Erastowi, że po ślubie z Antyckim będzie jego kochanką. Ale Erast myśli o dukatach, więc go ta perspektywa miłosna nie pociesza. Wyjście z sytuacji znajduje służący Erasta Odrwicki, który — przebrawszy się za oficera — zjawia się w kawiarni Zgrzęckiej, inscenizuje awanturę z jednym z gości (zawczasu zmówionym), zostaje niby raniony

i szantażując Zgrzęcką procesem wymusza jej zgodę na małżeństwo Ludwisi z Erastem. — Podobnie lajdacki koloryt, po części równie beztrosko traktowany, ma i znaczna część *Spazmów modnych* Bogusławskiego (na co zwrócił uwagę Kucharski w swoim doskonałym studium o tej sztuce).

Trudno się dziwić, że ci, którym zależało na zachowaniu powagi literatury, przeciwstawiali się tym jej zboczeniom — jak mogli w granicach swoich wyobrażeń teoretycznych. Należał do nich i Dmochowski.

W *Sztuce rymotworczej* nie wprowadził on (jak stwierdza jego sumienny monografista ks. Ludwik Zalewski) „nic nowego, a właściwie nic oryginalnego do ówczesnej krytyki polskiej”. Wyrażał raczej opinie przeciętne, które już dość szeroko były rozpowszechnione. Dziełko jego zdobywało sobie wielką popularność i wielki wpływ po części może właśnie dzięki swojej przeciętności. Niewątpliwie jednak także dzięki szerokiemu zakresowi zagadnień poruszonych, a także dzięki swobodzie, gładkości, powabowi stylu i wiersza, zgodnymi z teorią, którą w nich wykladał. Finezji i dowcipu, jakie ma Boileau, u niego nie znajdziemy, to prawda; ale nie skrzywdził boalowskiej jasności, zwartości, płynności, naturalności i lekkości. I umiał się do nich dostroić w tych ustępach, które wprowadzał czy to w charakterze wariantów, czy dodatków. Za przykład, jeden z wielu, może służyć ten ustęp, w którym domaga się uwzględniania rysów narodowych w charakterystyce postaci scenicznych (pieśń III):

Znajdę-ż tam narodowych charakterów znaki,
Gdzie mi z mieszczan paryskich wystawiasz Polaki?
Nie dosyć do udania przyzwoitej roli,
Że się Francuz zaczesze, a Polak ogoli.
Trzeba sięgnąć do serca; zwierzchność mię nie zwodzi:
Sama wydana dobrze natura dogodzi.

XVIII Staszyc

Granice stuleci nie zawsze, naturalnie, odpowiadają granicom okresów w historii poezji. Jeśli jednak chodzi o przełom wieku XVIII i XIX, granice te są prawie zgodne. Katastrofa rozbiorów, prostracja duchowa po niej, pierwsze wysiłki dla odzyskania niepodległości — to były czynniki, które utworzyły wielki przedział nie tylko w politycznych, ale i w duchowych dziejach narodu, a więc i w tej ich części, którą stanowią dzieje poezji. Przedział ten jest tym wyraźniejszy, że występuje na tle wielkich przemian, które równocześnie dokonywały się na Zachodzie i wpływem swoim ogarniały całą Europę. Po rewolucji francuskiej miały z Zachodu zacząć napływać inne niż dotąd prądy. Ich wyrazicielami mieli też być przeważnie już inni ludzie. Najbardziej charakterystyczni przedstawiciele poezji „stanisławowskiej” albo w ciągu pierwszych kilku lat po ostatnim rozbiore wymarli, jak Naruszewicz (1796), Krasicki (1801), Szymanowski (1801), albo zamilkli, jak obłąkany Książnin (zm. 1807), jak przedzierżgnięty w księdza Zabłocki (zm. 1821), jak Karpiński, co żył wprawdzie do r. 1825, ale już na granicy stuleci pożegnał się z poezją w *Zalach Sarmaty*. Jeden Trembecki miał się dopiero w nowym stuleciu zdobyć na najwybitniejszą swoją rzecz, *Sofiówkę* (1806), by zresztą potem wziąć już rozbrat z wierszami i żyć w zapomnieniu (do r. 1812). Byli to wszystko pisarze urodzeni jeszcze w pierwszej połowie XVIII wieku. W literaturze „stanisławowskiej” jednak zaznaczyło się aktywnością także grono pisarzy młodszych, którzy się urodzili już w drugiej połowie stulecia. Najciekawszy z nich, Jakub Jasiński, młodo zginął śmiercią żołnierza (1794). Jeszcze wcześniej (1787) zeszedł ze świata zatruty megalomanią, mimo

to przecież w pewnym względzie interesujący Węgierski. Z innych Bogusławski, choć żył do r. 1829, miał już z końcem stulecia poza sobą najwybitniejsze swoje utwory i wyraźnie wytkniętą drogę, której się też nadal trzymał. *Mutatis mutandis*, to samo można powiedzieć o Franciszku Ksawerym Dmochowskim.

Było jednak kilku pisarzy z tego pokolenia, których działalność na terenie literatury miała w nowym stuleciu być równie lub bardziej jeszcze wydatna niż w starym, a zdobyć się przy tym bądź na nową ekspresję, bądź na nowe tematy. Pisarzami takimi byli Stanisław Staszyc, Jan Paweł Woronicz, Julian Ursyn Niemcewicz. Ich życiorysy literackie przełamują się niejako — mniej więcej wzdłuż granicy stuleci. Należą oni zarówno do jednego jak do drugiego; można by powiedzieć, że się znajdują na ich przełęczy. Gdyby się miało mówić szczegółowo o całości dzieła literackiego tych pisarzy, trzeba by było mówić i o wielu dziełach innych, które należą już w pełni do późniejszych czasów i owiane są ich odmienną atmosferą. To by skrzywiło plan tej książki, która jest poświęcona tak na ogół wyodrębniającym się od sąsiednich okresów czasom saskim i stanisławowskim. Pominiecie ich jednak całkowite wytworzyłoby znowu wielką lukę w obrazie. Jedynym wyjściem (skądinąd nasuwającym wielorakie zastrzeżenia) było przedstawić dorobek ich tylko w części, tej mianowicie, która bądź powstała jeszcze w starym stuleciu, bądź tkwi w nim swoimi korzeniami.

W wypadku Staszycy jest to część bardzo znaczna.

Staszyc sporządził zbiorowe wydanie swoich dzieł dopiero w latach 1815—1820. Składa się ono z dziewięciu wielkich tomów, z czego przeszło połowę, bo pięć, wypełniają utwory o ambicjach artystycznych. Został tu zamieszczony wierszowany przekład poematu Woltera *O zapadnięciu Lizbony*, który już był poprzednio wydany w r. 1779, wraz z prozaicznym przekładem poematu Ludwika Racine'a *Religia*. Po raz pierwszy natomiast dopiero tu został ogłoszony całkowity przekład *Iliady* i ogromne „poema dydaktyczne” w 18 księgach a przeszło 17 000 wierszy pt. *Ród ludzki*. I przekład ów jednak, i oryginalne poema pomyślane były i w znacznej części powstały niewątpliwie jeszcze w XVIII wieku (przy dwóch ustępach poematu podana jest data r. 1794; za wcześniejszą jeszcze datą rozpoczęcia przekładu przemawiają różne dane wewnętrzne).

Przekład *Iliady* zaopatrzył Staszyc uwagami teoretycznymi, które zastanawiają swoją głębokością. Prawda, że znamy je do-

piero z druku, dokonanego w r. 1815; wyrażają one jednak program, który był realizowany już w najwcześniejszych jego przekładach. „W tłumaczeniu — czytamy tu — duch pisarza, czyli on był Greczyn, Łacinnik, Niemiec lub Francuz, tak się dać czuć powinien, jak gdyby był Polakiem.” Nie zależy na tym, ażeby słowa oddawać, ale na tym, ażeby zachować myśli, czucia i obrazy oryginału. Tłumacz musi więc czerpać przede wszystkim z własnych „władz umysłowych”, z własnej duszy i z natury.

Tak dobitnie głosząc prawa „ducha” i „czucia”, kształtował sobie Staszyc zarazem świadomie swoisty język poetycki. Obrawszy w tym względzie drogę Naruszewicza i Trembeckiego, prześcignął ich znacznie śmiałością; niestety, poczuciem artystycznym ani Trembeckiemu, ani nawet Naruszewiczowi nie dorównał. Zdystansował ich już przez to, że znacznie większą uwagę niż oni poświęcił czynnikowi wersyfikacji. Naruszewicz nie był wyszedł poza wierszowanie tradycyjne. Innowacje Trembeckiego w tym zakresie (stałe przedziały średniówkowe w 8-zgłoskowcach, zbliżające je do typu wierszy sylabotonicznych) były bardzo dyskretne i stanowiły przejaw jakiejś ogólniejszej tendencji epoki, bo równocześnie spotykamy się z nimi i u Karpińskiego, i u Książnina (którzy zresztą uprawiali i wyraźny sylabotonizm). Staszyc już w r. 1779, tłumacząc *Le Désastre de Lisbonne* Woltera, ukształtował sobie wiersz osobliwy, niby to heksametryczny, oparty na arbitralnych, niezgodnych z charakterem języka zasadach, narzucających polszczyźnie iloczasy zgłosek taki, jaki istniał w grece i łacinie. W przekładzie *Iliady* i w *Rodzie ludzkim* zastosował Staszyc pewien kompromis między tym wierszem a tradycyjnymi wierszami polskimi i wprowadził stałą średniówkę po zgłosce siódmej, tak że większość wierszy tych poematów daje się czytać jak zwyczajne polskie trzynastozgłoskowce typu 7+6, bo charakter materiału językowego sprawił, że ta większość to wiersze liczące po 13 zgłosek; od czasu do czasu jednak zdarza się i wiersz krótszy albo dłuższy, którego już w ten sposób przeczytać nie można. Nie dosyć na tym: wprowadził Staszyc do swoich wierszy coś, co można by nazwać półrymem, mianowicie zgodność ostatniej samogłoski i, ewentualnie, tych spółgłosek, które następują po niej; a więc: sobą: wykonawcą; ciałem: swego; środkiem: myśleniu; fałszował: wyrządzał; ścigasz: wynagradzasz; itp. (nb. olbrzymia większość wierszy ma zakończenia samogłoskowe). Jeśli się te wiersze czyta bez znajomości teorii Staszycy, na te

pólrmy po prostu nie zwraca się uwagi, bo takie drobne współbrzmienia nie wpadają w ucho. Staszyc jednak pragnął, aby „ukańczyć te wiersze na wzór kadencyj wierszy francuskich”, tj. akcentować je oksytonicznie i nadawać im w ten sposób charakter rymów męskich, co czyni je zupełnym już cudactwem. (Staszyc znalazł wszelako kompana w Tadeuszu Nowaczyńskim, który w dwa lata po jego *Lizbonie* wystąpił z dziełkiem *O prozodii i harmonii języka polskiego*, gdzie głosił zasady dość podobne.)

Równie osobliwe jest i słownictwo, którym się Staszyc posługuje. W ślad za Naruszewiczem i Trembeckim, a w obfitości większej niż oni, urabia on różnorakie nowotwory leksykalne. Mamy więc u niego i rzeczowniki złożone, takie jak „samodzierz”, „ostrocios”, „gwiazdobożeniec”, „linchody”, „duchbożeństwo”; i rozmaite rzeczownikowe formacje przyrostkowe jak „dzierzec” (= władca), „niewolec”, „zaboboniec”, „płodca”, „zbrojca”, „rozworca” (= rozjemca), „kojarca” (= kojarzyciel), „sprzymierzca”, „występca”, „porazca”, „męczadło” (= narzędzie tortur), „krązadło”, „pożądło”, „wrożadło”, „pienidło”, „patrzalnia”; „młodziaństwo”, „dziarstwo”, „wojarstwo” (= stan rycerski); etc.; i krótkie rzeczowniki odsłowne, np. „strzyż”, „zgłos”, marszcz”, „rozkrzew”, „ochuch”, „zachów” (= zachowanie); i rzeczowniki bez zwykłych przyrostków jak „upomin”, „kochan”, „wizerun”, „wyrzut” (= wyrzutek); i odprzymiotnikowe rzeczowniki oderwane, takie jak „cicho” (= cichość) lub „ciemno” (= ciemność); i niezwykle przymiotniki w rodzaju „blyskny”, „hurmy”, „nieladowy”, „wrodny” (= wrodzony), „nadzmysłny” (= nadzmysłowy), „tajniczy” (= tajemniczy); i czasowniki oryginalne jak „grotnić”, „chrobzyć”, „wrzawić się”, „liczyć się” (= stawać się liczniejszym), „wistoczyć” (= wszczepić w naturę), „dzielniać” (= wzmacniać), „znenawiśniać”, „rościć” (= rosnać) i wiele innych. Podobnie jak Trembecki stosuje też Staszyc dialektyzmy, np. „wartać się” (= kręcić się), „zurzać” (= piszczeć, kaprysić), „pachać” (= wachać), „pdło” (= wilgotna czeluść) etc. Są w jego słowniku i archaizmy: „zwolenie” (= wybór), „zbawiać” (= pozbawiać), „warować” (= chronić), „opuszczały” (= opuszczony) i inne. Są i zapożyczenia z języków ruskich, np. „czerewo” (= trzewo), „połon” (= łup), „brechun” (= krzykacz), „stołp” (= słup), „łosiad” (= koń), „ossodar” (= władca), „ratyszcz” (= kopia), „welikon” (= olbrzym), „słoza” (= łza) itp. Śmiałość tych wyrazów jest duża, ale o ich trafności

niepodobna tego samego powiedzieć. Samo ich rozumienie jest nieraz trudne: nie każdy się łatwo domyśli, że np. „celec” to cel w znaczeniu bardziej zmysłowym, lub że „uosobiścić” to znaczy uczynić egoistycznym; cóż dopiero powiedzieć o takich wyrazach jak „parstuki”, „bomaz”, „trybaniec” albo „poronno”! Orientację zaś w tekście Staszycy utrudnia czasem jeszcze jego własna, dziwnie wyspekulowana pisownia: „smyśl”, „rucać”, „wpuszczał”, „potond”, „rządow”; „rozmajty” obok „każdei”, „ieniec”, etc.

Mimo to wszystko przekład *Iliady* Staszycy nie jest bezwarłociowy. Owszem, w zgodzie z sądem Tadeusza Sinki, „pod względem barwności, naoczności i siły musimy jego pracę szacować wcale wysoko”. Dla przykładu przytaczam w tłumaczeniu Staszycowskim ten sam urywek z pieśni XVI, który w rozdziale poprzednim był przytoczony w tłumaczeniu Dmochowskiego:

Żołnierze głos zaledwo Achilleśa słyszą,
A już im się zdawało, że Ilijon wała.
Wszyscy w szeregach żartko zbijają się sforno.
Jako przy wystawianiu biegły mularz domów,
By wstrzymały nawalność wszystkich burz i wichrów,
Na kamieniu kamienie sady równie, związła —
Tak się to srogie wojsko w jedną kupę zwarło.
Trze się żołnierz z żołnierzem, trze się zbroja z zbroją,
Szyszak ściiera z szyszakiem, tarcza spiera tarczą,
A bunczewie, jak gdyby zbuchały las z hełmów,
Nad głowami się chwiała!... Dwóch na czołe wodzów:
Patrokles. Antomedon: duch jeden w dwóch sercu.
Wnet władał duch jeden tylko w całym wojsku.

Staszyc opierał się głównie na francuskim prozaicznym tłumaczeniu *Iliady* pani Dacier, korzystał czasem i z angielskiego przekładu Pope'a, ale miał przed sobą i oryginał. Własne streszczenia, którymi każdą pieśń Homera poprzedza, połączone z różnorodnymi uwagami, świadczą, że jego stanowisko wobec przedmiotu dzieła było przede wszystkim moralistyczne, ale zarazem — jak powiada Sinko — „we wszystkich zarysowuje się sylwetka literata wrażliwego na piękno i skorego do entuzjazmu, a dalekiego od wszelkiej pedanterii”.

Niestety, nie da się tego samego powiedzieć o gigantycznym oryginalnym dziele Staszycy, trzyltomowym poemacie *Ród ludzki*. Jak najbardziej antypoetycki pomysł został tu rozwinięty w jak najbardziej antypoetycki sposób. Jest to właściwie wielki traktat historiozoficzny, tematycznie znamieny dla swoich cza-

sów, w których historiozofia właśnie powstawała, oparty też na typowych ideach „wieku oświecenia”. Mamy tu zgeneralizowaną historię ludzkości, nie wymieniającą żadnych określonych wypadków historycznych ani nazwisk, przedstawiającą tylko główne etapy cywilizacji, wedle wyobrażeń, jakie sobie o nich „wiek oświecenia” wytworzył i jakie wykładali w swoich dziełach Buffon, Wolter, Turgot, Condorcet, ich popularyzator Volney, autor głośnej, efektowną literacką prozą napisanej książki *Les Ruines* (1791), a wcześniej jeszcze Aleksander Pope w przenikniętym duchem filozofów angielskich dydaktycznym poemacie *Essay on Man* (1734).

Ród ludzki dzięki sile rozumu, jaka mu jest dana od Boga, odbywa swoją drogę cywilizacyjną od dzikości ku coraz większemu oświeceniu, pokojowi i powszechnemu szczęściu. Na drodze tej jednak musi walczyć z wrogimi siłami; są nimi przede wszystkim despotyzm polityczny („jednodzierstwo”) i wierzenia religijne („zabobonstwo” z „wściekłościarstwem”). Siły te znajdują oparcie w samej naturze człowieka, dostępnej namiętnościom i błędom. Jedyną przeciwko nim skuteczną bronią jest oświata i rozsądek. „Doskonalićcie władzę powszechną rozumu, — zbliżycie się do prawdy, szczęścia i pokoju”: taka jest konkluzja i kwintesencja dzieła.

W układzie materii trzyma się Staszyc mniej więcej planu Volneya, nadając jednak swojej kompozycji skalę elefantyczną, którą ogromnie Volneya przerasta; uwzględnia też rozległą literaturę naukową i „źródłową”, którą cytuje w obszernych przypiskach. W treści swojej ma to dzieło wszystkie zalety i wszystkie słabości pism ideowych „oświecenia”, którego jest, jak to już stwierdzono, pełniejszym i radykalniejszym wyrazem niż cokolwiek innego w naszej literaturze (cóż za porównanie np. z motylkowo nieuchwytnymi aluzjami Krasickiego w *Historii na dwie księgi podzielonej!*). I dziś uznajemy jego dążność do ujęcia całej historii w jeden ciąg, ożywiony jedną myślą cywilizacyjną. I dziś uznajemy ten ideał cywilizacji, który się zasadza na wolności i godności jednostki. Naiwna natomiast jest dla nas wiara w rozum jako panaceum na wszystkie cierpienia i wykołajenia ludzkości. Naiwne też, i równocześnie drażniące, jest traktowanie wszystkich wierzeń religijnych (poza filozoficznie uzasadnioną wiarą w Boga-Stwórcę) jako jedynie „obłądu ludzkich zmysłów” i źródła „wściekłościarstwa” (tj. fanatyzmu). Nie czyni Staszyc bynajmniej wyjątku dla Kościoła katolickiego. Nie jest on, co prawda, nigdzie wy-

rażnie wymieniony, ale aż nadto jasne są aluzje, np. w księdze XIII w ustępie o „lamie”, co spiskował z „jednodzierzami” wszędzie: „nad Tybrem, Tonkawą [w Japonii], Gangesem”, albo w ustępie księgi XV, gdzie cytat z Ewangelii włożony jest w usta... Buddy. Nie brak również przejrzystych aluzji w wyliczeniu różnych rodzajów kapłanów, w księdze X, co prostodusznych ludzi oszukują („worogi, biesotłuki, galli, pedagogi, — latawczyce, śpiewacze, cudawcy, surmacze, — brachmany, cieniowody, rajfury i bardy, — świeciarze, kropidlarze i trupomaszczarze”). Pomyśleć, że tyle tylko o religii miał do powiedzenia człowiek, i to mądry i czujący człowiek, który pisał w krótki czas po rozwinięciu się takiego kwiatu kultury religijnej jak poezja Beniślowskiej!

Pasja zaś przeciwwyznaniowa jest jednym z tych nielicznych czynników uczuciowych, które znajdują w tej wielkiej machinie jeszcze jakąś (prymitywną zresztą, przypominającą Reja) siłę wyrazu. Na jaką taką siłę zdobywa się Staszyc jeszcze tylko w tych rzadkich ustępach, w których epigramatycznie formułuje podstawowe swoje ideały, jak np. (w księdze I):

Bóg chce, abyśmy wszyscy byli szczęśliwymi;
Ze nieszczęśliwym człowiek, to ludzie działałi,

albo w modlitewnym wezwaniu do Boga (w tejże księdze):

Zniszcz ciemność, światła stwórcu! rozszerz w ludziach
światło,
A człek nieprzyjacielem nie będzie człowieka.

Inne wiersze *Rodu ludzkiego* są przeważnie tylko ociężałą, rozwlekłą prozą, spletaną swoim dziwnym rytmem niby kajdanami. „Tak w każdej tu rodzinie, w pokoleniu każdym, — wszczyna się obyczajów wszczątkowe ogniwo. — Te zaś wszystkie składają, spajając się łącznie, — łańcuch partykularnej i obywatelskiej, — i moralności wpośród narodów publicznej”: oto próbka typowa (z księgi XVIII). Jakiż chłód, jaka martwota, jaka nuda!

A przecież właśnie ten niefortunny rymotwórca umiał wyrazić wielkie uczucia z siłą większą niż ktokolwiek inny w literaturze polskiej XVIII wieku — z jednym wyjątkiem Beniślowskiej w odniesieniu do uczuć religijnych. Czynił to zaś w pismach nie o intencji poetyckiej, ale publicystycznej: w prozie *Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego* (1785) i *Przestróg dla*

Polski (1790). Teoria wszechmocy rozumu, którą miał głosić w *Rodzie ludzkim*, nie była w nim jeszcze wówczas tak spetryfikowana, starał się więc nie tylko przekonywać, ale i przemawiać do serc swoich czytelników. Nie stosował też tego programu stylistycznego, który wypracował dla wierszy. Pisał ze znacznie większą bezpośredniością: prawda, że często zawile i chropawo, aż prawie niedbale, czasem z retoryką dość niewysokiej próby, od czasu do czasu jednak zdobywając się na ustępy wspaniałe, sugestionujące potęgą uczucia i obrazowością. Doskonale powiedział o jego pismach publicystycznych Tarnowski, że „są to bryły nie oszlifowane, ale bryły złota”. Można dodać, że raz po raz owo złoto przebliskuje blaskiem olśniewającym.

Poezja czasów Stanisława Augusta pełna jest patriotyzmu, ale nikt w niej nie wyraził tego uczucia w sposób równie serdeczny i przejmujący, jak Staszyc w *Uwagach* w rozdziale pt. *Polska*, przedstawiając uniesienie na widok ziemi ojczystej:

Polskiego oddech powietrza zdawał mi się wolniejszym i wiatr stamtąd niósł w sobie coś miłego. Niebo nad tym krajem było czystsze i jaśniejsze, drzewa i łąki zieleniejsze, pasterze i pasterki weselsze. Chłop nawet za plugiem żywszym tonem woły poganiał. Rzecz większą uważałem: ptastwo z południa na północ przenosząc się, dopokąd nad innymi krajami leci, bojaźliwe i posępne bywa; ani z wesołości śpiewać, ani nawet z żalości swierkocić nie śmie; boi się piórkiem szelestu uczynić. Skoro na polskiej stawą granicy, natychmiast krzyczy wesoło...

Obraz ten wprowadzony jest do wywodów tekstu jako wizja (Staszyc, za wzorem Rousseau'a, chętnie się posługuje tym środkiem unaoczniania swoich tematów). Poprzedzają go słowa przedstawiające stan poruszenia duchowego i wzmożonego działania wyobraźni: „Uczulem wewnętrzną jakąś radość, do myślenia wielką skłonność. Imaginacją miałem żywą.” To podkreślenie wyrazu „Imaginacja” pochodzi od Staszycy samego. Ciąg dalszy ponad wątplenie potwierdza słuszność konstatacji zawartej w tym słowie.

A po obrazie radości owiewającej ojczyznę wolną roztacza się równie plastyczny i przejmujący obraz ziemi ojczystej pod nieprzyjacielską okupacją:

Po ziemi, jak gdyby na postrach, okropne cienie łażą. Każdy, nie nie widząc, wszystkiego się lęka. Człowiek bez zaufania przed człowiekiem stroni. Nikt się tam nikomu niczego nie zwierzy. W głębokim milczeniu tylko zbroi i broni przeraźliwe słychać

brzęki, a wokoło zawdy gotowe i na wszystko odważne żołnierstwo czeka tylko skinienia, kogo porwać, zniszczyć lub ugubić. Tak właśnie jak teraz ten jastrząb ową niezliczoną ptaków gromadę przed sobą pędzi, płoszy albo uderza; tak jeden tam człowiek wszystkich ludzi w bojaźni trzyma, rozkazuje im i z wszystkich pożytkuje.

Tak, ten pisarz niewątpliwie miał wyobraźnię. O silnej wyobraźni tak samo jak o wielkim uczuciu równie wymownie świadczą wstrząsające obrazy nędzy chłopskiej w *Przestrobach dla Polski*, obrazy, wobec których błdną najjaskrawsze usłepy satyr Naruszewicza. Oto początek rozdziału pod ekonomicznie sformułowanym tytułem *Grunta chłopskie, czyli rolnik pracowity*:

Widzę miliony stworzeń, z których jedne wpół nago chodzą, drugie skórą albo ostrą siermięgą okryte, wszystkie wyschłe, znędzniałe, obrosłe, zakopciałe. Oczy głęboko w głowie zapadłe. Dychawicznymi pierśmiami bezustannie robią. Posępne, zadurzałe i głupie, mało czują i mało myślą: to ich największą szczęśliwością.

Ledwie w nich dostrzec można duszę rozumną. Ich zwierzcchnia postać z pierwszego wejrzenia więcej podobieństwa okazuje do zwierza niżeli do człowieka. Chłop — ostatniej wzdargy nazwisko mają. Tych żywnością jest chleb z śrutu, a przez ćwierć roku samo zielsko; napojem — woda i paląca wnętrzności wódka. Tych pomieszkaniem są lochy, czyli trochę wyniesione nad ziemią szataśze: słońce tam nie ma przystępu — są tylko zapchane smrodem i tym dobrotliwym dymem, który, aby podobno mniej na swoją nędzę patrzali, zbawia ich światła; aby mniej cierpieli, i w dzień, i w nocy dusząc, ukraca ich życie mizerne — a najwięcej w niemowlęcym wieku zabija. W tej smrodu i dymu ciemnicy dzienną pracą strudzony gospodarz na zgniłym spoczywa barłogu. Obok niego śpi mała a naga dziatwa na tym samym legowisku, na którym krowa z cielęciem stoi i świnia z prosiętami leży...

Całe szeregi stronic i rozdziałów w rozprawach Staszyca mają charakter czysto wykładowy; panuje w nich ton spokojny, nieraz nawet suchy. Ton ten zmienia się, staje się gorący i płomienisty przy każdym zbliżeniu do spraw bolesnych. A bolesnymi sprawami są dla Staszyca wszystkie te, w których zagrożona jest swoboda i godność człowieka lub narodu. Wtedy długie okresy ustępują miejsca zdaniom krótkim i zwartym, często wykrzyknikowym; elementy symetrii w budowie nadają im rytm, który wzmacnia jeszcze ich siłę; język staje się intensywny i obrazowy:

Tu, kiedy sobie pomyślę, żem Polakiem, wstyd mię dalej mówić.
Kiedy sobie przypomnę, żem człowiekiem, porywa mnie rozpacz
i zgroza...

W pośrodku chrześcijan takie okrucieństwo!...

Tak wyrażał Staszyc najwyższy ideał XVIII wieku i tak przedstawiał jego zdeptanie w rzeczywistości: z uczuciem, które było obce jego programowi psychologicznemu, ale które właśnie staje się nerwami i krwią w wielkich ustępach jego rozpraw. Te nerwy i krew uzasadniają traktowanie o tych ustępach w historii poezji. Niefortunny w swoich wierszach, w owych ustępach swojej prozy wznosił się Staszyc uczuciem i wyobraźnią na wyżyny godne prawdziwego poety.

Nikt tak jak on nie wyraził u nas w wieku XVIII oburzenia na krzywdę społeczną. Nikt też nie ujawnił takiego jak on odczucia patosu historycznego swojej epoki. Karty *Przestróg* poświęcone przedstawieniu sejmu rozbiorowego 1773 r. — te sceny, w których stają naprzeciw siebie Poniński i Rejtan, wcielenie najgorszych i wcielenie najlepszych instynktów narodu — należą do najdramatyczniejszych kart, jakie po polsku napisano, nie tylko w tym stuleciu. Aż dziw, że człowiek, który jest ich autorem, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa nie znał Szekspira. Zresztą podobieństwo tych scen do szekspirowskich jest tylko częściowe: w samym nasileniu konfliktu. Wymiar konfliktu jest inny: to nie jest starcie między jednostkami, jak zwykle u Szekspira: to dramat narodu zagrożonego upadkiem i biernie czekającego na spełnienie się losu, dramat narodu, którego charakter uległ degeneracji. Bo odmianą charakteru narodowego tłumaczył sobie Staszyc zarówno nieszczęścia i upokorzenia ojczyzny, jak krzywdy, które w niej samej się dzieją. Wierząc wszelako w odmianę na gorsze, wierzył również w możliwość odmiany na lepsze. Oburzając się na spóźniaków, piętnując ich grzechy, nie załamywał przecież rąk, nie upadał na duchu. Z wyjątkową przenikliwością widział wszystko zło swoich czasów, a jednak nie było w nim pesymizmu. Taki Węgierski też widział coś niecoś z tego zła i trafnie je oceniał; ale to go napełniało tylko pogardą dla „Sarmatów” i poczuciem własnej wyższości. Staszyc doznawał zgrozy, bólu, wstydu, ale te uczucia wzmacniały w nim jeszcze patriotyzm, budząc ducha walki, narzucając jako obowiązek wstrząsanie sumień. Węgierski był mały, Staszyc — wielki; w tym różnica.

Uczuciowe ustępy *Uwag i Przestróg* mają czasem postać tylko krótkich lirycznych apostrof przeplatających argumentację i egzemplifikację: unaoczniających, gromiących, zawstydzających, chłoszczących sarkastycznie, grożących proroczco, zaklinających serdecznie. Czasem rozrastają się — jak w pierwszych przytoczonych tutaj przykładach — w rozległe wizyjne obrazy. Kiedy indziej znowu przybierają kształt dramatycznych monologów, pełnych pytań, które niejako samego czytelnika wzywają do odpowiedzi. Największym z tych monologów jest tzw. „mowa do panów” w *Przestrobach*, owo straszliwe oskarżenie oligarchów polskich o zbrodnie wobec ojczyzny, w którym, jak powiedział Tarnowski, wszystko „wypisane jest słowami gorejącymi, palącymi”.

Nawet językoznawca Szober, który z punktu widzenia lingwistycznego rozpatrywał styl Staszycy, uwzględnił w nim momenty „liryki refleksyjnej”. A Chrzanowski, który swoją znakomitą książką bardziej może niż ktokolwiek inny spopularyzował najpiękniejsze stronicę prozy Staszycowskiej, nazwał je „poezją serca”. Trafne to słowa. Kiedy Staszyc miał wolę być poetą, gubił się w fałszywej teorii liczącej się tylko z rozumem i wyrozumowanymi zasadami kunsztu: zdobywał się wtedy tylko na dziwaczną prozę w ciężkich wierszach. Ale dzięki sercu — i dodać trzeba: wyobraźni — bywał nieraz poetą mimo woli i wznosił się wtedy w regiony, do jakich nie wznosili się inni, „normalniejsi” poeci polscy XVIII stulecia.

Shelley w *Obronie poezji* (*The Defence of Poetry*) powiada słusznie, że „części utworu mogą mieć charakter poetycki, chociaż utwór jako całość nie jest poematem”. „I w tym rozumieniu — ciągnie — wszyscy wielcy historycy, jak Herodot, Plutarch, Liwiusz, byli poetami.” Do tych nazwisk można oczywiście dodać jeszcze inne; trzeba niewątpliwie dodać nazwisko Staszycy.

XIX Woronicz

I Woronicz, jak mniej więcej rówieśni mu Jasiński i Węgierski, złożył deklarację swobody twórczości, i to już w jednym z najwcześniejszych swoich utworów, w sielance *Aleksys* — w takiej apostrofie do „fletni”:

Ton mi serce, takt wdzięczność, prawda struny dała;
Co tam miłość szepnęła, to ręka brząkała.
Bredzi, kto wymuszone chce ci prawa stawić,
I wdzięczny głos natury w śmieszne krygi wprawić...

Protestując jednak przeciwko „wymuszonym” prawom, bynajmniej nie myślał o przeciwstawieniu się dawnym mistrzom. Owszem, jak inni pisarze epoki, i on chętnie obierał tory przez innych już wytknięte. Pierwszym jego mistrzem, a zarazem mistrzem, któremu w pewnym sensie miał zostać wierny przez całe życie, był Naruszewicz. W jednym z wczesnych wierszy (*List do przyjaciela z wygnania*, 1783) uznał go nie tylko za „purpurowego Juwenala żartownego”, ale i za „naszego Pindara” o „cytarze” „nieśmiertelnej” i „laurem uwiecznionej”. Szedł też zrazu w ślad za nim nie tylko w stylu, ale poniekąd i w wyborze tematów. Tak wiersz *Na pokoje nowe w Zamku Królewskim* (1786), inwentarzowo opisujący posagi i obrazy, jest oczywiście wzorowany na Naruszewiczowskiej odzie *Na pokój marmurowy portretami królów polskich [...] nowo przyozdobiony 1771* (III 1), panuje też w nim ten sam co w niej dęty patos („O ty! z dziewięciu bogiń Klio, druga w rzędzie, — dziejomownych widziadeł płaszczem obleczona, — której darem świat siwy młodym zawsze będzie” itd.). W panegirycznych znowu sielankach *Aleksys* (1782) i *Bolechowice*

(1784) i tematy, i styl należą do tej samej sfery co tematy i styl sielanki Naruszewicza, aczkolwiek unika Woronicz Narusze-wiczowskiej minoderii zdrobnień.

Na większą samodzielność zdobył się Woronicz w późniejszej (1793?) sielance pt. *Emilka*. Jest to modlitewny monolog matki, dziękującej Bogu za dziecko, wielbiącej wszechmoc i dobroć bożą. I on co prawda przywodzi na myśl sławny *Pacierz staruszka* Gessnera, przełożony przez Naruszewicza i wcielony do jego *Sielanki* (VII); podobieństwo tu jednak redukuje się do najogólniejszych tylko linii pomysłu, które Woronicz wypełnił zupełnie od Gessnera niezależnie. W jednym z ustępów natomiast ujawnia się inne powinowactwo literackie: mamy tu kilkunastowierszową medytację nad tajemnicą macierzyństwa, podobną do medytacji Benisławskiej na ten sam temat. Czy Woronicz znał *Pieśni Benisławskiej*, czy też oboje zaczerpnęły pobudkę ze wspólnego źródła, nie wiedzieć. Oto ów ustęp *Emilki*:

Czyżże rozum ogarnie, jakoś w mym żywocie
Pierwszą usnuł ośnowę twórczej Twej robocie,
Aby z niej to niemowlę, biorąc pasmo życia,
Znało razem kres czasu na świat ten przybycia?
Jakoś w nim tyle cząstek jednym sprzągl ogniwem
I pajęczym powiązał kosteczki przedziwem?
Jakoś w tych wątłych żyłkach powiercił kanały
I żywotnym krwi młyncom ruch przepisał stały,
A potem tę budowlę wewnątrz niezbadaną
Pokrył błoną tysiącem wdzięków przyodzianą,
W niej członki dla wygody misternie przyprawił,
I głowę, gospodarza nad nimi, postawił?
Któż dopiero to zgadnie, jakoś w tę robotę
Rąk Twoich natchnął ducha ślachtetną istotę?

Jakikolwiek zresztą był stopień samodzielności jednego i drugiego, na porównaniu z Benisławską Woronicz bardzo traci: u Benisławskiej panuje wzniosła surowa prostota, poprzestająca na samych konkretach; realizm Woronicza nie mógł się obejść bez konwencjonalnych „ozdób” („tysiącem wdzięków”, „misternie”, „ślachtetną istotę”), bez zdawkowej retoryki („pierwszą usnuł ośnowę”, „pasma życia”, „kres czasu na świat ten przybycia”), bez gospodarskiego prozaizmu („dla wygody”).

Prawdziwa jednak indywidualność Woronicza przejawia się dopiero w tych ustępach sielanki *Emilka*, które przedstawiają grozę klęski narodowej. Okropna ta groza wszystko przenika, a kulminuje w obrazie matki zarzniętej przez „larwy piekiel-

ne", „które się w postać prawych dziełek przewierzgnęły". I ten jednak straszliwy obraz nie tłumi w modlącej się wiary i nadziei. Owszem, wiara i nadzieja wznoszą się nad wszystkie potworności:

Wielki Bóg ojców naszych: on nas nie pogrzebie.
On patrzy czułym okiem znad wierchołka słońców.

Są więc w *Emilce* — utworze zresztą bardzo nierównym, w początkowej części rozwlekłym i czułościowym, w innych raczej prozaicznym — wiersze, acz nieliczne, ale górujące nad wszystkim, co Woronicz przedtem napisał, i w tym znaczenie tego poemaciku.

Emilka po kilku latach (1795? 1796?) uzupełniona została utworem niejako bliźniaczym pt. *Zjawienie Emilki*. Dziecko, za które matka we wcześniejszej sielance tak Bogu dziękowała, umarło, pogrążając w wielkim smutku rodzinę, i oto „na pełni kwadry II lunacji XIII cyklu słonecznego XII", czyli po prostu 17 grudnia 1795 r., ukazuje się we śnie swojej siostrzyczce Józii i pociesza ją opowieścią o swoim bycie niebiańskim i o jego wyższości nad pełnym udręki życiem ziemskim. W pomysśle ogólnym jest to coś analogicznego do zjawienia się Urszulki z babką we śnie stroskanego ojca w ostatnim trenie Kochanowskiego. Uwydatnienie tego podobieństwa było oczywiście intencją Woronicza (jak świadczą o tym pewne szczegóły obrazowe, pewne wyrażenia) i jest jednym z czynników stylizacji utworu. Podobieństwo to zresztą ogranicza się tylko do ogólnej ramy kompozycyjnej utworu, treść bowiem objawienia Emilki ma dość mało wspólnego z konsolacją włożoną w usta babki Urszulki w trenie XIX. Bezpośrednie pocieszenie rodziny jest w jej monologu krótkie; głównie wysławia on potęgę i dobroć Boga (stylem psalmów i proroctw biblijnych), ostatnia zaś jego część jest wypełniona uzasadnieniem wiary w lepszą przyszłość Polski i przepowiednią polityczną ustylizowaną według (wskazanego na marginesie) wzoru Apokalipsy. Utwór ten był po wielokroć bardzo szczegółowo badany ze względu na swoje elementy ideowe, w których widziano wyprzedzenie pewnych pomysłów Woronicza rozwiniętych szerzej w utworach nowego już stulecia. *Zjawienie Emilki* jednak było dopiero znacznie później drukowane i jest rzeczą więcej niż prawdopodobną, że ulegało przeróbkom i uzupełnieniom. Ekspresyjnie, mimo potężnych źródeł, z których czerpie elementy swojego stylu, utwór

ten nie jest silny: najwspanialsze motywy biblijne są w nim przeważnie rozwodnione jak w podrzędnych kazaniach. Zdarzają się zresztą wyjątkowo tu i ówdzie lepsze wiersze świadczące, że autor nie był tylko wersyfikatorem. Oto np. ustęp o dobroci Boga:

Od niego wzięła czucie wszelka żywa dusza,
Ze się cierpieniem istot podobnych porusza;
On ucedził czułości i ojcom, i matkom,
By biegły na ratunek rozkwilonym dziatkom,
On nauczył drapieżną lwicę żywić lwięta
I ptastwo z swej gardzieli nakarmiać pisklęta.

Najbardziej uskrzydla wyobraźnię Woronicza uniesienie polemiczne: na najsilniejsze wiersze zdobywa się, kiedy występuje przeciwko mechanistycznemu tłumaczeniu świata, tak rozpowszechnionemu w „wieku oświecenia”.

Na wasze się statysty błędne oglądacie
I onym zaufawszy z nimi w dół wpadacie.
O, niebaczn! Ich wróżby kółkiem są zegaru,
Pilnującym swych karbów, szyku i wymiaru;
Lecz ten zegar nie pójdzie ani wskaże wiernie,
Jeśli go mistrza ręka nie trąci misternie.

Uniesienia tego zresztą nie staje na długo. Rychło przechodzi ono w zwykłą polemikę argumentacyjną. Cały też ustęp o stosunku Boga do narodu polskiego czyta się raczej jako wykład historiozoficzny niż jako poemat. Końcowa „przepowiednia” jest ustępem jeszcze bardziej poetycko ujemnym, jako zbiór zawiłych alegoryj politycznych (w obrazach zodiakalnych).

Znacznie wyżej wzniosł się Woronicz w *Świątyni Sybilli* (ogłoszonej także dopiero w nowym stuleciu, ale napisanej w części jeszcze pod koniec starego), choć i w tym poemacie większa część jest artystycznie jałowa.

Na pierwszym planie tej dosyć obszernej kompozycji w czterech pieśniach mamy poemat opisowy o zabarwieniu panegirycznym: chodzi o opis Puław, o opis pamiątek, które Izabela Czartoryska zgromadziła w specjalnie wzniesionej budowli imitującej rzymską świątynię. Pochwały twórczyni zbioru i całej jej rodziny autorowi wychowanemu na poezji osiemnastowiecznej narzucały się, oczywiście, nieodparcie, wydawały się obowiązkowe. W sposobie traktowania „materiału” widać wpływ współczesnych poematów opisowych, zwłaszcza głośnych *Ogrodów* Delille’a, które już Karpiński na język polski był

przetłumaczył. Francuski poeta wymieniony tu jest zresztą wyraźnie — w apostrofie, która zarówno ma być hołdem dla jego sztuki jak dla Puław:

„I ty stałbyś jak wryty wórzd piękności tylu, — niezrównany ogrodów śpiewaku, Delilu!”

Styl Woronicza nie opuszcza i tutaj szlaków naruszewiczowskich. Duża w nim zwłaszcza obfitość przymiotników złożonych. Arcyznamienna jest w pieśni I apostrofa: „Szerokowłada berłem kwiatorodym Floro!” W całym zresztą poemacie pełno takich wyrażen, jak gmach „dziejomowny” (I), hołdownik „płochozmienny” (II), zapal „wszystkołomny” (II), samopały „celotrafne” (III), matka „płodoplemia” (III), zwierciadła „dziwotwore” (IV), a nawet pierś „cnotowlewcza” (IV). Uczeń, podobnie jak mistrz, był w zakresie tych „epitetów homeryckich” raz więcej, drugi raz mniej szczęśliwy. Tak samo w zakresie innych nowotworów przymiotnikowych, których tu sporo: „smelcone” spiże (I), „zamętny” połów (III), „niepogrzebne” ciała (IV), „pomorczy” głód (II) itp. Lubuje się też Woronicz w krótkich rzeczownikach nowej formacji: przejmuje np. Naruszewiczowski „niesfor” i „wychów”, Staszycowską „zerwę” (= zerwanie), tworzy na ich wzór własny, dużo mniej przekonujący „nabyt” (II) itp. Więcej czy mniej fortunny w pomysłach, nie popada w każdym razie w takie jaskrawe dziwactwa słowotwórcze jak Staszyc.

Ustępny opisowy *Świątyni Sybilli* mało mają siły ekspresyjnej. Dużo w nich suchej inwentarzowości, dużo sztucznych i ciężkich peryfraz. Czasem jednak (niezbyt często) zdarzają się wiersze, które w swojej peryfrastycznej strukturze mają jakiś dowcipny wdzięk i swoisty wymyślny koloryt, jak np.:

Kaktusie! Hotentotek nadmorskich pieszczoto,

albo:

Hidrango! strojna córo tęczy i tytana.

Jest tu i wiersz rywalizujący z klasycznymi szczytami kondensacji: wiersz o kwiecie kaktusa, co

Wzrasta — kwitnie — panuje — dziwi — i umiera!

I te jednak najlepsze wiersze części opisowej *Sybilli* zajmują tylko wirtuozją.

Od pieśni II, tj. od chwili, w której ma się zacząć przedsta-

wianie pamiątek zebranych w puławskiej „świątyni”, utwór zmienia charakter: przestaje być opisowym, a staje się liryzowaną serią obrazów z historii Polski, idących od Kazimierza Wielkiego aż po czasy współczesne autorowi. Są to obrazy ni-
by wizyjne, w jednym ustępie wizyjne *sensu stricto* (kiedy Jan Kazimierz w chwili abdykacji widzi przyszłe nieszczęścia rozbiorów). Kończy poemat interwencja samej patronki „świątyni”, Sybilli, która wygłasza pokrzepiające proroctwo. Na ukształtowaniu się tych części utworu zaznaczył się wpływ innych mistrzów. Obrazy wizyjne były ulubionym środkiem kompozycyjnym epoki. Spotkałiśmy się z nimi w publicystycznych dziełach Staszycy. A i *Gowórek* Franciszka Jezierskiego był podany publiczności jako „powieść z widoku we śnie”. Pomysł ujęcia rozległych obszarów przeszłości w serię wizyjnych obrazów był zastosowany m.in. w książce Volneya *Les Ruines* (1791), niesłychanie poczytnej w całej Europie na przełomie XVIII i XIX wieku, książce, której, jak wiemy, i Staszyc zawdzięczał niejedno w planie *Rodu ludzkiego*. (Była ona już w r. 1794 „dla dobra ludu polskiego na ojczysty język wyłożona” pt. *Rozwaliny, czyli Uwagi nad rewolucjami narodów*.) Dzieło pisarza francuskiego kończy się też, tak samo jak poemat Woronicza, pokrzepiającym proroctwem. Przy tych związkach zresztą wszystko inne różni *Świątynię Sybilli* z *Ruinami*. Książka francuska pisana jest prozą, choć prozą ozdobną, i główna jej intencja nie jest artystyczna, ale historiozoficzna: nie darmo jej podtytuł brzmi: *Méditation sur les révolutions des empires*. Ten podtytuł uwidocznia także różnicę tematów: Volney zajmuje się całymi dziejami ludzkości (tak samo jak Staszyc); Woronicz przedstawia tylko dzieje swojego narodu. Wybitnie inna też jest w obu dziełach proporcja części historycznych i części historiozoficznych. A i sama historiozofia Woronicza jest tak odmienna od historiozofii Volneya, iż można powiedzieć, że stanowi jej przeciwieństwo. Volney, deista i racjonalista, akcentuje nieustannie stałość praw natury; Woronicz raz po raz — bądź sam od siebie, bądź przez usta swoich bohaterów — mówi o bezpośredniej ingerencji Boga w sprawach ludzkich (Zygmunt Stary np. dokonywa wielkich dzieł, bo „ufny w ramię boże”; Zygmuntowi Augustowi „Bóg nie dał dziełek przytulić do łona”; Jan Kazimierz czuje, że wraz z całym narodem był „bożej osłonięty pałą opieki”, przerażony zaś widzeniem czasów przyszłych wzywa współczesnych, by błagali Boga „strumieniem łez niewysuszonym” o zmianę wyro-

ku; proroctwo końcowe upewnia o miłosierdziu bożym: „Wy-
znajecie go Ojcem waszym litościwym: — jakoż jest nim za-
pewne po stokroć prawdziwym”; etc.). Wyrazicielem przekon-
nań Volneya co do przyszłości jest geniusz ruin, które stano-
wią scenerię rozmyślań pisarza. (U Staszycza w *Rodzie ludzkim*
wystąpi rozum *in persona*!) Woronicza już sama nomenklatu-
ra gmachu i zbiorów puławskich skłaniała do wprowadzenia
w tej funkcji Sybilli; z nią zaś weszły do poematu motywy
wirgiliańskie. Nabierał z nimi utwór nowych ambicij, które
wyraźnie zaznaczone zostały i we wstępnej apostrofie do
„sławnej wyroczni hesperyjskich krajów”, i w nawiązaniu do II
księgi *Eneidy* na początku pieśni II, i wreszcie — najbardziej —
w samym końcowym proroctwie, które losy Polski wyklada
analogią do losów Troi („Troja na to upadła, aby Rzym zro-
dziła”).

W harmonii z tymi ambicjami pozostają też zmiany stylu,
który w dalszych pieśniach poematu, zachowując swoje ele-
menty naruszewiczowskie, „podnosi” przy tym swój ton sze-
roko rozwiniętymi „epickimi” porównaniami, personifikacja-
mi, wielkimi retorycznymi przemowami, niezwykle „szlachet-
nymi” peryfrazami itp. — co wszystko czyni go bardziej jesz-
cze niż w pieśni I koturnowym i sztywnym.

Na wyrazy żywsze zdobywa się Woronicz i tutaj — tak samo
jak to było w *Emilce* — dopiero wtedy, kiedy przedstawiać
zaczyna społeczne sobie nieszczęścia narodu i ból patriotycz-
ny:

Zginięć wszystkie żywioły, wszystkie twory razem!
Martwym jesteście dla mnie natury obrazem!
Co mi po tym powietrzu, którym tchnę w niewoli?
Po tym świetle, co nędzę mej wyświeca doli?
Słońce! duszo stworzenia! jasne oko świata!
Twój promień dobroczynny gdzie tylko dolata,
Skrzepie twory wdziękami życia przyodziewa
I jęczącym w kałuszach tchu kropelkę wlewa:
Jednym-że ty Polakom nie będziesz przyświecać?
Ni w ich sercach ożywej nadziei rozniecać?
Więc i ciebie pierwszy raz w życiu nienawidzę...
Zachodź prędzej! Niech moich kajdan się nie wstydzę.

Do najwyższej siły liryzmu, na jaką go stać, wznosi się Wo-
ronicz w przeklinaniu zdrajców i w przedstawieniu sierocej
doli pokolenia pozbawionego ojczyzny (jego bowiem rozumie-
nie ojczyzny jest ośmnastowieczne: państwo jest nierozzerwal-
nie złączone z bytem narodu, niemal z nim identyczne):

Gdzież się teraz podziem, sieroty zbłąkane,
Jak pszczoły bez macierzy z ulą rozsypane?
Bez znaczenia, jestestwa, języka, nazwiska,
Przestrojeni w szyderski kubrak pośmiewiska,
Nowych panów pomiotło, knechty, posługacze,
Wzgardzeni w kraju własnym, a w obcym tułacze!

Nie osiąga już potem Woronicz tej siły wyrazu w końcowym przemówieniu Sybilli, które ma być tryumfalnym aktem wiary w boże miłosierdzie i bożą sprawiedliwość. Najwymowniejsze są w nim pierwsze słowa, które wiążą się z nastrojem poprzedzających je lamentacyj:

O, zlepkki skazitelne wielkości i nędzy!

Dalszy ciąg ma zaneddto argumentacyjny charakter („Gdy na ojca i rządcę ta nie pada wina, — między wami być musi źródło i przyczyna”, „Lecz szczęśliwy, kto z błędu na drogę nachodzi! — Częstokroć i nieszczęście skutki dobre rodzi” itd.), przypomina też *Zjawienie Emilki*, z którego dłuższy ustęp nawet dosłownie się tu powtarza. Większą ekspresję ma zakończenie, które przemawia już nie argumentem, ale słowami wiary i analogią obrazową:

Nie zagrzebie waszego rodu ta mogiła:
Troja na to upadła, aby Rzym zrodziła.

Ta końcowa część *Świątyni Sybilli* wskazuje już wyraźnie szlaki późniejszej twórczości Woronicza, przede wszystkim zaś najwyższego ekspresyjnie ze wszystkich jego poematów, *Hymnu do Boga*. W tym utworze pożywka stylistyczna z Naruszewicza i Trembeckiego najszlachetniej została przefiltrowana; jego kompozycja nie jest już tak jak w *Sybilli* obciążona dłużyznami opisowymi i dydaktyzmem historycznym; część historyzoficznej argumentacji z *Sybilli* powtarza się co prawda (dosłownie), ustępuje jednak na plan dalszy wobec siły uczucia, w którego wyrazie umiał Woronicz wyjść poza wszelką ornamentykę i stylizację.

Ale ten utwór, który się miał odezwać echem i w pieśni *Boże coś Polskę* i w Norwidowskim *Psalmie Wigilii*, należy już do nowego stulecia.

XX Niemcewicz

Gdy Staszyc i Woronicz szli jako rymotwórcy drogą kunsztowności stylistycznej, wytkniętą przez Naruszewicza i Trembeckiego, Niemcewicz upodobał sobie w mistrzach prostoty: Krasickim, Karpińskim, późniejszym Książninie, Szymanowskim. Do Krasickiego zbliżała go ponadto rzutkość i wielostronność zainteresowań. Pociągały go też szczególnie i formy przez X.B.W. uprawiane: w pierwszym zbiorowym wydaniu jego *Pism różnych wierszem i prozą*, ogłoszonym w dwu tomach na progu nowego stulecia (1803—1805), mieści się i komedia, i garść bajek, i listy poetyckie, i sporo przekładów, m.in. „powieści wschodnich”, wreszcie (mniej liczne, jak i u Krasickiego) „wiersze różne”. Wyszedł zresztą już w tym czasie poza zakres form Krasickiego, pisząc tragedię *Władysław pod Warną* (1787) i „drama” *Kazimierz Wielki* (1792); obydwie wszelako te utwory sceniczne mniej mu się niż cokolwiek innego udały.

Najwybitniejszym jego dziełem z całego tego okresu jest niewątpliwie *Powrót pośła* (1790). Krasicki nazwał go „pierwszą prawdziwą komedią polską”, ujawniającą „pierwszy ślad” „charakterowej sztuki”. Pochwała ta była wyrazem słusznej skromności w odniesieniu do własnych twórców komediowych X.B.W. Była jednak zarazem niesprawiedliwością w stosunku do Bohomolca, któremu Niemcewicz bardzo dużo zawdzięczał. W istocie kompozycja *Powrotu pośła* zasadza się na typowym schemacie komedii Bohomolcowej (para kochająca się, przeszkoda w postaci rywala posiadającego przychylną rodzinę, pomoc subretki), tylko że schemat ten wyzyskany tu został pełniej, dowcipniej i z większym nieco zmysłem rzeczy-

wistości. Niemcewicz zmniejszył rolę subretki, czyniąc bohaterów pozytywnych bardziej niż u Bohomolca przedsiębiorczymi. Intrygę związał z satyrą nie tylko obyczajową, ale i polityczną. Zaatakował przy tym równocześnie i świat konserwatywnego sarmatyzmu, i świat powierzchownego nowinkarstwa, przeciwstawiając zacnym rezonerom zarówno Starostę, chwalcę najgorszych tradycji *temporis acti*, jak i jego „żonę modną”, współzawodnikiem zaś szlachetnego patrioty Walerego do ręki panny Starościanki czyniąc modnego łowcę posagowego Szarmantckiego. Komedia demonstrowała, jak obydwaj te światy, staroświecki i rzekomo okcydentalny, łączą się z sobą w pływacznie, samolubstwie i przywiązaniu do pieniędzy. Nie znalazł takiej rozmaitości Bohomolec, który zawsze skupiał uwagę na jednej tylko „chorobie wieku”. Przewyższył też Niemcewicz znacznie swojego poprzednika dowcipem, barwnością i wycieniowaniem charakterystyki, choć i u niego, tak samo jak u Bohomolca, postaci oświecone satyrycznie są karykaturami, a postaci pozytywne przeważnie tylko rezonerami (cień dramatu psychologicznego zarysowującego się, kiedy Walery się dowiaduje, że Szarmantcki jest w posiadaniu portretu Teresy, szybko schodzi ze sceny).

Styl komedii Niemcewicza nie ma tej jędrności i soczystości, co styl przeróbek komediowych Zabłockiego, zbywa mu na panującej w tamtych arcyepolskiej barwie idiomatycznej, ma za to dowcipną ciętość, którą szczególnie uwydatnia wersyfikacja. Pełno tu wierszy stanowiących zamknięte w sobie, zwarte, zawarte w granicach 13-zgłoskowca *dicta*, naświetlone komicznie lub ironicznie, jak np. sławne wyrażenie Starosty o pośle zrywającym sejm: „Powiedział «Nie pozwalam» i uciekł na Pragę”, albo słowa Podkomorzego o modnie wychowanym młodzieńcu: „Wie dobrze, kto jest Vestris, nie wie, kto Batory.” Postaci działające doskonale się same w takich zwartych powiedzeniach charakteryzują, jak np. Starosta w dwuwierszu (akt I):

Mospanie, gdy się suma z dobrami zjednoczy,
Tam na resztę bezpiecznie można zamknąć oczy.

Postaci traktowane satyrycznie, zwłaszcza Starosta i Starościna, mają przy tym swój styl indywidualny. Postaci pozytywne mówią wszystkie stylem jednostajnym, ale wybitnie charakterystycznym dla epoki. Jest to przeciętny styl ówczesnej prozy publicystycznej i oratorskiej („Czas wszystek poświę-

całem pierwszej powinności — mówi Walery w akcie II — odpoczynek wspomnieniom i czulej miłości"; „Człeka pustego, trzpiota chcą mi dać za męża — mówi Teresa w akcie II — ach! względy posłuszeństwa wstręt we mnie zwycięża"; „Kłęskami ojców nowe plemię ostrożniejsze — mówi Podkomorzy w akcie I — wzgardziwszy zyski, było na całość baczniejsze"; itd.). Za wzorem klasycznych tragików francuskich wzmacnia Niemcewicz wymowę niektórych wierszy tym zdawkowym stylem pisanych nie tylko przez ich wyodrębnienie (równocześnie syntaktyczne i wersyfikacyjne), ale i przez wewnętrzne ich rozczłonkowanie składniowe (najczęściej dwudzielne); „Będą się kłaniać, ale nie będą szanować" (Walery w akcie II), „Lub posłuszeństwo, lub też miłość moją zdradzę" (Teresa w akcie III), „Tutaj ciągną rodzice, tu kocha się panna" (Szarwantcki w akcie II), itp. Te wiersze, choć styl ich nie jest intensywny, wyrażają przecież pewien dramatyzm — istotny albo udawany.

Ten ostatni skupia się głównie w rolach Starościny i Szarwantckiego, w których scenicznym ukształtowaniu nawiązał Niemcewicz w pewnej mierze do wzorów Moliera z *Les Femmes savantes*, ale przede wszystkim zastosował obficie sztukę parodii literackiej, okazując się w tym zakresie wybitnym uczniem Krasickiego. Pierwszy lepszy ustęp z roli Starościny może służyć jako ilustracja, choćby jej bilet (prozą) do Podkomorzyny, zapowiadający jej ukazanie się na scenie (w akcie I), albo jej fantazje na temat szczęścia Szarwantckiego z Teresą (w akcie II):

Jamais! on sobie w małej kabance osiedzie,
Na zielonym ryważu jasnego strumyka,
Słuchać będzie z Teresą tklivego słowika.
A quoi bon les richesses? W cichej solitudzie
Żyć będą: nie zważając, co powiedzą ludzie;
Des fruits, du lait, to ich będzie pożywienie,
Lzy radosne napojem, pokarmem westchnienie.

Szczytowym osiągnięciem parodii jest w *Powrocie posła* „Elegia na śmierć Szambelana", przeżabawny persyflaż szumnej liryki „urzędowej" swoich czasów, ustylizowany niby klasyczny tren Biona na śmierć Adonisa, mieniący się zresztą aluzjami i do innych sławnych utworów elegijnych, m.in. do arcydziela Malherbe'a *Consolation à M. du Périer*: stamtąd to bowiem pochodzi wiersz „Równie świeży jak róża, żył tyle co ona": u francuskiego poety wzruszający przez zastosowanie do młodej dziewczyny („*Et rose, elle a vécu ce que vi-*

vent les roses”), tu, w odniesieniu do Szambelana, ukazanego w butach z ostrogami, niewypowiedzianie komiczny. Podobnie refleksja Szarwantckiego na temat pracy sejmowej: „Winszuję bardzo ustaw, nie zazdroszczę nudów”, nie tylko jest przez to zabawna, że Szarwantcki swoim dowcipem sam się w niej charakteryzuje, ale i przez to, że jest to aluzja literacka do spopularyzowanego już wyrażenia z *Satyr* Krasickiego: „Winszuję, ale nie zazdroszczę”.

Z tym wszystkim nie ma *Powrót* posła rozleglejszych perspektyw uniwersalnych. Nad wszystkimi elementami dzieła dominuje tendencja polityczna. Na każdym kroku czuje się, że naczelnym celem autora było „wpajać w umysły prawidła zdrowe i uczciwe” i zwłaszcza „zdrowie względem całości krajowej opinie prostować”, co zresztą sam w tych słowach wyznał we wstępie. W przeważnej więc swojej części ma utwór charakter programowo aktualny; ta też część — z przeminieniem aktualności — stała się tylko dokumentem historycznym; prawda, że dobrze napisanym. Cóż pozostaje poza tym? Zręczność kompozycji (opartej na schemacie Bohomolca), giętkość wiersza, dowcip słowa (parodystyczny zwłaszcza) i zabawne karykatury (w samym zresztą pomysśle nienowe).

I bajki Niemcewicza też mają charakter aktualny, tj. — jak on sam określa (w przedmowie do II tomu *Pism różnych*) — były „do zdarzeń czasowych stosowane”, i wszystkie wymagają dziś komentarza historycznego (co je wybitnie różni od ogólnoludzkich bajek Krasickiego). Naturalnie, te i owe odzyskują swoją aktualność — w momentach, kiedy wedle potocznego powiedzenia „historia się powtarza”. Stąd czymś świeżym, ba, nawet proroczym mogą się po półtorawieczu wydawać np. pewne wiersze z wodnistej zresztą jako całość bajki *Chińczyk*, w których jeden z Tatarów, co Chiny najechali, dziwi się mandarynowi chińskiemu, że ten go unika:

Wszak między nami stanęło przymierze,

Wierz, ja ciebie kocham szczerze.

Prawda, małąkę zadałem ci bliźnę:

Najechałem twą ojczyznę.

Lecz to prawo wojownika,

I cóż się to ciebie tyka?

Kochaj mię, proszę...

W pewnych bajkach zresztą zdarzają się i wiersze o motywach czysto uniwersalnych, jak np. w bajce *Zefir i piwonia*:

Żeby być różą, nie dość być czerwoną,
albo w bajce *Bekieszka*:

Z wierzchu sobole, a pod spodem koły.

Ale to zdarza się rzadko. Tak samo rzadko się zdarza, żeby bajki Niemcewicza kończyły się wybitną pointą. Nie znamionuje ich też zwięzłość. Utrzymane w formie „lafontenowskiej”, nadużywają jej rozwlekłością: nawet morał ich często bywa wyrażany wielosłownie i niejako łopatą do głowy czytelników wkładany. Bajka np. o zefirze i piwonii nie kończy się wierszem, który tu przytoczyłem: Niemcewicz musiał rzecz wytłumaczyć wyraźniej i bardziej jednoznacznie: napisawszy więc: „Żeby być różą, nie dość być czerwoną”, dodał jeszcze: „Trzeba być wonną i wdzięczną”, czym oczywiście stępił pointę. Ten wypadek jest dla niego charakterystyczny.

Także obrazki realistyczne w jego bajkach, choć trafiają się wśród nich dość żywe, jak np. rewia różnych futer w *Bekieszce* albo opis urody bohaterki bajki *Kotka*, przeważnie się gubią w powodzi słów i nawet porównywać ich nie można ze skondensowanym i klarownym realizmem bajek Krasickiego.

Dramaty Niemcewicza *Władysław pod Warną* i *Kazimierz Wielki*, acz niby historyczne, też mają charakter aktualno-tendencyjny: pierwszy się wiąże z próbami wciągnięcia Polski do wojny tureckiej, drugi — z Konstytucją 3 maja. I to jest całe znaczenie tych utworów, aczkolwiek we *Władysławie* znac i pewne usiłowania artystyczne, m.in. próby stworzenia dobitnych poszczególnych wierszy, jak np. w przemówieniu Tarnowskiego do króla (I 1):

Słowa me tak są czyste jak moje życzenia,
albo w tyradzie Huniada (I 2):

Wslawić się lub też w wiecznej pogrążyć się nocy.

Wiersze te są widomie stylizowane wedle wzorów Racine'a (proszę porównać sławne Rasynowskie „Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon coeur” z *Fedry*, tudzież „Je vous le dis: il faut ou périr ou régner” z *Andromachy*). Ujawniwszy tak wrażliwość na stylistyczną formę francuskiej tragedii klasycznej, nie przejął się jednak Niemcewicz istotnym jej duchem.

Był on z powołania publicystą i aktualność była dla niego najsilniejszym bodźcem pisarskim. Jak *Powrót piosła*, jak bajki, jak dramaty, tak świadczą o tym i jego satyry, wszystkie związane ze społecznymi wypadkami politycznymi: prozaiczne trawestacje: *Forma prawdziwego wolnego rządu* (1792), *Fragment Biblie Targowickiej: Księgi Szczęsnowe* (1792) i *Lamentacje Szczęsnowe* (1793), zarówno jak wierszowane: inwektywa *Na hersztów targowickich* (1792), sarkastyczna parodia *Obrona wojska moskiewskiego* (niby to napisana przez „Iwana Wasilewicza, oficera w tymże wojsku”), liryczno-satyryczna apostrofa *Polak do swego narodu* (1793) i in. Niektóre z nich są po prostu paszkwilami, wszystkie godzą wyraźnie w osoby targowiczán, nie oszczędzając zresztą całego społeczeństwa; oskarżenia formułują zdecydowanie, ale tonem niezbyt na ogół mocnym. Satyry wierszowane grzeszą rozwlekłością, rozwodnione są konwencjonalizmami stylistycznymi. Satyry prozaiczne mają na ogół więcej tężyzny, ale i one są rozwlekłe, a w kompozycji nie zawsze konsekwentne: we *Fragmentie Biblie Targowickiej* np. Szczęsny Potocki przedstawiony jest zrazu jako bóg-stwórca, nieco dalej okazuje się potomkiem upadłych aniołów, w dalszym ciągu ustylizowany jest na Noego, później na budowniczego wieży Babel, to znów na Mojżesza; w *Lamentacjach Szczęsnowych*, które obficie się posługują tekstem biblijnym jako ramą dla tekstu oryginalnego, razi dysproporcja między tonem tego, co własne, a tego, co pożyczone. (Te słabości satyr Niemcewicza doskonale uwydatnił Juliusz Nowak w swym studium *Satyra polityczna konfederacji targowickiej i sejmu grodzieńskiego*, 1935.) Rzeczą najkonsekwentniejszą, a równocześnie najwymowniejszą i najzjadliwszą, jest *Forma prawdziwego wolnego rządu przez Konfederację Targowicką ułożona*, parodia całkowitej ustawy konstytucyjnej. Przebija poprzez te wszystkie pisma serce szczerego patrioty, cierpiącego i rozgoryczonego, nienawidzącego zdrajców i pragnącego poruszyć rodaków, ale przebija zarazem niecierpliwy pośpiech publicysty, który wszystko doraźnie transponuje na prozaiczny czy wierszowany, jawny czy zamaskowany... artykuł. Zdarzają się w tym stylu momenty silniejsze, jak np. straszne oskarżenie pokolenia (w wierszu *Polak do swego narodu*):

Krew, serce, pamięć... struł nałóg podłości,

po czym jednak zaraz wraca publicystyczna przeciętność.

I w tych zresztą wierszach Niemcewicza, które nie mają charakteru bezpośrednio aktualnego, też panuje na ogół przeciętny styl epoki.

Duma o Żółkiewskim (napisana w 1786 r.), *Duma o Stefanie Potockim* (ogłoszona 1791) i *Duma o kniaziu Michale Glinśkim* (ogłoszona w wydaniu zbiorowym 1803 r.) stanowiły w literaturze polskiej innowację ze względu na tematy z przeszłości rycerskiej, ale w podstawowych pomysłach szły za głośnymi *Pieśniami Ossjana*, a nawet ich naśladownictwami (tak np. pomysł główny *Dumy o Żółkiewskim* można odszukać, jak stwierdził Szyjkowski, już w „ossjanidzie” Johna Smitha pt. *Gaul*, ogłoszonej w r. 1780), w stylu zaś nie wychodziły poza konwenans literacki swoich czasów i właściwie niewiele się różnią np. od *Wojny Chocimskiej* (1780) Krasickiego, a czasem nawet zbliżają się do tych utworów, których manierę sam Niemcewicz sparodiował w „Elegii na śmierć Szambelana” („A tak Sieniawski — w *Dumie o Żółkiewskim* — każdy bój słoczony — chciał, by dla niego był chwałą lub zgubą: — dostrzymał słowa i laurem wieńczony — w ogromnym helmie stanął przed swą lubą”; „Tam nieszczęśliwa kochanka — w *Dumie o Stefanie Potockim* — we łzach pędząc dni nieznośne, — od wieczora aż do ranka — rozwodzi skargi miłośne”; „Tak zginął Glinśki — w trzeciej *dumie* — wyniosły i śmiały, — gdyby nie pycha, godzien lepszej chwały”; itp.). Już więc w tych pierwszych „dumach” ujawniły się te niedostatki, które tak wyraźnie wystąpiły w późniejszych, gdy się wszystkie złożyły na zbiór *Śpiewów historycznych*: monotonia, rymy najłatwiejsze, zdawkowe „poetyzmy” przeplatane najpospolitszymi prozajzmami. Trzeba było wielkiego patosu chwili, żeby się Niemcewicz zdobył na jedyny „śpiew historyczny” o silniejszej ekspresji: „pienie żałobne” o pogrzebie Księcia Józefa.

Mutatis mutandis to samo co o „dumach” można powiedzieć i o *épitre*’ach i o innych „wierszach różnych” Niemcewicza. I tu wszędzie styl przeciętny, złożony z elementów Krasickiego, Karpińskiego, Książnina, najbardziej zresztą przypominający *Świątynię Wenery* i słabsze piosenki Szymanowskiego. Tej zdawkowości stylu nie wynagradza rozległa skala asocjacji artystycznych i geograficznych. Tematy bowiem Niemcewicza nie zamykają się w sferze polskiej: owszem, obejmują horyzonty europejskie. Mamy w jego pierwszym zbiorze m.in. i *Wiersze na wierzchołku góry Etny* pisane (1784), i *Wiersze napisane na brzegu morskim przy Agrygencie w Sycylii*, i *Ode*

pisana rzucając Anglię (1787), i wiersz *Do Stanisława Potockiego* „pisany w Paryżu 1787”. Przeplatane zaś są te wiersze przekładami z różnych autorów: francuskich, włoskich, angielskich. Interesuje Niemcewicza i świat sztuki plastycznej.

„Norblin, gdybym twój pędzel lekki i przyjemny — posiadał, malowałbym ten las głuchy, ciemny.”

Z taką apostrofą zwraca się do sławnego malarza w jednym z listów poetyckich (*Do J. Szymanowskiego: opis podróży na Podole* 1782). Gdzie indziej (w liście do Krasickiego) wspomina Rafała („zawisnika natury”, co malował „pędzłem wdzięcznym i uczonym”).

Wszystkie jednak te „pomocę” artystyczne i geograficzne służą Niemcewiczowi tylko na to, żeby mógł wypowiedzieć jakiś konwencjonalny komplement albo konwencjonalne zapewnienie, albo konwencjonalną refleksję. Nie wybitna nie są jego in-
ne wiersze i głośniejsza od wielu *Wiosna*, choć A.J. Czartoryski utrzymywał, że „mało co czulszego i lepszego Niemcewicz napisał”. Owszem, jest w niej kilka wierszy serdecznych w swym prostocie („Ojczyzno! gdyby jeszcze można cię ratować”), przeważnie jednak uczucie nie wychodzi tu w swojej ekspresji poza społeczne szablony literackie („czarnej krepy”, co zakrywa „wdzięczne powaby”, „rąk zbrodniczych”, co „za kruszec zbyt podły przyjęły kajdany”, „świętych praw”, „szelestu puklerzy”, „cnotliwego serca”, „bezprawi zuchwałych”, „gwałtu i przewodzeń mściwych” itp.). Jest też i ten utwór właściwie tylko serią smutnych... refleksyj.

Niemcewicz był na ogół bardzo lubiony i ceniony zarówno przez pisarzy rówieśnych, jak przez pisarzy młodszego pokolenia. I oni jednak mieli oczy otwarte na jego słabości pisarskie. „Niemcewicz nie dbał wiele o doskonałość artystyczną” — powiada ks. Adam Jerzy Czartoryski, jego biograf, i dodaje: — „Do razu pisał [...]. Wiele [w pismach jego] było nierówności.” „Wiersze często słabe i niedbałe” widział w jego utworach Andrzej Edward Koźmian, choć wychowany w kulcie dla Niemcewicza. „Niedbalcem” nazwał go po prostu Mickiewicz (1823), choć równocześnie dodawał, że ma on „zawsze coś ujmującego”. Wszystko to prawda.

Czymże ujmował?

Przede wszystkim swoją, jakby się można wyrazić, integralną polskością, nierozzerwalnym zrośnięciem z żywiołem narodu. Jego miłość ojczyzny nie była tak patetycznie namiętna jak miłość Staszycza, ale była równie niezachwiana i wierna.

„W każdym piśmie jego — wedle słów Czartoryskiego — był jakiś stosunek do Polski, do Polaków, do ich dobra, ich sławy, poprawy lub obrony.” Mając od młodu otwarte drogi na Zachód — o których marzył jego (jakże niepodobny!) rówieśnik Węgierski — korzystał z nich, owszem, i w mierze nawet obfitej, ale wszędzie wiozł z sobą przywiązanie do kraju własnego, myśl o nim. Nic znamiennejszego w tym względzie niż jego wiersz *Do Stanisława Potockiego*, wysławiający uroki Paryża, przyznający przecież w słowach o prostocie aż prawie dziecinnej:

„Mnie nad wszystko Polska miła.”

Drugi czynnik, który niewątpliwie stanowił o wpływie Niemcewicza na dwa pokolenia i który dotąd do pism jego zacięka, to była jego kultura literacka, nie bardzo głęboka i pozbawiona „uniesień ducha”, to prawda, ale rozległa, jak na polskie stosunki w XVIII wieku, niezwykle. Gust jego, wyrażony w tłumaczeniach, sięgał od Horacego poprzez Racine’a aż do Wordswortha (o którym Mickiewicz nie zdołał się nawet dowiedzieć). Prawda, że i tłumaczenia jego cierpią prawie wszystkie na monotony konwencjonalizm języka i stylu. Nie spopularyzował też u nas Rasynowskiej *Atalii*; nie zadomowił w polszczyźnie przepięknej *Elegii pisanej na cmentarzu wiejskim* Graya, tak jak zadomowił ją w języku rosyjskim Żukowski; wielkość Wordswortha nie dawał odczuć jego przekład ballady *Jest nas siedmioro*. Bo jego dar pisarski nie obejmował tych wszystkich dziedzin, które obejmowało jego zainteresowanie. Wenę tłumacza z powołania ujawnił tylko w utworach o tonie wesołym. Dlatego to celuje wśród innych jego przekładów i w rzędzie najlepszych polskich ośmnastowiecznych staje jego przekład humorystycznego poematu Pope’a *The Rape of the Lock* (*Pukiel włosów ucięty*), lekki, lotny, w języku niezwykle naturalny:

Już słońce, przebiegając pochyłe niebiosa,
Strzały swe na doliny miotало z ukosa;
Zgłodniały sędzia spieszo przestępnego z nędzy
Szele już na szubienicę, żeby jeść czym prędzej;
Kupiec z giełdy do domu spokojnie powraca;
I długa gotowalni kończyła się praca...

Czartoryski napisał o Niemcewicu zdanie, które go trafnie charakteryzuje i jako człowieka, i jako pisarza: „Był naprzód obywatelem, potem człowiekiem towarzyskim w gronie przy-

jaciół, potem jeszcze lubiącym własną zabawę, a dopiero na końcu artystą." Można do tego dodać, że wyżej od innych wznosiły się te jego pisma, w których się mogły wyrazić dwa popędy jego duszy: te, w których mógł się bawić i być artystą zarazem (to źródło wartości przekładu *Pukla włosów uciętego*); najwyżej zaś te, w których mógł i bawić się, i być artystą i obywatelem równocześnie (to źródło wartości części satyrycznych *Powrotu posła*, a z utworów późniejszych — części satyrycznych *Dwu panów Sieciechów*).

Woronicz i Staszyc przekazali późniejszym czasom na swoich stronicach poetyckich największy patos uczuć narodowych i społecznych, na jaki się zdobył wiek XVIII. Niemcewicz nie miał takich stronic. Literat raczej niż poeta, i on jednak — swoją szeroką kulturą, swoim *amor litterarum*, swoją pracą propagatorską — służył nie tylko sprawie ojczyzny, ale i poezji.

Tablica chronologiczna

Główne utwory omówione, w kolei lat wydania

1705

Wojciech S. Chrościński, *Job cierpiący z dóbr i fortun wyrzuty*.
[Ponownie wyd. 1759].

1709

Chrościński, *Treny żałobne*.

1710

Chrościński, *Krótki zbiór duchownych zabaw*. [Ponownie wyd.
1711].

1741

Stanisław Konarski, *De emendandis eloquentiae vitiis*.

1751

Józef Aleksander Jabłonowski, *Ostafi po polsku, Eustachius po
łacinnie, Placyd po świecku*.

1752

Elżbieta Drużbacka, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych,
moralnych i światowych*. [W serii: *Zebrań rytmów przez
wierszopisów żyjących... pisanych*. T. I; dwa wyd. w ciągu
roku].

Franciszek Bohomolec, *De lingua polonica colloquium*. [Wyd. pol-
skie pt. *Rozmowa o języku polskim w 1754*; tł. Ksawery
Leski (?)].

1754

Urszula Franciszka Radziwiłłowa, *Komedie i tragedie*. [Również wyd. wcześniejsze].

Józef Andrzej Żaluski, *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących... pisanych*, T. II—III. [Bez osobnej karty tytułowej; t. III ma tyt.: *Zbiór rytmów...*].

Przekład: Wirgiliusz, *Bucolica albo Pasterki*. Tł. I. Nagurczewski. [W tomie Wirgiliusza *Księgi wszystkie*].

1755

Bohomolec, *Komedie* [konwiktowe]. T. I. [Ponownie wyd. 1757, 1758 i 1772].

Józef Epifani Minasowicz, *Zbiór rytmów polskich*, Cz. I—II. [W serii: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących... pisanych*, T. IV].

1756

Bohomolec, *Komedie* [konwiktowe]. T. II. [Ponownie wyd. 1757, 1758 i 1773].

Minasowicz, *Zbiór rytmów polskich*, Cz. III—IV. [W serii: *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących... pisanych*, t. V].

1757

Bohomolec, *Komedie* [konwiktowe]. T. III. [Ponownie wyd. 1758 — dwa razy i 1773].

1758

Bohomolec, *Komedie* [konwiktowe]. T. IV. [Ponownie wyd. 1773]. [Wacław Rzewuski], *Zółkiewski*, tragedia przez Józefa Rzewuskiego.

1759

[Wacław Rzewuski], *Natęt*, komedia przez J.R.S.D.G.L.W.K.

1760

Bohomolec, *Komedie* [konwiktowe]. T. V. [Ponownie wyd. 1775]. [Wacław Rzewuski], *Dziwak*, komedia przez J.R.S.D.G.L.W.K.

[Wacław Rzewuski], *Władysław pod Warną*, tragedia przez Józefa Rzewuskiego.

[Wacław Rzewuski], *Zabawki wierszem polskim* przez Józefa Rzewuskiego.

1762

[Wacław Rzewuski], *Zabawki wierszopiskie i krasomowskie* przez Józefa Rzewuskiego. Przedrukowanie wtóre, poprawne i przy czynione. [M.in. *O nauce wierszopiskiej*].

1765

„Monitor”. [Rocznik pierwszy].

1766

[Józef Baka], *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*. [Cz. II książki pt. *Uwagi śmierci niechybnej wszystkim pospolitej* przedrukowana w tymże roku].

Józef Bielawski, *Natęci*, komedia.

[Bohomolec], *Małżeństwo z kalendarza*, komedia.

[Bohomolec], *Staruszka młoda*, komedia we 3 aktach.

[Bohomolec], *Staruszkiewicz*, komedia.

Przekład: Felix Juvenel de Carlencas, *Historia nauk wyzwolonych*. [Tł. A.K. Czartoryski lub W. Górski].

1767

[Bohomolec], *Ceremoniant*, komedia.

[Bohomolec], *Monitor*, komedia w 1 akcie.

[Bohomolec], *Pan dobry*, komedia.

[Bohomolec], *Pijacy*, komedia.

Stanisław Konarski, *Opera lyrica*. [Wyd. polskie zob. 1778].

Przekład: *Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna*, przez J.M.P. Galand wydane. T. I—XII [w l. 1767—1769; ponownie wyd. w 12 t. w l. 1772—1774 (?)].

1769

Elżbieta Drużbacka, *Historia chrześcijańska księżny Elefantyny Eufraty*.

Przekłady:

[Daniel De Foë], *Przypadki Robinsona Kruzoë*. T. I—II. [Tł. J.Ch. Albertrandi według francuskiej przeróbki A.A.J. Feutry'ego; ponownie wyd. 1774, 1775].

Alain René Lesage, *Awantura Idziego Blassa z Santylany*.

[Antoine François Prévost], *Historia o kawalerze Desgrye i o Manonie Lesko*.

1770

[Bohomolec], *Nędza uszczęśliwiona*, kantata. [Przerobiona w 1778 przez W. Bogusławskiego].

Sielanki polskie z różnych autorów zebrane. [Wyd. J.E. Minasowicz i A. Naruszewicz; ponownie wyd. 1778].

„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”. [Rocznik pierwszy].

Przekład: Horacy, *De arte poetica liber ad Pisones*, tj. ... O sztuce rymotworskiej księga do Pizonów. Tł. O. Korytyński. [Ponownie wyd. 1795].

1771

[Adam Kazimierz Czartoryski], *Panna na wydaniu*, komedia we 2 aktach. [Przerob. z Davida Garricka *Miss in her Teens of the Medley of Lovers*. Z przedmową o sztuce dramatycznej, grze aktorów i zasadach przekładu. Ponownie wyd. 1774].

1773

Gracjan Piotrowski, *Satyr przeciwko zdaniom i zgorszeniom wieku naszego*.

Przekład: Horacy, *Pieśni wszystkie przekładania różnych*. T. I—II. [T. II właśc. wyd. 1775; wyd. J.E. Minasowicz i A. Naruszewicz].

1774

Przekłady:

Anakreon poeta grecki. [Tł. A. Naruszewicz, tu także przekłady Jana Kochanowskiego].

Jean de La Fontaine, *Bajki Ezopa wybrane*. Tł. W. Jakubowski.

1775

[Bohomolec], *Czary*, komedia we 3 aktach.

[Ignacy Krasicki], *Myszeidos pieśni X*. [Ponownie wyd. 1778, 1780].

1776

Konstancja Benisławska, *Pieśni sobie śpiewane*.

Franciszek D. Książnin, *Bajki*. [Ponownie w wyd. *Poezyj* 1787—1788].

[Krasicki], *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*. [Dwa wyd. w ciągu roku; ponownie wyd. 1778, 1779].

1777

„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” [Rocznik ósmy i ostatni].

Przekłady:

Alain René Lesage, *Diabeł kulawy*. T. I—II. [Tł. A. z Grozmanich Narbuttowa].Molière, *Świętoszek zmyślony*, komedia w 5 aktach. [Tł. J. Baudouin de Courtenay z *Tartuffe, ou l'imposteur*].

1778

[Wojciech Bogusławski], *Nędza uszczęśliwiona*, opera we 2 aktach [z muzyką Macieja Kamieńskiego].Stanisław Konarski, *Wiersze wszystkie z łacińskich na polskie przełożone*. [Wyd. U. Szostowicz. Tł. różnych].[Krasicki], *Monachomachia, czyli Wojna mnichów*. [Dwa wyd. w ciągu roku; ponownie wyd. 1779, 1797, nadto bez r. wyd.].[Krasicki], *Pan Podstoli*. [Cz. I]. [Dwa wyd. w ciągu roku; ponownie wyd. 1784; cz. II 1784 dwa wyd.; cz. III w *Dziela*ch, t. IV, 1803].Naruszewicz, *Dzieła* t. I—II: *Liryka*, t. III: *Sielanki, Satyry, Bajki i epigramata*, t. IV: *Tłumaczenia rozmaite*. [Wyd. F. Bohomolec przy współpracy autora].[Naruszewicz], *Głos umarłych*. [Ponownie wyd. 1791, 1792].

Przekłady:

Molière, *Skąpiec*, komedia w 5 aktach. [Tł. J. Baudouin de Courtenay].[Montesquieu], *Listy perskie*. T. I—II. [Tł. T.K. Węgierski. Ponownie wyd. 1785].[Montesquieu], *Świątynia Wenery w Knidos*. [Parafraza J. Szymanowskiego].

1779

Czartoryski, *Kawa*, komedia w 1 akcie. [Dodane *Listy krytyczne o różnych literatury rodzajach i dziełach*: A.K. Czartoryski, *List o dramatyce*; M.J. Mniszech, *Myśli o geniuszu* i J. Szymanowski, *Listy o guście, czyli o smaku*].Kniaźnin, *Erotyki*. T. I—II.[Krasicki], *Bajki i przypowieści*. [Ponownie wyd. 1800].[Krasicki], *Historia na dwie księgi podzielona*.[Krasicki], *Satyry*. [Dwa wyd. w ciągu roku, nadto 1794 (?), 1800].

Przekłady:

Jean Baptiste Louis Gresset, *Vert-vert, czyli szpak klasztorne*

chowania. [Tł. T. Morski. Ponownie wyd. 1781 z przydaniem wiersza: *Manifest szpaka przeciw dudkowi*].

Molière, *Mąż zawstydzony*, komedia we 3 aktach [tj. *George Dandin ou le mari confondu*. Inny przekład pt. *Mąż oszukany* — tł. domniemany J. Baudouin de Courtenay].

1780

[Bohomolec], *Do Imci Grzegorza Łyszkiewicza, prezydenta warszawskiego, na jego przysłówie „kurdesz nad kurdeszami”*. [Dwa wyd. w ciągu roku; przedruki, m.in. pt. *Kurdesz nad kurdeszami*].

[Bohomolec], *Podęjrzliwi*, komedia w 3 aktach.

Kalendarz teatrowy dla powszechnej narodu polskiego przysługi dany na rok przestępny 1780. [Właśc. wyd. 1779].

[Franciszek Karpiński], *Zabawki wierszem i przykłady obyczajne*. [Ponownie wyd. tytułowe 1782, następnie pt. *Zabawki wierszem i prozą*. T. I — 1782 (z nazwiskiem autora), 1785, 1790, 1796, 1803; m.in. są tu sielanki i „różne wiersze”].

[Krasicki], *Anti-Monachomachia w sześciu pieśniach*. [Dwa wyd. w ciągu roku].

[Krasicki], *Łgarz*, komedia w 3 aktach przez Michała Mowińskiego.

[Krasicki], *Solenizant*, komedia w 3 aktach przez Michała Mowińskiego.

[Krasicki], *Statysta*, komedia w 3 aktach przez Michała Mowińskiego.

[Krasicki], *Wojna Chocimska*.

[Stanisław Trembecki], *Syn marnotrawny*, komedia przestosowana [z Voltaire'a] przez JMP Ludwika Azaryczy.

Ignacy Włodek, *O naukach wyzwolonych w powszechności i szczególności*. [Właśc. wyd. 1781].

Przekład: Beaumarchais, *Cyrulik sewilski*. [Tł. S. Kuszewski lub K. Wichliński].

1781

Kniaźnia, *Carmina*.

[Krasicki], *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*. T. I—II. [T. II właśc. 1783].

[Trembecki], *Do Najjaśniejszego Pana* [na powrót z podróży do Wiśniowca].

Franciszek Zabłocki, *Fircyk w załotach*, komedia we 3 aktach.

Zabłocki, *Zabobonnik*, komedia we 3 aktach.

Przekłady:

Molière, *Don Juan, czyli Uczta Piotra*, komedia w 5 aktach. [Tł. S. Kuszewski lub K. Wichliński].

Molière, *Szkola kobiet*, komedia w 5 aktach [tj. *L'Ecole des femmes*]. [Tł. W. Bogusławski].

1782

Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą*. T. II. [Ponownie wyd. 1785, 1790, 1803; obejmują *O wymowie w prozie albo wierszu*].

[Krasicki], *Opisanie podróży z Warszawy do Białgoraja*. [Dwa wyd. w ciągu roku; ponownie wyd. 1783].

Minaśowicz, *Zbiór mniejszy poezyj polskich drobniejszych*.

[Jan Paweł Woronicz], *Sielanka*. Aleksys.

Przekłady:

Molière, *Mieszczanin szlachcic*, komedia w 5 aktach. [Tł. K. Wichliński lub J. Baudouin de Courtenay].

Molière, *Szkola mężów*, komedia we 3 aktach.

Molière, *Doktor z musu*, komedia we 3 aktach. [Tł. F. Zabłocki].

1783

Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą*. T. III—IV. [T. III ponownie wyd. 1790 i 1803 — tu przekład Ogródów J. Delille'a; t. IV — 1792 i 1803; m.in. są tu *Pieśni*, *O szczęściu człowieka*, *List do Rozyny*].

Kniaźnin, *Wiersze*.

Przekłady:

Amfitrio, komedia we 3 aktach z Moliera przez Zabłockiego.

Molière, *Chory z przywidzenia*. [Tł. K. Wichliński; ponownie wyd. pt. *Chory mniemany* 1793].

1784

[Karpiński], *Powrót z Warszawy na wieś* Autora *Zabawek wierszem i prozą*. [Po polsku i po niemiecku; ponownie wyd. bez r.].

[Michał D. Krajewski], *Podolanka wychowana w stanie natury*.

[Według powieści H.J. Dulaurensa, *Imirce ou la Fille de la nature*; siedem wyd. w ciągu roku].

[Krasicki], *Wiersze X.B.W.* [Tu m.in. cz. 2 *Satyr* i kilka *Listów*].

[Trembecki], *Gość w Heilsbergu*. [Cztery wyd. w ciągu roku].

[Węgliński], *Organy, poema heroik-komiczne w 6 pieśniach*. [Ponownie wyd. pt. *Ksiądz pleban diecezji X.B.W.* 1788].

[Woronicz], *Sielanka. Bolechowice.*

Przekład: Jonathan Swift, *Podróże kapitana Gulliwera.*

1785

[Krajewski], *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący.* [Dwa wyd. w ciągu roku].

„Monitor”. [Rocznik dwudziesty pierwszy i ostatni].

Przekłady:

[Tobias G. Smollett], *Historia i awantury Roderyka Random.*

Edward Young, *Nocy...* z angielskiego i francuskiego przetłumaczone. [Według wersji P. Letourneura tł. F. Rydzewski; ponownie wyd. 1792; także tł. F.K. Dmochowskiego *Nocy pierwszej* 1798].

1786

Filip Neriusz Golański, *O wymowie i poezji.* [„Powtórne wydanie nowymi uwagami pomnożone” 1788].

Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą.* T. V—VI. [Obejmują *Psalterz Dawida nowo przetłumaczony*].

[Józef K. Kossakowski], *Ksiądz Pleban.* Cz. I. [Ponowne wyd. zmienione 1788].

[Krajewski], *Pani Podczaszyna.* [Jest to tom II *Przypadków Wojciecha Zdarzyńskiego*].

[Krasicki], *Listy i pisma różne X.B.W.* T. I. [T. II — 1788; m.in. *Listy, powieści wschodnie, wiersze z prozą*].

Przekłady:

Beaumarchais, *Dzień pusty albo Wesele Figara,* komedia w 5 aktach. [Tł. M. Wolski, w tym roku także przekład F. Zabłockiego nie wyd.].

Miguel Cervantes de Saavedra, *Historia, czyli dzieje i przygody przedziwnego Don Quischotta z Manchy.* T. I—VI. [Tł. F.A. Podoski według francuskiej wersji Fillieau de Saint-Martina, rozszerzonej o apokryficzną część trzecią (t. V—VI); w 1781 wyd. był t. I].

1787

Karpiński, *Zabawki wierszem i prozą.* T. VII. [M.in. *Podróż z Dobiecka na Skalę i Powrót z Warszawy na wieś*].

Kniaźnin, *Poezje.* Edycja zupełna. T. I—III. [T. III — 1788. W wyd. m.in. 4 księgi liryków, *Bajki i powieści, utwory sceniczne*; wyd. nie objęło *Erotyków* oraz licznych wierszy].

Stanisław Staszyc, *Uwagi nad życiem Jana Zamoyskiego*. [Przedmowa dat. „w Heilsbergu 20 maja 1785”; trzy wyd. w ciągu roku, ponownie wyd. 1788 (?)].

Przekłady:

[Henry Fielding], *Awantura Amalii*.

Fielding, *Ksiądz wikary i przyjaciel jego* [tj. Joseph Andrews]. [Toż pod innym tyt. 1790].

Jean Baptiste Racine, *Fedra*, tragedia. [Tł. W. Turski; późniejsze przekłady F.K. Chomińskiego, J.M. Fredry, W. Kopystyńskiego, J. Kruszyńskiego, L. Osińskiego, T. Zaborowskiego, A. Żdźarskiego].

1788

Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. [Dwa wyd. w ciągu roku].

[Kossakowski], *Obywatel*. T.I.

Jan Potocki, *Voyage en Turquie et en Egypte fait en l'année 1784*. [Ponownie wyd. z dodatkiem *Voyage en Hollande fait pendant la révolution de 1787* w 1789. Przekład pol. Niemcewicza według 2 wyd.: *Podróż do Turcji i Egiptu z przydanym Dziennikiem podróży do Holandii*, 1789].

Przekład: [Alexander Pope], *Pukiel Belindzie ustrzyżony i porwany*. Poema [Tj. *The Rape of the lock*; tł. I. Jaxa Bykowski według przeróbki J.F. Marmontela; ponownie wyd. 1798 (?); także w tł. Niemcewicza pt. *Pukiel włosów ucięty w Pismach różnych* t. I 1803].

1789

[Franciszek Salezy Jezierski], *Gowórek herbu Rawicz*. Powieść z widoku we śnie.

[Karpiński], *Czynsz*, komedia w 3 aktach.

[Naruszewicz], *Balon*.

[Trembecki], *Do moich współziomków*. [Ponownie wyd. 1789 w *Zbiorze mów i pism niektórych z czasów sejmu stanów skonfederowanych r. 1788*].

1790

[Jezierski], *Rzepicha, matka królów, żona Piasta*. Cz. I—II. [Dwa wyd. w ciągu roku, następnie wyd. 1794].

Karpiński, *Bolesław III*, tragedia. [Ponownie wyd. ze zmienionym zakończeniem 1792 pt. *Judyta, królowa polska*, tragedia].

Julian Ursyn Niemcewicz, *Powrót posła*, komedia we 3 aktach. [Ponownie dwa wyd. 1791].

[Słazyc], *Przestrogi dla Polski...* przez pisarza *Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego*. [Cztery wyd. w ciągu roku, w tym dwa rozszerzone; toż pt. *Mądry Polak po szkodzie* 1791].

Przekłady:

Homer, *Iliady księga pierwsza. Mór i Gniew*. Tł. J. Przybylski.

[Całość w przekładzie tegoż t. I—II 1814; tłum. także F.K.

Dmochowski (ks. I—VIII) 1791, całość 1800—1801 i wyd. nast.].

Pope, *O krytyce*. Tł. J. Przybylski. [Druk po polsku i angielsku].

1791

Przekłady:

[James Macpherson], *Ossjana Kaledończyka trzy poemata*. Tł. K. Tyminiecki. [Obejmuje poematy: *Ojtona*, *Karton*, *Pieśni Selmy* i fragm.].

John Milton, *Raj utracony*, ksiąg dwanaście. Tł. J. Przybylski. [Tł. także F.K. Dmochowski, wyd. fragm. 1803].

1792

Bogusławski, *Henryk VI na łowach*, komedia we 3 aktach z powieści angielskiej napisana. [Według R. Dodsleya *The King and the Miller of Mansfield*; pięć wyd. w ciągu roku, ponownie wyd. 1793, 1802].

[Karpiński], *Pieśni nabożne*. [M.in. *Pieśń poranna*, *Pieśń wieczorna*, *Na pamiątkę 3 maja*; dwa wyd. w ciągu roku, wyd. nast. 1793, 1795 (z nazwiskiem autora), 1798].

Niemcewicz, *Kazimierz Wielki*, drama.

1793

[Jakub Jasiński], *Do exulantów polskich. O stałości*.

[Trembecki], *List do posłów powracających z Grodna*, napisany przez G.I.P.Z.Ł.

Przekłady:

Fielding, *Podrzutek, czyli Historia Tom Dżona*. T. I—IV. [Tł. F. Zabłocki według franc. przekładu P.A. de La Place'a].

[Macpherson], *Pieśni Ossjana syna Fingala*. Tł. I. Krasicki [według franc. adaptacji P. Letourneura; obejmuje: *Fingala*, *Śmierć Oskara*, *Minwanę*, *Opisanie nocy*].

1794

[Krasicki], *Kalendarz obywatelski* przez X.B.W.

[Krasicki], *Powieść prawdziwa o narożnej kamienicy w Kukorowcach*. [Ponownie wyd. w czasopiśmie „Co tydzień” 1798].

1795

[Przybylski], *Sielanka, Wyrzynek* [!] *na Piaskach przy Krakowie.*

1798—1799

[Krasicki], „*Co tydzień*”.

1799

Ludwik Osiński, *Zbiór zabawek wierszem.*

1803

Niemcewicz, *Pisma różne wierszem i prozą.* T. I. [T. II — w 1895].

Szymanowski, *Wierszem i prozą pisma różne.*

Węgierski, *Wiersze różne.*

1803—1804

Krasicki, *Dzieła.* Edycja nowa i zupełna przez F.K. Dmochowskiego.

T. I—X. [Z ineditów, ogłaszanych tylko fragm. w „*Co tydzień*”, obejmuje: *O rymotworstwie i rymotwórcach*, cz. III *Pana Podstolego*, *Bajki nowe*, *Uwagi*, *Rozmowy zmarłych*, *Lucjana*, *Pisma różne*, *Zycia zacnych mężów z Plutarcha*, *Zycia zacnych mężów na wzór Plutarcha*, *Listy o ogrodach*].

1806

Karpiński, *Dzieła wierszem i prozą.* T. I—IV. [Wyd. zbiorowe z układem utworów, wedle którego się cytuje].

Trembecki, *Pisma rozmaite wierszem.*

Trembecki, *Zofijówka w sposobie topograficznym opisana.*

1814—1820

Staszyc, *Dzieła.* T. I—IX. 1816 [właśc. 1814]—1820. [*Iliada* w t. VI, wyd. w 1815, *Ród ludzki* w t. VII—IX; większość utworów wyd. w *Dzielnach* miała osobne odbitki z datowaniem często wyprzedzającym datowanie na k. tyt. *Dzieł*].

1818

Woronicz, *Sybilla*, poema.

1820

Zabłocki, *Sarmatyzm*, komedia w 5 aktach. [Według N. Hauteroche'a *Les Nobles de province*].

1820—1830

Bogusławski, *Dzieła dramatyczne oryginalne i tłumaczone*. T. I—
—XII. 1820—1823 [właśc. ok. 1830, 60 sztuk].

1828—1829

Kniaźnin, *Dzieła*. Wydane przez F.S. Dmochowskiego. T. I—VII.
[Tu m.in. ody nie ogłoszone za życia poety].

1829—1830

Zabłocki, *Dzieła*. Wydane przez F.S. Dmochowskiego. T. I—VI.
[Tu m.in. liczne inedita].

1832

Woronicz, *Poezje*. T. I—II.

1840

Adam Jerzy Czartoryski, *Bard polski*. [Wyd. K. Sienkiewicz w
Skarbcu historii polskiej, t. I].

1841

Bogusławski, *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale*, opera
w 4 aktach.

1869

Jasiński. *Pisma Jakuba Jasińskiego*. Wyd. K.W. Wójcicki.

1880

Konarski, *Tragedia Epaminondy*. [W „Archiwum do Dziejów Lite-
ratury i Oświaty w Polsce”, t. II].

Nota historycznoliteracka

Nota zawiera wykaz najważniejszych sprostowań, jakie należałoby wprowadzić do informacji o literaturze wieku XVIII zawartych w książce Borowego. Wydawcy ze zrozumiałych względów nie zdecydowali się na naruszenie integralności tekstu książki dziś już klasycznej. Najśluszniejszym rozwiązaniem wydało się umieszczenie wykazu sprostowań na końcu książki.

Aktualizacji wymagały przede wszystkim kwestie autorskich przypisań niektórych oryginalnych utworów, czasami brzmień ich tytułów, datowania wydań współczesnych. Wymienione zjawiska wynikają z niedostatków naszej wiedzy o literaturze polskiej i nie sposób ich uniknąć, póki nie otrzymamy jako tako opracowanego kanonu edytorskiego dzieł wybitnych pisarzy tego okresu (Borowy liczy ich siedemnastu, przeznaczając dla każdego imięnie zatytułowany rozdział). Nie posunęliśmy się tu wprawdzie na zbyt daleko, niemniej, prócz rozproszonych uwag i przyczynków na te tematy, istnieje dzieło fundamentalne, mianowicie *Nowy Korbut* (tomy IV—VI) w dużej mierze sprawy te porządkujący.

Wacław Borowy korzystał przede wszystkim z *Bibliografii polskiej* Estreichera, *Literatury polskiej* Gabriela Korbuta, opracowania Ludwika Bernackiego *Teatr, dramat i muzyka* za Stanisława Augusta oraz pierwodruków. Ten zestaw opracowań i tekstów jako fundament badawczy nie jest już dostateczny i wymaga sprostowań oraz uzupełnień. Przypisania autorskie, datowania i kompletność Estreicherowskiej *Bibliografii* zawodzą i domagają się każdorazowo autopsji, w mniejszym jeszcze stopniu wiarygodna jest (dziś właściwie anachroniczna) *Literatura polska* Korbuta. Tyle wyjaśnień, bo dokładność filologiczna Borowego nie potrzebuje adwokatów i nie ma powodów do jej kwestionowania, a tym

bardziej do interwencji, tam zwłaszcza wszędzie, gdzie Borowy opisywał analitycznie zjawiska literackie. Wystarczy uprzedzić czytelnika (jeśli tego potrzebuje), że atrybucje autorskie niektórych utworów przedstawiają się z dzisiejszego punktu widzenia inaczej.

Odmienne natomiast wygląda sprawa analiz języka literackiego niektórych pisarzy. Tu w sposobie opisu Borowego, ukazującym odrębności i przyzwyczajenia językowe poszczególnych autorów, przypisania kwestionowanych utworów (zazwyczaj pojedynczych wierszy) zaciemniają obraz, chociaż lokalizacja każdej przytoczonej formy językowej lub indywidualnego słownika pozwoli na podstawie niniejszej noty wyeliminować obce egzemplifikacje. Ale i pewne postrzeżone osobliwości języka, zwłaszcza w dziedzinie fonetyki, nie zawsze odpowiadają właściwościom danego autora, lecz przynależą do cech języka wydawcy. W tym zakresie — ogólnie rzecz biorąc — drukarze działali z nieograniczoną prawie swobodą, a autorzy wykazywali dla tych praktyk dużą tolerancję. Do zwyczajnych praktyk wydawców należały zmiany tytułów (przez rozbudowanie) dla nadania im pełni informacyjnej, a przez to i atrakcyjności księgarskiej. Także sporo wierszy, branych pod uwagę przez Borowego, wydano dopiero w XIX w., bez pietyzmu dla języka bądź z przekazów niesprawdzonej proveniencji. W tej mierze wszakże dokładnych informacji (poza Krasickim) nota niniejsza nie dostarczy, podobnie jak nie kwestionuje generalnie analiz Borowego.

Brak krytycznych opracowań wydawniczych zwłaszcza wierszy o niepewnym autorstwie i zbiorów anonimowej poezji okolicznościowej (poezja barska, Sejmu Czteroletniego, powstania kościuszkowskiego) sprawia, że często tytuły i zazwyczaj teksty, którymi posługiwał się Borowy (w cytowaniu), różnią się od opracowań późniejszych, jeśli takie się pojawiły i znajdują obecnie w obiegu czytelnicznym. Różnic tekstowych nota niniejsza w zasadzie nie sygnalizuje, poprzestając na zwróceniu uwagi na znaczniejsze różnice w tytułach.

Brak poprawnych wydań autorów XVIII w. sprawił i to, że Borowy, korzystając zazwyczaj z pierwodruków lub wczesnych edycji pośmiertnych (nawet dotąd jedynych), stosował system odsyłania do cytowanych tekstów w sposób narzucany przez podstawę tekstową. Np. lokalizacje przytoczeń z *Monachomachii* i *Antymonachomachii* Krasickiego podawano przez oznaczenia numerów pieśni i strof, ale strofy w pierwszych wydaniach miały *numerus currens* dla całych poematów, niezależnie od podziału

na pieśni — i tak to było w książce podane, natomiast w *Myszei-dzie* wprowadzona była wydawniczo numeracja strof w obrębie każdej pieśni, co także Borowy zachował.

Zamieszczona na końcu książki Tablica chronologiczna głównych utworów omówionych w książce, systematyzująca materiał w kolejności lat wydania, bez uwzględnienia dzieł (wcale licznych) w XVIII wieku nie publikowanych (choć wiele z nich w książce omówiono), została zweryfikowana. Wprowadzono kilka zaledwie nowych pozycji, natomiast tu i ówdzie skorygowano bądź dopelniono brzmienie tytułów, chronologię wydań prymarnych i wznowień, uzupełniono informacje o autorach tłumaczeń, a także informacje o oryginalnych tytułach polskich przekładów, adaptacji i przeróbek. Tablica ta, chociaż pomyślana jako suplement do książki, służy nieraz w praktyce jako samodzielny informator podręczny, dlatego jej poszerzenie wydało się usprawiedliwione.

WAŻNIEJSZE SPROSTOWANIA I UZUPEŁNIENIA

Czasy saskie:

- s. 23: Anonimowa satyra z początków XVIII w. *Malpa-człowiek* wydana została po raz pierwszy w całości przez Paulinę Buchwaldównę (*Malpa-człowiek w cnotach, obyczajach i kroju*. „Archiwum Literackie” t. VI: *Miscellanea staropolskie*, Wrocław 1962, s. 154—330); tekst odmieniony.
- s. 23: R. 1751 to data napisania *Witenesa* J.A. Załuskiego, jak wynika z karty tytułowej w *Zebraniu rytmów*, t. II.
- s. 29: To samo odnosi się do *Tragedii o św. Kazimierzu* — napisanej w r. 1751, ogłoszonej w *Zebraniu rytmów*, t. II.
- s. 30: Za wzór *Epaminondasa* Konarskiego uważa się obecnie dramat D. Gráffa S.P. pt. *De Epaminonda*, wystawiony w 1738 w kolegium pijarskim w Peszcie (*Nowy Korbut* V, 143, s.v. Konarski). Przyjmuje się, że Stanisław Konarski tłumaczył także razem z Augustynem J. Orłowskim Wolterowską *Alzyrę*, wystawioną w 1750 r. w warszawskim Collegium Nobilium pijarów (*Nowy Korbut* V, 442, s.v. Orłowski).

Bohomolec:

- s. 58: Powstarzające się (także s. 108, 124) określenie „Monitora” jako pisma Bohomolcowego jest nieścisłe, bowiem u początku periodyku stał przede wszystkim Krasicki, a Bo-

homolec podjął współpracę i redakcję w 1768 r.; później „Monitor” zmieniał też redaktorów, co dokładnie przedstawia E. Aleksandrowska we wstępie do edycji: „Monitor” 1765—1785. Wybór, Wrocław 1976, BN I 226. Przypisanie Bohomolcowi wydania *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego w 1772 r., bo tego na pewno tyczy informacja, że „Wydawał [...] Jana i Piotra Kochanowskich”, nie ma udokumentowanych podstaw.

Pieśni konfederackie:

- s. 75: Dla orientacji podajemy tytuły, pod jakimi omówione pieśni konfederackie zamieścił w swoim wydaniu Janusz Maciejewski (*Literatura barska. Antologia*. Wyd. drugie, zupełnie zmienione, Wrocław 1976, BN I 108).
- s. 76: *Podróż konfederacka* to u Maciejewskiego (s. 245) *Podróż konfederacka na stacyje podzielona [...] Przez Imci Pana Kazimierza z Krzyna Dunina od Przysławowic Przysławskiego [...] wykonotowana w Kijowie Anno Domini 1768, die 30 Octobris*.
Wieszczba dla Polski w r. 1763 napisana pochodzi według ustaleń E. Rostworowskiego z początku 1767 r.; u Maciejewskiego (s. 3) tyt.: *Profecja księdza Marka karmelity*.
Lament konfederacki — u Maciejewskiego (s. 320): *Pieśń w czasie rozruchów w Królestwie Polskim roku 1768 przez przyjaznego ojczyźnie złożona*.
- s. 77: *Piosnka o Drewiczu* — u Maciejewskiego (s. 381) ma tyt. utworzony od incipitu: *Jedzie Drewicz, jedzie*.
- s. 78: Cytowany wiersz o incipicie: *Chwalmy Boga w świętych jego*, u Maciejewskiego (s. 358) zatyt.: *Nabożeństwo do św. patronów polskich*.
Pieśń o incipicie: Stawam na placu, u Maciejewskiego (s. 316) zatyt.: *Odważny Polak na marsowym polu*.
- s. 80: *Pieśń o tytule incipitowym: Marsz, marsz me serce*, u Maciejewskiego (s. 328) zatyt.: *Pieśń konfederacka w roku 1769*.

Naruszewicz:

- s. 98: Wśród sielanek Naruszewicza wziętych z S. Gessnera jest także sielanka oznaczona jako IX (razem 6, nie 5).

homolec podjął współpracę i redakcję w 1768 r.; później „Monitor” zmieniał też redaktorów, co dokładnie przedstawia E. Aleksandrowska we wstępie do edycji: „Monitor” 1765—1785. Wybór, Wrocław 1976, BN I 226. Przypisanie Bohomolcowi wydania *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego w 1772 r., bo tego na pewno tyczy informacja, że „Wydawał [...] Jana i Piotra Kochanowskich”, nie ma udokumentowanych podstaw.

Pieśni konfederackie:

- s. 75: Dla orientacji podajemy tytuły, pod jakimi omówione pieśni konfederackie zamieścił w swoim wydaniu Janusz Maciejewski (*Literatura barska. Antologia. Wyd. drugie, zupełnie zmienione*, Wrocław 1976, BN I 103).
- s. 76: *Podróż konfederacka* to u Maciejewskiego (s. 245) *Podróż konfederacka na stacyje podzielona [...] Przez Imci Pana Kazimierza z Krzyna Dunina od Przysławowic Przysławowskiego [...] wykonotowana w Kijowie Anno Domini 1768, die 30 Octobris. Wieszcza dla Polski w r. 1763 napisana* pochodzi według ustaleń E. Rostworowskiego z początku 1767 r.; u Maciejewskiego (s. 3) tyt.: *Profecja księdza Marka karmelity*.
Lament konfederacki — u Maciejewskiego (s. 320): *Pieśń w czasie rozruchów w Królestwie Polskim roku 1768 przez przyjaznego ojczyźnie złożona*.
- s. 77: *Piosnka o Drewiczu* — u Maciejewskiego (s. 381) ma tyt. utworzony od incipitu: *Jedzie Drewicz, jedzie*.
- s. 78: Cytowany wiersz o incipicie: *Chwalmy Boga w świętych jego*, u Maciejewskiego (s. 358) zatyt.: *Nabożeństwo do św. patronów polskich*.
Pieśń o incipicie: *Stawam na placu*, u Maciejewskiego (s. 316) zatyt.: *Odważny Polak na marsowym polu*.
- s. 80: *Pieśń* o tytule incipitowym: *Marsz, marsz me serce*, u Maciejewskiego (s. 328) zatyt.: *Pieśń konfederacka w roku 1769*.

Naruszewicz:

- s. 98: Wśród sielanek Naruszewicza wziętych z S. Gessnera jest także sielanka oznaczona jako IX (razem 6, nie 5).

Krasicki:

- s. 102—106: Tytuły wierszy osobistych Krasickiego i tzw. wierszy z prozą (lub listów z wierszami) wzięte zostały z edycji *Dzieł* (t. II), opracowanej przez F.K. Dmochowskiego; nie wszystkie są autorskiej proweniencji.
- s. 106: Autorstwo artykułu *Poezja w Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* przypisane Joachimowi Chreptowiczowi jest tylko domniemane na podstawie odrębnego zapisu na egzemplarzu A.K. Czartoryskiego.
- s. 112: Apostrofa *Święta miłości kochanej ojczyzny* nie była wierszem samoistnym włączonym przez autora do *Myszeidy*, lecz odwrotnie, wyjęta z *Myszeidy* i opublikowana pozaautorsko w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w 1774 r., tj. rok wcześniej niż publikacja poematu.
- s. 113: Słynna sentencja „My rządzim światem” pochodzi nie z *Moralionów* Plutarcha, jak wskazywał Cazin, lecz z pism historycznych, mianowicie *Zywotów sławnych mężów*, które Krasicki w wyborze przekładał (Katon Starszy, *Dzieła*, t. VIII, s. 315).
- s. 121: „ów głupi, co w morzu utopił szkatułę” (list *Do Pawła*, w. 10) — to nie Polikrates, lecz Krates, którego Krasicki uczynił jednym z bohaterów cyklu *Rozmowy zmarłych*: *Rozmowa XIV między Krassusem a Kratesem filozofem*; jest tam mowa o owej szkatule (*Dzieła*, t. VII, s. 51—54).
- s. 127: Tłumaczenie *Fingala*, głównego poematu wydanych ok. 1793 r. *Pieśni Ossjana*, pochodzi z pobliża chronologicznego *Antymonachomachii* i *Wojny Chocimskiej* oraz *Satyry*, tj. ok. 1780 r.
- s. 133 i n.: Tytuł autorski *Historii na dwie księgi podzielonej* brzmiał krótko: *Historia*, natomiast dopełnienie tytułu i podział na dwie księgi pochodzi od wydawcy M. Grölla.
- s. 142—143: Pierwowzór bajki *Abuzej i Tair* (*Bajki i przypowieści* I 1), wskazany przez L. Bernackiego u M. Guillemarta, zakwestionował T. Mikulski, ujawniając inny, mianowicie apolog prozą *Abuzej et Thair* L. E. Billardona de Sauvigny w zbiorze *Apologues orientaux*, Paris 1764 (T. Mikulski, *Bajki wschodnie Krasickiego w książce: Ze studiów nad Oświeceniem. Zagadnienia i fakty*, Warszawa 1956, s. 192—194).
- s. 163: Wśród osobliwości i cech indywidualnych języka Krasickiego wymienił Borowy i te, jakich nie spotykamy zupełnie w autograficznych przekazach poety, a które po-

chodzą od wydawców (drukarzy); Krasicki nie robił korekty własnych dzieł i bez sprzeciwu akceptował wszelkie językowe interwencje w swoich pismach: zawsze, zmija, zmija, chrząściów, żyżny, jarżmo, brźmienie, zbików, rozlegle, wgłąbż (raczej wzgłąbż, wzgłąbsz — bezdźwięcznie, wzgłąbrz — na podobieństwo wzdłuż i wszerz), hazard, pieścioszek, skło, śli.

s. 166—167: Zwrot: „Z mokrym kropidłem w poświęconej wodzie Oczy mu zalal...” (*Monachomachia* V, w. 53—54) nie jest galicyzmem, lecz błędem pierwodruku, co ustalono na podstawie autografu. Lekcja autografu brzmi: „Zmokłym kropidłem” — tj. zmoczonym.

Trembecki:

s. 169: i n.: Najważniejszą zmianą w stanie wiedzy o Trembeckim jest umniejszenie zbioru jego pism o kilka wierszy, co przyniosły zwłaszcza studia J. W. Gomulickiego (szczególnie w wydaniu *Wierszy wybranych Trembeckiego*, Warszawa 1965) i E. Rabowicza (*Stanisław Trembecki w świetle nowych źródeł*, Wrocław 1965). Sprostowania i dopełnienia podajemy według *Nowego Korbuta* VI, s. 347—359.

s. 171: Wiersz *Balon* drukowany w ulotce b.r. (1789) jest autorstwa Naruszewicza.

Bielawski do nieboszczyków — prawdopodobnie autorstwa samego Bielawskiego.

Rzeczy osobno wydane za życia Trembeckiego należy pomnożyć o *List do J. W. Naruszewicza P.W.W.X.L.B.K.S.*, dwukrotnie wyd. w 1787 r. (b.m. i r.w.) oraz *Pieśń śpiewaną na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września 1788 r.* (b.m. i r.w.)

s. 181 i n.: Wiersz *Duma*, pisana w Peczarze nad Bohem jest autorstwa D. Bończy Tomaszewskiego.

Do Jasia o fryzowaniu — autorstwa J. Kochańskiego. *Wiersz do panny Tekli* (lub *Do panny Tekli*) jest, być może, autorstwa J. Bielawskiego.

Anakreontyka przy odebraniu czaszy wina — autorstwa J. Bielawskiego. [Trzy ostatnie Gomulicki utrzymuje przy Trembeckim.]

s. 182 i n.: Wiersz *Do Kossowskiej w tańcu* — autorstwa J. Szymanowskiego.

s. 183: Niepewne jest autorstwo Trembeckiego wiersza *Do księżny jenerałowej Czartoryskiej*.

- s. 185: Wiersz *Arkadia. Do księżny Heleny Radziwiłłowej, wojewodziny wileńskiej* — jest prawdopodobnie utworem Naruszewicza.

Zabłocki:

- s. 264: Zabłocki debiutował właśnie w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” w 1774 r. publikując tam 20 wierszy (bajki, pasterki, różne przekłady, m.in. jednej ody Horacego, IV 1), natomiast t. II *Pieśni wszystkich Horacjusza*, w którym przekład ów pomieszczono (także inne spoza „Zabaw”), wydany był w 1775 r. (ok. 15 marca), chociaż na karcie tytułowej ma oznaczenie (jak t. I): 1773 (Nowy Korbut VI, 494, s.v. Zabłocki).
- s. 265: Bajki Zabłockiego w „Zabawach” w 1774 r. pod wspólnym nagłówkiem (*Bajki I—V*) ogłoszone były anonimowo i nie miały oznaczenia autorskiego; z podpisem Zabłockiego ogłoszona była bajka *Słowik i czyżyk* w 1775 r.
- s. 267 i n.: Zarówno wymienione wiersze (*Do Ks. JMci Adama Czartoryskiego i Opisanie geniusza satyry*), jak i kilkadziesiąt innych wierszy okolicznościowych z l. 1788—1791 (w większości wówczas nieopublikowanych) przypisuje się z różnym powodzeniem bądź Zabłockiemu, bądź innym autorom (np. F. Gawdzickiemu), co najpełniej przedstawił R. Kaleta w rozprawie *O twórczości satyrycznej i paszkwilanckiej F. Zabłockiego w okresie Sejmu Czteroletniego* („Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 3—4) oraz J. W. Gomulicki, który z Kaletą polemizował („Rocznik Literacki” 1963, s. 192—195).

Węgierski:

- s. 288 i n.: Wiele wierszy Węgierskiego ma inne tytuły w kanonie ustalonym przez J. W. Gomulickiego w jego wydaniu *Wierszy wybranych Węgierskiego* (Warszawa 1974, *passim*).
- Wątpliwość tycząca autorstwa wiersza *Mój świat* może być wzmocniona: Jasiński uznany jest za jego twórcę (Gomulicki, *ibidem*, s. 252).
- Wiersz *Próżność świata* także uchylony został jako utwór Węgierskiego na rzecz Jasińskiego lub J. Szymanowskiego (Nowy Korbut VI, 399, s. v. Węgierski; Gomulicki, *ibidem*, s. 252).

- s. 290: Wiersz *Do „Monitora”* publikowany w 1767 r. zdecydowanie skreślony być musi z listy utworów Węgierskiego; przypisywany jest F. Bohomolcowi (*Nowy Korbut* IV, 396, s. v. Bohomolec; Gomulicki, *ibidem*, s. 252).
- s. 291: Wierszyk *Mysł o poezji* uznany został za utwór S. K. Potockiego (*Nowy Korbut* VI₁, 399, s. v. Węgierski; Gomulicki, *ibidem*, s. 252).

Schyłek wieku

- s. 292: Data zamknięcia pisma „Monitor” została przesunięta o cały rok 1785 po odnalezieniu 104 numerów (kompletny rocznik) z tego roku (J. Rudnicka, *Ostatnie roczniki „Monitora” (1784—1785)*, „Pamiętnik Literacki” 1953, z. 2).
G. Piotrowski ogłosił w „Monitorze” w l. 1770—1771 tylko 6 z 25 satyr, jakie weszły do wydania książkowego z 1773 r.
- s. 294: Wiersz *Do bizuna* przypisuje się m. in. również F. Bohomolcowi (*Nowy Korbut* IV, 276—277, s. v. Bohomolec).
- s. 309: Tłumaczenie *Pieśni Ossjana* dokonane w niewielkim wyborze przez K. Tyminieckiego (1791) nie wyprzedziło przekładu Krasickiego z ok. 1780 r. (*Fingal*, dумы 1—6, i inne poematy), lecz ogłoszonego dopiero w 1793 r.
- s. 310—311 (a także poprzednio s. 205): *Nocy arabskie*, których pełny tytuł brzmi *Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna* przez J. M. P. Galand wydane — drukowane były w l. 1767—1769 t. I—XII (z edycji tej zachowały się tylko pojedyncze tomiki), natomiast wznowienie publikowane było w l. 1772—1774 (*Nowy Korbut* VI₁, 208, s. v. Sokolowski).
- s. 319: Za autora wiersza *Piersi*. Z *manuskryptu* pewnego uchodzi Adam Korczyński; ów „manuskrypt” natomiast, z którego wiersz drukowano, datowany jest na przełom XVII i XVIII w. (E. Aleksandrowska, „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770—1777. Monografia bibliograficzna, Wrocław 1959, s. 81, s. v. Korczyński).

Staszyc:

- s. 322: Czas powstania pierwszej redakcji *Rodu ludzkiego* Staszyc ustala się na l. 1791—1797 (*Nowy Korbut* VI₁, 220, s. v. Staszyc).
- s. 327: Pierwsze wydanie *Uwag nad życiem Jana Zamoyskiego* pochodzi najpewniej z 1787 r., chociaż przedmowa *Do stanu rycerskiego* datowana jest „w Heilsbergu, 20 maja 1785”,

a i sam autor wymieniał później r. 1785 jako datę publikacji (T. Mikulski, *Uwagi nad „Uwagami”*, w tomie *Ze studiów nad Oświeceniem*, op. cit., s. 287—326).

Niemcewicz:

- s. 340: Komedia Niemcewicza *Powrót posła* była antedatowana i ukazała się właściwie w styczniu 1791 r., chociaż także jeden z przedruków (korsarski) przyjął za pierwodrukiem datę 1790 (*Nowy Korbut* V, 391, s. v. Niemcewicz).
- s. 346: *Duma o Stefanie Potockim* Niemcewicza wydana była (b. m. i r.w.) w 1788 r.; ten sam druk jako tzw. wydanie okładkowe wszedł do wydania pt. *Dumy polskie* (1789?) zawierającego także *Dumę o Żółkiewskim* (*Nowy Korbut* V, 390, s. v. Niemcewicz).

Zbigniew Goliński

Posłowie

Zamysł napisania tej książki powziął Borowy podczas pracy nad przeznaczoną dla *Cambridge History of Poland* rozprawą o literaturze wieku XVIII. O zamysłe takim wspominał Ignacemu Chrzanowskiemu w liście z 21 IX 1937:

...po przeczytaniu na nowo wielu autorów różne moje zapatrywania muszą ulec zmianie; trzeba by właściwie cały szereg studiów szczegółowych napisać, bo w encyklopedycznym artykule naturalnie tylko jakaś kwintesencja może znaleźć miejsce i może będzie miejscami wyglądać dziwacznie lub arbitralnie. Rad bym się wziął do tego...

W r. 1938 ogłosił Borowy (w „Ateneum”) artykuł o Drużbackiej; tłumacząc się Chrzanowskiemu z braku odbitki, nawracał do swego planu:

Nie bardzo się o ten artykuł troszczyłem, bo miałem w projekcie napisanie jeszcze szeregu innych, podobnych, o wszystkich większych poetach XVIII wieku, i zrobienie z nich książeczki. Wobec nowego układu rzeczy [mowa o nominacji na katedrę historii literatury w Warszawie] nie wiem, kiedy ten zamysł zdolam urzeczywistnić.

W tym samym liście z 8 IX 1938 (opublikowanym, podobnie jak poprzedni, w „Tygodniku Powszechnym” 1950, nr 297) zapowiadał wykład uniwersytecki o poezji XVIII wieku: „Do literatury XVIII w., jak Pan Profesor widzi, wracam inną drogą.”

We Wstępie do książki opowiada Borowy pokrótce jej historię. „Redakcję ostateczną — pisze — zmieniającą w wielu punktach dwie wersje poprzednie, nadałem pracy po nowych studiach dokonanych w latach wojny 1940—1944”. Redakcja ta była „z grubszą” zakończona wiosną 1944. Wstęp powstał w rok później: w autografie datowany jest: „Zalesie. Zielone Świątki 1945”.

W Archiwum Borowego w Bibliotece Narodowej w Warszawie zachowała się bogata, choć niekompletna dokumentacja książki. Są to notatki Borowego, autograf Wstępu i końcowych rozdziałów, korekty szpaltowe i łamane (rękopisy IV.7450, IV.7451, IV.7452, IV.7453). Drugim istotnym źródłem jest korespondencja Borowego ze Stanisławem Pigoniem dotycząca druku książki, nad którą — jako nad wydawnictwem Polskiej Akademii Umiejętności — sprawował Pigoń redakcyjną opiekę. Listy Pigonia znajdują się w Bibliotece Narodowej (rps 7447), listy Borowego w Bibliotece Jagiellońskiej (Przyb. 240/76); w obu zresztą zespołach są luki. Informacje zawarte w wyliczonych materiałach uzupełniają się wzajemnie: listy nawiązują do marginaliów odbitek korektowych, w których znowu znaleźć można odpowiedzi na uwagi listowne.

Dokumentację tę, oczywiście, wyzyskano przy ustalaniu tekstu książki. Wydaje się jednak, że zasługuje ona na obszerniejsze przedstawienie, umożliwiał bowiem wglądnięcie w warsztat wydawniczy autora i redaktora, a więc dwu wybitnych indywidualności edytorskich. Warto było, sądzę, skorzystać z okazji do scharakteryzowania ich metod pracy (nie we wszystkim zbieżnych) przy pomocy fragmentów korespondencji i korektowych marginaliów. Warto tym bardziej, że książka, mimo tuż powojennych warunków, drukowana była ze starannością niemożliwą w dzisiejszej sytuacji poligraficznej (niektóre arkusze przechodziły przez pięć korekt), i z wielkim udziałem decyzji autorskich; dziś także, w tym zakresie, nie do pomyślenia. Decyzje te odnosiły się wielokrotnie do estetyki druku, której Borowy był znakomitym znawcą.

Uniwersytet Warszawski. 17 VII 46

Drogi Panie Stanisławie!

Korzystając z dobrej okazji, ślę Panu tę cegłę ośmnastowieczną. Może Pan laskawie rzuci na nią okiem i ew. — ze słówkiem opinii — pchnie ją dalej.

Kraków 30 VII 46

Kochany Panie Wacławie

Maszynopis dzisiaj w największym porządku otrzymałem. Postąpiłem z nim zgodnie z życzeniem Pańskim: Przekazałem wszystko razem Kancelarii PAU, tym skwapliwiej, że wyjeżdżam na wieś i nie rad bym zostawić teczkę w pustym mieszkaniu. Do Drukarni zapewne zaraz maszynopisu nie dadzą, ale po powrocie postaram się, by na Wydziale postanowiono druk, a w Drukarni by maszynopisu nie zasunęto głęboko pod spód. O perspektywach bliżej napisać zdołam zapewne we wrześniu.

W maszynopisie książka poprzedzona była dedykacją pamięci Bernackiego, Chrzanowskiego, St. Estreichera i Batowskiego (czy-

telnik obecnego wydania poznać ją może z podobizny autografu Borowego zamieszczonej zaraz za kartą tytułową). Wydrukowaniu dedykacji stanęły na przeszkodzie względy formalne: jakoby Statut PAU zastrzegał, że jej wydawnictwa nie mogą być dedykowane. Oto fragmenty korespondencji poświęcone tej kwestii:

Borowy, 16 XII 1946:

Powłada mi Antoniewicz, że ta zasada antydedykacyjna jest w Statucie PAU. Nie mogę tego sprawdzić, bo naturalnie Statutu nie mam. Jeśli by tak było naprawdę, to nie mógłbym się z Zarządem targać, bo Statut znać się powinno. Staratbym się w takim razie choć część dedykacji ocalić, włączając ją w innej stylizacji do Wstępu (do czego, jak wnoszę, nie ma przeszkód). Czy byłby Pan łaskaw sprawdzić, jak to z tym jest *de facto*?

Pigoń, 4 I 1947:

Statutu PAU jeszcze mi nie wydobyto (drukuje się właśnie — z unika-tu), ale i tu tak rzecz stawiają, że przeszkoda jest nie w Statucie, lecz w prawie zwyczajowym. A to oczywiście Zarząd może uchylić. Czy Pan nie chce już o to zabiegać?

Niepewny losu dedykacji, dopisał Borowy dwa zdania do Wstępu (końcowy jego akapit), nie tracił jednak nadziei, że uda się uzyskać zgodę Zarządu PAU. Pisał więc do Pigoń 11 I 1947:

Z dedykacji bynajmniej nie zrezygnowałem; projekt, który Pan czytał, jest tylko próbą wyjścia na wypadek, gdyby trudności okazały się nieprzezwyciężone. Wcale z niego nie jestem zadowolony, [...] proszę więc Pana nadal o orędownictwo.

Pigoń, 17 I 1947:

W sprawie dedykacji wystąpiłem do Zarządu PAU, ile że Regulamin (nareszcie otrzymany!) uzależnia tę sprawę od zgody Zarządu. Myślę, że nie będą Herodami.

Borowy, 19 I 1947:

Ponawiam prośbę już w kartce, wyrażoną o uzyskanie dyspensy dedykacyjnej (wyjście, którego próbę wpisałem do korekty I ark., jest tylko ostatecznością).

Pigoń, 25 I 1947:

Załączam oto orzeczenie Zarządu, niestety odmowne. Motywacja dość wyraźna i — nie można zaprzeczyć — świadcząca o przeczności. W po-

dławych naszych czasach trzeba tarasować drogę różnym Przypochlebskim i Wysłużalskim. Na takie dictum nie ma rady i musi Pan owym finałem Wstępu się zadowolić. Może go jeszcze wydatniej ująć?

Borowy, 7 II 1947:

Dedykację przemienioną na wzmiankę zostawiłem w pierwotnej postaci. Próbowałem rozszerzać, ale to jakoś nie wychodziło. Powaga nazwisk jest taka, że wszelkie rozgadanie razi. Dlatego forma dedykacji jest dobra. Skoro ona niemożliwa, niech będzie coś przynajmniej zwięzłością pokrewnego.

Jako redaktor czytał Pigoń wszystkie korekty i to czytał — jak można wnosić z poprawionych jego ręką drobnych usterek druku — z wielką uwagą; pilnował oczywiście konsekwencji zapisu i jego zgodności z przyjętymi w wydawnictwach PAU normami, wykazywał jednak zarazem wielką tolerancję dla indywidualnych cech języka i stylu autora, dla jego upodobań graficznych, dla tego wszystkiego, co złożyło się na własną, Borowego, wizję książki. Oto parę kwestii z tego „technicznego” zakresu:

Pigoń, 4 I 1947:

Dostałem korektę i oddaję ją do Drukarni. Przy sposobności przeczytałem ją i pozwoliłem sobie tu i ówdzie uzupełnić, usuwając — nie tyle errorry, ile pewne odbiegnięcia od zasad obowiązujących w domostwie tego właśnie gospodarza (allegoria, intelektualny, itp.). Znaczyłem to osobnym kolorem. Dostawszy rewizję, bez trudu pousuwa Pan, czego nie zechce uznać.

Borowy, 11 I 1947:

Co do pisowni, wyznam, że trochę liczyłem na możliwość przemycenia pewnych starych przywiązań (allegorii, intelektu etc.), ale rzeczywiście może w gościnie nie wypada. Korektę ark. 3—4 wysłałem już stąd [tzn. z Kielc, skąd kartka była pisana], bezpośrednio na ul. Czapskich [do Drukarni UJ, która książkę składała], i dopiero teraz widzę, że źle zrobiłem, skoro Pan to czyta.

Pigoń, 17 I 1947:

Ark. 3 i 4 zdążyłem jeszcze przejrzeć; drobne propozycje poprawek znajdzie Pan poczynione zielonym (zielonym!) ołówkiem — do uznania.

Pigoń, 18 I 1947:

Wnoszę, że przesłano już Panu pierwsze arkusze w 2. korekcie. Miałem je przed oczyma i chcę zaproponować Panu w nich pewne rozgraniczenie. Poprawiono już teraz wszędzie w tytułach i wyrazach cudzoziemskich an-

tykwę na kursywę. Otóż czyby Pan nie sądził, że warto ograniczyć kursywę do tych dwu potrzeb, a wszędzie indziej dawać antykwę? W szczególności kursywą jeszcze daje się wyrazić szczególnie ważne, podkreślone [...]. Na s. 58 w. 10 i n. taki wypadek zmieniłem na antykwę spacjiowaną; wydaje mi się, że można by to przyjąć jako zasadę: wyrazy, na których położono nacisk, spacjiować. Ale to takie moje widzimisie, które może Pan zechce uchylić. Proszę w takim razie o wiadomość, by nadal nie bałamać. A jak Pan czyni z interpunkcją? stosuje ją Pan do norm akademickich? (unikać przecinków przed imiesłowami, przed zdaniami względnymi etc.). Czy też ma Pan tu swój porządek.

Borowy, 23 I 1947:

Spacjiowania nie lubię ze względów optycznych i dlatego unikam, ale umiarkowaną Pańską zasadę rozważę, przymierzając ją do konkretnych (nielicznych na szczęście) wypadków. Z moją interpunkcją jest podobnie jak z innymi działami pisowni. Zmieniawszy coś 5 czy 6 razy w życiu zasady pisowniane, nie miałem ochoty systematycznie się uczyć ostatnich. Stopniowo je sobie przyswajam; wdzięczny jestem Panu za pomoc. Robię starania; ale w zakresie przecinkowania, nie wiem, czy dociągnę do normy.

Pigoń, 25 I 1947:

Arkusze 5. dostałem, natomiast 1—4 są chyba u Pana. Proszę w nich uwidocznić już swą decyzję co do użycia kursywy, o co pytałem w kartce.

Borowy, 7 II 1947:

Pańską propozycję co do stosowania antykwy rozstrzelonej przy wyróżnieniach treściowych przyjąłem i starałem się zastosować.

Na odbitce s. 120 zanotował Pigoń pytanie: „dlaczego wirgiliuszowska?” Na marginesie kolejnej korekty Borowy wyjaśniał: „Wirgiliuszowska w myśl wywodów Chrzanowskiego, że to nasza tradycja, jak Virgilio u Włochów, Virgile u Francuzów.” W innym znowu miejscu tłumaczył się: „Wiem, że odmiana Boileau'a itp. nie w duchu pisowni. Ale dla mnie to sprawa językowa: nieodmienny Boileau nie przechodzi mi przez gardło, a więc i przez pióro. Proszę o względy!” Podobnych marginaliów, wykładających zasadę przyjętej pisowni, wyróżników graficznych itp., można by przytoczyć więcej.

Warto zatrzymać się nad jedynym bodaj przykładem interwencji stylistycznej Pigionia, ponieważ w drobnej (1-literowej) zmianie ujawniła się odmiennność właściwości stylu autora i redaktora, obu niepospolitych przecież pisarzy. Na s. 116 (w obecnym wydaniu s.

113), przytoczywszy opinię Kraszewskiego o *Myszeidzie*, skomentował ją Borowy w zdaniu:

Prawie smutne: to szczególnie trafnie powiedziane.

Pigoń w korekcie poprawił:

Prawie smutne: to szczególnie trafnie powiedziano.

Borowemu widać nie odpowiadała ta wersja, nie powrócił jednak do poprzedniej, lecz (w kolejnej korekcie) zmienił zdanie tak oto:

Prawie smutne: to szczególnie trafne powiedzenie.

I jeszcze przykład korespondencyjno-korektowej wymiany uwag, której przedmiotem była interpretacja fragmentu Mazurka Dąbrowskiego. W zakończeniu rozdz. o Bohomolcu pisał Borowy o Anulce z *Kurdesza*:

Jest ona poprzedniczką Basi, której — o jedno pokolenie później — ojciec, jako współczującemu i współmyślącemu człowiekowi, będzie ze *lza*-mi zwierzał najgłębszą radość z najtajniejszej wleści: że „nasi *blja* w *ta*-rabany”.

Pigoń (w liście z 18 I 1947) zanotował wątpliwość:

Pisze Pan na s. 66, że ojciec... „ze *lza*mi...” etc. Czy Pan nie dopuszcza, że to Basia płakała?

W korekcie III Borowy zmienił „*lza*mi” na „wzruszeniem”, a na marginesie dopisał: „Do Red.: banalniej, ale pewniej.”

Marginalia niektórych partii korekty układają się w dyskusję trójgłosową, włącza się bowiem do niej Zenon Klemensiewicz jako konsultant w zakresie kwestii językowych. O pozyskanie takiej konsultacji zabiegał autor. Pisał do Pigońa 23 I 1947:

Zdaje się, że też już Pana prosiłem o radę w sprawie ustępów językowych. Jest ich niedużo (w rozdz. o Naruszewiczu, Krasickim, Tremb., Karp.), ale mogłem w nich napisać jakieś głupstwo. Czy myśli Pan, że może by Nitscha prosić o przeczytanie tego lub danie komuś do przeczytania? T. L[e]hr-S[ł]awiński pewno macha na takie rzeczy ręką. Może Taszycki? Albo ktoś z całkiem młodych? Przepraszam za nudzenie!

Ostatecznie lektury tekstu podjął się Klemensiewicz; uwagi jego odnoszące się do pierwszych arkuszy przekazywał Pigoń autorowi w liście z 12 II 1947:

Z uwag Grammaticusa: [...] s. 21, nie jest mu jasny: manieryzm leksykalny Radziwiłłowej. Pyta, co to jest?

Powtórnie Pigoń, 19 III 1947:

Pofatyguję Pana jeszcze w sprawie „manieryzmów leksykalnych” Radziwiłłowej. Klemensiewiczowi dlatego widzi się ten termin wątpliwy, ponieważ nie wie, czy owa cudzoziemczyzna słownikowa R. jest oznaką manieri. tzn. czegoś swoistego, po trosze umyślnego, czy też po prostu była jej w jej środowisku, na tym stopniu ukształcenia etc. jakby przyrodzona, naturalna, a więc nie manieryczna (indywidualnie). Że Drużbacka jej nie ma, to właśnie może dowodem i rezultatem inności środowiska, a nie świadomej gospodarki językowej.

Otóż rozstrzygnąć tę sprawę może tylko Pan. Jeżeli zachodzi wypadek pierwszy, to p. Kl. nie by przeciwko samemu terminowi nie miał.

List ten dostał Borowy w Lecznicy św. Józefa (przebywał tam od 26 II do 2 IV 1947), na liście zanotował parę uwag, m.in. zdanie: „Zaściankowe wychowanie Druzb. jest legendą. Zawdzięcza swój polor dworom magnackim.” Wobec poważnych kłopotów Borowego ze wzrokiem odpisała w jego imieniu p. Julia Borowa (23 III 1947):

Mąż dziękuje za list i tkliwą opiekę nad jego dzieckiem i donosi, że: upierałby się przy opinii o manier. Radziw., ponieważ i Druzb. (kt. dobre swe wychowanie i wykształcenie swe zawdzięcza możnym dworom), i Rzewuski są od nich w swym języku wolni.

Zachowały się odbitki rozdz. o Naruszewiczu z marginesowymi uwagami Klemensiewicza. Wątpliwości jego wzbudziły niektóre formy językowe w cytatach: „połudnej” („sprawdzić, czy nie południej”), „wszytkowładnie” („sprawdzić, czy nie wszytkowładnie”), „szklannych” („czy istotnie ππ”). Obok pierwszej uwagi Borowy napisał:

Do Szan. Red. Mogła się wkraść pomyłka, choć pisząc miałem przed sobą wyd. *Liryków* z 1778. Dziś go w Warszawie nie znajduję. (Może by to sprawdziła dla mnie w BJ p. H[anna] C[ierniakówna], do której o to napiszę.) (W Warszawie dziś oryginalne wydania autorów 18-wiecznych wyjątkowo tylko są do znalezienia.)

Zdanie ujęte w nawias ostry Borowy skreślił, dopisując u góry: „Płosz sprawdzi w BJ.”

Istotnie, przy zakwestionowanych wyrazach znajdują się dopiski ręką Leona Płoszewskiego: „połudnej — sprawdził 1778 — L. Płoszew.”, „jest wszystko-władnie — L.Pl.”, „tak jest — L. Płoszew.”

Poważniejsza kwestia wyłoniła się z okazji cytatu z satyry Naruszewicza *Szlachetność*. Borowy, przytaczając teksty za wydaniem XVIII-wiecznymi, modernizował ortografię; m.in. wprowadzał ó, jeśli w cytowanym wydaniu oryginalnym nie oznaczano w ogóle o pochylonego. W cytacie z Naruszewicza zachował jednak pisownię miejscownika „mozgu”. Zaniepokoiło to Klemensiewicza:

Czy zachowano tutaj sposób oznaczania o pochylonego wedle oryginału? Czy rzeczywiście jest tam [stosowana] litera ó, a jeśli tak, czy [występuje tam pisownia:] m o z g u. To być może, ale idzie o pewność własności [?] typograficznej, jeśli autor chce ją utrzymać!

Borowy, stwierdziwszy najwidoczniej, że wydanie, wedle którego cytował, nie kreskowało wcale o (marginesowy jego dopisek: „Omyłka; jest wszędzie o”), przyznał Klemensiewiczowi rację i zmienił „mozgu” na „mózgu”.

Decyzja ta nie wydała się jednak bezsporna Figoniowi, który wniósł na margines swoją uwagę: „na Wileńszczyźnie mówi się (mówiło się) stale m o z g i. Czy Naruszewicz nie podtrzymał tej właściwości?” — „Ja też m o z g i chciałem zachować — odpowiadał Borowy na marginesie następnej korekty — ze względu na wymowę naszych czasów, ale ustępuję wobec formalno-logicznego stanowiska p.Z.K. (brak u autora intencji wyróżnienia).”

Do kwestii tej nawracał dalej, tłumacząc w notce marginesowej, dlaczego tytuł Krasickiego zachował w formie: *O rymotworstwie i rymotworcach*:

Do Red. Stanowisko p.Z.K. wymagałoby może rymotwórców (bo i Krasicki nie rozróżnia o i ó), ale za decydujące uważam rozróżnienie Dmochłowskiego i Podczaszyńskiego (w edycji Barbezata).

W czasie kontrolnego czytania wydrukowanych już arkuszy spostrzegł Borowy, że zasadą modernizacji pisowni w obrębie kreskowania o nie objął cytatów z Jabłonowskiego w rozdz. I; zgryziony pisał do Pigionia (10 XII 1947) motywując potrzebę odnotowania tej niekonsekwencji w erratach:

Najgłupsza historia jest ze s. 18. Klemensiewicz dopiero trochę później ustalił zasadę umieszczania ó wszędzie tam, gdzie ono wedle obliczeń (dla wymowy ogólnopolskiej w 18 w.) być powinno; stąd to m. in. padły ofiarą mozgi naruszewiczowskie (choć N. pewnie „mozgi” wymawiał — tak samo jak Mickiewicz). Ten Jabłonowski jakoś się przemknął — czy przed ustaleniem zasady, czy w toku dyskusji nad nią. Jeśli Nitsch przeczyta tę stronę, to naturalnie zauważy niekonsekwencję i nie daruje nam jej; inni prawdopodobnie czytelnicy albo jej nie dostrzegą, albo dostrzegłszy machną ręką; ale tego jedynego wrażliwego czytelnika (tzn. spe) nie należy chyba irytować?

Inną pisownianą uwagę Klemensiewicza wywołał tytuł *Pieśni wszystkie Horacjusza przekładania różnych*;

Trzeba by się zdecydować na podawanie tytułów w pisowni zmodernizowanej lub oryginalnej i konsekwentnie tego przestrzegać.

Borowy się bronił:

Zdecydowałem się na pisownię zmodernizowaną. Jeśli w czym chybiam, proszę o korektę. (Jeśli u Drużbackiej zostawiam Narcyssa, to chyba nie grzeszę.)

Parę zastrzeżeń Klemensiewicza odnosiło się do analizy języka (zwłaszcza Krasickiego); Borowy skrupulatnie je uwzględnił.

Zastrzeżenia wywołał i język samego autora: Borowy mianowicie przeważnie pisał „spółczesny”, „spółcześnie” itd.; Klemensiewicz poprawiał: „raczej: współcześnie”. Borowy perswadował: „Może by się to jednak dało utrzymać jako niewinna właściwość mojego języka, bo to rozsiane po całej książce i nie da się wszędzie wyłowić (np. w ark. 1—4, już bodaj wydrukowanych lub drukowanych).” Rozstrzygnął Pigoń: „Zostawiałem tę właściwość w poprzednich arkuszach. St.P.”

Przykłady słownictwa Naruszewicza, przytaczane przez Borowego w cudzysłowach, stały się okazją do takiej oto wymiany uwag: Klemensiewicz: „Szkoda, że nie przyjęto zasady drukowania wyrazów przytoczonych kursywą”; Borowy: „ale już teraz późno na zmianę”; Pigoń: „Szkoda — niewielka”.

W okresie druku książki był już Borowy człowiekiem ciężko chorym; kłopoty ze wzrokiem były szczególnie dolegliwe przy korekcie. 23 I 1947 pisał do Pigionia:

Obawiam się, że teraz trochę wolniej będę robił korektę, bo mam dość poważną sprawę z jednym okiem, co mię niepomalu ogranicza. Z tą sprawą wiąże się jeszcze jedna prośba: o podwójne odbitki, które by pozwoliły na równoczesne czytanie korekty jeszcze przez kogoś innego.

(Tę równoległą lekturę korekty powierzył autor p. Jadwidze Trenklerównie z Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie; pomagała także oczywiście p. Julia Borowa.)

I jeszcze cytat z listu do Pigionia z 15 II 1947:

...proszę o uwzględnienie okoliczności łagodzących. Już dość postąpiłem w sztuce czytania jednym okiem, ale — niezależnie od sprawy oka — dość się szybko teraz męczę, a trudno czytać połową głowy. M. in. strasznie się teraz czuję zgoniony błahymi tutejszymi robotkami, z którymi się jednak trzeba było śpieszyć. Może mię trochę podreparują w klinice, ale na razie jestem w stadium czekania.

Przytoczenia te są niezbędne, żeby należycie ocenić precyzję korekty Borowego nie tylko — co rozumiałe — w odniesieniu do zwykłych błędów składu, ale także w zakresie najdrobniejszych szczegółów typograficznych. Kiedy pisał (w liście z 7 II 1947) o arkuszu, „w którym wydatniej była stosowana milimetrówka i kolorowe ołówki, a na te narzędzia właśnie się drukarze użalali”, nie przesadzał. Z milimetrową dokładnością kontrolował wymiar tzw. świateł i wcięg przy cytatach. Te sprawy są przedmiotem osobnych uwag marginesowych adresowanych do Drukarni.

Do Szanownego Zarządu Drukarni

Uwaga ogólna. Wstawki petitowe powinny być od garmondu odgródzone sporymi interliniami (doskonale przykłady na s. 32 i 33). Otóż wiele jest tu odstępów za małych (zwłaszcza przy wstawkach prozy albo pojedynczych wierszy). Aby ułatwić właściwe ich przeinterliniowanie bez większych przełamywań, usunąłem ze Wstępu 11 wierszy.

Pigoniowi donosił potem (7 II 1947): „Na «światła» we Wstępie poświęciłem 11 wierszy żywego mięsa tekstu. Powinno to wystarczyć.”

Do Drukarni. Tu trochę za duże odstęp (zważywszy, że nie ma zmiany wielkości pisma). Proponuję zmniejszyć odstęp a, e, f, i g, a zwiększyć b, c, d. W ten sposób się wyrównają.

Pigoń dopisał: „Lepiej poprosić Autora, by dodał tekstu na dwa wiersze i będzie w porządku.” (Tak się też i stało.)

Do Druk. Odstępy przy wstawkach wierszowych za male. Wszystkie powinny być takie, jak np. na s. 32, 33, 34 [...]. By je ułatwić, usuwam trochę wierszy.

Do Druk. Przyda się male poszerzenie tych odstępów. Umożliwiam w tym celu skasowanie jednego wiersza.

Do Druk. Chodzi o rzecz estetycznie znaczącą, żeby te podobne wyrażenia w nawiasach [mowa o skrótach tytułów pod petitowymi cytatami na osi] zajmowały tę samą długość (proponuję zwiększenie w trzech pierwszych spacji między liczbą rzymską a nawiasem).

Do Druk. To urywek z tego samego wiersza, co na dole: więc muszą mieć to samo wcięcie w kolumnie.

W tej korespondencji na marginesach odbitek jest i taki list:

Do Drukarni. Czuje się w obowiązku podziękować za uwzględnianie staranne melch życzeń. Dzięki temu liczba poprawek (poza autorskimi) już w ostatnim arkuszu znacznie mniejsza niż w początkowych.

Pigoń, 27 IV 1947:

Nieśmiało pisze, bo nie wiem, jak ostatnio Pańskie zdrowie, ale podjąwszy się raz już roli pośrednika, wywiązuje się z niej bez ogródek. Istnieje tu w Akademii tendencja, żeby Pańską książką ubogacić członków mających się zjechać na publ. Walne Zebranie (ok. 20 VI). Otóż jeśli tak miało być, należałoby druk jej trochę przyspieszyć, co znowu się sprawdza do przyspieszenia korekty. Całość będzie mieć około 24 arkuszy, do końca więc dość jeszcze daleko. Do odbijania podpisanych jest arkuszy dopiero 6. Powtarzam, nie chcę nalegać, tylko referuję. Jeśli zdrowie Panu pozwoli, może Pan tak postawi opiekę na korektami, żeby zwawiej krążyły między Krakowem a Warszawą. [...] Wszystko to przedstawiam z tytułu swego „obowiązku”, nie kładąc znów nadmiernego na to nacisku. Ostatecznie jeśli całość nie wyjdzie na 20 VI, nie będzie to poczytane Drukarni za przestępstwo.

O odpowiedzi Borowego (nie dochowanej) wnosić można ze słów listu Pigońa z 6 V 1947: „W przedstawionym układzie rzeczy nie ma oczywiście sensu biczować; ostatecznie ten czerwiec nie był koniecznością. Niech więc rzecz idzie wolniej, a bez usterek.”

Pigoń, 6 VII 1947:

Wyjeżdżam oto i ja na „wczasy”, na Ślask. Przed wyjazdem uporządkowałem swój stół; nie ma na nim ani jednej zaległej karty korektowej. Wszystko w Drukarni. Ale i tam „wczasy”, urlopy, zwolnione tempo. Nie będzie więc zwiłki, jeśli przyszłe korekty poczekają na mnie w Krakowie, gdzie będę na parę dni około 5 VIII. Sądzę więc, że i Pan nie ma co zbytnio się nad szpaltami forsować. Kol. Klemensiewicz przepatrzył również wszystko, co złożono; okazji do uwag nie znalazł. [...] Z początkiem sierpnia zatrzymam się w Krakowie parę dni; jeśli Pan zatem miał co do sprawdzenia, mogę to swobodnie skutecznie.

Pigoń, 15 IX 1947:

Arkusze aż do 23 włącznie oddałem podpisane do druku (po rewizji); zostaje więc tylko półarkusz ostatni, który pójdzie razem z początkiem indeksu.

Borowy, 19 IX 1947:

Dziękuję serdecznie za wiadomość o druku książki i za ten OGROM trudów, które Pan w nią włożył, przyczyniając wszelkie moje wyobrażenia o możliwościach z tego zakresu. [...] Indeks w postaci kartkowej już gotowy; może zdołam na 26 IX przywieźć choć część już w postaci maszynopisu.

Pigoń, 10 X 1947:

Przysłałam projekt karty tytułowej. Drukarnia broni się trochę przed propozycją układania tytułu w trójkąt, pragną utrzymać układ prostokątny. Do dyskusji nadawałaby się raczej kwestia kroju i wymiaru czcionek. Proszę o uwagi. Indeks w składaniu.

Borowy, 17 X 1947:

Kartę tytułową dostałem. Ta pierwsza próba nie jest piękna. Muszę jednak parę dni pomedytować, zanim wystąpię z projektami zmian. Na razie słówko o jednym szczególe. Przykra jest ta wiadomość o subwencjach występująca w charakterze prawie... podtytułu. Czyby nie można postąpić jak warszawiści, którzy — w świeżo (i niechlujnie) wydanym tomie *Sprawozdań I Wydziału* — analogiczną wiadomość umieścili na dole, obok nazwy swojej instytucji?

W robocie jest spis chronologiczny głównych dzieł omówionych, który powinien trochę podnieść wartość informacyjną książki o 18 w.

Pigoń, 20 X 1947:

O zwrot karty tytułowej Drukarnia suszy mi głowę; mityguję, ile mogę. Poczekają i nową redakcję zapewne wyślą.

Borowy, 30 X 1947:

Korzystam ze zjazdu Kół polonistycznych i proszę jedną z warszawskich delegatek, która jest zarazem indeksistką książki o pocz. 18 w., aby zabrała i podrzuciła Panu tekst Tablicy chronologicznej. Bardzo proszę o krytyczne uwagi, bo ta rzecz, która się wydawała tak prostą, okazała się naprawdę b. trudną. Sam wybór nasuwał wiele wątpliwości. Zastosowałem sito dość rzadkie (żadnych Kempskich, Niemiryczowych, żadnych *Lechad* itp.), ale uwzględniłem pewne przekłady. [...]

Właśnie kiedy piszę te słowa, przyszedł nowy projekt karty tytułowej. O szczegółach później. Pewne rzeczy lepsze znacznie niż poprzednio. Ale cóż za pomysł z tym sygnetem! Podobnego paskudztwa dawno nie widziałem. Kto to wyfabrykował!!! Przecież to nieprawdopodobnie klasyczny przykład niezrozumienia płaszczyzny (te zaploty monogramu środkowego!!!!) i nieprawdopodobny przykład braku zrozumienia jedności stylu. Panie Stanisławie! Może jeszcze się można przed tym bronić!!!! Proszę o ujawnienie mego zdania komu należy, jeśli Pan uzna to za przydatne. A może by zabrali głos krakowscy historycy sztuki? Przecie to będzie wstyd dla Krakowa, który miał takie piękne tradycje (choćby ów dawny sygnet z herbem arcyksiążąt austriackich jakiz był w porównaniu z tym szlachetny!!!). [...]

P.S. Może by Pan uważał za celowe, żebym wypracował osobny memoriał o tym sygnecie. Jestem gotów (choć widzi Bóg, jak mam mało czasu i jak się z trudem wygrzebuję z obowiązków), boć ew. przyjęcie tego potwornego kicza będzie pewnego rodzaju degradacją całej instytucji i wszystkich jej członków.

Pigoń, 4 XI 1947:

Panna z Wykazem zastała mnie w łóżku w niezgodzie ze zdrowiem. Niezgoda trwa nadal, ale parę słów chcę Panu przecieć posłać. [...]

W sprawie sygnetu zaalarmowałem Zarząd. [...] Czy p. Mańkowski [Tadeusz, historyk sztuki, ówczesny sekretarz Wydziału Filologicznego PAU] go widział — nie wiem; w każdym razie zabiegam o rozmowę z nim. [...] Dobrze by było, gdyby Pan parę słów do p. Mańkowskiego napisał. On jest instancją ostatecznie decydującą w sprawie wyglądu okładki. Ten sygnety (z datami) chcą oni tłoczyć na wszystkich wydawnictwach roku jubileuszowego 1948 [75-lecia PAU].

Borowy, 5 XI 1947:

Przechorowawszy się na małą grypkę, napisałem rzeczony memorialik i to on*. Liczę się z tym, że autorką mogła być N[...] (i to właściwie byłoby jedynie zrozumiałe wytłumaczenie przyjęcia tego kiczu), toteż pisałem bardzo ogólnie, ale zakończenie dałem trochę mocniejsze: żeby jednak rzeczy nie uznano za białą. Nie, naprawdę w autorstwo N[...] nie wierzę, ale na pewno to musi być czyjaś utalentowana żona, córeczka albo bliski krewny. Ale jak mógł Mańkowski nie położyć się jak Rejtan na Sławkowskiej nr 17, kiedy to paskudztwo tam uchwalano?! Chyba był chory i nieobecny!!!!

* Na Pańskie ręce — nie żeby Panu trudów przysporzać, lecz by nie pominąć Instancji Redaktora Wydawnictw.

Pigoń, 10 XI 1947:

Memorialik wręczyłem, gdzie należy; zrobił swoje. Okazało się więc, że rzeczywiście był w tej sprawie „konkurs zamknięty”... do jednego artysty, p.J[...] , pracownika PAU. Zasadniczo ma to być pieczęć Akademii, a tylko okazjonalnie komitet jubileuszowy chciał jej użyć jako sygnetu wydawniczego na r. 1948. Wróć to wszystko na Zarząd i może się... przewróci.

Pigoń, 12 XI 1947:

Wystałem korektę końcowej partii tomu; teraz już zapewne wnet do realizacji tomu.

Borowy, 20 XI 1947:

Na kilka listów i innych przesyłek od Pana odpowiadam ryczałtem. Czuję się katorżnikiem nowego roku akademickiego, ciągle mi brakuje czasu i wszystko robię i źle, i ze strasznymi opóźnieniami. Ale przez korektę „jakoż tak?” przebrnąłem i odsyłam wszystko, com dostał. Przybędzie jeszcze tylko jedna stroniczka tekstu, mianowicie (niestety!) ERRATA. Nie wiem, czy ją zdołam jeszcze do tej koperty wrzucić. Błędy głównie, prawie wyłącznie, moje; tłumaczy je trochę moje zdrowie w wielkiej czę-

ści tego roku; trochę — stan naszej bibliografii, w której, jak Pan wie, wahań więcej, niż by się na pierwszy rzut oka mogło zdawać.

Borowy, 22 XI 1947:

Wczoraj dostałem list od p. Mańkowskiego z pocieszającymi wiadomościami co do sygnetu. Zrobiono nowe zamówienie, a mnie p.M. proponuje, żeby rozszerzyć konkurs i na warszawskich grafików. Odpisałem zaraz, że chętnie to zrobić, ale muszę mieć trochę uzupełniających wiadomości [...]. [...] Na razie jeden z tego wszystkiego wniosek: że z książką o poezji XVIII w. można w dalszym ciągu się nie śpieszyć, starannie powiększając spis erratów (może zresztą dziesiątka nie przekroczy).

Pigoń, 25 XI 1947:

Korekty dostałem i przekazałem Drukarni; czekano na nie niecierpliwie, bo chcą oswobodzić olów uwieczony w arkuszach. Całość połamaną i uporządkowaną dostanie Pan wnet. Z drukiem karty tytułowej oczywiście przyjdzie trochę poczekać. [...]

Perspektywą „erratów” mię Pan zastrzeżił. Mimo wszystko! Czyż jest na tej ziemi możliwa *impeccabilitas*?

Borowy, 5 XII 1947:

Erratów mam dotąd 10, ale może niektóre Pan uzna za zbyt blade, by nimi „zdobić” końcówkę str. książki [...].

Borowy, 10 XII 1947:

Mimo pomocy (którą zresztą trzeba było kontrolować) długo marudziłem z tymi dwoma ostatnimi arkuszami książki i teraz jeszcze nie oddaję ich w postaci do druku dojrzałej. Obfitość poprawek w Tablicy tłumaczy się tym, że pewne rzeczy dopiero teraz mogłem sprawdzić; to i owo dodałem, żeby Drukarni ułatwić wyjście z kłopotów. Trzeba też było uzgodnić daty Estreichera z datami Bernackiego i in., które rozchodzą się częściej, niżby niewtajemniczony czytelnik ich mógł przypuszczać. Lista erratów jest ułożona z umiarkowaniem. Nie obejmuje np. rymotwórczej [...] zam.: rymotwórczej, bo chyba nie ma potrzeby; ani nie mówi o tym, że w. 8 na s. 161 (cytat z Krasickiego) powinien być posunięty trochę na prawo (jako 11-zgłoskowiec wśród 13-zgłoskowców), bo to by chyba mało pomogło; ale może by („dla elegancji”) coś z niej jeszcze można usunąć [...]?

Dopiero niedawno sam trochę odbitych arkuszy przeczytałem (errata przeważnie są zebrane przez życzliwych bliznich). Widzę, że Drukarnia, która ma tyle zalet, nie jest wybitna w odbijaniu: widać maszyniści mniej doświadczeni niż składacze i metrampaz: kropki, przecinków na końcach linii nie odbitych albo odbitych źle — co niemiara. Tak samo i farba kładzona bardzo nierówno. Już na s. 1 jest (w. 14) dość przykry błąd „kropkowy”; na niektórych [...] jest ich po kilka; a tu już chyba nie ma winy mojej, bo te rzeczy zawzięcie poprawiałem (a i Pan ile się ich napoprawiał!).

Pigoń, 14 XII 1947:

Przy erratach rzeczywiście pozwoliłem sobie skreślić kilka: te, gdzie myłki są literowe i gdzie czytelnik bezę wszystkiego sobie poprawi tekst (jeśli zauważy). Tak mi się wydaje, że corrigenda w książce to zawsze punkt wstydlivy i zenujący; im mniej widoczny, tym lepiej. Zostały pozycje te, co konieczne. Zresztą i tu stojąc przy swoim powprowadza Pan skreślenia z powrotem.

Punkt widzenia Borowego był oczywiście odmienny: na marginesie korekty zapisał propozycję rozmieszczenia tekstu w końcowej części książki; errata chciał drukować na stronie nieparzystej: będą „widoczniejsze w takim układzie”.

Borowy, 1 I 1948:

In spiritu contrito zaczynam rok nowy. Wczoraj rano miałem — z Zalesia — odesłać Panu korektę ostatnich dwu arkuszy. Niestety, „ostatni rzut oka” ujawnił niespodziankę, z której wynika konieczność zaglądnięcia do arkuszy już odbitych, a te były w Warszawie. Dziś znowu kilka godzin nad tym uprzykrzonym tekstem spędziłem, czego wyniki widoczne na marginesach. — Czemu tak późno? Miałem szczerą chęć skończyć z tym przed świętami, ale nasza taka fala głupiego „samopoczucia”, że musiałem wszystko zawiesić i zaaplikować sobie bardzo kosztowną, ale właściwie jedynie skuteczną kurację 10-dniowego nierobstwa. Skończyła się dopiero wczoraj. [...] Ogromnie się wstydzę, że Pana obarczam ciężarem sprawdzania tyłu byków, ale co mam zrobić? (Naturalnie, gdyby Pan uznał, że powinienem sam wypić piwo, któremu nawarzył, chętnie raz jeszcze fatalne karty przeczytam. Nie śmiem prosić!) [...] Kiedy stanie się już aktualny druk karty tytułowej i spisu rzeczy, czyby nie można wystąpić z dezzyderatem (o którym bodaj ześmy już z Panem mówili): żeby dano przedtytuł, tj. wydrukowano nle czwórke, ale szóstkę? Więcej kłopotu, pewno, ale jakaż różnica w wyglądzie! Noblesse jubileuszowego roku przecie też chyba oblię?

Pigoń, 6 I 1948:

Arkusze dostałem. Oddaję je do Drukarni i sądzę, że wystarczy, jeśli kontroli dokonam sam na miejscu. W razie wątpliwym odniosłbym się jeszcze do Pana.

O przedtytuł będę wołował, sądzę — ze skutkiem pomyślnym.

Borowy, 15 I 1948:

Od p. Mańk. dostałem list urzędowy, donoszący o załatwieniu sprawy sygnetu wydawniczego (z 13 projektów wybrano pracę Przypkowskiego, wykonaną, jak rozumiem, w ołówku). P. Mańk. spodziewa się, że niebawem będzie wykonany wzór tuszem lub piórkiem, a z niego klisza cynkotypowa. Mam nadzieję, że ją zobaczę razem z całą kartą tytułową książki.

Pigoń, 24 I 1948:

Nie wiem, czy Pan będzie rad z takiego Spisu treści; podaje on tylko tytuły rozdziałów, a nie specyfikuje ich zawartości. Specyfikacja taka byłaby łatwa przy tych rozdziałach, co są podzielone na ustępy numerowane, trudniejsza trochę przy innych. Wydaje się ona potrzebna zwłaszcza przy rozdziałach zbiorowych. Proszę zdecydować i zaproponować.

Sygnet konkursowy już ukończony, poszedł do kliszarni, przypuszczam, że go wnet odeślą. Tym samym książka doczeka się ukończenia.

Pigoń, 17 II 1948:

Z dna na dzień czekam na egzemplarz książki. Wnoszę, że nakład już w introligatori.

Borowy, 27 II 1948:

Miałem strasznie nabity tydzień; stąd kilkodniowe opóźnienie odpowiedzi na miły list Pański. A dostałem już (tymczasem) i egzemplarze książki. Co za ulga — po 15 miesiącach! I co za radość, że to także ulga dla Pana. Strach pomyśleć, o ile gorsze byłyby wyniki bez Pańskiej troskliwości, bez Pańskiego poświęcenia.

Historię druku książki, na którą składają się przytoczone dokumenty, odczytać można jako przyczynek do biografii uczonego. Można też spojrzeć na nią jak na kartkę z dziejów polskiej kultury wydawniczej. Najważniejszy jednak może jest tej historii sens moralny: w piętnastomiesięcznej wyteżonej pracy (już po napisaniu książki!) przejawilo się coś więcej niż autorska rutyna.

Przed paru laty w serii *Analecta Slavica* ukazała się fototypiczna reedycja książki Borowego z przedmową Wiktora Weintrauba (Würzburg 1975 Jal-Reprint).

Wznawiając teraz książkę przemyślaną tak dokładnie w każdym szczególe wydawcy starali się przede wszystkim nie naruszyć jej autorskiego kształtu. Zachowano więc przyjęte w pierwodruku zasady wyróżniania cytatów, mimo że odbiegają one od stosowanych dzisiaj konwencji. Pisownię i interpunkcję modernizowano ostrożnie, dbając o zachowanie właściwości języka i stylu Borowego.

Przy przygotowaniu tekstu wyzyskano opisane już materiały z Archiwum Borowego. Brak w nich niestety maszynopisu książki, zachowane jednak odbitki korektowe i fragmenty autografu pozwoliły na uzupełnienie jednego ustępu i poprawienie kilku drobnych usterek druku. Wyzyskano też w tym celu wykaz erratów

dopisany ręką Borowego na egzemplarzu, który stanowił własność p. Julii Borowej.

Nie zdecydowano się na przywrócenie pierwotnej wersji tych ustępów, w których Borowy wprowadził — ze względów typograficznych — skróty. Przeważnie są to skróty parowyrazowe. Dwa obszerniejsze ze skreślonych fragmentów warto jednak tu przytoczyć.

S. 10, w. 5 od góry (obecnego wydania), po słowach „są ukazane”:

Bo historia nie jest przecież tylko zbiorem przemijających zdarzeń. Każda jej epoka ma sprawy, które są ogólnoludzkie w swoim charakterze, a więc i powtarzalne; ona je tylko przeżywa w szczególniejszej pełni. I dlatego utwory przeniknięte naprawdę głęboko jakąś „historyczną” sprawą są zawsze żywe i mogą znaleźć odzew w duszach późnych nawet potomnych.

S. 68, w. 2 od góry, zamiast zdania „Nieliczne tylko wiersze...”, znajdował się ustęp następujący:

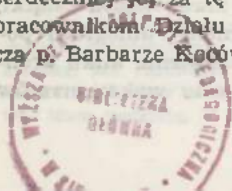
Niektóre wprawdzie wiersze świadczą, że autor ją odczuwał, zwłaszcza początek wstępnej apostrofy *Do czytelnika*:

Panuj, świecie: nim straszna grobów pani
Aktem tragicznym twoje serce zrani.

Tekst obecnego wydania wiele zawdzięcza kontroli Zbigniewa Golińskiego. Dzięki jego wskazówkom usunięto kilkanaście pomyłek w cytatach, tytułach, datach. Pozostawiono jednak bez zmiany wszystkie informacje, które dziś wprawdzie wymagałyby korektury, ale odpowiadały ówczesnemu stanowi wiedzy o literaturze wieku XVIII. Modernizacja książki w tym zakresie, a już szczególnie zmiana atrybucji autorskich, naruszyłaby jej budowę w sposób istotny. Nie wydało się też właściwe zamieszczenie sprostowań tego typu w przypisach drukowanych pod tekstem, zwłaszcza w książce, którą autor opracował metodą „bezprzypiskową”. Wykaz najważniejszych zmian w stanie wiedzy o literaturze XVIII wieku dołączono więc na końcu książki w postaci osobnej Noty historycznoliterackiej przygotowanej przez Zbigniewa Golińskiego. On też zaktualizował i rozszerzył Tablicę chronologiczną.

Odpisy listów Borowego do Pigionia znajdujących się w Bibliotece Jagiellońskiej zawdzięczam p. Krystynie Czajkowskiej. Najserdeczniej jej za tę pomoc dziękuję. Dziękuję również czynnym pracownikom Działu Rękopisów Biblioteki Narodowej, a zwłaszcza p. Barbarze Kocównie.

Zofia Stefanowska



Indeks*

Addison Joseph 133
 Albani Francesco w wierszu Trembeckiego 183
 Albercati Francesco w przeróbce Bogusławskiego 301
 Albert Wielki w *Antimonachii* 120
 Albertrandi Jan, wydawca „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” 108, 319; tłumacz De Foego 310
 Aleksander I w *Softówce* 174
 Aleksander Wielki w *Historii* Krasickiego 134, 135, w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158, w wierszu Karpińskiego 225
 Aleksandrowicz Tomasz, tłumacz Corneille’a 30
 Alkaios, tłumaczony przez Książnina 253
 Alonso de Orozco zob. Orozco
 Alonso de
 Anakreon 234; w sztuce Książnina 245—246

Anakreontyki, opinia Krasickiego o nich 107; ich motywy u Krasickiego 106, u Trembeckiego 171, 182, u Szymanowskiego 262—263, u Zabłockiego 265; przekład Naruszewicza 97, 234, 307; przekłady i parafrazy Książnina 234, 239, 245—246, 253, 254, 307
 Ariosto w opinii Krasickiego 107, 108, Karpińskiego 229; A. a *Myszeis* 110, 111, 113, a satyra Krasickiego 126
 Arnold Matthew 102
 Arystofanes 156
 Arystoteles w *Monachomachii* 117, 120, w *Historii* Krasickiego 134, 155; A. a *Apostrofa do miłości Ojczyzny* Krasickiego 141
 Asnyk Adam a Krasicki 100—101
 August II w *Myszeidzie*? 109
 August III w komedii W. Rze-

* nie obejmuje Tablicy chronologicznej, Noty historycznoliterackiej i Posłowia

- wuskiego 52, w odzie Naruszewicza 84
- Aulnoy Marie Catherine d' a Družbacka 41, 42, 43; przekłady 24
- Auzoniusz, tłumaczony przez Książnina 253, przez J.E. Minasowicza 307
- Bacciarelli Marcello w *Powązkach Trembeckiego* 183
- Backvis Claude o Trembeckim 177
- Bajazet II w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158
- Baka Józef (1707—1780) w sądach krytyki 14, 67—68; *Uwagi śmierci niechybnej* 68—69; wartość poetycka *Uwag różnych rzeczy ostatecznych* odkrytych przez Estreichera 69—73; związek *Uwag* z hiszpańską literaturą mistyczną i ascetyczną 73—74; B. a pieśni konfederackie 78, 79, 226; porównanie z Benislawską 189, 192
- Barclay John 42
- Baronius Cesare 192
- Bartolo de Sassoferrato w *Monachomachii* 117
- Bartoszewicz Julian o Naruszewiczu 85, o Krasickim 157, o Karpińskim 230
- Bartoszewicz Kazimierz o *Matpie-człowieku* 23
- Batowski Zygmunt 16; o Węgierskim 291
- Batrachomyomachia* a *Myszeis* 109
- Beaumarchais Pierre a Bohomolec 62; przekłady 269, 309
- Bełcikowski Adam o Naruszewiczu 83, o Karpińskim 230
- Benislawska Konstancja (1747—1806), nie uwzględniana długo w historii literatury 13, 74; związki z epoką 189—190; wpływ *Psalterza* Kochanowskiego 190, 193, 195—196; właściwości stylu 192—193; poezja modlitwy 193—197; paradoksy mistyczne 197—200; związek z hiszpańskim piśmiennictwem ascetyczno-mistycznym 200—204; inne pokrewieństwa literackie 191—192, 204—205; ocena twórczości 205—208; zestawienie z Karpińskim 209, 214, z Książninem 235, ze Staszycem 327, z Woroniczem 206, 333
- Berent Wacław 157; o Książninie 249, 250
- Bernacki Ludwik o teatrze XVIII w. 15, o Krasickim 105, 142, 144, o Zabłockim 271, 275, 278
- Bernardin de Saint Pierre Jacques Henri, przekłady 310
- Bernini Giovanni Lorenzo w wierszu Trembeckiego 183
- Biblia w przeróbkach Chrościńskiego 17—18, 19, J.K. Jabłonowskiego 20, Leszczyńskiego 22, Kurzenieckiego 22; motywy biblijne u Družbackiej 35—36, 40, 44, u Juniewicza 71, w *Wojnie Chocimskiej* Krasickiego 127, u Benislawskiej 205, u Karpińskiego 225, u Jasińskiego 281, w *Rodzie ludzkim* Staszycza 327, w *Zjawieniu Emilki* Woronicza 334—335, w

- satyrach Niemcewicza 345;
styl biblijny 76, 98; zob. nad-
to Psalmy Dawida
- Bielawski Józef, komedie 300;
wiersze Trembeckiego pod je-
go nazwiskiem 171
- Bierzyński Józef w wierszu kon-
federackim 80
- Bion a Niemcewicz 342
- Bogusławski Wojciech (1757—
—1829), utwory sceniczne 14,
63, 301—303, 320; wystawienie
Hamleta 310; 322
- Bohomolec Franciszek (1720—
—1784), aktualność w jego pra-
cy pisarskiej 58—59; komedie
konwiktowe 59—60; komedie
teatrowe 61—65; *Kurdesz* 66;
„Monitor” 58, 66, 95, 108, 124;
B. a Książnin 246, a Zabłocki
276, a Bogusławski 63, 301, a
Niemcewicz 340—341, 343; 14;
300; 319
- Boileau Nicolas: *L'Art poétique*
13, a W. Rzewuski 55, 56, a
Karpinski 224, a Książnin 236,
a Szymanowski 261, a *Sztuka*
rymotwórcza Dmochowskiego
313—320; satyry a Żalusi 27,
a Naruszewicz 95—96, a Kra-
sicki 123, 124; *Le Lutrin* a
Krasicki 114, 118, a Węgierski
289, 290—291; B. a Krasicki 8,
a Szymanowski 261, a Feliński
169
- Bolesław Chrobry w *Rozmowach*
zmartych Krasickiego 157
- Bona w poemacie Jasińskiego
285
- Boucher François 237, 239
- Boursault Edme, tłumaczony
przez U. Radziwiłła 27
- Boy-Zeleński Tadeusz zob. Ze-
leński Tadeusz (Boy)
- Brodziński Kazimierz o Narusze-
wiczu 83, 84, 87—88, 92, o Kra-
sickim 160, o Trembeckim 169,
o Karpieńskim 229, o Książni-
nie 255, 257, o Zabłockim 277—
—278
- Bruchnalski Wilhelm o *Myszei-*
dzie 14, 110
- Brückner Aleksander o literatu-
rze polskiej XVIII w. 7, 8, o
piśmiennictwie religijnym
XVIII w. 74, o Chrościńskim
17, o Kempskim 23, o Trem-
beckim 170, o *Sarmatyzmie*
276
- Buchanan George, tłumaczony
przez Książnin 253
- Buffon Georges a Staszyc 326
- Bykowski Ignacy 232, 248
- Caillavet Gaston Arman de 279
- Calderón de la Barca Pedro 278
- Camoens Luis Vaz de, tłuma-
czony przez Przybylskiego 308
- Carlencas zob. Juvenel de Car-
lencas
- Castiglione Baldassare a *Pan*
Podstoli 132; 312
- Catullus zob. Katullus
- Cazin Paul o Krasickim 14, 113,
127, 145, 151
- Cazotte Jacques, przekłady 310
- Cervantes Saavedra Miguel w o-
pinii Krasickiego 129; motyw
z *Galatei* u Książnin 253;
przekład *Don Kiszota* 310
- Cezar Gajusz Juliusz w *Historii*
Krasickiego 135, w *Rozmowach*
zmartych Krasickiego 159, w
wierszu Karpieńskiego 225

- Chénier André a Trembecki 170
 Chesterton Gilbert Keith 102
 Chmielowski Piotr o literaturze polskiej XVIII w. 7, o Naruszewiczu 14, 83—84, 93, o Krasickim 162, o Karpińskim 14, 230
 Chodkiewicz Jan Karol w *Wojnie Chocimskiej* Krasickiego 127
 Chreptowicz Joachim (1729—1812) o poezji 106—107, 228, 313, 316, 318
 Chrościński Wojciech Stanisław, „znakomity” pisarz czasów saskich 17—20, 23; Ch. a Benisławska 191—192
 Chrzanowski Ignacy 16; o literaturze polskiej XVIII w. 7, 8, 9, 10, 13, 14, 298, o Drużbackiej 34, o Naruszewiczu 96, o Krasickim 10, 101, 141, 160, o Trembeckim 171, 180, o Benisławskiej 206, o Karpińskim 218, 231, o Książninie 241, o Węgierskim 291, o Przybylskim 296, o Staszycu 331
 Chudek Józef M. 15
 Claudianus Cl. zob. Klaudian Kl.
 Colardeau Charles a Szymanowski 259
 Coleridge Samuel Tylor 230—231
 Condorcet Jean Antoine a Staszyc 326
 Corneille Pierre, ceniony przez Załuskiego 27, 28; C. a Konarski 30, a W. Rzewuski 50, 57; przekłady 24, 30; opinia Krasickiego 108; 278
 Corneille Thomas, tłumaczony przez Zabłockiego 269
 Croce Benedetto 221
 Cujas Jacques 269
 Cwojdzinski Antoni 61
 Cycero a *Wojna Chocimska* Krasickiego 127
 Cyrus w wierszu Karpińskiego 225
 Czachowski Kazimierz 43
 Czaplic Celestyn 250
 Czarniecki Stefan w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158; w wierszu Karpińskiego 223
 Czartoryska Izabela a Naruszewicz 82, 85, a Trembecki 183, 185, a Książnin 245—246; Cz. w *Świątyni Sybilli* 335
 Czartoryski Adam Jerzy (1770—1861), *Bard polski* 298—299; Cz. o Niemcewiczu 14, 347, 348, 349
 Czartoryski Adam Kazimierz (1734—1823) a Naruszewicz 85, a Książnin 245, 250, a Szymanowski 259, 260; adresat wiersza Zabłockiego 267; teoria tłumaczeń 269, 301, 311; działalność w zakresie poetyki i krytyki 312, 316; Kawa 319—320
 Czartoryski August 85
 Czenpiński Paweł 247—248
 Czernański Zdzisław 279
 Dacier Anne 325
 Dante Alighieri a Krasicki 105, 108
 De Foe Daniel a *Doświadczyński* 130, 132, a *Historia Krasickiego* 135; przekład *Robinsona Crusoe* 310
 Dekert Jan w wierszu Książnina 249
 Delille Jacques a Krasicki 108, a Trembecki 178, a Karpiński

- 227, 308, 311, a Woronicz 335—
—336
- Dembowski Edward o Karpiń-
skim 230
- Des Barreaux Jacques a Beni-
sławska 204
- Deshoulières Antoinette, tłuma-
czona przez Naruszewicza 97,
przez Książnina 253
- Destouches Philippe, tłumaczony
przez Zabłockiego 269
- Diderot Denis, tłumaczony przez
Zabłockiego 269
- Diogenes w liście Krasickiego
121, w jego *Historii* 134, w je-
go *Rozmowach zmarłych* 159
- Długosz Jan w dramacie Zalus-
kiego 29
- Dmochowski Franciszek Ksawe-
ry (1762—1808) o Krasickim
100, 110, 128, 163, o Karpiń-
skim 229, o Youngu 298, 314,
315, 316; tłumacz *Iliady* 307,
Miltona 307, Younga 309; 312;
Sztuka rymotwórcza 14, 313—
—320; D. a Staszyc 325; 322
- Dmochowski Franciszek Salezy,
wydawca Książnina 241, 242
- Do bizuna 294
- Dobrzycki Stanisław o literatu-
rze polskiej XVIII w. 7, 9, 11,
13, 14, o Krasickim 101, 160,
o Trembeckim 171, 173, o Kar-
pińskim 230, o Węgierskim 291
- Dodsley Robert w przeróbce Bo-
gusławskiego 301
- Drewicz Iwan Grigorjewicz w
pieśni konfederackiej 77
- Drogoszewski Aureli o Woroni-
czu 14
- Drużbacka Elżbieta (1695—1765)
24; w sądach krytyki 32—33;
styl 33—36, 79, 93; motywy e-
rotyczne 36—43; motyw staro-
ści 43—44; porównanie z Be-
nisławską 189, 192, 206—207
- Duchńska Seweryna, powieść o
Drużbackiej 32
- Duhamel Georges 89, 91
- Duns Szkot w *Monachomachii*
117
- Duńczewski Stanisław 270
- Dzieduszycki Mikołaj 86
- Elton Oliver 102
- Epaminondas w tragedii Konar-
skiego 29—31
- Erazm z Rotterdamu a satyry
Krasickiego 124
- Estienne Henri 234
- Estreicher Karol, bibliografia 15,
319
- Estreicher Stanisław, bibliogra-
fia 15; E. o nieznanym wier-
szach Baki 14, 69, 70, 73
- Eustachy św. w poemacie J.A.
Jabłonowskiego 21
- Ezop a bajki Krasickiego 144
- Fabiusz Kunktator w *Rozmo-
wach zmarłych* Krasickiego 158
- Falecki Hilarion, styl religijno-
-militarny 79
- Fedr, tłumaczony przez J.E. Mi-
nasowicza 20; F. a Krasicki
142
- Feliński Alojzy a Woroniecz 339;
F. o Trembeckim 169
- Fénelon François, przekłady 24;
Rozmowy zmarłych 156; Tele-
mak a Krajewski 304
- Feutry Aimé 310
- Fielding Henry a *Doświadczyń-*

- ski 129; w opinii Karpińskiego 229; przekłady 271, 310; 128
- Flers Robert de 279
- Folkierski Władysław o Krasickim 124, 146—147, 155, 160, 162
- Fontaine Nicolas, tłumaczony przez Leszczyńskiego 22
- Fontenelle Bernard a Krasicki 119, 156, 159, a Zabłocki 265
- Fournol Victor 275—276
- Fracastoro Girolamo, tłumaczony przez Książnika 253
- Franciszek Ksawery św. 74
- Franciszek Salezy św. 74
- Franciszek z Asyżu św. 74
- Fredro Aleksander a *Natret* W. Rzewuskiego 54, a *Sarmatyzm* 276—277; 65; 278
- Galland Antoine 310
- Gawalewicz Marian o Zabłockim 278
- Gawdzicki Feliks, sielankopisarz 295
- Gawiński Jan 93
- Gellert Christian, przekłady 24, 309
- Genest Charles, przekłady 27
- Gessner Salomon, przekłady 97—98, 253, 309; G. a Krasicki 103, a Trembecki 178, a Karpiński 229, a Książnin 253, a *Sielanki* Wieszczaka N.N. 296, a *Emilka* Woronicza 333; 295
- Gilbert Nicolas a satyra Krasickiego 124; naśladowany przez Węgierskiego 288
- Gliński Michał w dumie Niemcewicza 346
- Goethe Johann Wolfgang von 8, 84, 127; zestawiany z Karpińskim 229—230; *Werther* a Jasiński 285
- Golański Filip Neriusz (1753—1824), teoretyk literatury 313, 316—317, 318
- Goldoni Carlo, przekłady 309
- Goldsmith Oliver 128
- Gomberville Marin 42
- Gomulicki Wiktor o Niemiryczowej 23, o Krasickim 100
- Goworek w powieści Jezierskiego 305
- Górnicki Łukasz w opinii Krasickiego 312
- Górski Konstanty Marian o bajkach Krasickiego 14, 143, 144, 145, 146
- Gray Thomas, tłumaczony przez Niemcewicza 348
- Gresset Jean Baptiste a *Monachomachia* 114, 118, a *Antimonachomachia* 119, a Książnin 253, a Jasiński 281; tłumaczony przez Morskiego 308
- Grycz Józef 15
- Grzegorz Cudotwórca św. 192
- Gubrynowicz Bronisław 14
- Guido Reni zob. Reni Guido
- Guillemart Louis Nicolas a bajka Krasickiego 142—143
- Guillemain, satyryk, naśladowany przez G. Piotrowskiego 294
- Hannibal w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158, w wierszu Karpińskiego 225
- Hauteroche Noël w przeróbkach Zabłockiego 270, 272—277, 278
- Helsztyński Stanisław o przekładach 14
- Henkiel Dionizy a Szymanowski 261

- Heraklit 18
 Herbut Jan 269
 Herodot 331
 Hezjod, tłumaczony przez Przybylskiego i Krasickiego 307
 Hipolit św. 192
 Hogarth William a Krasicki 125
 Holberg Ludvig a Bohomolec 59
 Homer 98; 109; w opinii Krasickiego 107, Karpińskiego 229; *Iliada* a *Myszeis* 112, 113, a *Monachomachia* 116, a *Wojna Chocimska* Krasickiego 127; *Iliada* w przekładach Nagurczewskiego 307, Przybylskiego 307, F.K. Dmochowskiego 307, Staszycza 322—323, 325
 Horacy a Naruszewicz 89, 90—91, 95, a Krasicki 103—105, 107, 123, 138, 318, a Zabłocki 267, a Węgierski 288, 292; *List do Pizonów* a poetyka W. Rzewuskiego 55, 56, 57, a Szymanowski 261, a *Sztuka rymotwórcza* Dmochowskiego 313, 316; przekłady J.E. Minasowicza 20, 306, Naruszewicza 90—91, Książnina 233, 253, 256, Zabłockiego 264—265, 268, Świętorzeckiego 295, 306, Niemcewicza 348, inne 294, 305, 306, 311; 278
 Hrebenicki Dionizy 243
 Hulewicz Benedykt, tłumacz Owidiusza 307
 Ignacy Loyola św. 74
 Jabłonowski Jan Kajetan 20—21
 Jabłonowski Józef Aleksander (1711—1777) 21—22
 Jakubowski Wojciech, tłumacz *La Fontaine'a* 308
 Jan III 17
 Jan Kazimierz w *Świątyni Sybilla* 337—338
 Jan od Krzyża św. a Baka 73, a Benislawska 203
 Jandolowicz Marek 76, 77
 Jankowski Czesław o Benislawskiej 206
 Janocki Jan Daniel o Drużbackiej 32, 33, 35, 43
 Jasiński Jakub (1759—1794), piosenki i wiersze humorystyczne 280—281; *Sprzeczki* 281—282; związki z Wolterem 282—284, 285; melancholia 284—286; zarysy osobowości 286—287; poglądy na twórczość pisarską 286, 317, 332; 288; 319; 321
 Jasnorzewska Maria Pawlikowska- zob. Pawlikowska-Jasnorzewska Maria
 Jezierski Franciszek (1740—1791), powieściopisarz 304—305; J. a *Świątynia Sybilla* 337
 Johnson Samuel, tłumaczony przez Niemcewicza 310
 Józef św. w utworze J.K. Jabłonowskiego 20
 Juan de Avila a Baka 73
 Juan de los Angeles 79
 Juniewicz Karol Mikołaj a Baka 71
 Juszyński Hieronim, sielankopisarz 295
 Juvenel de Carlenas Félix de, tłumaczony przez A.K. Czarotoryskiego 312
 Juwenalis 332

- Kadłubek Wincenty zob. Wincenty zw. Kadłubkiem
- Kalendarz teatrowy 312
- Kaliński Jan Damascen 22
- Kallistenes w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158
- Kamiński Maciej, *Nęcza uszczęśliwiona* 63, 301
- Karpiński Franciszek (1741—1825), program prostoty 209—210; przekład Psalmów Dawida 210—213, 261; wiersze religijne 213—214; sielanki i wiersze erotyczne 214—218, 295, 296; motywy gospodarskie 218—220; *Podróż z Dobiecka na Skatę* 221; wiersze patriotyczne 222—223; wiersze filozoficzne 223—224; język 224; zmysł rytmiczny 224—226, 255, 323; teoria przekładu 226—227, 311—312; teoria pisarstwa 227—229, 261, 298, 313, 316, 317, 318; K. w sądach krytyki 14, 229—231; K. a Książnin 13, 232, 236, 237, 243, 249, 250, 251, 254, 255, 257, a Jasiński 280, a Niemcewicz 340, 346; tłumacz Delille'a 227, 308, 335; adresat wiersza Naruszewicza 86; 288; 300; 310; 321
- Kasprówic Jan 84
- Katarzyna II w wierszach Trembeckiego 173, 174, Książnina 249
- Kato Młodszy Utyceński w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 157, 159
- Kato Starszy Cenzor 113
- Katullus, tłumaczony przez Książnina 253
- Kazimierz św. w dramacie Załuskiego 29
- Kazimierz Wielki w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 157, w poemacie Jasińskiego 282, w *Świątyni Sybilli* 337, w dramacie Niemcewicza 340, 344
- Keats John 101
- Kempski Adam 23
- Ker William Paton 102
- Klaudian Kl., tłumaczony przez J.E. Minasowicza 20, przez Książnina 233, 253
- Kleiner Juliusz o Krasickim 14, 101, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 160, 162, 168
- Książnin Franciszek Dionizy (1750—1807) 9; 15; 172; 288; 295; 296; 321; adresat wiersza Trembeckiego 183; juvenilia 232—233; *Erotyki* 233—240; *Wiersze* 240—241; przeróbki *Erotyków* 241—243; późniejsze liryki miłosne 243—245; utwory sceniczne 245—247, 300; wiersze humorystyczne 247—248; wiersze patriotyczne 248—251; wiersze religijne 251—252; kultura literacka 253—255, 305, 307, 309; wiersz 255, 323; język 255—256; K. a Karpiński 13, 232, 236, 237, 243, 249, 251, 254, 255, 257, a Szymanowski 258—259, 261, 263, a Jasiński 284, 285, a Niemcewicz 340, 346; sądy K. o poezji 261, 317
- Koblański Józef 288; tłumacz Horacego 305—306
- Kochanowski Jan, wydany przez Bohomolca 58; K. a Naruszewicz 89, 91, 92, 93, 95, a Kra-

- sicki 103—104, 127, a Książnin 247, 254, 255, a satyry G. Piotrowskiego 293; *Psalterz* a Drużbacka 33, a Benisławska 190, 193, 195—196, 200, w prze-róbkach Karpińskiego 210—213, 226, 278; *Treny* a Chrościński 18, a Morelowski 298, a Woronicz 334; *Treny* w krytyce Włodka 312; 45; 234
- Kochanowski Piotr, wydany przez Bohomolca 58; w opinii Szymanowskiego 261
- Kolbuszewski Kazimierz, wydawca wierszy konfederackich 75
- Kollataj Hugo (1750—1812) o Drużbackiej 32; wiersze 298
- Komarzewski Jan Chrzyciel 180
- Konarski Stanisław (1700—1773) 29—31; K. a W. Rzewuski 46, 50
- Konopczyński Władysław o *Wieszczbie dla Polski* 76
- Konstantyn Wielki w wierszu Trembeckiego 184
- Korbut Gabriel, bibliografia 15, 32
- Korytyński Onufry, tłumacz Horacego 306
- Kossakowski Józef (1738—1794). powieściopisarz 305
- Kossowski Henryk Piotr 200
- Koszelow Dimitrij 223
- Kołowa Ida o Benisławskiej 207
- Koźmian Andrzej Edward o Niemcewicz 347
- Krajewski Michał (1746—1817), parodia stylu Naruszewicza 92, 93; powieści 303—304, 311
- Krasicki Ignacy (1735—1801) w sądach krytyki 8, 10, 14, 100—102; rzekomy poeta intelektu 101—102; K. a Pope 101—102; liryka bezpośrednia (wiersze i listy menippejskie) 102—106; sądy o poezji i poetach 106—109, 261, 310, 313, 317, 318; teoria przekładu 312; *Myszeis* 109—114; *Monachomachia* 114—119; *Antimonachomachia* 119—121; *Satyry i Listy* 121—126, 293—294; *Wojna Chocimska* 126—127; *Doświadczyński* 129—132; *Pan Podstoli* 132—133; *Historia* 133—139; powiastki 139—140; komedie 140—141, 300; bajki 141—155; *Rozmowy zmarłych* 155—160; osobowość poetycka 160—162; język 162—168; K. o Drużbackiej 32, o dziełach ascetyczno-mistycznych 74, 79; K. a Bohomolec 64, 66, a Trembecki 170, 171, 172, 173, 182, 183, a Karpiński 221, a Książnin 243, 254, a Szymanowski 261—262, a Zabłocki 267, a Jasiński 280, 281, a Węgierski 288, 291, a Krajewski 303—304, a Józef Kossakowski 305, a Morski 308, a Staszyc 326, a Niemcewicz 340, 342, 343, 344, 346, 347; tłumacz 108, 127—128, 155, 307, 309; 229; 288; 321
- Kraśiński Zygmunt 74; a Benisławska 191, 204
- Kraszewski Józef Ignacy o Bace 67—68, 71—72, o Naruszewicz 82—83, 84, o Krasickim 14, 109, 113, 126, 145, 152, o Karpińskim 230

- Krzyżanowski Julian 15; o *Panu Podstolim* 133, o powiastkach Krasickiego 14, 140
- Kubacki Wacław o Karpińskim 220
- Kucharski Eugeniusz o Bogusławskim 14, 320
- Kurdesz zob. Bohomolec Franciszek
- Kurpiel Antoni Marian 144, 154
- Kurzeniecki Marcin 22
- Kwiatkiewicz Jan 192
- La Calprenède Gauthier 42
- La Chaussé Pierre, tłumaczony przez Zabłockiego 269
- La Fayette Marie Madeleine de 42
- La Fontaine Jean de a Krasicki 142, 146, a Trembecki 169, 171, 174—177, 278, a Książnin 233, 247, 253, a Niemcewicz 344; przekład Jakubowskiego 308
- La Harpe Jean François 89
- Lange Antoni o Drużbackiej 33
- Le Brun Andrzej J. w wierszu Trembeckiego 183
- Le Jay Gabriel François, przekłady 27
- Lemaistre de Sacy zob. Sacy
- Louis Isaac Lemaistre de
- Lemański Jan, naśladowanie stylu Baki 68
- Lemonnier Guillaume Antoine, tłumaczony przez Naruszewicza 97
- Léonard Nicolas Germain a Szymanowski 259
- Lesage Alain René a *Doświadczyński* 129; przekłady 269, 310; 128
- Lessing Gotthold Ephraim a Krasicki 8, 142; przekłady 309
- Leszczyński Stanisław (1677—1766) 22
- Leszek Biały w powieści Krawajewskiego 304
- Leśnodorski Zygmunt o Krasickim 155
- Linde Samuel Bogumił 278
- Liwiusz 270, 331
- Lubomirska Elżbieta, zam. Potocka 31, 82
- Lucjan, tłumaczony przez J.E. Minasowicza 20; L. a Krasicki 155—156, 157, 307
- Ludwik XVI w wierszu Jasińskiego 283
- Luis de Granada (Ludwik z Granady) a Baka 73
- Lukan, tłumaczony przez Chrościńskiego 17; L. a Krasicki 127, 157
- Lukrecjusz w *Sofiówce* 179
- Lukullus w *Historii* Krasickiego 135, 136, w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 159
- Łoski Franciszek (ok. 1661—1728) 21, 23, 79
- Łoś Jan o wierszu Drużbackiej 37, Trembeckiego 188, Karpińskiego 225, Książnina 255
- Łyszkiewicz Grzegorz 66
- Łyszkiewiczowa Anna 66
- Macpherson James, *Pieśni Ossjana*, przekłady Krasickiego 127—128, 309, Książnina 253, 255, 309, Tyminieckiego 309; Ossjan a Karpiński 229, a Jasiński 284, 285, a Niemcewicz 346; 298

- Majorkiewicz Jan o *Historii* Krasickiego 138
- Makulski Franciszek Jaksa, *Sejmiki* 295
- Malherbe François a Niemcewicz 342—343
- Małachowski Stanisław w pieśni Karpińskiego 219
- Małpa—człowiek 23—24, 294
- Marakejusz zob. Marracci Ippolito
- Marcjalis, tłumaczony przez J.E. Minasowicza 20
- Maria Egipcjanka św. w poemacie Drużbackiej 41
- Maria Magdalena św. w poemacie Drużbackiej 36, 41, 44
- Maria Teresa w *Myszeidzie*? 109
- Marini Giovanni Ambrogio, przekłady 24
- Marivaux Pierre, przekłady 269, 309, 311
- Marracci Ippolito 192
- Matejko Jan 266, 279
- Matuszewicz Marcin, tłumacz Horacego 306
- Matuszewicz Tadeusz 252
- Mercier Louis Sébastien, tłumaczony przez Zabłockiego 269
- Metastasio Pietro Antonio a Karpiński 220; M. w opinii Książnina 253; przekłady 27, 253, 254, 255, 309
- Michaud Joseph François 227
- Mickiewicz Adam a Drużbacka 32, 39, a Krasicki 127, 144, 158, 162, a Trembecki 169—170, 178—179, 180, 183, a Książnin 233, 249, 252; M. o wierszach konfederackich 75, 76, 78, 80, o Karpińskim 218, 225, 229—230, 231, o Niemcewiczu 231, 347, 348; parodia stylu Baki 68; zdrobnienia naruszewiczowskie 98; 318
- Mier Albert 183
- Mikulski Tadeusz 15
- Milton John w opinii Karpińskiego 229, Dmochowskiego 314, 315; przekłady Dmochowskiego 307, Przybylskiego 308
- Minasowicz Józef Epifani (1718—1796) 20; o Drużbackiej 32, o Książninie 240; tłumacz Horacego 306, Auzoniusza 307, Metastasia 309
- Mniszech Michał, poglądy estetyczne 312, 316
- Mokronowski Wojciech, tłumacz Woltera 30
- Molière, przeróbki Radziwiłłowej 25, 26—27, W. Rzewuskiego 50—52, 54, 57, Bohomolca 59, Zabłockiego 265, 268—269, 309, inne przeróbki i przekłady 309; M. a *Antimonachomachia* 119, a Niemcewicz 342
- „Monitor” 58, 66, 95, 108, 124, 290, 293, 294, 305, 306, 312
- Montesquieu Charles Louis a Szymanowski 258—259, 262, a Krajewski 303, a Węgierski 310
- Montgolfier Joseph Michel w wierszu Trembeckiego 184
- Morelowski Józef, *Treny* 298
- Morski Tadeusz, tłumacz Gresseta 308
- Morsztyn Andrzej 42, 54
- Morsztyn Hieronim 270
- Mościcki Henryk o Jasińskim 287
- Mouhy Charles de, przekład 311

- Nagurczewski Ignacy (1725—1811), tłumacz Wirgiliusza 204, 307, Homera 307; adresat ody Książnina 254
- Naruszewicz Adam (1733—1796) w sądach krytyki 14, 82—84; ody okolicznościowe 82—86; ody medytacyjne 86—93; podobki literackie twórczości 90—92; język poetycki 92—94; satyry 94—97, 293, 294; sielanki 97—99, 215, 295; „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 108, 319; N. a Krasicki 100, 103, 119, 123, 167, 168, a Trembecki 170, 173, 181, 183, 187, a Benisławska 189—190, a Karpiński 223—224, a Książnin 233, 254, 256, a Szymanowski 260, 261, a Zabłocki 264—265, 266, a Jasiński 282, a Staszyc 323, 324, 329, 340, a Woronicz 332—333, 336, 338, 339, 340; tłumacz i wydawca Horacego 90, 233, 264, 305; tłumacz anakreontyków 97, 234, 307, Gessnera 97—98, 333; autor dramatyczny 300; sąd o poezji 261, 318; adresat wiersza Węgierskiego 290; 319; 321
- Nero 228
- Niemcewicz Julian Ursyn (1757—1841) w sądach krytyki 9, 14, 231, 340, 345, 347, 348—349; adresat wiersza Książnina 254; N. o Szymanowskim 258, 263; tłumacz Pope’a 308, 348, Racine’a 309, 348, Johnsona 310, J. Potockiego 311, Graya 375, Wordswortha 348; N. a Krasicki 340, 342, 343, 344, 346, 347, a Bohomolec 340—341, 343; *Powrót posta* 340—343; bajki 343—344; dramaty 344; satyry 345; dumy 346; wiersze różne 346—347; kultura literacka 348; osobowość pisarska 347—349; 300; 322
- Niemiryczowa Antonina 23
- Nitsch Kazimierz o języku Krasickiego 165
- Nivernais Louis Jules a bajka Krasickiego 144
- Norblin Jan Piotr w wierszu Niemcewicza 347
- Norwid Cyprian a poezja XVIII w. 11; N. o Drużbackiej 32; N. a Naruszewicz 98, a Książnin 236, 249, a Woronicz 339; 186; 278
- Nowaczyński Tadeusz, teoretyk wiersza 324
- Nowak-Dłużewski Juliusz o satyrze politycznej 295, 345, o poezji powstania kościuszkowskiego 298
- Odyniec Antoni Edward 13
- Ogrodziński Wincenty o przekładach z Horacego 14, 91, 233, 305
- Okolski Szymon 54
- Omar I w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 160
- Orchowski Alojzy o Drużbackiej 32
- Orłowski Aleksander a Zabłocki 274
- Orłowski Augustyn, tłumacz Woltera 30
- Orozco Alonso de a Baka 73
- Orzechowski Piotr 252
- Osiński Ludwik, sielanki 296

- Otto I w *Historii Krasickiego* 136
- Owidiusz w *Sofiówce* 180; tłumaczony przez Książnina 253, przez Hulewicza 307
- Paprocki Bartosz 54
- Pascal Blaise, *Prowincjałki a Monachomachia* 118, 119
- Pasek Jan Chryzostom 163
- Paweł św. w wierszu Benisławskiej 199
- Pawlikowska-Jasnorzewska Maria o Bace 67
- Penn William w *Rozmowach zmarłych Krasickiego* 158
- Pfandl Ludwig 79
- Phaedrus zob. Fedr
- Pilat Roman o literaturze polskiej XVIII w. 7, 11—12, 13, 14, o Karpińskim 230, o Węgierskim 289, 291; 66
- Piłsudski Józef 279
- Pindar a Naruszewicz 90, 95, 332, a Trembecki 169, a Książnin 248, 253—254, 255; P. w opinii Krasickiego 107
- Piotr z Alcantary św. a Baka 73
- Piotrowski Gracjan (1735—1785) a Naruszewicz 95; satyry 293—294
- Pióro Stanisław 85
- Piramowicz Grzegorz jako krytyk 312
- Pizystrates w *Rozmowach zmarłych Krasickiego* 157
- Plato w bajce Krasickiego 151; wzmiankowany przez Benisławską 204—205; przedmiotem książki Karpińskiego 227; 156
- Plaut a Natręt W. Rzewuskiego 54, a Bohomolec 59
- Plutarch a Krasicki 108, 113, 157; 331
- Podoski Franciszek, tłumacz *Don Kiszota* 310
- Poinsinet Antoine w przeróbce Bogusławskiego 302
- Polak w Paryżu 311
- Poniatowski Józef w wierszu Niemcewicza 346
- Poniatowski Stanisław w *Połanie Trembeckiego* 172
- Ponińska Marianna 215
- Poniński Adam 330
- Pope Alexander a Krasicki 101—102, 160, a Książnin 253, a Staszyc 325, 326; przekłady 308, 348
- Porus w *Historii Krasickiego* 135
- Potocki Ignacy 31
- Potocki Jan (1761—1815), parafrazy i naśladownictwa powiastek wschodnich 310—311
- Potocki Stanisław o Trembeckim 172, o Szymanowskim 258—259; adresat wiersza Niemcewicza 347, 348
- Potocki Stefan w dumie Niemcewicza 346
- Potocki Szczesny w *Sofiówce* 174, w satyrze Niemcewicza 345
- Potocki Wacław 42, 79, 163
- Préchac Jean de 23
- Prévost Antoine François 128; przekład 310
- Properejusz, tłumaczony przez Książnina 253
- Przesmycki Zenon a Szymanowski 261
- Przybylski Jacek (1756—1819) jako sielankopisarz 296—297; tłumacz Hezjoda 307, Homera

- 307, Miliona 307—308, Camoensa 308, Pope'a 308; 312
- Psalm Dawida a Drużbacka 33, a W. Rzewuski 55, a Naruszewicz 89, a *Wojna Chocińska* Krasickiego 127, a Benisławska 190, 195—196, 200, 204, a Karpiński 210—213, 226, 230, 261, a Książnin 251, 254; 278
- Ptolemeusz II Filadelf w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 160
- Pyrrus w wierszu Karpińskiego 225
- Racine Jean a Załuski 27, 28, a W. Rzewuski 47, 57, a Krasicki 108, a Niemcewicz 344, 348; przekłady 30, 309; 227
- Racine Louis 307; tłumaczony przez Staszyc 322
- Radziwiłł Udalryk (1712—1770?) 24, 27
- Radziwiłłowa Franciszka Urszula (1705—1753), komedie 25—27, 45, 60
- Radziwiłłowa Helena 185
- Rafael w wierszu Niemcewicza 347
- Regnard Jean François a Bohomolec 62
- Rej Mikołaj a Staszyc 327
- Rejtan Tadeusz w odzie Książnina 248, w *Przestrobach* Staszyc 330; 266
- Reni Guido w wierszu Trembeckiego 183
- Repinin Nikołaj Wasiliewicz w *Myszeidzie*? 109, w wierszu Trembeckiego 173; adresat wiersza Karpińskiego 223
- Richardson Samuel 24, 128, 310
- Romagnesi Jean Antoine w prze-róbkach Zabłockiego 270, 278
- Ronsard Pierre de 234; w opinii Szymanowskiego 261
- Rousseau Jean Baptiste, przekłady Załuskiego 27, Naruszewicza 91—92, 95, Książnina 253; R. w opinii Krasickiego 107
- Rousseau Jean Jacques 114; 128; a *Doświadczyński* 129, a *Pan Podstoli* 132, a *Historia* Krasickiego 135, a Trembecki 180, a Karpiński 217, 218, 221, 227, a Krajewski 304, a Staszyc 328; przekłady 310, 311
- Rubens Peter Paul w wierszu Trembeckiego 183
- Rzewuski Wacław (1706—1779) 24; tragedie 45—50; komedie 50—54; *O nauce wierszopiskiej* 55—57; Rz. a Załuski 28, 45, a Bohomolec 58, 62, 63, 65
- Rzewawski Franciszek 20—21
- Sacy Louis Isaac Lemaistre de, tłumaczony przez Leszczyńskiego 22
- Safo 32; tłumaczona przez Książnina 241, 253
- Sakowicz Fabian, tłumacz Horacego 306
- Sapieha Michał, tłumacz Woltera 30
- Sarbiewski Maciej, tłumaczony przez Naruszewicza 91
- Sautel Pierre Juste, tłumaczony przez Naruszewicza 97
- Sawa Caliński w wierszu konfederackim 77
- Schiller Friedrich, zestawiony z

- Karpińskim przez Belcikowskiego 230
- Schröder Friedrich Ludwig 310
- Schwarz Berthold w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158
- Scudéry Madeleine de, przekład dy 24
- Scypio w wierszu Karpińskiego 225
- Sedaine Michel Jean, tłumaczony przez Zabłockiego 269
- Seneka w *Historii* Krasickiego 134—135; 312
- Sesostris w wierszu Karpińskiego 225
- Sęp Szarzyński Mikołaj a Naruszewicz 93
- Shakespeare William 25; 157; przeróbki 268, 310; Sh. a W. Rzewuski 50, 57, a Staszyc 330; Sh. w opinii Krasickiego 108, Dmochowskiego 314
- Shelley Percy Bysshe 331
- Siemieński Lucjan o Trembeckim 170
- Sienkiewicz Henryk 9
- Sinko Tadeusz 14; o Konarskim 31, o przekładach *Iliady* Dmochowskiego 307, Staszyc 325
- Skarga Piotr 40, 76, 192
- Skorski Jan 22
- Skucewicz Józef 248
- Słowacki Juliusz a Drużbacka 33, a Krasicki 113—114, 141; parafraza pieśni konfederackiej 78; 65; 266; 278
- Smith John a Niemcewicz 346
- Smolarski Mieczysław o Węgierskim 289, 291
- Smollett Tobias a *Doświadczyński* 129; przekład 310
- Smuglewicz Franciszek w wierszu Trembeckiego 182
- Sokołowski Łukasz, tłumacz *Tysiąca nocy i jednej* 310
- Solon w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 157
- Southey Robert a Karpiński 231
- Spasowicz Włodzimierz o literaturze polskiej XVIII w. 7, 33, o Karpińskim 230
- „Spectator”, The 58, 124, 133
- Stanisław biskup św. w wierszu J.E. Minasowicza 20
- Stanisław August 17; a Naruszewicz 82, 83, 85, 86, 94, a Trembecki 169, 171, 172, 173; S.A. w *Myszeidzie?* 109, w *Monachomachii* 115, w satyrze *Do Króla* Krasickiego 126, w pieśni Karpińskiego 218; miłośnik Sterne’a 221, 310; zdanie o Józefie Kossakowskim 305
- Staszyc Stanisław (1755—1826) 321—322; przekład *Iliady* 322—323, 325; *Ród ludzki* 325—327; pisma publicystyczne 327—331; język, wiersz, proza rytmiczna 226, 323—325, 329; S. a Zabłocki 266, a Węgierski 290, 330, a Woronicz 336, 337, 338, a Niemcewicz 340, 347, 349
- Steele Richard 133
- Stefan Batory w poemacie Jasińskiego 282; w *Powrocie* powsta 341
- Stender-Petersen Adolf o Bohomolcu 14, 58—59
- Sterne Laurence a Karpiński 221, 310; S. czytany przez Krasickiego i Stanisława Augusta 129, 221, 310

- Suárez Francisco 192
 Swift Jonathan, *Podróże Gullivera* a *Myszeis* 113, a *Doświadczyński* 129, a *Historia Krasickiego* 133—134, 137, a *Krajewski* 303; przekład 310
 Szekspir zob. Shakespeare
 Szembek Krzysztof 123
 Szober Stanisław o *Staszycu* 331
 Szykowski Marian 14; o *Węgierskim* 291, o wpływach Gessnera, Younga, Macphersona 295, 298, o *Niemcewiczu* 346
 Szymanowski Józef (1748—1801) w opinii współczesnych 258; *Świątynia Wenery* 258—260; *Listy o guście* 260—262, 312; piosenki 262—263; język 260; Sz. a *Kniaźnin* 245, 254, a *Niemcewicz* 258, 263, 340, 347, 321
 Szyszko-Bohusz Maria o *Dawidzie Drużbackiej* 40
 Świętorzecki Józef, tłumacz Horacego 295, 306
 Tamerlan w *Rozmowach zmarłych* Krasickiego 158
 Tańska Klementyna o *Szymanowskim* 258, 261
 Tarnowski Stanisław o literaturze polskiej XVIII w. 7, 9, 13, 14, o *Drużbackiej* 39, o W. Rzewuskim 55, o wierszach konfederackich 75, 76, 77, o *Naruszewiczu* 97, o *Krasickim* 8, 105, 160—161, 162, o *Myszeidzie* 109, o *Doświadczyńskim* 130, 132, o *Trembeckim* 170, o *Karpińskim* 230, o *Szymanowskim* 262, o *Zabłockim* 277, 278, o *Węgierskim* 291, o *Bardzie polskim* 299, o *Staszycu* 328, 331; 141
 Tasso Torquato a *Wojna Chocimska* Krasickiego 127; tłumaczony przez *Trembeckiego* 171; T. w opinii *Karpińskiego* 229, *Dmochowskiego* 314
 Tassoni Alessandro a *Monachomachia* 114
 „Tatler”, *The* 58
 Teokryt 98; a *Kniaźnin* 253, a *Przybylski* 296
 Terencjusz w *Historii* Krasickiego 137
 Teresa od Jezusa św. a *Baka* 73, 74, a pieśni konfederackie 79, a *Benisławska* 191, 200—204
 Thomas Antoine Léonard, tłumaczony przez *Naruszewicza* 91
 Thomé de Jesus (Tomasz od Jezusa) a *Baka* 73
 Thomson James a *Karpiński* 229, a *Kniaźnin* 253
 Tieghem Paul Van 23
 Tillotson Geoffrey 101
 Tostado Alonso (Tostat) w *Monachomachii* 115, 117, 118, w *Antimonachomachii* 120
 Trembecki Stanisław (ok. 1739—1812) w sądach krytyki 169—171; szczególnie charakter dorobku 171—174; bajki 174—178, 278; *Softówka* 178—180; kult bujności 180—182; kult wdzięku 182—186; język 186—188; wiersz 188, 255, 256, 323; przekłady z *Woltera* 171, 176, 269—270; T. a *Karpiński* 216, a *Kniaźnin* 233, 248, 254, 255, 256, a *Szymanowski* 258, 259,

- 261, a Zabłocki 265, 270, a Jasiński 282, a Węgierski 13, 288, 290, a Staszyc 323, 324, 340, a Woronicz 339, 340; 319; 321
- Turgot Anne Robert a Staszyc 326
- Turski Wojciech, tłumacz Racine'a 309
- Twardowski Samuel 93
- Tymieniecki Konstanty, tłumacz *Pieśni Ossjana* 309
- Tysiąc nocy i jedna, aluzja u Benislawskiej 205; przekład 310
- Tyszyński Aleksander o Drużbackiej 42
- Urfé Honoré d' 42
- Van Tieghem Paul zob. Tieghem Paul Van
- Vergilius zob. Wirgiliusz
- Vestris w *Powrocie posła* 341
- Volney Constantin François, *Les Ruines* a Staszyc 326, a *Świątynia Sybilli* 337—338
- Voltaire 11: przekłady 27, 30, 309, 310; przekłady Trembeckiego 171, 176, 269—270, Jasińskiego 282, Węgierskiego 288, 289, 290, Staszyc 322, 323; V. a Konarski 30, a *Myszeis* 113, a *Monachomachia* 114, 119, a *Wojna Chocimska* Krasickiego 126—127, a *Doświadczyński* 129, 130, 132, a *Historia Krasickiego* 133, 135, a Jasiński 281, 282—283, 284—285, a Staszyc 326; V. w opinii Karpińskiego 229
- Wasilewski Aleksander 104
- Watteau Jean Antoine 239
- Weidmann Paul w przeróbce Bogusławskiego 302
- Wespazjan w *Historii Krasickiego* 136
- Węgierski Tomasz Kajetan (1756—1787), nikły dorobek 288—289; osobowość pisarska 289—290; *Organy* 290—291; W. w sądach krytyki 291; opinia o poezji 291—292, 293, 317, 332; tłumacz *Lettres persanes* Montesquieugo 310; teoria przekładu 311; W. a Trembecki 13, 288, 290, a Wybicki 300, a Staszyc 290, 330, a Niemcewicz 348; 282; 319; 322
- Węzyk Franciszek o Trembeckim 169
- Wierzynek Mikołaj w poemacie Jasińskiego 282, 286
- Wierzyński Kazimierz 240
- Wieśniak N.N., *Sielanki* 296
- Wincenty zw. Kadłubkiem w *Myszeidzie* 110, 112, 113
- Windakiewicz Stanisław o *Myszeidzie* 113, o *Doświadczyńskim* 132
- Wirgiliusz a *Wieszczba dla Polski* 76, a Krasicki 107, 116, 127, 159, a *Świątynia Sybilli* 338; przekład Trembeckiego 171, Nagurczewskiego 204, 254, 307; W. cytowany przez Benislawską 204
- Wittowa Zofia 183, 184
- Władysław Warneńczyk w tragedii W. Rzewuskiego 48, 49, 50, w dramacie Niemcewicza 340, 344
- Włoch Władysław 298
- Włodek Ignacy, inicjator kryty-

- ki analitycznej w Polsce 312
- Wojciechowski Konstanty o literaturze polskiej XVIII w. 7, 10, 11, 13—14, o Krasickim 124, 126, 145, 160, o Trembeckim 170—171
- Wölfflin Heinrich 10
- Wolski Włodzimierz 13
- Volter zob. Voltaire
- Wordsworth William 231; tłumaczony przez Niemcewicza 348
- Woronicz Jan Paweł (1757—1829) 14; 322; pogląd na poezję 332; *Emilka* 333—334; *Zjawienie Emilki* 334—335; *Świątynia Sybilli* 335—339; W. a Benisławska 206, 333, a Naruszewicz 332—333, 336, 338, 339, a Niemcewicz 340, 349; W. o Karpińskim 229
- Wybicki Józef (1747—1822) 9; *Jeszcze Polska* 66, 290—300
- Wyspiański Stanisław 266, 278
- Young Edward a Baka 67, a Jasiński 284, 285, a *Sielanki* Wiciśniaka N.N. 296; przekłady 308—309; sąd o Y. Karpińskiego 229, Dmochowskiego 298, 314, 315, 316; 298
- „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 91, 108, 112, 171, 189, 190, 215, 264, 265, 290, 293, 294, 295, 305, 306, 319
- Zablocki Franciszek (1750—1821), przekłady 264—265, 305, 309; *sielanki* 265—266, 295; *wiersze* satyryczne i paszkwile 266—268, 295; komedie 268—278, 300; rodzaj talentu 277—279; Z. a Niemcewicz 341; adresat wiersza Książnina 241; 172; 294; 321
- Zaleski Antoni 68
- Zalewski Ludwik o Dmochowskim 14, 320
- Zaruski Józef Andrzej (1702—1774) 27—29; tłumacz Woltera 27, 30, Metastasia 309; wydawca Drużbackiej 24, 32, 37, 43; Z. w *Historii* Krasickiego 138; Z. a W. Rzewuski 28, 45, a Książnin 255
- Zamoyski Jan w poemacie Jasińskiego 282, u Staszycza 327
- Zuares Francisco zob. Suárez Francisco
- Zygmunt August w wierszu Karpińskiego 222, w *Świątyni Sybilli* 337
- Zygmunt Stary w *Świątyni Sybilli* 337
- Zeleński Tadeusz (Boy) 130; zasady przekładu w porównaniu z Karpińskim 227; praktyka przekładu w porównaniu z Zablockim 268
- Zeromski Stefan 226
- Zółkiewski Stanisław w tragedii W. Rzewuskiego 46, 48, w *duście* Niemcewicza 346
- Zukowski Wasilij Andriejewicz 348
- Zygliński Franciszek 13



Spis rzeczy

Wstęp	7
I Czasy saskie	17
II Drużbacka	32
III Wacław Rzewuski	45
IV Bohomolec	58
V Baka	67
VI Pieśni konfederackie	75
VII Naruszewicz	82
VIII Krasicki	100
IX Trembecki	169
X Benisławska	189
XI Karpiński	209
XII Książnin	232
XIII Szymanowski	250
XIV Zabłocki	264
XV Jasiński	280
XVI Węgierski	288
XVII Schyłek wieku	293
XVIII Staszyc	321
XIX Woronicz	332
XX Niemcewicz	340
Tablica chronologiczna	351
Nota historycznoliteracka (Z. Goliński)	363
Posłowie (Z. Stefanowska)	372
Indeks	389

Redaktor
ZOFIA STEFANOWSKA

Nota historyczno-literacka
ZBIGNIEW GOLIŃSKI

Okladkę, obwolutę i strony tytułowe projektowała
JOLANTA BARĄCZ

PRINTED IN POLAND

Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978 r.
Wydanie pierwsze
Nakład 5000 + 290 Ark. wyd. 23,9 Ark. druk. 25,5
Papier mat. kl. III, 71 g, form. 32×104
Oddano do składania 30 marca 1977 r.
Podpisano do druku w lutym 1978 r.
Druk ukończono w marcu 1978 r.
Poznańskie Zakłady Graficzne im. M. Kasprzaka
Nr zam. 1477/77 — F-23/112
Cena zł 90.—

ANTYK - OŚWIECENIE
LITERATURA POLSKA

XII_A - 248

Biblioteka Gł. AP w Siedlcach
nr inw.: KG - 127491



127491