

Roman Dąbrowski

EPOPEJA W LITERATURZE POLSKIEGO OŚWIECENIA



Epopcja
w literaturze polskiego oświecenia

ROMAN DĄBROWSKI

EPOPEJA
W LITERATURZE POLSKIEGO OŚWIECENIA



Kraków 2015

© Copyright by Roman Dąbrowski, Kraków 2015

Recenzent:

Prof. dr hab. Józef Tomasz Pokrzywniak

Opracowanie redakcyjne:

Ewa Dąbrowska

Projekt okładki:

Emilia Dajnowicz

Na okładce wykorzystano rycinę przedstawiającą polskiego jeźdźca
(Stefano Della Bella, ok. 1648-1650)

Książka dofinansowana

przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

ISBN 978-83-7638-575-4 (wersja papierowa)

ISBN 978-83-7638-625-6 (e-book)

<https://doi.org/10.12797/9788376386256>

KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:

www.akademicka.pl

„TA, KTÓRA CZYNY WIELKICH BOHATYRÓW GŁOSI”

Wstęp

Termin „epopeja” funkcjonuje, jak wiadomo, w różnych, także historycznie zmiennych znaczeniach, dlatego istnieje oczywista potrzeba wstępnego sprecyzowania, w jakim sensie używany będzie w niniejszej książce. Przeważnie odnoszony bywa do dzieł literackich, najczęściej poetyckich (zamiennie używa się także nazw „epos” czy „epos bohaterski”), które odznaczają się wybitnymi walorami artystycznymi i ideowymi, a równocześnie odzwierciedlają doświadczenia jakiejś dużej społeczności, głównie narodowej czy plemiennej, w ważnym momencie historycznym¹. W opracowaniach słownikowo-encyklopedycznych epopeja definiowana jest z reguły bardzo ogólnie, tak aby objąć dzieła powstałe w różnych epokach, a nawet w różnych kulturach. W *Słowniku terminów literackich* czytamy, że jest to:

jeden z głównych gatunków epiki, podstawowy i dominujący w tym rodzaju aż do powstania powieści. Obejmuje rozbudowane utwory, zazwyczaj wierszowane, ukazujące dzieje legendarnych lub historycznych bohaterów rzucone na tło wydarzeń przełomowych dla danej społeczności narodowej².

¹ Zob. także ogólne uwagi o epopei we wstępie do: *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, *Biblioteka Sarmacka*.

² *Epos*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 138.

W innych opracowaniach, polskich i zagranicznych, pojęcie „epopeja” określane jest różnie, mniej czy bardziej dokładnie, jakkolwiek jego zasadniczy sens jest podobny. Wystarczy przywołać wybrane przykłady. W *Oksfordzkim słowniku języka angielskiego* epos zdefiniowany został ogólnie jako „a collective term for early unwritten narrative poems celebrating incidents; the rudimentary form of epic poetry”, a w drugim znaczeniu jako „an epic poem”³. Dokładniejsze, bardziej przydatne z punktu widzenia rozważań zawartych w niniejszej książce wyjaśnienie tego pojęcia przynosi znana encyklopedia niemiecka, w której czytamy, że epos to:

Grossform erzählender Dichtung in gleichartig gebauten Versen oder Strophen, meist mehrere Teile (Gesänge, Bücher, Aventiuren, Cantos usw.) umfassend. Charakteristisch für das E[pos] sind gehobene Sprache, typisierende Gestaltungsmittel, eine Zentralfigur oder ein Leitgedanke, Objektivität durch Distanz zur Fülle der breit dargebotenen Geschehnisse sowie der Anspruch auf Allgemeinengültigkeit der Aussage⁴.

Warto w tym miejscu przywołać także dość obszerną i – jak sądzę – bardzo dobrą prezentację interesującego nas gatunku we francuskim słowniku poświęconym zagadnieniom literackim. Według niej epopeja stanowi:

un récit, souvent dit ou chanté, qui relate des actions de héros (ce qui exclut les théogonies, les mythologies est les récits initiatiques), jugés, même dans leurs fautes, exemplaires, donc représentatifs de l'idéal d'une large communauté (ce qui exclut les romans historiques ou les biographies romancées). Ce récit s'enracine dans des événements historiques ou estimés tels, plus ou moins éloignés dans le temps, ce qui autorise leurs

³ *The Oxford English Dictionary; Being a Corrected Re-Issue with an Introduction, Supplement, and Bibliography of A New English Dictionary on Historical Principles*, ed. J. A. H. Murray [et al.], vol. 3, Oxford 1970, s. 344.

⁴ *Meyers encyklopädisches Lexikon*, Bd. 8, mit Sonderbeiträgen von K. D. Bracher, W. Hallstein, W. R. Langenbucher, Mannheim 1973, s. 46.

auteurs á les styliser, á y introduire la présence de puissances supérieurs (magiques, merveilleuses, fatales ou providentielles), de telle sorte que les auditeurs ou lecteurs acceptent, pour l'essentiel, ces récits comme vrais (ce qui exclut les romans et les contes)⁵.

Niejednokrotnie, szczególnie na gruncie estetyki klasycznej i wówczas, gdy marzenia o stworzeniu wybitnego eposu były żywe, wskazywano jeszcze bardziej konkretne cechy epopei, dotyczące bohaterów, kompozycji, narracji czy stylu, przeważnie odsyłające również do odpowiedniej tradycji w tym zakresie. Pojęcie „epopeja” jest przy tym przeważnie mniej czy bardziej wyraźnie wartościujące. Jak stwierdza Marian Maciejewski: „Mocno bowiem trzeba podkreślić fakt, że żaden gatunek nie był w takim stopniu jak epopeja wkląany w kontekst aksjologiczny. Epopeja to nie tylko forma, ale i wartość”⁶. Patrząc z tego punktu widzenia, należy także wziąć pod uwagę fakt, że pewnym dziełom niejako nadaje się rangę eposu ze względu na ich doniosłość⁷.

Przedmiotem uwagi w niniejszej pracy będą różne próby realizacji eposu bohaterskiego jako szczególnie ważnego gatunku literackiego, funkcjonującego w systemie genologicznym, gatunku, który jest prezentowany i opisywany w inspirowanych estetyką klasycyzmu, choć też nieraz od niej już wyraźnie odchodzących, poetykach w drugiej połowie siedemnastego (we Francji), w osiemnastym i, u nas, w pierwszych dekadach dziewiętnastego wieku. Naturalnie w tle znajduje się wciąż szacowna tradycja, głównie antyczna, a także świadomość mitycznej genezy eposu.

⁵ *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, dir. J. Domougin, vol. 1, Paris 1987, s. 515.

⁶ M. Maciejewski, *Sławianie – synowie sławy*, [w:] idem, *Poetyka. Gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 11, *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 48.

⁷ Kazimierz Wyka w książce o *Panu Tadeuszu* stwierdza m.in.: „Słowem, epopei się nie pisze, lecz w wyniku okoliczności szczególnych i w każdym przypadku domagających się odtworzenia bywa, że określony utwór epopeją się staje. Staje się jako wytwór gotowy i już funkcjonujący w społeczeństwie” (K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 40, *Historia i Teoria Literatury. Studia. Historia Literatury*, 1).

W podstawowym, pierwotnym sensie epopeja odsyła bowiem do początku: początku historii literatury europejskiej, a zarazem – w zakresie podejmowanego tematu – początku dziejów narodowej czy etnicznej wspólnoty, lub, nawet częściej, początku istotnego ich etapu. Jak pisze – przywoływany zwykle przez badaczy na taką okazję – Michaił Bachtin, epopeja jest dziełem o przeszłości, przeszłości absolutnej, odległej i zamkniętej. Świat owej przeszłości nie jest dostępny jednostkowemu doświadczeniu, nie poddaje się osobistemu wartościowaniu, lecz „[i]stnieje wyłącznie jako ustny przekaz, święty i bezsporny, zawierający ogólnie obowiązujący system wartościowania i wymagający pietyzmu”⁸. Z tego wynika między innymi dystans epicki. „Świat epicki – kontynuuje badacz – jest całkowicie i bez reszty skończony, nie tylko jako realne wydarzenie odległej przeszłości, ale także w swym znaczeniu i w swej wartości; nie można go ani zmienić, ani inaczej zrozumieć, ani przewartościować”⁹.

Sporo już napisano o pierwotnej, niejako archetypowej oralności eposu, związanej z właściwą jej sytuacją komunikacyjną – narrator opowiada (śpiewa) w obecności słuchaczy – a także o jej bardzo istotnych konsekwencjach, czy raczej śladach, w dziełach, które znamy z piśmennego już przekazu. Należy do nich zarówno postawa podmiotu zwracającego się do istoty boskiej i natchnionego przez nią, jak też obecność stylu formularnego, charakteryzującego się używaniem gotowych powtarzalnych formuł. Te ostatnie prawdopodobnie ułatwiała śpiewakowi zapamiętanie długiego nieraz opowiadania¹⁰, stanowiąc rodzaj tekstowych prefabrykatów czy stereotypów, z których tworzył on całość. Także inne cechy stylistyczne wypowiedzi są wymieniane jako konsekwencja takiego charakteru pierwotnego eposu, przy czym

⁸ M. Bachtin, *Epos a powieść*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 195.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Zob. A. Gawroński, *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, przedm. Z. Kubiak, Warszawa 1984, s. 39-64, *Biblioteka „Więzi”*, t. 50.

zwraca się uwagę na pożądane dla uniknięcia monotonii zróżnicowanie w zakresie tonu i środków językowych. Wśród innych własności stylu epopei można wskazać dominację parataksy, hiperbole czy rozwinięte porównania zwane homeryckimi, w których człon porównujący jest rozbudowany do postaci odrębnego obrazu poetyckiego, najczęściej odwołującego się do zjawisk natury lub innych elementów świata bliskiego życiu odbiorcy dzieła. Porównanie takie pozostaje wciąż jedną z najlepiej rozpoznawalnych figur stylistycznych, jednoznacznie kojarzonych z tradycją eposu bohaterskiego. Wykraczając poza rolę stylistycznego ornamentu, porównanie homeryckie – jak twierdzi Daniel Madelénat – „łączy urok przeszłości i teraźniejszość codziennego doświadczenia, nadludzkość heroizmu i naturalność zwierzęcia lub minerału”¹¹. Jak czytamy w przywołanym wyżej francuskim słowniku: „poezja homerycka jest ciągłym pasmem mnożących się przedłużonych porównań, które w tle opowiadania epickiego rozwijają tapiserię z obrazami życia codziennego, naturalnego i domowego”¹². Czytelnik nie traci z pola widzenia tej podwójnej perspektywy, łącząc to, co porównywane, z treścią porównania¹³. Postrzegamy wówczas jedność świata jako harmonijnego porządku w nieprzerwanym rozwinięciu jego różnorodności¹⁴. Epopeja łączy bowiem niejako do objęcia całości naszego doświadczenia¹⁵.

Należy w tym miejscu podkreślić, że epopeja jako gatunek literacki, nawet już w postaci w dużej mierze skostniałej i oderwanej od swoich źródeł, jakim bez wątpienia była w okresie oświecenia, niesie niejako

¹¹ D. Madelénat, *L'épopée*, Paris 1986, s. 33. Wszystkie przekłady cytatów z tekstów obcojęzycznych, jeśli nie zaznaczono inaczej, są mojego autorstwa.

¹² *Comparaison*, [w:] *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures...*, vol. 1, s. 357.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 357.

¹⁵ Jean-François Marmontel uważa m.in., że porównania są pożądane tam, gdzie narracja jest spokojna, zaś gdy się ożywia – stają się mniej potrzebne (zob. J.-F. Marmontel, *Comparaison*, [w:] *idem, Éléments de littérature*, éd. présentée, établie et annotée par S. Le Ménahèze, Paris 2015, s. 300).

ze sobą całą tradycję dawnego eposu, zakorzenionego w micie, w przeświadczeniu o kosmicznej jedności świata ziemskiego i boskiego, naturalnego i duchowego, w poczuciu ciągłej powtarzalności zjawisk, wobec niezmienniej hierarchii bytów i wartości, których obiektywizm nie podlega wątpliwości. Trzeba przy tym dodać, że wyrasta ona w dużej mierze z obrazu świata, którego istotę stanowi nieunikniony konflikt, przeważnie wojna, obejmująca zarówno rzeczywistość boską, jak i ludzką. Jak pisze przywoływany już wyżej badacz: „l’épopée pense la vie dans la lumière sombre de la guerre”¹⁶. Zwycięstwo którejs ze stron, okupione z reguły nadzwyczajnym, ujawniającym często najlepsze ludzkie wartości wysiłkiem, jest rezultatem zarówno jej dzielności, jak i – przede wszystkim – roli, którą przypisało jej przeznaczenie czy wola bogów.

Wyjątkowe miejsce przypada w tej sytuacji głównym bohaterom, którzy wyróżniają się wśród pozostałych uczestników zdarzeń, są reprezentantami jakiejś grupy, a nawet ucieleśnieniem jej wartości. Wiąże się to z hierarchiczną koncepcją społeczeństwa, które epopeja przedstawia, a także tego, do którego członków jest adresowana. Cały „epicki mikrokosmos” – podkreśla Madelénat – zostaje sprowadzony do niewielkiej liczby postaci, określonych w relacji do głównego bohatera, który często zachowuje zdolność komunikowania się z bogami¹⁷. Owa komunikacja też może różnie wyglądać; albo ma postać bezpośredniego kontaktu, albo – szczególnie w późniejszym okresie – dochodzi do niej poprzez przekazywanie boskich wyroków za pośrednictwem szczególnie do tego predysponowanych postaci, na przykład pustelnika, nierzadko jest też wykorzystywany motyw proroczego snu. Z drugiej strony – zauważa nieco dalej badacz – „suwerenność bogów niszczy ludzką wolność i relatywizuje dokonania heroiczne”, zatem człowiek „wspaniały, sławny, godny szacunku jest także odindywidualizowany”¹⁸. Ostatnia obserwacja wskazuje wciąż mniej lub bardziej wyczuwalny kontekst dla refleksji nad

¹⁶ D. Madelénat, *op. cit.*, s. 71.

¹⁷ *Ibidem*, s. 53.

¹⁸ *Ibidem*, s. 64.

tym gatunkiem, a szczególnie nad kreacjami bohaterów w jego konkretnych realizacjach w późniejszych wiekach. Można skonstatować, że dwa światy, nadprzyrodzony i ziemski, stanowią w eposie jedność, istoty boskie ciągle mieszają się do spraw ludzkich, choć ich rola i status będą się istotnie zmieniać w dalszych dziejach eposu.

Bogusław Bednarek pisze: „Bohater eposu [...] jest niejako desygnowany do wykonywania zadań wpisanych w wyższy porządek czystych jakości, hieratycznych gestów, wzorcowych rozstrzygnięć”¹⁹. Bohater ten, dodajmy, nie bierze właściwie w ogóle pod uwagę działań ani postaw odmiennych, nie przeżywa żadnych wahań ani wątpliwości co do słuszności dokonanych przezeń wyborów (pod tym względem zasadniczo różni się od bohaterów – będącej już jednak emanacją innego etapu rozwoju kultury – tragedii) i słuszności celu, który zamierza lub powinien osiągnąć. Trafnie zauważa Madelénat, że Achilles nigdy nie zastanawia się nad konsekwencjami swego gniewu, Roland zaś nie uwzględnia możliwości strategii racjonalnej²⁰.

W eposie homeryckiej mamy, jak wiadomo, dwa typy głównych postaci. Pierwszy reprezentuje Achilles, który dokonał już wcześniej wyboru między dwiema wartościami: życiem długim, ale pozbawionym bohaterstwa, oraz krótkim, lecz sławnym. Jak pisze Judith Labarthe: „Wybór Achillesa ucieleśnia ideał bohaterski, który charakteryzuje całą *Iliadę*”²¹. Odyseusz natomiast, reprezentujący drugi typ, realizuje, zmagając się z wieloma przeciwnościami, powrót do ojczyzny, do życia; dzięki swemu sprytowi potrafi zachować i długie życie, i sławę²². Ogólnie można zatem stwierdzić, iż konfrontacja z innymi ludźmi i bogami, pokonywanie przeszkód stanowią nieodłączne elementy losu epickiego bohatera. Badaczka podkreśla, że jego istota zawiera się nie w nim

¹⁹ B. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2001, s. 372, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2326.

²⁰ D. Madelénat, *op. cit.*, s. 55-56.

²¹ J. Labarthe, *Lépopée*, Paris 2006, s. 27.

²² *Ibidem*, s. 27.

samym, lecz w relacjach do innych: „il se défini sans cesse dans son rapport á l'Autre – á l'ennemi, á la merveille ou á la mort”²³. Ostatecznie jednak bohater epopei odnosi zwycięstwo, jakkolwiek może ono być różne: militarne, ale także moralne, połączone czasem ze śmiercią. Ten drugi przypadek wyjątkowego znaczenia nabiera czasem w epopei chrześcijańskiej ze względu na szczególne waloryzowanie cierpienia, które może prowadzić do duchowego tryumfu²⁴.

Trzeba pamiętać, że owo zwycięstwo jest często w dużej mierze tożsame ze spełnieniem zadania wyznaczonego bohaterowi przez porządek boski, a jego wysilek, heroizm, realizując się poprzez podjęcie tego zadania, dopiero wówczas uzyskuje właściwy sens. Achilles odznaczał się nadzwyczajną dzielnością, lecz jego wpływ na losy wojny czy zwycięstwo nad Hektorem były spełnieniem wyroków Mojry. Odyseusz pokonywał przeszkody stawiane mu przez ludzi i bogów, lecz jego powrót na Itakę i odzyskanie pozycji na wyspie oraz we własnym domu były w istocie możliwe dzięki pomocy działającej w zgodzie z przeznaczeniem Ateny. Eneasza natomiast realizuje misję, która ma charakter religijny – „spełnia swoje obowiązki wobec Boga, rodziców i ojczyzny”²⁵.

Mając na uwadze wspomniane mityczne korzenie omawianego gatunku z jednej strony, a jego literacką, późniejszą i coraz bardziej skonwencjonalizowaną postać z drugiej, warto przywołać propozycję wyodrębnienia epopei prymarnej, czyli tradycyjnej, oraz sekundarnej, czyli literackiej. Pierwsza, jak pisze Labarthe, jest odbierana jako uformowana z legend i tradycji epoki bohaterskiej, druga zaś – która nas tu przede wszystkim interesuje – adaptuje pewne aspekty epopei tradycyjnej, aby wykorzystać je do celów specyficznie literackich i ideologicznych²⁶. Dzieła Homera należałyby do pierwszego typu, ale *Eneida* już w dużej mierze do drugiego. Zasadnicza różnica między nimi, przy wszystkich nasuwających

²³ *Ibidem*, s. 313.

²⁴ D. Madelénat, *op. cit.*, s. 44-45.

²⁵ *Ibidem*, s. 33.

²⁶ Zob. J. Labarthe, *op. cit.*, s. 16.

się na pierwszy rzut oka podobieństwach, wynika z pewnej odmienności bezpośrednich źródeł. Dobrze widać to w przypadku bardzo charakterystycznego dla epopei, służącego szczególnej waloryzacji dzieła lub jego fragmentów, toposu inwokacji do Muzy. W *Iliadzie* i *Odysei* jest on niejako pierwotnym aktem nadawania sensu i eksponowania boskiego źródła wiedzy o przyczynach przedstawionych dziejów, począwszy od *Eneidy* natomiast nabiera wymiaru metatekstowego, oznacza w mniejszym czy większym zakresie aktualizację rozpoznawalnego wzorca, a przy tym określa dzieło – jak stwierdza Jacek Brzozowski – „przez pryzmat problematyki aktu twórczego związanego bezpośrednio z pojęciem poety”²⁷.

Jak w przypadku żadnego innego gatunku, wzorcowe dzieła antyczne, szczególnie *Iliada*, *Odyseja* i *Eneida*, stanowią kluczową tradycję i podstawowy kontekst w całej właściwie historii eposu. Znajomość tego kontekstu należy do głównych i niezbędnych wyznaczników wspólnego świata nadawcy i odbiorcy każdego utworu, który za epopeję w takiej czy innej postaci chce uchodzić. Nieco odmienny model gatunku reprezentuje, jak wiadomo, dzieło Marka Anneusza Lukana, znane głównie pod tytułem *Farsalia* (niedokończone ze względu na śmierć poety w 65 roku), będące przykładem epopei historycznej, przedstawiające o sto lat wcześniejszą wojnę domową między Cezarem i Pompejuszem, której szczytowym momentem była bitwa pod Farsalos. Autor rezygnuje tu z całego aparatu bogów (o których tylko ogólnie wspomina) oraz wstępnej inwokacji, a element nadprzyrodzony stanowią jedynie czarownice tesalskie i duchy zmarłych. O losach bitew nie decydują już – jak u Homera i Wergiliusza – pojedynki poszczególnych bohaterów, za to są przedstawione ogólne obrazy walk. Istotne miejsce zajmują w utworze uwagi i komentarze samego poety, formułującego swoje poglądy odnośnie do zdarzeń i postaci.

Trzeba też zauważyć, iż w toku dalszego rozwoju i różnicowania się poezji epopeja w stosunku do innych gatunków zajmuje pozycję szczególną, stanowi dla nich matrycę czy nawet źródło. Jak pisze Labarthe: „Ce

²⁷ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 52, *Rozprawy Literackie*, 53.

genre est poreux, perméable, et permet bien des passages vers les autres genres”²⁸. Dochodzi więc do ukształtowania się nowych form genologicznych, na przykład dość daleko odchodzącego od modelu epopei *Orlanda szalonego* Ariosta, a dalej takich gatunków, jak poemat heroikomiczny, poemat dydaktyczny czy wreszcie różne odmiany powieści.



Próby napisania epopei w epoce nowożytnej, mające respektować autorytet arcydzieł antycznych, natrafiały jednak na nieprzecieżalne, jak się okazało, przeszkody, które w dużym stopniu przyczyniły się do ostatecznego zmięczenia tego gatunku. Nie udało się zaadaptować tradycyjnej formy do nowego obrazu świata, nowej antropologii i estetyki. Jak krótko stwierdza Madelénat: „Les mentalités changeant ou se laïcisent; la forme épique demeure”²⁹. Nowożytni teoretycy i autorzy stanęli przed zadaniem stworzenia modelu epopei, który z jednej strony stanowiłby kontynuację eposu stworzonego przez Homera i Wergiliusza, z drugiej zaś nie byłby sprzeczny z nowym światopoglądem oraz z zaistniałymi przemianami cywilizacyjno-kulturowymi. Doprowadziły one bowiem do ukształtowania się koncepcji dziejów oraz ludzkiego losu, a także samego pojmowania człowieka i jego relacji ze światem nadprzyrodzonym, zasadniczo odmiennych niż te, które stanowiły podstawę epopei antycznych. Kiedy wojna jest postrzegana jako walka dobra ze złem, rycerzy Boga z siłami szatana, a w okresie oświecenia na przykład reprezentantów rozumu ze stronnikami fanatyzmu, los przedstawionych zmagających jest od początku przesądzony: ci pierwsi muszą ostatecznie zwyciężyć, zaś narrator traci obiektywizm i staje się, co oczywiste, stronnikiem walczących w słusznej sprawie. Zmienia się sama koncepcja bohatera, który otrzymuje rolę „sługi narodu lub religii”, zaś w dalszej kolej-

²⁸ J. Labarthe, *op. cit.*, s. 19.

²⁹ D. Madelénat, *op. cit.*, s. 61.

ności – dodaje badacz – „wyraża sens alegoryczny lub symboliczny i staje się figurą moralną i dydaktyczną”³⁰.

Odminną rolę zaczyna odgrywać główna postać także jako wódz w wojnie, gdy zasadniczo zmieniają się techniczne środki i sama taktyka walki (na przykład podział zadań między dowódców i wykonawców, działania masowe), czemu omawiany gatunek poddaje się z dużym trudem. Epopeja homerycka narzuciła bowiem w tym zakresie szczególnie sugestywną tradycję, którą podejmowali także autorzy nowożytni. Zatem przedstawienie bitwy pozostaje wciąż „przednaukowe”³¹, a uczestnicy zmagają rozgrywających się w zupełnie innych czasach i warunkach walczą nieraz tak, jak Achajowie z Trojańczykami. Oświecenie dokonuje przy tym przewartościowania pojęcia bohaterstwa; w rezultacie, jak pisze Ryszard Przybylski, tragiczny heroizm Greków zostaje zastąpiony rozsądnym bohaterstwem: „Homer śpiewał hymn o bujności życia, o radości istnienia, Francuzi komponowali traktat o rozumnym zachowaniu się człowieka w świecie”³². Stąd bohater taki – czego przykład stanowi *Henriada* Woltera – okazywał się często artystycznie mniej interesujący.

Wyjątkowo istotne było zagadnienie maszyny cudownej, uznawanej najczęściej za niezbędny składnik eposu bohaterskiego. Powraca jednak pytanie: czy zachować w dziele pogańską mitologię antyczną, czy też zastąpić ją przez „cudowność chrześcijańską”? Różnie na nie odpowiadano. Tasso opowiedział się na przykład za drugim rozwiązaniem³³, realizując swoje poglądy w *Jerozolimie wyzwolonej*, gdzie wprowadził zarówno chrześcijańskiego Boga oraz aniołów, jak i diabła, a także mieszczące się w ramach nowego światopoglądu elementy czarów i magii. Inni byli zwolennikami zachowania bóstw antycznych na prawach alegorii

³⁰ *Ibidem*, s. 57–58.

³¹ *Ibidem*, s. 67.

³² R. Przybylski, *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 2*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 166.

³³ Podaje za cytatami i ich omówieniem w: W. A. P. Smit, *La théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVIe et XVII siècles*, traduit et présenté par P. Brachin, Paris 1993, s. 30.

czy ozdób stylistycznych. Zagadnienie to wiąże się zawsze z kluczową w estetyce klasycyzmu kwestią prawdopodobieństwa. René Rapin pisał: „Cudowne jest wszystko, co jest przeciwne naturalnemu biegowi natury. Prawdopodobne jest wszystko to, co się zgadza z powszechną opinią”³⁴. Należy zatem starać się o to, aby cudowne było zarazem „zgodne z powszechną opinią”.

Mamy tu ciekawe odwrócenie relacji między cudownością i prawdopodobieństwem, bowiem pierwotnie, w eposach antycznych, interwencja bogów stanowiła uzasadnienie zdarzeń trudnych do wyjaśnienia w inny sposób. Później jednak, w miarę wzrostu zainteresowania prawami przyrody i potrzeby tłumaczenia zjawisk przez odwołanie się do nich, a także pod wpływem koncepcji deistycznych, wypierających przejawy bezpośrednich interwencji sił nadprzyrodzonych z wyobraźni chrześcijańskiej, przypadki cudowności (w sensie *merveilleux*, nie *miracle*) należało uprawdopodobnić. Aktywność istot nadprzyrodzonych nie powinna więc przekraczać praw natury, a może jedynie sprawiać, by owe prawa działały w odpowiednim czasie i miejscu, najwyżej powodując przy tym skutki nieco większe niż zazwyczaj. Jak twierdzi Antoine Houdar de La Motte, celem poety jest z jednej strony bycie wiarygodnym, a z drugiej podziwianym³⁵. Pierwsze zapewnia prawdopodobieństwo, drugie cudowność. Aby je pogodzić, poeci starali się, aby „to, co cudowne, było zarazem prawdopodobne”³⁶, zatem dążyli do uprawdopodobnienia cudowności aż do tego stopnia, że ta ostatnia, dając się wytłumaczyć przez naturalny ciąg zdarzeń, zatracala w istotnej mierze swój pierwotny sens.

³⁴ R. Rapin, *Reflexions*, [w:] A. Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Paris 1990, s. 196.

³⁵ Zob. A. Houdar de La Motte, *Discours sur Homère*, [w:] A. Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme...*, s. 202.

³⁶ R. Rapin, *Rozważania o poetyce oraz o dziełach poetów dawnych i współczesnych*, tłum. J. Pleciński, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 72.

Formułowane poglądy na temat epopei oscylowały między postulatami zachowania maksymalnej wierności wzorom antycznym a deklaracjami niemal zupełnej swobody w zakresie tworzenia dzieł zgodnych z duchem nowego czasu. W praktyce przeważnie próbowano pogodzić obydwie tendencje, co prowadziło jednak do nie najlepszych rezultatów. Katalog dzieł nowożytnych przywoływanych jako modelowe i wybitne, choć w każdym przypadku mniej czy bardziej odchodzące od starożytnych wzorów, jest w literaturze europejskiej dość skromny. Wymienia się z reguły *Jerozolimę wyzwoloną* Torquata Tassa, *Raj utracony* Johna Milтона, *Luzytan* Luisa Vaz de Camõesa, czasem także, z zastrzeżeniami, *Orlanda szalonego* Ludovica Ariosta, wreszcie *Henriadę* Woltera.

W Polsce pierwsze próby realizacji marzeń o epopei narodowej podjęto już w okresie renesansu; miały źródło zarówno w założeniach ówczesnej poetyki, która ten gatunek sytuowała bardzo wysoko, jak też w stworzonym przez humanizm nowym rozumieniu sławy, związanej z cnotą i przejawiającej się w naśladowaniu dobrych przykładów. Dało to możliwość ujmowania spraw państwa w kategoriach etycznych. Podporządkowana potrzebom życia zbiorowego literatura miała zatem uczestniczyć w tworzeniu mitologii narodowej. Stanisław Pietraszko konstatuje: „Tak stawały się atrakcyjne klasyczne wzory epiki traktującej o losach zbiorowości, zdolne służyć formowaniu nowych ideałów moralnych i politycznych, w tym także poprzez wyrażanie ideałów politycznych w kategoriach wartości moralnych”³⁷.

Wymagania stawiane przez ówczesne poetyki temu gatunkowi były bardzo duże i odwoływały się do tradycji starożytnej jako autorytetu, co dodatkowo utrudniało stworzenie dzieła na tamtą miarę. Jak skomentował ten problem Roman Krzywy: „Nadmiar oczekiwań i reguł jakby paraliżował śmiałków pnących się na stromą skałę Kaliopę”³⁸. Wymienia

³⁷ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 175, *Studia z Okresu Oświecenia*, t. 4.

³⁸ R. Krzywy, *Klasycyzm polskiej epiki bohaterskiej od czasów renesansu po oświecenie*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka, doktryna literacka, antropologia*, red. nauk. K. Meller, Warszawa 2009, s. 105, *Humanizm. Syntezy*, t. 6.

się jednak szereg tekstów z naszej literatury renesansowej i barokowej, po polsku i po łacinie, które stanowią próby epiki heroicznej odpowiadające – choć w ograniczonym zakresie – na to zapotrzebowanie³⁹. Jeśli chodzi o utwory łacińskie, można wskazać: *Bellum Prutenum* Jana z Wiślicy (1516), *Radivilis* Jana Radwana (1588), *Lechus* Jana Skorskiego (1745). Jako „najbardziej klasyczny epos polskiego renesansu”⁴⁰ wspomniany badacz przywołuje dokonany przez Andrzeja Kochanowskiego przekład *Eneidy* (1590), pisząc między innymi, że jest on „polską realizacją marzenia humanistów o epopei, pionierską próbą, która uświadamia, że język polski jest tworzywem godnym i dostatecznym w tym względzie”⁴¹. W tym miejscu wspomnieć też należy oczywiście Jana Kochanowskiego, a konkretnie jego tłumaczenie III księgi *Iliady* oraz poematy *Jezda do Moskwy* i *Pamiętka Janowi Baptyście, hrabi na Tęczynie*. Czołowy poeta naszego renesansu podejmuje przy tym w dziełach oryginalnych próbę stworzenia epiki historycznej, nastawiając się na przedstawienie rzeczywistych, znanych dobrze skądinąd i czasowo bliskich zdarzeń, a także rezygnując ze sfery cudowności.

Różne formy realizacji ambicji epickich kontynuuje literatura barokowa. U progu tej epoki w Polsce pojawia się dzieło, które wprawdzie nie jest utworem oryginalnym, ale w świadomości polskich czytelników zajmuje miejsce znaczące – *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, znakomita, dokonana przez Piotra Kochanowskiego parafraza utworu Tassa. Tekst ten, opowiadający o zdarzeniach z czasów wypraw krzyżowych, doskonale odpowiadał na zapotrzebowanie ówczesnego szlacheckiego czytelnika. Idea walki z niewiernymi w obronie chrześcijaństwa sytuowała się bowiem niezwykle wysoko w jego hierarchii wartości, a portret wodza-bohatera, który teży idei się poświęca, stanowił doskonały wzorzec osobowy. Dodawszy do tego znakomite pióro Piotra Kochanowskiego,

³⁹ Zob. *ibidem*; S. Nieznanowski, *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej. Seria I*, red. J. Pełc, Wrocław 1972.

⁴⁰ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 108.

⁴¹ *Ibidem*, s. 109.

można łatwo zrozumieć, dlaczego utwór ten aż do dziewiętnastego wieku był tak ważny dla polskich czytelników.

Inne znaczące dokonania w tym zakresie to opublikowane znacznie później (zatem nieznanie twórcom epopei oświeceniowych) *Transakcja wojny chocimskiej* Wacława Potockiego oraz *Obleżenie Jasnej Góry Częstochowskiej*, które Jan Czubek przypisał niegdyś księdzu Walentemu Odymalskiemu. W dziełach tych, niezrywających przecież związków z tradycją antyczną, wyraźne są też cechy poezji barokowej, zarówno w zakresie stylu, jak i konstruowania akcji czy psychologii postaci. Trzeba pamiętać i o różnicach między nimi oraz o tych cechach, które oddalają je mniej lub bardziej od klasycznego modelu epopei. W *Gofredzie* wszechwiedzący narrator nie eksponuje swojej obecności, pozostając w zasadzie poza przedstawionymi zdarzeniami, jednak nie jest obiektywny, wyraźnie zaznacza swoje zaangażowanie emocjonalne po jednej stronie. W *Obleżeniu...* ten związek podmiotu mówiącego z walczącymi w słusznej sprawie obrońcami klasztoru jest jeszcze wyraźniejszy: narrator zapowiada już na wstępie opiewanie „wojny niezbożnej” oraz „tyrana, / Który przeciwko czci Chrystusa Pana / Na Jasną Górę gwałtem następował”⁴². Zwraca uwagę retoryczność tego dzieła, dominacja mów przedstawionych postaci nad zdarzeniami, w których uczestniczą. Sporo wątpliwości co do realizacji podstawowych założeń gatunku nasuwa *Transakcja wojny chocimskiej*, w dużym stopniu będąca rodzajem wierszowanej kroniki historycznej, w której podmiot wypowiedzi zdecydowanie nie poprzestaje na prezentowaniu działań bohaterów, ale występuje jako moralista wypowiadający wprost opinie i pouczenia. Ważna w tym wypadku okazuje się tradycja Lukanowska, w której kręgu należałoby też usytuować takie dzieła, jak *Władysław IV* czy *Wojna domowa* Samuela Twardowskiego, prezentujące współczesne autorom zdarzenia historyczne. Próby napisania epopei w literaturze staropolskiej odwołują się właśnie przede wszystkim do eposu Lukana, pod koniec siedemnastego wieku aż trzykrotnie tłu-

⁴² X. W. Odymalski, *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej pieśni dwanaście*, z rękopisu wyd. J. Czubek, Kraków 1930.

maczonego na język polski (przy czym dwa z tych przekładów zostały wówczas opublikowane)⁴³.

Roman Krzywy wskazuje na jeszcze jedno widoczne w naszej epice barokowej (łacińskiej i polskiej) „odstępstwo” od modelu antycznego, w jego obydwu wspomnianych wyżej wersjach: obecność elementów biograficznych i panegirycznych w odniesieniu do głównych bohaterów (Radziwiłł, Jan III, Władysław IV). Badacz konstatuje również, że właśnie wówczas dochodzi do ukształtowania się „ojczystego *heroicum*”, lepiej odpowiadającego oczekiwaniom ówczesnych czytelników. „Epos okazał się w tym wypadku formą bardzo pojemną, mogącą łączyć najrozmaitsze struktury gatunkowe, style, typy obecności narratora itp.”⁴⁴.

Szczególne znaczenie jako główny wzór oświeceniowej epopei posiada *Henriada* Woltera. Ignacy Krasicki, pisząc o tym gatunku, stwierdza:

Miał naród francuski kilka poematów bohaterських, ale te nie zasłużyły sobie na taki szacunek, iżby mogły przejść porę, w której na świat wyszły. Wolter szczęśliwszym był w zamiarze swoim i jego *Henriada* sprawiedliwie się w tym szacownym i rzadkim poczcie mieścić może⁴⁵.

Pierwszą wersję utworu, składającą się jeszcze z dziewięciu pieśni, pod tytułem *La Ligue ou Henry le Grand, poème épique* Wolter opublikował w roku 1723; dopiero pięć lat później ukazał się cały, opatrzone ilustracjami, tekst zatytułowany *La Henriade*. Zastępując mit historią, sięga autor do wzoru eposu reprezentowanego przez *Farsalię*, ale związek z tradycją homerycko-wergiliąską jest wciąż łatwo zauważalny. Zasadnicza odmienność wobec tejże tradycji wynika z wyraźnego rozszcze-

⁴³ J. A. Bardzińskiego oraz W. S. Chrościckiego. W rękopisie pozostał przekład prozą dokonany przez T. Nargielewicza.

⁴⁴ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 116.

⁴⁵ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] idem, *Dzieła poetyckie*, t. 3, Warszawa 1803, s. 19.

pienia stanowiących wcześniej mityczną jedność poezji i prawdy⁴⁶. Ta ostatnia, faworyzowana przez umysł oświecony, przedstawia teraz świat znany i wyjaśniony wcześniej w inny sposób, zatem jej ranga istotnie się zmienia, zaś dzieło nie może już ujmować jednolitego i wyczerpującego obrazu całej rzeczywistości. Jak pisze niemiecki badacz Dieter Kremers: „Da aber Voltaire das gebrochene Verhältnis der Aufklärung zur Dichtung zu überwinden, da er dauernd bemüht, die Realität mit der Fiction zu versöhnen”⁴⁷. Po zapowiedzi tematu – pochwała władcy Francji przywracającego pokój w kraju – następuje bowiem zwrot do zastępującej tutaj Muzę „świętej Prawdy”, która ma zstąpić z „wysokich niebios” i nadać tym pismom (*écrits*) „siły i jasności” (*force et [...] clarté*)⁴⁸. Winna ona uczyć królów sztuki panowania, a „obłąkanym narodom” pokazać, „[j]ak okropne są skutki domowej niezgody”⁴⁹. Muza z eposów homeryckich była źródłem prawdy mitycznej, zaś Prawda Woltera wiąże odniesienie do historycznych, „prawdziwych” faktów z przekonaniem o racjonalnym porządku świata, co uzasadnia ideologiczną, a nawet dydaktyczną funkcję dzieła, głównie w stosunku do władców. Dalej znajdują się uwagi o potrzebie uzupełnienia prawdy, w tym wypadku historycznej, przez bajkę (*fable*), jednak dla ozdobienia tej pierwszej, a nie jej zakrycia („Pour orner tes attraites, et non pour les cacher”⁵⁰). Epicką machinę autor *Henriady* konstruuje już nie z istot boskich, lecz z personifikacji cnót, namiętności czy pojęć, takich jak Fanatyzm, Niezgoda, Polityka. Jak trafnie stwierdza Marian Maciejewski: „Swego rodzaju zabieg realistyczny niesie w konsekwencji antyrealistyczne efekty estetyczne i literackie. [...] Nie postaci z krwi i kości, lecz upersonifikowane abstrakty, będące substratami idei francuskiego oświecenia, działają

⁴⁶ Zob. uwagi na ten temat w: D. Kremers, *Voltaire n'avait pas la tête épique*, [w:] *Formen innerliterarischer Rezeption*, hrsg. von W. Floeck, D. Steland, H. Turk, Wiesbaden 1987.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 236.

⁴⁸ Voltaire, *La Henriade*, ed. critique par O. R. Taylor, [w:] *Les œuvres complètes de Voltaire*, vol. 2, Genève 1970, s. 366. Cytaty z *Henriady* w oryginale pochodzą z tej edycji.

⁴⁹ Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803, s. 5-6.

⁵⁰ *Ibidem*.

w poemacie”⁵¹. Owe alegorie stanowią – czytamy w innym miejscu – swego rodzaju „*ideał*”, według którego są modyfikowane lub odkształcane postaci *rzeczywiste*”⁵².

Wolter próbuje w praktyce niejako lawirować między dwoma typami epopei reprezentowanymi przez *Farsalię* i *Eneidę*. Opowiadając o zdarzeniach znanych z przekazów historycznych, podąża szlakiem Lukana; oddala się jednak od niego, kiedy wprowadza epizody niezgodne z prawdą historyczną. Wyraźnie do eposu Wergiliusza zbliża się zaś, gdy nawiązuje do kluczowego motywu *Eneidy*, czyli pobytu Eneasza w krainie zmarłych, gdzie między innymi ogląda on przyszłych władców Rzymu. To właśnie podróż w zaświaty pozwalała bohaterom epickim na rozpoznanie ponadczasowego sensu ich losów i działań⁵³. Tę niezwykłą wędrówkę odbywa bohater eposu Woltera, dla zachowania zasady prawdopodobieństwa, we śnie, a prowadzony przez Ludwika Świętego przemierza piekło i niebo, widzi swoich przodków i następców, by ostatecznie przekonać się do idei tolerancji religijnej, bo takie jest nadrzędne przesłanie *Henriady*. Owo pomieszanie historii i fikcji, komentowane też w przypisach, stanie się niemal regułą w klasycznych epopejach oświeceniowych. Rozbiło to jednak ostatecznie pierwotną jednorodność epickiego świata⁵⁴, utrudniając lub wręcz uniemożliwiając stworzenie eposu na miarę marzeń i wielkiej tradycji gatunku.

Łatwo nasuwają się uwadze liczne związki intertekstualne *Henriady* i jej fragmentów, takie jak oczywiste nawiązania do *Eneidy*, *Farsalii* czy

⁵¹ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 79, *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 19.

⁵² *Ibidem*, s. 80.

⁵³ „Im Veraluf seines Descensus werden dem epischen Helden Blicke in Vergangenheit und Zukunft zuteil, dei das geschilderte Geschehen in einen weiteren welthistorischen Zusammenhang stellen und der Partikulären Hendlung damit ihre iniversale Weihe un Bedeutung verleihen” (D. Kremers, *op. cit.*, s. 238).

⁵⁴ „Nach der Zerstörung des Mythos durch die aufklärerische Vernunft gibt es Nun eine darüber hinausgehende, «wahre» Wahrheit, so dass die mythisch-epische nicht mehr die ganze Wahrheit ist” (*ibidem*, s. 237).

Jerozolimy wyzwolonej, ale również do *Orlanda szalonego* Ariosta, *Pulpitu* Boileau, *Telemacha* Fénelona. Z punktu widzenia dzisiejszego czytelnika epepeja Woltera może być jednak ciekawa raczej ze względu na jedność przedstawionych zdarzeń oraz zwięzłą kompozycję. Autor obszernego wprowadzenia do współczesnej krytycznej edycji eposu stwierdza między innymi: „Voltaire a tout mis en œuvre pour donner à son intrigue la clarté, la rigueur et la progression méthodique de l'action tragique”⁵⁵. Nieco dalej badacz dodaje, że twórca *Henriady* „podporządkowuje się wpływowi tragedii i ewolucji współczesnego gustu”⁵⁶. Stosunkowo rzadkie i raczej krótkie są tu opisy bitew, autor więcej uwagi poświęca całościowej perspektywie oraz konfliktom uczuć i interesów.

Henriada należała w oświeceniu do dzieł ważnych i powszechnie znanych. Teresa Kostkiewiczowa pisze, że utwór ten był „w istocie swoistym «użyciem» nacechowanego aksjologicznie gatunku zarówno dla potwierdzenia warsztatowej sprawności poety, jak i – przede wszystkim – dla wpisania w podniosłą opowieść o ważnym momencie historycznym głównych idei rodzącego się nurtu światopoglądowego”⁵⁷. Zainteresowanie tym dziełem przejawiało się u nas między innymi poprzez aluzje czy różnego typu analogie w wielu utworach oświeceniowych, szczególnie realizujących w jakimś zakresie formę epepej. Dzieło Woltera bywa też wspominane i omawiane w wypowiedziach estetyczno-literackich tej epoki. Franciszek Ksawery Dmochowski wymienia *Henriadę* wśród „najprzedniejszych” przykładów „wiersza bohaterskiego”⁵⁸.

Szczególnym przejawem zainteresowania eposem Woltera są jego tłumaczenia na język polski. Dmochowski napisał w trzeciej pieśni *Sztuki rymotwórczej* we fragmencie poświęconym epepej: „Już w słowiańskim

⁵⁵ O. R. Taylor, *Introduction*, [w:] Voltaire, *La Henriade*..., s. 141.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 288, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

⁵⁸ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 402, *Świadomość Literacka w Polsce*.

ubiorze chodzi *Henryjada*”, a w przypisie do tego wersu dopowiada: „*Henriadę* P. Chomentowski ma już gotową, tylko niech jej dłużej publiczności ukrywać nie raczy”. Stąd zrozumiałe jest ujęte w nawias pytanie w wersji następnym: „Tylko czemu tak długo w ukryciu być rada?”⁵⁹. Przekład Stefana Chomentowskiego pozostał nieznany, ale sam fakt jego powstania warto odnotować jako ważny dowód obecności *Henriady* w ówczesnej świadomości literackiej. Kilkanaście lat później zostały opublikowane trzy różne tłumaczenia dzieła Woltera. W roku 1803 ukazują się przekłady Euzebiusza Słowackiego⁶⁰ oraz Jana Kantego Chodaniego⁶¹, zaś w roku 1805 Ignacego Dembowskiego⁶². Od napisania i opublikowania *Henriady* upłynęło już wówczas osiem dekad, a biorąc pod uwagę wielość zdarzeń i zmian, jakie w tym czasie się dokonały, można stwierdzić, że minęła niemal cała epoka. Co ciekawe, wszyscy trzej tłumacze używają tej samej formy wierszowej, czyli parzyście rymowanego trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie.

Przekład Słowackiego jest najbardziej znany i najbardziej wartościowy artystycznie, w największym stopniu oddaje też – jak się wydaje – ducha eposu Woltera. W przekładzie Dembowskiego warto zwrócić uwagę na wierszowaną, czternastowersową, adresowaną do księcia Adama Czartoryskiego dedykację tłumacza, która zawiera wyrazy wdzięczności, a także jego pochwałę, między innymi przez porównanie księcia z bohaterem eposu Woltera: „Ty jesteś rycerzowi podobny Sekwany, / I równie dobroczynny, i równie kochany”⁶³. Ponadto pojawia się tu czterdziestostronicowy wstęp, obejmujący *Rys historyczny, który posłużył autorowi do poematu „Henryady”* oraz *Życie Woltera*.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 402.

⁶⁰ Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803.

⁶¹ Voltaire, *Henriada w pieśniach dziesięciu*, tłum. J. K. Chodani, Kraków 1803.

⁶² Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. I. Dembowski, Warszawa 1805.

⁶³ *Ibidem*, s. 6.

Epopieję w epoce oświecenia należy ujmować w dużym stopniu w kategoriach retoryki, opisując ją przy wykorzystaniu narzędzi właściwych sztuce wymowy. Warto przywołać badacza literatury francuskiego klasycyzmu Arona Kibédi Vargę, który – rozważając możliwość interpretowania właśnie w ten sposób klasycznych tekstów poetyckich – pisze na temat interesującego nas gatunku:

Prise dans son ensemble, l'épopée en vers se trouve sans doute dans une situation analogue à celle de genre démonstratif, par son intention de faire admirer, par l'éloge de héros illustres; tel débat ou telle conversation, pourrait en revanche figurer dans l'une des cases du judiciaire ou du délibératif⁶⁴.

Jak podkreśla Maciejewski, epopeja stanowi rozbudowaną mowę, która „byłaby swego rodzaju refleksją poznawczą operującą fabularnym exemplum sformułowanym po to, aby obdarzyć czytelnika (słuchacza?) nauką moralną”⁶⁵. Tę samą funkcję spełniają wypowiedzi bohaterów, które z reguły pod względem stylistycznym nie różnią się od mowy narratora, a mogą w ramach pełnej sytuacji retorycznej, zawierającej również bezpośrednio reagującego słuchacza, prezentować główne idee dzieła.

Zasady retoryki eksploatowane są w epopei klasycystycznej dwupłaszczyznowo: przez nadrzędnego narratora i poprzez wprowadzone postaci. Te możliwości oratorskie, które nie mogą być sfinalizowane przez opowiadacza głównego z tej racji, że musi przemawiać z późniejszej płaszczyzny czasowej, narrator przekłada na język czasu teraźniejszego mów postaci⁶⁶.

Na tych obydwu – strukturalnie rzecz biorąc – poziomach komunikacyjnych mamy do czynienia z jednym językiem, z tym samym sposobem

⁶⁴ Zob. np. A. Kibédi Varga, *Rhétorique et la littérature. Etudes des structures classiques*, Paris 1970, s. 97-98.

⁶⁵ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej...*, s. 72.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 77-78. Maciejewski wprowadza też pojęcie „mowy pozornie niezależnej” w odniesieniu do przypadków, kiedy postać zapowiada swój akt wypowiedzi (w rodzaju „opowiem”, „rzeknę”), wchodząc niejako w kompetencje narratora (*ibidem*, s. 60-65).

werbalnego ujęcia rzeczywistości i oddziaływania na odbiorcę. Epopeja pozostaje bowiem – by znów odwołać się do Bachtina – gatunkiem jednogłosowym⁶⁷. Jak pisze Maciejewski, „poeta klasycystyczny jakby bał się, iż konkretny tok zdarzeń może przygłuszyć forsowane tendencje i pouczenia, dlatego podaje je w retorycznych mowach wprost, a nie poprzez konstrukcje fabularne”⁶⁸. Dydaktyczny cel klasycystycznych epopei realizowany jest także przez bezpośrednie uwagi i komentarze samego narratora. Czytelnik nie jest tu już tylko postawiony wobec świata z odległej, absolutnej przeszłości, ale jest w dużym stopniu adresatem wprost doń wypowiedzianych pouczeń, potwierdzających z reguły ewidentną wymowę dzieła, oddziałujących na jego uczucia i znacznie zmniejszających dystans między czasem opowiadania a czasem rzeczywistości przedstawionej. To, wpisując się w staropolską tradycję retoryczną, w pewnym sensie pozostaje w zgodzie z ówczesnym stosunkiem do języka, a także, jeśli kwestię ująć szerzej i od innej strony, z właściwym oświeceniemu rozumieniem informacji. Pisze na ten temat Neil Postman:

Nie po to przekazywano informacje, aby kogoś o czymś „poinformować”, ale by skłonić innych do zrobienia lub odczucia czegoś, te relacje z kolei stanowiły część większej idei. Informacja była, w skrócie, narzędziem retoryki i nie zmieniło się to aż do połowy XIX wieku⁶⁹.

Trzeba dobitnie stwierdzić, że w związku z przemianami antropologicznymi i estetycznymi epopeja przestaje stopniowo odzwierciedlać potrzeby nowej świadomości człowieka ukształtowanego przez oświecenie, któremu bliższe stają się gatunki skupiające uwagę na tym, co bliskie, konkretne, indywidualne. Jak pisze Tzvetan Todorov, chodzi o –

⁶⁷ Zob. M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 173-174.

⁶⁸ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej...*, s. 86.

⁶⁹ N. Postman, *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąć, Warszawa 2001, s. 97, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.

Genres qui n'aspirent plus à révéler les lois éternelles des conduites humaines, ni le caractère exemplaire de chaque geste, mais qui montrent des hommes et des femmes singuliers, engagés dans des situations particulières. C'est ce que dit aussi la peinture, qui se détourne des grands mythologiques est religieux pour montrer des êtres humains nullement exceptionnels, saisis dans leurs activités communes, dans leurs gestes les plus quotidiens⁷⁰.

W wypowiedziach estetyczno-literackich oświecenia prezentujących poszczególne gatunki epopei przyznawano z reguły największe miejsca. Wedle dość zgodnej opinii historyków literatury, praktyka twórcza jednak tych oczekiwań nie spełniła, choć powstały utwory interesujące, które mniej czy bardziej wyrażnie w tradycji epopei się sytuują. Odzwierciedlają przy tym kluczowe przemiany w zakresie epiki w tamtym okresie, szczególnie w pierwszych dekadach dziewiętnastego wieku, przemiany pozwalające się naturalnie zmieścić w szerszym obszarze procesów literackich i kulturowych. Tym przede wszystkim problemom została poświęcona niniejsza książka.

Na początku znajduje się omówienie formułowanych wówczas teoretycznych koncepcji epopei; uwagę skupiono szczególnie na jej ważniejszych wyznacznikach. Założeniem tego rozdziału nie jest jednak wyczerpujące zaprezentowanie oświeceniowej teorii omawianego gatunku. To wymagałoby właściwie napisania oddzielnej monografii, wiążącej ściśle charakterystykę epopei ze zmieniającymi się koncepcjami estetycznymi czy ideowymi. W tym miejscu chodzi o przypomnienie (nawet kosztem pewnej schematyczności wywodu, umożliwiającej jego większą przejrzystość) wybranych wypowiedzi o istotnych cechach eposu, co daje możliwość zestawienia teorii z praktyką w następnych rozdziałach, w których uwaga skupia się kolejno na konkretnych dziełach utworach, naturalnie o różnej randze, objętości i wartości, dla których tradycja i forma epopei stanowią kluczowy kontekst opisu i interpretacji.

⁷⁰ T. Todorov, *L'Esprit des Lumières*, Paris 2006, s. 14.

Kryterium porządkującym układ książki jest chronologia powstania dzieł, gdyż – mimo zastrzeżeń, jakie taki tryb postępowania może rodzić – przeważało przekonanie, że daje to najlepszą możliwość pokazania z jednej strony przemian, jakie następowały na gruncie tego gatunku, a z drugiej – zwrócenia uwagi na związek utworów z konkretnym momentem historycznym, co w tym burzliwym okresie ma szczególne znaczenie. Ważna jest obserwacja tego, jak epopeja się zmienia, absorbując własności nowych, nieraz wyraźnie sprzecznych z klasycyzmem, nurtów estetycznych czy gatunków, a zarazem jak przemiany te wiążą się z bieżącymi zdarzeniami, do których konkretne utwory z reguły tak czy inaczej się odnoszą. Decyzja o omawianiu kolejno, by tak rzec, całościowo poszczególnych tekstów jest efektem wyboru wobec postępowania alternatywnego, jakim byłoby przedstawianie zagadnienia w ujęciu problemowym, skupiającym uwagę na istotnych aspektach dzieł. Ta druga metoda miałaby duże zalety, gdyż przynajmniej na pierwszy rzut oka pozwalałaby lepiej zobaczyć, jak zmieniały się w utworach epickich takie kategorie, jak narracja, sposób wprowadzenia i wykorzystania maszyny czy stosunek do historii. Pozbawiałaby jednak możliwości pokazania poszczególnych dzieł jako całości – co wydaje się szczególnie istotne z tego powodu, że mamy z reguły do czynienia z utworami stosunkowo mało znanymi i tutaj po raz pierwszy prezentowanymi tak dokładnie – z punktu widzenia wzajemnego związku różnych elementów ich struktury. Przyjęty w niniejszej pracy sposób postępowania próbuje jednak w pewnym stopniu łączyć obydwa te punkty widzenia, zatem omówienie poszczególnych składników kolejnych dzieł wiąże się przeważnie z próbą wskazania, jak wyglądały one w dziełach wcześniejszych i na czym polegały oraz czym były uwarunkowane ewentualne zmiany. Książka stanowi zbiór studiów, z których każde może być czytane oddzielnie (stąd mogą pojawić się powtórzenia), ale zarazem ma być też całością, ilustrującą, jak w polskim oświeceniu próbowano napisać epopeję.

Przy omawianiu poszczególnych utworów uwaga skupia się na ich aspekcie genologicznym, przede wszystkim na tym, jakie znaczenie mają w nich te cechy, które świadczą o związku z klasyczną tradycją epicką,

ale również na ich powiązaniu z różnorodnymi nowymi zjawiskami estetycznymi. Wciąż obecne jest pytanie, w jaki sposób forma epopei usiłuje – by tak rzec – funkcjonować w zmieniających się warunkach, w klimacie duchowym zasadniczo odmiennym nie tylko od tego, w którym ma ona swoje korzenie, ale również – i to jest tutaj wyjątkowo ważne – od tego, który wpłynął na ukształtowanie jej teoretycznego modelu w wypowiedziach estetyczno-literackich. Stąd niektóre inne zagadnienia dotyczące omawianych tekstów – okoliczności powstania i funkcjonowania, szczegółowe odniesienie do przekazów historycznych na temat przedstawianych zdarzeń czy postaci – mogą tutaj być potraktowane nieco zdawkowo czy nawet pominięte.

Przedmiotem analizy w niniejszej książce stały się utwory, w których własności klasycznej epopei jawią się jako dominujące cechy gatunkowe, a przynajmniej znajdują się w nich wyraźne wskazówki nawiązania do tradycji tego gatunku w konstrukcji całości dzieła. Tę część tomu otwiera zatem rozdział o *Wojnie chocimskiej* Ignacego Krasickiego, wskazywanej jako pierwsza i jedyna w okresie stanisławowskim próba stworzenia epopei. Refleksja o tym dziele wydaje się istotna nie tylko ze względu na dzieje i przemiany formy gatunkowej epopei, lecz również z uwagi na całościowy obraz twórczości Księcia Biskupa Warmińskiego. Kolejne omawiane utwory należą już do epoki postanisławowskiej, przy czym istnieją między nimi spore różnice, także w sposobie i stopniu realizacji konwencji klasycznej epopei. Niemal wszystkie są też ściśle związane z okolicznościami politycznymi czy militarnymi, w jakich powstały. W historii literatury nie poświęcano im najczęściej zbyt wiele miejsca, poprzestając z reguły na krótkich wzmiankach czy pobieżnych omówieniach, z wypukleniem przekonania, że są to niezbyt udane próby realizacji gatunku, który przeżywał już swój zmierzch. Dotyczy to szczególnie najczęściej przywoływanych w tym kontekście *Pułtawy* Nikodema Muśnickiego oraz *Jagiellonidy* Dyzmy Bończa Tomaszewskiego. Dość dużo miejsca natomiast, przy często także dość wysokich ocenach, poświęcono nieukończonemu poematowi Tymona Zaborowskiego *Zdobycie Kijowa*. Inne mało znane, krótsze utwory to *Stanislaida* Marcina Molskiego,

będąca bezpośrednią reakcją na upadek Rzeczypospolitej i próbą obrony Stanisława Augusta, a także *Kartago* Aleksandra Chodkiewicza, wyraźnie wskazującego analogię między losami Kartaginy i Polski. Wydarzenia epoki napoleońskiej inspirowały twórczość epicką poety-legionisty Jędrzeja Świderskiego, autora *Galicji oswobodzonej* oraz *Józefady*. Wzrost zainteresowania dziejami bajecznymi na początku dziewiętnastego wieku znajduje wyraz w próbach napisania epopei o Wandzie, będącej szczególnie popularną bohaterką ówczesnych tragedii.

Wyjaśnienia wymaga pominięcie w niniejszej monografii niektórych utworów. W pierwszym rzędzie są to poematy Jana Pawła Woronicza. Dla powstałej najprawdopodobniej w roku 1801, chociaż opublikowanej dopiero w 1818, *Świątyni Sybilli* obecność tradycji epopei jest ważna. Wspomniany wyżej Marian Maciejewski sytuuje ten utwór raczej wśród poematów historycznych, traktowanych przezeń jako charakterystyczna dla oświecenia odmiana eposu⁷¹. Stefania Skwarczyńska natomiast proponuje, nie bez racji, potraktować ten poemat jako należący do gatunku, który nazywa świątynią⁷². Najtrafniejszy wydaje się jednak punkt widzenia Zofii Rejman, która uważa *Świątynię Sybilli* za „poemat jednorodny i logicznie skonstruowany”⁷³, a przy tym opowiada się za jego odczytaniem

⁷¹ M. Maciejewski, *Poetyka. Gatunek – obraz...*, s. 10; i d e m, *Epos*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006, s. 113.

⁷² „Znamienne dla tego gatunku jest przedstawienie jakiegoś zamku, pałacu czy świątyni, siedziby bóstwa, opiekującego się pewną dziedziną rzeczywistości. Może nim być Bóg w rozumieniu chrześcijańskim czy któryś ze świętych; może nim być bóstwo mitologiczne lub personifikacja jakiegoś pojęcia. U podstaw gatunku leży tendencja do gloryfikacji pewnych wartości, wyrażona poprzez apoteozę opiekującego się nimi bóstwa i poprzez wspaniałość im poświęconej świątyni. Świątynia ta gromadzi skarby z zakresu tych wartości, które gloryfikuje. W zależności od ich charakteru są to albo konkretne przedmioty, albo ich wyobrażenia, najczęściej malarskie lub rzeźbiarskie, co ukazaną świątynię przekształca w muzeum. [...] Świątynię zwiedza zwykle sam autor zobiektywizowany w narracji lub też niezobiektywizowany” (S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa Genezis z Ducha Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w:] e a d e m, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966, s. 327-328).

⁷³ Z. Rejman, *Jan Paweł Woronicz. Poeta i kapłan*, Chotomów 1992, s. 30.

jako przede wszystkim wersji poematu opisowego⁷⁴, w którego ramach mieszczą się różne formy wypowiedzi, nieburzące jednak jednolitości dzieła. Badaczka stwierdza między innymi, że w przytoczeniu wypowiedzi Kazimierza Wielkiego w drugiej pieśni „poemat przekształcony zostaje w opowieść o dziejach narodu, nabiera cech właściwych eposowi”⁷⁵. Łatwo dostrzec tutaj częste bezpośrednie nawiązywanie do *Eneidy* czy obecność charakterystycznych dla eposu konwencjonalnych motywów, wśród których na czoło wysuwa się – na początku trzeciej pieśni – interwencja alegorii zazdrości u jej ojca Belzebuba, następnie podjudzanie przez nią Chmielnickiego do buntu przeciw Rzeczypospolitej. Warto dodać, że przy prezentacji dziejów Polski Woronicz kilkakrotnie stosuje bardzo rozbudowane porównania homeryckie, a także inne kojarzące się z tradycją eposu zabiegi stylistyczne, takie jak apostrofy do przywoływanych postaci historycznych. Jak widać, przejawy obecności tradycji epopei w *Świątyni Sybilli* są różnorakie i łatwo zauważalne (a zostały już opisane w literaturze przedmiotu), jakkolwiek to nie one organizują dominantę strukturalną utworu, który w swojej całościowej postaci sytuuje się w nurcie odmiennym niż forma klasycznego eposu, eksploatującym w dużej mierze także tradycję biblijną. Według Zofii Rejman „*Świątynia Sybilli* przestaje być prostą gloryfikacją przeszłości i przypomnieniem sławnych czynów przodków. Staje się rozmową o historii, próbą jej zrozumienia i zinterpretowania”⁷⁶. Wpisuje się, dodajmy, w program poezji narodowej.

Wyraźniej z tradycją epopei związane są – mające w ramach projektowanego *Pieśnioksiągu* realizować formę „pieśni historycznych”, prezentujących momenty szczególnie istotne dla dziejów narodu, ale powstałe jedynie we fragmentach – poematy *Assarmot*, *Lech* oraz *Sejm Wiślicki*. Jak pisze Zofia Rejman: „*Assarmot* ukazywać miał przede wszystkim dawność, starożytność, narodu i jego korzenie. *Lech*, dzięki wprowa-

⁷⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 35.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 44.

dzeniu elementów profetycznych, wskazuje na szczególną rolę Polaków w boskim planie dziejów; *Sejm Wiślicki* na etyczną wielkość narodu, który sam sobie stanowi prawa”⁷⁷. Badaczka podkreśla również wyraźne analogie do *Eneidy* w tych utworach. Zauważa, że bezpośrednim wzorem dla *Assarmota* było proroctwo Anchizesa z szóstej księgi największego eposu rzymskiego. Pokazuje także podobieństwo głównego bohatera następnego utworu, czyli *Lecha*, do Eneasza. Stwierdziwszy, że „zarówno postać Lecha, jak i budowa poematu i dominująca w nim idea zaczerpnięte zostały z epopei Wergiliusza”⁷⁸, przekonująco – jak sędzę – tę konstatację uzasadnia. Bez wątpienia jako epopeja została zaplanowana *Jagiellonida*, która – według badaczki – „ilustrować miała potęgę i mocarstwowość państwa polskiego”⁷⁹. Miał to być zapewne utwór wybitny, także pisany pod patronatem autora *Eneidy*⁸⁰, „choć przewidziany na dwadzieścia cztery pieśni, jak dzieła Homera, ale pozostał jedynie w postaci planu, poza charakterystycznym, obejmującym dwadzieścia dwa wersy początkiem, na który składa się zapowiedź oraz inwokacja do «ducha wieszczonego»”⁸¹.

W tym miejscu trzeba także wspomnieć *Grażynę* Adama Mickiewicza i jej związki z tradycją epicką, które zresztą także już zostały dość dokładnie zaprezentowane w literaturze przedmiotu, eksponującej mię-

⁷⁷ Z. Rejman, *op. cit.*, s. 86. Zwłaszcza w dwóch ostatnich poematach szczególnie istotne staje się pojęcie narodowości. Julian Maślanka pisze m.in. na temat *Lecha*: „[...] narodowość wysuwała się tu na miejsce naczelne jako sprawa najważniejsza” (J. Maślanka, *Słowiańskie mity historyczne w literaturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1968, s. 124–125, *Prace Komisji Słowianoznawstwa – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie*, nr 18).

⁷⁸ *Ibidem*, s. 140.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 86.

⁸⁰ Należy naturalnie pamiętać o dużej roli *Eneidy* w pierwszych latach niewoli, związanej z kreowaniem analogii między Polską a Troją. Zob. I. Chrzanowski, *Czem był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości?*, Kraków 1930 („[...] *Eneida* była dla serc polskich jedynie zwierciadłem ich własnego bólu patriotycznego, a potem także źródłem pociechy i nadziei lepszej doli” – *ibidem*, s. 27).

⁸¹ J. P. Woronicz, *Jagiellonida*, [w:] *idem, Pisma wybrane*, wstęp, wybór i komen. M. Nesteruk, Z. Rejman, Warszawa 1993, s. 337.

dzy innymi miejsce tego dzieła w kontekście różnych nurtów i form artystycznych⁸². Przede wszystkim jednak należy się tutaj wytłumaczyć z nieuwzględnienia *Stefana Czarnieckiego* Kajetana Koźmiana, gdyż podstawowe cechy epopei są w nim wyeksponowane i na pewno w tym kontekście powinien funkcjonować⁸³. Piotr Żbikowski stwierdził, że jest on „ostatnią bodaj w polskiej poezji próbą epopei”⁸⁴. Jednak ze względu na czas powstania, odległy od oświecenia (później niż *Pan Tadeusz*, a równocześnie z *Beniowskim* czy nawet *Królem-Duchem*), utwór ten należy w dużej mierze do innej epoki, choć pozostaje w widocznym związku z nurtem klasycznym. Jego omawianie musi zatem także uwzględniać kontekst, między innymi literacki (jak *Konrada Wallenroda*), i uwarunkowania lat trzydziestych i czterdziestych dziewiętnastego wieku, a także znaczenie, jakie dla ostatecznego kształtu dzieła miały kontakty Koźmiana z innymi twórcami tamtego czasu, głównie z Zygmuntem Krasińskim⁸⁵. Warto byłoby go uczynić przedmiotem oddzielnej refleksji

⁸² Zob. np. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wydanie poprawione, Lublin 1995, s. 365-385 (pierwsze wyd. 1934); M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej...*, s. 50-184; A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986, s. 18-22; K. Górski, *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1989, s. 42-43, *Małe Portrety Literackie* („Mickiewicz nawiązał swój poemat do monumentalnych dzieł epiki światowej, *Iliady* i *Jerozolimy wyzwolonej*, choć ze względu na skromne rozmiary *Grażyna* jest raczej miniaturą eposu” – *ibidem*, s. 42); B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, [w:] *Romantyzm*, red. A. Skoczek, Bochnia-Kraków 2003, *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, cz. 1 („utwór ten stanowi najpełniejszą w twórczości Mickiewicza realizację neoklasycystycznej formy organicznej” – *ibidem*, s. 296-297).

⁸³ Zob. uwagi na ten temat w: *Polska epopeja klasycystyczna...*, s. XXIX-XXXII.

⁸⁴ P. Żbikowski, *Kajetan Koźmian. Szkic do portretu*, Rzeszów 1991, s. 94. Badacz nisko jednak ocenia ten utwór, który jego zdaniem „okazał się martwy od chwili powstania, zdecydowała zaś o tym przede wszystkim jego wyraźnie anachroniczna struktura artystyczna” (*ibidem*). Warto przypomnieć, że jeszcze Stanisław Windakiewicz w ogólnym przeglądzie polskiej poezji epickiej stwierdził o *Stefanie Czarnieckim*: „Zdolności twórczej i natchnienia w tym utworze mało” (S. Windakiewicz, *Epika polska*, Kraków 1939, s. 49).

⁸⁵ Zob. A. Bar, *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947, s. 215-221; A. Waśko, *Literacki i polityczny dialog między Zygmuntem Krasińskim a Kajetanem Koźmianem*, [w:] *Długie*

badawczej, a także – jak sądzę – całościowej edycji. W zakresie cudowności na przykład zwraca uwagę w *Stefanie Czarnieckim* duża rola teologii maryjnej⁸⁶, w zasadzie nieobecnej w innych oświeceniowych realizacjach gatunku, powstałych w atmosferze wpływu prądów deistycznych. Wydaje się, że bardziej gruntowne opracowanie epopei Koźmiana wymagałoby szerszego i głębszego potraktowania zagadnienia poezji epickiej i jej przemian w wieku dziewiętnastym, a także, w jakimś zakresie, innej metodologii, niż zakłada niniejsza książka. Takie ujęcie zaś, sytuujące również „poważną” epikę heroiczną czy historyczną w relacjach z epickimi formami parodystycznymi lub komicznymi (poemat heroikomiczny, trawestacja itp.), z nowymi postaciami epiki absorbującej na przykład na większą skalę żywioł liryczny, a także choćby z poezją opisową oraz – w pewnym stopniu – z powieścią, jest bardzo potrzebne i pozostaje wyzwaniem do ewentualnej realizacji w przyszłości.

trwanie. *Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.

⁸⁶ Jak skonstatowała Zofia Rejman: „Religijność Koźmiana jest z ducha providencjalna i maryjna” (Z. Rejman, *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, Warszawa 2005, s. 333).

„MOŻNA GO NAZWAĆ PANEM POEMATÓW”

O oświeceniowej teorii epopei

Samo pojęcie epopei w wypowiedziach estetyczno-literackich epoki oświecenia (oraz naturalnie okresów wcześniejszych, między innymi francuskiego klasycyzmu) odnosi się – mniej lub bardziej – do zespołu cech treściowo-formalnych, ale również do szczególnej wartości, która przypisywana jest zarówno samemu gatunkowi, jak i umiejętnościom autora – napisanie epopei wymaga dużego kunsztu – a także doniosłemu tematowi utworu. W poszczególnych tekstach teoretycznych każdy z tych aspektów problemu bywa uwzględniany w różnym stopniu oraz prezentowany w różny sposób. Prawie zawsze mówi się jednak o pewnym idealnym modelu epopei, do którego można jedynie próbować się zbliżyć, ale właściwie nie sposób go w pełni zrealizować. Wciąż jest to gatunek wyjątkowy, który ma niejako ogarnąć całość ludzkiego doświadczenia, o czym jeszcze w wieku siedemnastym pisał u nas Maciej Kazimierz Sarbiewski:

tylko epopeja [...] zawiera w sobie całokształt wszystkich umiejętności i sztuk, tak iż poemat epicki czyni wrażenie pewnego rodzaju wszechświata zrodzonego w fantazji poety [...]. A za tym samym przemawia twierdzenie tak znakomitego filozofa jak Plato, iż w epopei Homera mieści się wszelka wiedza o sprawach boskich i ludzkich¹.

¹ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, s. 13-14, *Biblioteka Pisarzy Polskich. Seria B*, nr 4.

Należy zauważyć, że w oświeceniowych wypowiedziach teoretycznych na temat epopei o wiele więcej miejsca niż przy prezentowaniu innych gatunków zajmują omówienia konkretnych dzieł wzorowych, przede wszystkim Homera i Wergiliusza, niekiedy też Lukana², a stopniowo coraz częściej przedmiotem zainteresowania stają się utwory nowożytne: *Jerozolima wyzwolona*, *Luzjady*, *Raj utracony* czy oczywiście *Henriada*. Wciąż podejmowanym problemem jest ocena tych dzieł, ich porównywanie, najczęściej przy próbach odpowiedzi na pytanie, kto większy: Homer czy Wergiliusz. Niektórzy autorzy – Ignacy Krasicki czy Ludwik Osiński – swoje rozważania o epopei jako gatunku niemal w całości skupiają na prezentacji właśnie konkretnych wybitnych dzieł.

Tutaj skoncentruję się jednak głównie na sprawach ogólnych, dotyczących istotnych aspektów omawianego gatunku, przywołując wybrane wypowiedzi na ten temat, szczególnie te, które – jak się wydaje – miały największy wpływ na obraz epopei w świadomości estetyczno-literackiej twórców i czytelników epoki. Z tej racji, oraz dla większej klarowności wyводу, omawiam w każdym przypadku najpierw wypowiedzi autorów zagranicznych, poza jednym wyjątkiem: francuskich, następnie zaś polskich, którzy wówczas przeważnie na nich się powoływali.

CZYM JEST EPOPEJA I JEJ PRZEDMIOT?

W siedemnastowiecznym klasycyzmie epopeja pojawia się przede wszystkim jako ogniwo systemu genologicznego, w sąsiedztwie tragedii, od której jednak – jak twierdzi Nicolas Boileau – jest „jeszcze szczytniejsza w tonie”³. Autor *Art poétique* skupia się na istotnych aspektach tego gatun-

² Dokładniej o ocenie eposów antycznych w refleksji estetyczno-literackiej polskiego oświecenia piszę w: *Antyczne tradycje polskiej epiki oświeceniowej*, [w:] *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, Warszawa 2012, s. 447-452.

³ N. Boileau-Despréaux, *Sztuka poetycka*, tłum. A. Stepnowski, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy*

ku, przy czym wzory jego realizacji stanowią eposy szczególnie przezeń cenionego Homera („Wszystko, czego dotknął, w złoto się zmieniło”⁴) oraz Wergiliusza. Będąc – co w tym wypadku nie jest bez znaczenia – głównym przedstawicielem starożytników, Boileau przy omawianiu epopei jako negatywny punkt odniesienia wskazuje utwory współczesnych mu autorów francuskich, gloryfikuje zaś przede wszystkim twórcę *Iliady* (któremu, jak wiadomo, nowożytnicy wytykali wiele błędów): „Pokochaj jego dzieła, bo miłością szczerą / Upodobać je sobie, zysk to niechybiony”⁵.

Istotnym głosem w rozważaniach na temat omawianego gatunku jest wydany kilkakrotnie w stosunkowo krótkim czasie (po raz pierwszy w roku 1675), niejednokrotnie przywoływany w okresie oświecenia *Traité du poème épique* abbé René Le Bossu, który na pierwszy plan wysuwa dydaktyczną funkcję epopei, wiążąc jej teorię ściśle z retoryką. Według niego „epopeja to mowa umiejętnie wymyślona dla kształtowania obyczajów poprzez zamaskowane pod postacią alegorii ważnej akcji nauki, sformułowana wierszem, w sposób prawdopodobny, sprawiający rozrywkę i wykorzystujący cudowności”⁶. Ostatecznie to wszystko, jak napisze nieco dalej, służy pouczeniu: „La fin du poème épique est de donner des instructions morales á toute sorte de personnes en général et en particulier”⁷. Fabuła pełni jedynie funkcję *exemplum* maksymy moralnej, stanowiącej przesłanie dzieła. Ciekawa i godna podkreślenia jest bliska analogia między epopeją a bajką – obydwa te gatunki mają podobny cel i w podobny sposób chcą go realizować, co Le Bossu pokazuje, formułując nową postać definicji epopei: „L'épopée est une fable agréablement imitée sur une action importante, qui est racontée en vers d'une maniere vraisemblable et merveilleuse”⁸.

francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 48.

⁴ *Ibidem*, s. 52.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R. Le Bossu, *Traité du poème épique*, Paris 1693, s. 9-10.

⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁸ *Ibidem*, s. 11-12.

Warto w tym miejscu przywołać uwagi François Fénelona, również eksponującego dydaktyczny cel epopei, którą określa jako „historię [*fable*] opowiedzianą przez poetę po to, aby wywołać podziw i wzbudzić miłość cnoty”⁹. W epopei zatem, jego zdaniem, znajdują się niejako trzy zasadnicze składniki: „akcja, nauka moralna i poezja”¹⁰. Sądzi on bowiem, że ponieważ prawda sama w sobie nie ma wystarczającej mocy oddziaływania na odbiorcę, trzeba, aby uczynić ową prawdę przyjemną, poruszyć również jego wyobraźnię. Zdaniem Fénelona, w poezji heroicznej istnieją dwa sposoby czynienia ludzi lepszymi: pokazanie brzydoty wady i jej oplakanych skutków, co właściwe jest tragedii, oraz piękna cnoty i jej ostatecznego triumfu, co stanowi z kolei cechę epopei.

Duże znaczenie dla przemian w zakresie teorii omawianego gatunku miał spór starożytników z nowożytnikami. Ci ostatni wnoszą przekonanie o historycznej zmienności sposobów realizacji wartości estetycznych, wskazują obszar wolności twórcy, a ograniczonym w zasięgu i szczegółowości regułom chcą – kierując się przekonaniem o pewnych stałych cechach ludzkiej natury – nadać charakter uniwersalnych praw rozumowych. Jak pisze Owen R. Tylor: „Les modernes remplacent insi l’absolu et le dogmatique classiques par un absolu et un dogmatique géométriques”¹¹. W praktyce jednak tradycja grecko-łacińska była wciąż dominującym czynnikiem kształtującym obraz eposu w ówczesnej świadomości.

Ciekawe i ważne próby zdefiniowania epopei podjęto w osiemnastym wieku. Zakres treści zawartych w owych definicjach bywa różny, generalnie jednak widać odejście od widocznego u Le Bossu czy Fénelona „prostego”, czy raczej „bezpośredniego”, dydaktyzmu. Wolterowi wystarczy w zasadzie stwierdzenie, że „poemat epicki jest [...] wierszowanym

⁹ F. Fénelon, *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque*, [w:] idem, *Oeuvre complètes*, vol. 6, Genève 1971, s. 387.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ O. R. Tylor, *Introduction*, [w:] Voltaire, *La Henriade*, ed. critique par O. R. Tylor, [w:] *Les œuvres complètes de Voltaire*, vol. 2, Genève 1970, s. 95.

opowiadaniem [*récit*] bohaterskich przygód”¹². Inne cechy utworu nie należą do istoty tego gatunku, a są ściśle związane – to rezygnacja z klasycznego, siedemnastowiecznego uniwersalizmu – z duchem narodu, dla którego został napisany. Stąd nasuwa się zrozumiały wniosek, że „jeśli [...] chcemy mieć nieco szerszą wiedzę o sztukach, musimy poznać sposoby, jakimi uprawia się je u różnych narodów”¹³. Przedmiot epopei też jest uzależniony od ducha danego narodu. Dlatego Wolter, powołując się na słyszaną kiedyś opinię, że „Francuzi nie mają zmysłu epickiego”, stwierdza odnośnie do swojej *Henriady*:

Właśnie aby podporządkować się temu duchowi rozsądku i ścisłości, panującemu w wieku, w którym żyję, wybrałem bohatera rzeczywistego zamiast wymyślonego, opisałem prawdziwe wojny, a nie chimeryczne boje, i nie użyłem żadnego zmyślenia, które nie byłoby uderzającym obrazem prawdy¹⁴.

Wolter jest też przeciwnikiem reguł, gdyż uważa, że wybitni twórcy kierowali się wyłącznie własnym geniuszem.

Joseph de La Porte, autor popularnej wówczas *École de littérature*, bardzo lakonicznie definiuje omawiany tu gatunek jako wierszowane opowiadanie bohaterskich zdarzeń: „Le poème épique regardé en lui-même, est donc récit en vers d'avantures heroïque”¹⁵.

Dla Charles'a Batteux natomiast epopeja jest „opowiadaniem poetyckim jakiejś wielkiej akcji, która interesuje cały naród lub nawet całą ludzkość”¹⁶. Zestawiając ten gatunek z dyskursem historycznym, stwierdza on, że historia, która przedstawia zróżnicowany obraz czasu i ludzi, może ograniczyć się do zaprezentowania faktów, bez ich zmieniania czy

¹² Voltaire, *Szkic o poezji epickiej*, tłum. J. Warchoł, [w:] *Europejskie źródła...*, s. 179.

¹³ *Ibidem*, s. 183.

¹⁴ *Ibidem*, s. 195.

¹⁵ J. de la Porte, *Ecole de littérature, tirée de nos meilleurs écrivains*, Paris 1765, t. 1, s. 338.

¹⁶ Ch. Batteux, *Principes de la littérature*, Lyon 1802, t. 2, s. 146. Przekłady z języka francuskiego, przy których nie podano tłumacza, są mojego autorstwa.

upiększania, natomiast epopeja, która w ramach uporządkowanej akcji opowiada o tym, co wymyślone, a jedynym w tym zakresie ograniczeniem jest możliwość, winna się jeszcze podobać odbiorcy, wzbudzać jego zachwyt, zajmować wszystkie jego władze: rozum, wyobraźnię, zmysły. Poza tym historia przedstawia tylko przyczyny naturalne, zaś epopeja uwzględnia również działanie przyczyn nadprzyrodzonych, kierujących losem człowieka i zdarzeniami, które stanowią temat dzieła. Zatem według Batteux historię można określić jako „opowiadanie prawdziwe naturalnej akcji, poezję jako opowiadanie poetyckie akcji cudownej”¹⁷. O ile różne gatunki wzbudzają zainteresowanie różnymi tematami, o tyle zadaniem epopei jest łączyć wszystkie te rodzaje zaciekawienia, prezentować niejako cały wszechświat. Wymaga to od poety wyjątkowych umiejętności. „C'est le peintre de tout l'Univers” – stwierdza dobitnie Batteux¹⁸.

Autor *Zasad literatury* wyróżnia dwa rodzaje epopei, heroiczną i komiczną, przy czym nazwa gatunkowa w ścisłym sensie odnosi się do tej pierwszej. Nie chce też traktować tego gatunku jako alegorii, czym podejmuje wprost polemikę z poglądami Le Bossu. Oddziaływanie dydaktyczne eposu – jeśli o takim można mówić – w ujęciu Batteux nie jest tak proste, ponieważ poeta przedstawia rzeczy nie takimi, jakimi są, ale jakimi powinny być; tworzy przede wszystkim idealne modele doskonałości, wzorowane wprawdzie na naturze, ale niebędące jej bezpośrednim odzwierciedleniem. Gdyby nawet autor uczynił przedmiotem swojego zainteresowania fakt historyczny, musi go potraktować tak, jakby nigdy nie zaistniał, bez odniesienia do konkretnych imion, osób czy miejsc. Dlatego w poezji potrzebne jest „zmyślenie”. „Obrazy historyczne są zaledwie szkicami, filozoficzne są suche i bezbarwne; potrzebna jest poezja, aby oddać rzeczy w pełni oraz nadać im siłę i życie”¹⁹. Epopeja ma w ten sposób pokazać, „kim jest człowiek, jego uczucia, wady, cnoty, jego wielkość i słabość”²⁰.

¹⁷ *Ibidem*, s. 148.

¹⁸ *Ibidem*, s. 164.

¹⁹ *Ibidem*, s. 207.

²⁰ *Ibidem*.

Jeszcze inaczej kwestię tę postrzega Jean-François Marmontel, dla którego „epopeja to naśladowanie w opowiadaniu akcji interesującej i godnej pamięci”²¹. Odróżnia się ona w ten sposób od historii, która jedynie opowiada, ale nie naśladuje, od utworu dramatycznego, który przedstawia akcję, od poematu dydaktycznego, który jest zbiorem przepisów, od historii wierszowanej, która jest następstwem wypadków, lecz bez dbania o jedność. Marmontel, wysoko ceniąc geniusz Homera, nie uważa jednak za słuszne traktowanie jego dzieła, pierwszej realizacji gatunku, jako wzoru. Chce bowiem badać samą naturę epopei. Akcja, oprócz tego, że ma być interesująca i godna pamięci, nade wszystko „winna mieć wielkość i znaczenie uniwersalne, to jest niezależne od wszystkich zainteresowań, systemów, wszystkich przesądów narodowych, i być oparta na uczuciach i niezmiennych światłach natury”²². Ma ona więcej wielkości i ważności, jeśli jej przedmiot jest powszechny, ważniejsze są bowiem nie sprawy poszczególnych ludzi, lecz ludzkości w ogóle. Te ostatnie stanowią najgodniejszy i najszlachetniejszy przedmiot eposu. Na pochwałę zasługuje według Marmontela poemat Lukana, który pokazywał miłość wolności i sprzeciwiał się jej pogwałceniu²³. Wielkość i znaczenie akcji epopei zależy bowiem od wielkości przykładu, który przedstawia, i jego – co charakterystyczne dla autora *Elementów literatury* – znaczenia dla ludzkości.

Według Hugh Blaira, mającego spory wpływ na polską myśl estetyczną początku dziewiętnastego wieku, epopeja jest gatunkiem wyjątkowo szlachetnym, ale i wyjątkowo trudnym²⁴, wymagającym szczególniego geniuszu poetyckiego, a przy tym ocenianym przez krytyków ze szczególną drobiazgowością. Angielski autor definiuje epopeję w dość oszczędnych słowach: „To poetyckie opowiadanie o znamienitych

²¹ J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par S. Le Ménahèze, Paris 2005, s. 509.

²² *Ibidem*, s. 353.

²³ *Ibidem*, s. 354.

²⁴ H. Blair, *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, trad. P. Prévost, Genève 1808, t. 4, s. 80.

działaniach”²⁵. Jakkolwiek nie ma ona charakteru alegorycznego w takim sensie, jaki przedstawia Le Bossu, spełnia ważną funkcję dydaktyczną, wzbudzając w sercu odbiorcy szlachetne uczucia i podziw dla cnoty. Wszystko w epopei ma być poważne i wzniosłe, niedopuszczalne są żarty czy rozrywka. Nie ma tu więc mowy o żadnej postaci – jak u Batteux – epopei komicznej. Podkreślając oczywistą potrzebę, aby akcja epopei była ważna, Blair wskazuje, iż najlepszym do tego środkiem jest jej usytuowanie w odległej przeszłości (czego, jak sądzi, zabrakło poematom Lukana i Woltera). Z jednej strony powiększa to w naszej wyobraźni postaci i zdarzenia, a z drugiej pozwala autorowi swobodniej wprowadzać elementy fikcyjne.

W polskiej refleksji estetyczno-literackiej na temat epopei widać wyraźną różnicę między poglądami formułowanymi w osiemnastym wieku, a tymi, które należą już do klasycyzmu postanisławowskiego, co wynika między innymi z odmienności koncepcji genologicznych, przejścia w dużej mierze, chociaż nie tylko, od postawy normatywnej do opisowej²⁶.

Filip Nereusz Golański kładzie nacisk na wartościujące nacechowanie omawianego gatunku; stosuje zamiennie określenia „epopeja” (rzadziej) i „wiersz bohaterski”, który – jak pisze – „najprzedniejszym jest dziełem w poezji rozumu, dowcipu, imainacji i gustu”. Stąd wynika zrozumiały wniosek, że „pomiedzy rozmaitymi niby tego gatunku poematami doskonale są bardzo rzadkie”²⁷, a i w najdoskonalszych zdarzają się błędy.

²⁵ *Ibidem*, s. 86.

²⁶ Na temat odmienności koncepcji genologicznych okresu stanisławowskiego i postanisławowskiego zob. P. Żbikowski, *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999, s. 171-248.

²⁷ F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 346, *Świadomość Literacka w Polsce*.

Golański stawia więc przed twórcą epopei niezwykle wysokie wymagania, niemal nie do spełnienia. Omawia też wzorowe realizacje gatunku, czyli eposy antyczne; twierdzi między innymi, że „Grecy i Łacinnicy nic doskonalszego w swym języku nie mają nad poezją Homera i Wergiliusza”. U obydwu autorów znajduje on także „źródło i wzór dobrego gustu”, a w końcu przyznaje, że „boskiego coś w wyrażeniu swym mają”²⁸. Sporo miejsca poświęca pokazaniu, na czym polega wyższość poety greckiego nad rzymskim.

Autor rozprawy *O wymowie i poezji* jako cel utworów będących realizacją tego gatunku wskazuje „przykład” i „podziwienie”, zatem zgodnie z wymogami estetyki klasycznej chodzi mu o to, że epos ma równocześnie poruszać i uczyć. W wypowiedziach innych autorów zostanie wyeksponowane właśnie owo „podziwienie”, sam „przykład” zaś – jak się wydaje – stopniowo straci na znaczeniu, jakkolwiek ta funkcja, związana też z retorycznym nacechowaniem utworów, jest wciąż zauważana.

Także Franciszek Ksawery Dmochowski sytuuje epopeję najwyżej w hierarchii gatunków, a w każdym razie – tu postępuje w ślad za Boileau – uważa, że „wznosi” się ona „wyższym jeszcze tonem” niż tragedia. Kiedy przechodzi do konkretów, wymienia tradycyjny kanon: Homer, Wergiliusz, Tasso, Milton, a dopiero po znaczącym pytaniu: „Można-li mniejsze równać do sztuki z wielkimi?”²⁹ zauważa również „cnego autora *Myszeidy*”. Czyni to raczej nie po to – wbrew temu, co sugeruje Stanisław Pietraszko³⁰ – aby ten poemat postawić obok wielkich epopei europejskich, lecz by wyrazić uznanie dla przedsięwzięcia polskiego poety, zapewne jako autora *Wojny chocimskiej*, która – jak czytamy trochę dalej – winna stać się dla polskich twórców zachętą (właśnie przede wszystkim zachętą) do podjęcia prób na tym polu. Dalsza charakterystyka gatunku odwołuje się jednak wyłącznie do „kanonicznych” arcydzieł.

²⁸ *Ibidem*, s. 351.

²⁹ F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, [w:] *Oświeceni o literaturze...*, cz. 1, s. 395.

³⁰ S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 555, *Studia z Okresu Oświecenia*, t. 4.

W ślad za Boileau jako wzór introdukcji zacytowany tu został wprawdzie początek eposu Wergiliusza, jednak w kreacji bohaterów – jak konstatuje Dmochowski – „Homer jest przedziwny, Homer niezrównany”³¹. Można powtórzyć za Stanisławem Pietraszką, iż „poetyka epiki heroicznej u Dmochowskiego rozpięta była między tradycją i marzeniem”³².

Warto zauważyć, że również według Ignacego Krasickiego, który nie daje oddzielnej definicji epopei, skupiając się na realizacji poszczególnych reguł gatunku w konkretnych tekstach, na najwyższą ocenę zasługuje Homer, „najpierwszy i co do czasu, i co do wytworności, pisarz dzieł bohaterских”³³, które stały się wzorem dla późniejszych autorów i wciąż zachowują wysoką wartość.

W klasycyzmie postanisławowskim kontynuowane są rozważania nad epopeją jako gatunkiem o szczególnej roli i wartości. Apologię eposu, połączoną z uwagą o potrzebnych szczególnych kwalifikacjach twórcy, na początku dziewiętnastego wieku formułuje Onufry Górski: „Najpiękniejszym i najwspanialszym poematem jest wiersz bohaterski. Można go nazwać panem poematów. W nim jaśnieją z największą okazałością wszystkie skarby poezji. Osobliwszej zatem potrzebuje mocy imaginacji i nadzwyczajnej rozległości dowcipu”³⁴. Górski wskazuje jako przedmiot epopei „opowiadanie poetyczne bohaterskiej i zadziwiającej sprawy”; także odróżnia epopeję od historii, której „gruntem” jest prawda, podczas gdy „wiersz [...] bohaterski opiewa wiele rzeczy, które się nigdy nie zdarzyły, lubo w zwyczajnym biegu zdarzyć się mogły”³⁵. Feliks Bentkowski twierdzi natomiast: „Właściwy [...] wiersz bohaterski, czyli epopeja, ma za cel, aby w ciągłym wystawieniu działania namiętności jakowej lub

³¹ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 401.

³² S. Pietraszko, *op. cit.*, s. 579.

³³ I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] idem, *Dzieła poetyki*, t. 3, Warszawa 1803, s. 12.

³⁴ O. Górski, *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich*, cz. 2, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 2: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1995, s. 26, *Świadomość Literacka w Polsce*.

³⁵ *Ibidem*, s. 27.

zapału pojedynczego człowieka albo całego narodu w walce z losami zostającego, uczynić zadosyć temu wszystkiemu, cokolwiek sztuka od poezji tylko wymagać może”³⁶.

W osiemnastowiecznej refleksji nad epopeją nie wprowadzano u nas żadnych podziałów – choćby takich, jakie zaproponował Batteux – ale pojawiają się one w wypowiedziach estetyczno-literackich na początku wieku dziewiętnastego. Wtedy jednak wskazuje się aż trzy odmiany epopei, przy czym czynią to niemal zgodnie trzej znani autorzy wypowiedzi teoretycznych na ten temat: Euzebiusz Słowacki, Józef Franciszek Królikowski i Józef Korzeniowski. Pierwszy poświęca uwagę głównie epopei bohaterskiej (która przedstawia „sprawę wielką i ważną, czyn bohaterski”), ale wyróżnia także epopeję „komiczną, czyli żartobliwą”³⁷, zwaną również dalej „bohatersko-żartobliwą”³⁸, a następnie jeszcze epopeję „rycerską”, reprezentowaną przez *Orlanda szalonego*, który nie mieści się w zakresie dwóch pozostałych³⁹. Także Królikowski właśnie dla poematu Ariosta tworzy nową kategorię genologiczną, zwaną epopeją romantyczną, a oprócz tego wskazuje jako „właściwą” epopeję poważną, nazywaną również „wierszem bohaterskim”; poza tym wyróżnia jeszcze epopeję „żartobliwą, czyli komiczną”⁴⁰. Korzeniowski zaś zauważa, że obok „poematów prawdziwie bohaterskich”, takich jak *Eneida* czy *Jerozolima wyzwolona*, mamy epopeję komiczną lub satyryczną oraz heroikomiczną lub romantyczną⁴¹.

W centrum uwagi we wszystkich przypadkach znajduje się wciąż epopeja „prawdziwa” czy „poważna”, określona przez Słowackiego jako „poetyczne opowiadanie ważnej jakiej i bohaterskiej sprawy, która

³⁶ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, Warszawa–Wilno 1814, t. 1, s. 452.

³⁷ E. Słowacki, *O poezji w ogólności*, [w:] idem, *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826, s. 98.

³⁸ *Ibidem*, s. 114.

³⁹ Zob. *ibidem*.

⁴⁰ J. F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, Poznań 1828, s. 74.

⁴¹ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 150–151.

zadziwia swoją wielkością”, a poza tym dotyczy losów jednego lub wielu narodów. W epopei myśl poety wznosi się do spraw boskich i wprowadza do działania „władze nadprzyrodzone”. Co istotne, Słowacki uważa, że przedmiot utworu należącego do prezentowanego gatunku może być „zmyśleniem poety” lub – to znamienna różnica w stosunku do poglądów formułowanych w osiemnastym wieku – „historycznym zdarzeniem”⁴². W dalszych, dość rozbudowanych rozważaniach przyznaje on epopei wyjątkową wartość, twierdząc, iż do niej „należy to wszystko, co poezja opisująca najpiękniejszego i najwspanialszego mieć może”⁴³. Zakładając pewien – by tak rzec – wzorowy model tego gatunku, będącego „najwyższym i najprzedniejszym tworem poezji”, Słowacki twierdzi, iż jest on „światem, albo raczej historią skróconą świata moralnego i fizycznego”⁴⁴, a twórca ma być „malarzem całego świata”⁴⁵. Przypisanie epopei tak ambitnego charakteru ma już swoją tradycję, także w naszej refleksji estetyczno-literackiej – by przypomnieć przywołany wyżej pogląd Sarbiewskiego – ale rodzi pytanie o jego zgodność choćby z proponowanym podziałem, który wyrastając naturalnie z obserwacji istniejących dokonań literackich, kieruje raczej uwagę na zespół cech treściowo-formalnych jako istotnych wyznaczników konkretnych odmian gatunku.

Jeśli chodzi o preferowane wzory, Słowacki wskazuje przede wszystkim eposy Homera, które wyróżniają się „tak przez wyborność układu, jako też przez sztukę opowiadania, tudzież prawdziwą poezją stylu, charakterów, obrazów i opisów”⁴⁶. Na pochwałę zasługuje także Wergiliusz, który naśladuje Homera, ale owo „naśladowanie, ożywione wysokim poety gieniuszem, przystosowane szczęśliwie do smaku, stopnia oświecenia i obyczajów swego narodu, pomiędzy najpierwszymi dziełami dowcipu i rozumu liczyć się może”⁴⁷. W „drugim rzędzie” sytuuje Słowacki *Farsalię*,

⁴² E. Słowacki, *op. cit.*, s. 97.

⁴³ *Ibidem*, s. 105.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 106.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 109.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 110.

„dzieło, któremu na wielkich myślach i poetycznych nie zbywa obrazach, ale którego układ bardziej się do historii niż do epopei zbliża”⁴⁸.

Epopeja mogła być jednak w tym momencie tylko artystyczną kreacją obrazu świata, ale nieposiadającą już charakteru pierwotnego i bezpośredniego przekazu wiedzy boskiej. Rozdźwięk między historią a poezją, rzeczywistością a fikcją stoi – jak się wydaje – u podstaw niemożności zrealizowania marzenia o gatunku, który wyrasta z odczucia homeryckiej, mitycznej jedności świata. Z drugiej strony budzenie podziwu jest wciąż traktowane jako podstawowy cel epopei. Królikowski określa ją jako „prawdziwie poetyckie wystawienie znakomitego zdarzenia albo ważnego czynu ze wszystkimi przyczynami, okolicznościami i skutkami, w których się wielkość przyrodzenia człowieczego szczególnie rozwija”⁴⁹. Podobnie jak Słowacki, autor *Rysu poetyki* wskazuje jako przedmiot „wiersza właściwego bohaterskiego” zdarzenie fikcyjne lub prawdziwe, przy czym zadaniem poety jest pokazanie, „do jakiej wielkości człowiek wznieść się zdoła”, a postępowanie twórcy wyznacza „potrzeba najmocniejszego wrażenia”⁵⁰.

Warto dodać, że Królikowski, w odróżnieniu od większości innych autorów, wyżej niż Homera stawia Wergiliusza. Chcąc pokazać „wzór planu epopei”, zamieszcza streszczenie *Eneidy*. Tłumaczy przy tym, iż nie wybrał „dzieła ojczystego”, gdyż nie osiągnęliśmy jeszcze odpowiedniego poziomu w tym zakresie, „a tu chodziło o wykazanie tego, co pod względem planu za najwyborniejsze uznano”⁵¹.

Dla Korzeniowskiego, który jednak wyżej ocenia Homera, cel epopei to „podobanie się i nauka”. Dalej wyjaśnia on:

Nauka mieści się w wystawieniu trafnym i żywym ludzi, ich sposobu myślenia i uczuć; w podniesieniu naszych wyobrażeń o godności natury ludzkiej, w pociągnięciu naszej skłonności przez interes lub powab ku

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. F. Królikowski, *op. cit.*, s. 73-74.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 74.

⁵¹ *Ibidem*, s. 79.

temu, co szlachetne i wielkie; w okazaniu nam ludzi znakomitych darami przyrodzenia i losu, ulegających przecież ze czcią prawom Boga, natury i społeczności⁵².

Jak widać, przy prezentowaniu epopei w tym okresie niemal zawsze pojawiają się podobne zagadnienia: jedność akcji, cudowność, bohaterowie, kompozycja i styl, stąd w dalszej części tego rozdziału omawiam kolejno opinie dotyczące tych właśnie kategorii.

AKCJA I KOMPOZYCJA

Wydaje się, że najbardziej zbliża poglądy autorów różnych wypowiedzi na temat epopei przekonanie o potrzebie jedności akcji, jakkolwiek owa jedność też bywa niejednakowo rozumiana. Akcentuje ją, w zgodzie z estetyką klasyczną, Boileau, według którego temat epopei „w zdarzenia musi być ubogi”, aby zbytnio nie rozpraszać uwagi odbiorcy, natomiast bogate winne być opisy: „Bądź szczodry i wzniosły, kiedy opisujesz”⁵³. Nawiązując do tradycji Horacego, Boileau formułuje opinię o niezbędnym porządku, jasności, adekwatności tonu do charakteru tego, co jest przedstawione: „Wszystko, bez przesady, łatwo się układa; / Każdy wiersz i słowo ku zdarzeniom bieży”⁵⁴. Wzór takiego postępowania daje Homer.

Le Bossu podkreśla, że to akcja jest przede wszystkim przedmiotem epopei (i jej podporządkowane są postacie), przy czym nie należy wprowadzać niczego, co nie byłoby z nią związane. Autor *Traité du poème*

⁵² *Ibidem*, s. 74. Roman Magryś, referując poglądy Korzeniowskiego odnośnie do charakteru i celu omawianego gatunku, stwierdza: „Na przestrzeni całego eposu panuje ton poważny. Podziw, trwoga i litość oto uczucia, które ma w czytelniku wzbudzić epopeja. Zadaniem epopei jest zatem uaktywnienie wyobraźni odbiorcy oraz wywołanie w nim rozmaitych doznań” (R. Magryś, *Genologia polska schyłku klasycyzmu*, [w:] *Myśl, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997, s. 195-196).

⁵³ N. Boileau-Despréaux, *op. cit.*, s. 51.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 52.

épique wymienia cztery aspekty akcji: jedność, całość, ważność i długość⁵⁵, które następnie dość dokładnie omawia. Skupiając zaś uwagę na tym, co przeszkadza w osiągnięciu jedności, wskazuje trzy czynniki. Po pierwsze: nie należy wprowadzać epizodu niezwiązanego z planem i tłem akcji i niebędącego jej naturalnym składnikiem, po wtóre: trzeba powiązać owe epizody ze sobą nawzajem, po trzecie wreszcie: żadnego z nich nie można kończyć w taki sposób, aby sam wydawał się zamkniętą akcją, lecz trzeba starać się, by był postrzegany jako jej niedokończony składnik⁵⁶. Akcja epopei winna stanowić całość, posiadającą – powtarza Le Bossu za Arystotelesem – początek, środek i zakończenie⁵⁷. W odróżnieniu od historyka, który może nie znać niektórych przyczyn przedstawianych zdarzeń, poeta winien jasno je wskazać; mogą być nimi zarówno nastroje lub usposobienia (*humeurs*) postaci, jak też ich zainteresowania czy dążenie do osiągnięcia jakiegoś celu⁵⁸.

Według Fénelona z podstawowym zadaniem epopei wiąże się fakt, że akcja winna być „wielka, jedna, skończona, cudowna, ale przede wszystkim prawdopodobna i o określonej długości”⁵⁹. Wymóg jedności akcji sprawia, że tematem dzieła nie może być po prostu jakieś wydarzenie historyczne czy życie konkretnego człowieka, obejmujące różne fakty niepowiązane ze sobą. Epopeja nie jest bowiem „pochwałą bohatera proponowanego jako wzór, lecz opowiadaniem jednej i znamienitej akcji, która jest prezentowana jako przykład”⁶⁰. Nie oznacza to, że należy zrezygnować z epizodów, ale powinny one być związane z akcją, stanowić przeszkody, jakie pokonuje bohater w dążeniu do celu. Całość akcji wymaga, aby istniała jej przyczyna, godna bohatera i odpowiednia do jego charakteru, następnie punkt kulminacyjny (*noeud*), który pojawia się w sposób naturalny, wreszcie równie naturalne rozwiązanie. Oprócz

⁵⁵ R. Le Bossu, *op. cit.*, s. 111.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 117.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 136.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 145.

⁵⁹ F. Fénelon, *op. cit.*, s. 387.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 388.

perypetii i rozwiązania akcji głównej każdy z epizodów ma swój punkt kulminacyjny i swoje rozwiązanie. Intrygi zadziwiające, właściwe powieści, służące wyłącznie zabawie, byłyby poniżej powagi i godności epopei.

Także Wolter zauważa, że – mimo wspomnianych wyżej różnic między narodami – można odnaleźć coś, co jest im wspólne i co pozwala na sformułowanie ogólnych zasad dotyczących epopei. Wszystkie narody bowiem kierują się zdrowym rozsądkiem. „Wszystkie one stwierdzą, że akcja (*action*) jedna i prosta (*une et simple*), która nie wymaga męczącego napięcia uwagi, bardziej będzie się podobała niż nagromadzenie strasznych zdarzeń”. Poza tym owa akcja winna być dostojna, interesująca, a wreszcie skończona, „ponieważ nie ma ludzi, którzy byliby zadowoleni, gdyby otrzymali część tego, co sobie obiecywali”⁶¹. Warto podkreślić, że te ogólne reguły nie wynikają – jak w przypadku Boileau – z przypisania waloru uniwersalnego konkretnej tradycji i konkretnym wzorom, lecz z rozpoznania uniwersalnych, oczywiście w przekonaniu autora *Henriady*, cech ludzkiej natury.

Również Batteux zakłada powszechną zgodę na to, iż „akcja poetycka powinna być jedna”, to znaczy tak skonstruowana, by była niezależna od wszelkiej innej akcji, a wszystkie jej części były w sposób naturalny między sobą powiązane. Działania poety rozciągają się tu zresztą niejako między dwoma biegunami: przyczyną, która skłania bohaterów do działania, oraz celem, jaki znajduje się na końcu akcji, która także winna być interesująca (a sposoby zainteresowania czytelnika zostały w *Zasadach literatury* dość dokładnie omówione). Nie oznacza to wyeliminowania epizodów, przy czym epizod rozumiany jest przez Batteux jako „część, która wspomaga akcję główną, ale może się od niej oddzielać, nie przeszkadzając w osiągnięciu celu”⁶².

Dla Marmontela jedność akcji – także wynikająca z niezmienniej i powszechnej reguły i należąca do istoty gatunku – realizowana jest wtedy, gdy od początku do końca ta sama zawsze przyczyna prowadzi

⁶¹ Voltaire, *op. cit.*, s. 181.

⁶² Ch. Batteux, *op. cit.*, s. 158.

do tego samego efektu⁶³. Nie można owej jedności uzależniać od czasu ani ilości zdarzeń, byle wynikały one kolejno z siebie albo przynajmniej zdążyły do jednego wyraźnego celu.

Blair powołuje się w tym wypadku na Arystotelesa i podkreśla, że im jedność akcji będzie bardziej widoczna, tym oddziaływanie na duszę odbiorcy będzie skuteczniejsze. Ważne jest, aby owa jedność miała swoją podstawę w temacie i wynikała ze wzajemnego związku części konstytuujących całość⁶⁴. Dopuszczalne są także – i mogą dodawać dziełu uroku – epizody⁶⁵, które muszą się jednak pojawiać w sposób naturalny i pozostawać w ścisłym związku z akcją, a poza tym – służąc między innymi różnicowaniu opowiadania – powinny posiadać przedmiot odmienny od tego, co je poprzedza, i tego, co po nich następuje. Żeby akcja była ciekawa, autor musi wybrać temat z jakiegoś powodu bliski odbiorcom danego czasu i kraju (na przykład gdy bohaterem będzie założyciel państwa), a nade wszystko – aby dzieło było interesujące dla wszystkich, niezależnie od miejsca czy epoki – musi zadbać o odpowiednią jego kompozycję. Każdy czytelnik na przykład będzie znudzony, czytając ciągle opowiadanie o wojnach i bitwach – „Il faut parler au coer”⁶⁶. Poeta winien zatem hojnie rozmieszczać w dziele sceny przyjemne, wzbudzające uczucia miłości, delikatności, życzliwości.



W polskiej refleksji nad eposeją postulat jedności akcji powtarza się często, przy czym – ten teleologiczny punkt widzenia, właściwy estetyce klasycyzmu, należy podkreślić – głównym wyznacznikiem owej jedności jest niemal zawsze cel, do którego zmierzają przedstawione zdarzenia. Golański pisze między innymi: „Akcja poematu będzie jednostajna,

⁶³ J.-F. Marmontel, *op. cit.*, s. 510.

⁶⁴ H. Blair, *op. cit.*, s. 92.

⁶⁵ „Non seulement des épisodes [...] sont permis au poète épique, mais lorsqu'ils sont bien exécutés, ils deviennent pour son ouvrage une brillante parure” (*ibidem*, s. 95).

⁶⁶ *Ibidem*, s. 101.

gdy od początku aż do końca, od zamysłu aż do jego wykonania jednaż będzie przyczyna do jednegoż celu dążąca”⁶⁷. Nie widzi zaś ograniczeń, jeśli chodzi o czas, miejsce, liczbę bohaterów czy wielość zdarzeń, byle tylko istniał między nimi ścisły związek przyczynowo-skutkowy. Poeta przy tym powinien uważać, „żeby się albo zbyt nie rozszerzał, albo żeby nie miał jasnie rozwiązywać trudności”⁶⁸. Także Dmochowski wspomina o jedności akcji, ubogaconej wprawdzie dużą liczbą epizodów, czyli „tysiącem bajek”, ale dążącej „do celu jednej wielkiej sprawy”⁶⁹. Modelowymi przykładami w tym zakresie są dłań *Iliada* i *Eneida*.

Potrzebę jedności i „zupełności” akcji epopei podkreśla również, już na początku dziewiętnastego wieku, Górski, według którego „powinien poeta mieć zawsze jedną główną sprawę na oku, inne zaś z niej wypływające ściśle z pierwszą połączone być mają”⁷⁰. Nie oznacza to wykluczenia „ustępów”, ale te „albo z samej materii, albo z okoliczności z nią związanych wyciągnięte być powinny”⁷¹.

Słowacki, który jedności akcji poświęca dość dużo miejsca, mówi natomiast, że ma ona być „najistotniejszym przymiotem sprawy, która jest materią epopei”. Przypomina, iż różni autorzy wprawdzie łączą tę kategorię z bohaterem lub czasem, ale dla uniknięcia „rozdzielenia” uwagi czytelnika chodzi przede wszystkim o to, żeby wszystkie „części składające celniejszą sprawę” zmierzały w tym samym kierunku i łączyły się „w jednym punkcie widzenia”⁷². Przykład takiego rozwiązania znajdujemy w *Iliadzie* i *Odysei*. Dopuszczalne są oczywiście „ustępy” i „epizody” dla odpowiedniego urozmaicenia, ale cała epopeja powinna być jak rzeka, która mimo wielu przeszkód i zakrętów dąży do jednego celu. Oznaką największej doskonałości pod tym względem jest to, że akcja nawet dużego dzieła da się opowiedzieć „w krótkich słowach”⁷³.

⁶⁷ F. N. Golański, *op. cit.*, s. 347.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 394.

⁷⁰ O. Górski, *op. cit.*, s. 29.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² E. Słowacki, *op. cit.*, s. 98.

⁷³ *Ibidem*, s. 99.

Także Królikowskiemu jedność bohatera ani czasu nie wystarcza dla jedności akcji, gdyż chodzi mu w istocie o „związek rozmaitości, w których wszystkie zdarzenia do jednej odnosić się mogą przyczyny, czyli gdzie wszystko do jednego zmierza celu”. Owo dążenie do wspólnego celu ma zachodzić – przypomina autor *Rysu poetyki* – „nie tylko w zdarzeniach, ale nawet w charakterach, namiętnościach i czynności działających osób”⁷⁴. Zaleca on też, żeby akcja miała swój koniec („aby czytelnik względem swojego bohatera i jego przedsięwzięcia został zaspokojony”⁷⁵) oraz żeby ów koniec był szczęśliwy. Dopuszcza wprawdzie Królikowski „ustępy”, ale zaraz dodaje, że winny one „być wyciągnięte” z „rzeczy głównej”⁷⁶ albo ze związanych z nią okoliczności.

Korzeniowski, dla którego jedność akcji jest najważniejszą cechą każdego dzieła, wyjaśnia dość dokładnie, jak można ją osiągnąć. Autor winien „rzeczną główną ze szczegółami kreślić, charakterów celnych osób całkowicie rozwijać i dać je zupełnie poznać”⁷⁷. W ten tylko sposób twórca „uczyni akcję eposu całą i kompletną”⁷⁸. Jak wyjaśnia relacjonujący jego poglądy na ten temat Roman Magryś: „Jedność akcji wypływa z istnienia związku przyczynowo-skutkowego między istotnymi zdarzeniami oraz ze szczególnego ujęcia rozgrywających się wypadków, a także z dokładnego i pełnego określenia charakteru osób działających”⁷⁹.

Również Ludwik Osiński podkreśla, że zasada „jedności czynu”, opisana przezeń na podstawie analizy konkretnych dzieł, należy do stałych prawd, „o które smak i rozsądek zawsze i wszędzie się dopomina”⁸⁰. Podczas omawiania *Iliady*, prezentując jedność akcji eposu jako niezbędną do „zajęcia słuchacza”, a także jego „przekonania”, wskazuje, że jest to

⁷⁴ J. F. Królikowski, *op. cit.*, s. 75.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 76.

⁷⁷ J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 153.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ R. Magryś, *op. cit.*, s. 196.

⁸⁰ L. Osiński, *Wykład z literatury porównawczej*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4, Warszawa 1862, s. 11.

niejako część ogólnej reguły, gdyż według niego (i oczywiście nie tylko) „jedność rzeczy pierwszą jest rymotwórstwa zasada”⁸¹.

Precyzyjne wyjaśnienie, na czym polega jedność akcji, niezbędna zarówno w dramacie, jak i w eposie, zamieścił Adam Mickiewicz w swojej recenzji *Jagiellonidy* Dyzmy Bończa Tomaszewskiego, ogłoszonej w roku 1819 na łamach „Pamiętnika Warszawskiego”:

Akcja wtenczas się jedną nazywa, kiedy wszystkie, mniejsze nawet zdarzenia, do niej wprowadzone, z jednego rozwijają się punktu, postępują w ciągłej od siebie zależności, wikłają się i rozwiązują nareszcie, opisy zaś i obrazy, za okrąg głównej akcji wychodzące, są tylko epizodami, które jakkolwiek potrzebne, przecież w użyciu określone być muszą⁸².

CUDOWNOŚĆ

O ile postulat jedności akcji, mimo pewnych odmienności w szczegółach, jest w zasadzie wspólny wszystkim teoretycznym modelom eposu i wyznacza istotną płaszczyznę wspólnoty poglądów estetycznych klasycyzmu, o tyle kwestia cudowności okazuje się kontrowersyjna i pokazuje odmiennność między estetyką klasycyzmu siedemnastowiecznego a klasycyzmem epoki oświecenia oraz spore zróżnicowanie w obrębie tego ostatniego.

Dla Boileau cudowność jest niezbędnym składnikiem eposu; według niego –

[...] poezja epicka
W rozległej opowieści o długiej czynności
Fabułą [*fable*] się wspiera i mitem się żywi⁸³.

⁸¹ Idem, *Wykład z literatury porównawczej*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 14.

⁸² A. Mickiewicz, *Uwagi nad Jagiellonidą Dyzmasa Bończy Tomaszewskiego, drukowaną w Berdyczowie r. 1818. 8-vo. (17 ½ ark.)*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 82.

⁸³ N. Boileau-Despréaux, *op. cit.*, s. 48.

Zabieg ten ma przede wszystkim charakter estetyczny – „wszystko przybiera postać, duszę, ducha i oblicze”, aby nas oczarować. Nie trzeba zatem odrzucać antycznej mitologii, stanowiącej ozdobę, bez której utwór staje się po prostu nieciekawym, a sama akcja mogłaby się okazać banalna. Pojawia się tu więc rozdzźwięk między prawdą a poezją. Świat boski, „machina”, określona jako „szlachetne baśnie”, nie wyjaśnia już rzeczywistych przyczyn zdarzeń, ale funkcjonuje teraz wyłącznie na poziomie poezji, stanowiąc w istocie – wszak mamy do czynienia ze „starożytnikiem” – niezbędny wyznacznik poetyckości, bez którego „poeta tylko nieśmiałym prozaikiem będzie”⁸⁴. Wykorzystanie do tego celu religii chrześcijańskiej jest nieodpowiednie, już to ze względu na godność tejże religii (nadałoby to jej prawdom „jakby posmak mitu”), już z uwagi na to, że jej postaci nie nadają się do tej roli. Na próżno autorzy, „pozbawiając swe wiersze uznanych ornamentów”, wprowadzają Boga, świętych, proroków, a także „do piekła czytelnika pchają”⁸⁵. Pietraszko pisze: „Poemat Boileau był pierwszym poważniejszym wystąpieniem klasycystycznej krytyki zarówno przeciwko tendencjom do rugowania starożytnej mitologii z poezji, jak i przeciwko różnym kompromisowym próbom kojarzenia obydwu systemów wyobrażeń w twórczości literackiej”⁸⁶.

Autor *Traité du poème épique*, założywszy, że epepeja dotyczy kwestii moralnych, wysnuwa stąd wnioski o niezbędności postaci boskich w dziełach: „parceque la connoissance, la crainte et l’amour de Dieu, en un mot, la Piété et la Religion sont les premiers et les plus solides fondemens des autres vertus et de toute la Morale”⁸⁷. To właśnie obecność bóstwa obliuguje poetę, aby akcja była wielka, ważna oraz prowadzona przez królów i książęta. W innym miejscu dzieła Le Bossu czytamy, iż posiadające w całości – co należy podkreślić – charakter alegoryczny postaci boskie w epepei mogą być wprowadzone w różnym celu: żeby

⁸⁴ *Ibidem*, s. 49.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ S. Pietraszko, *op. cit.*, s. 386.

⁸⁷ R. Le Bossu, *op. cit.*, s. 7.

pokazać różne aspekty natury boskiej (jak w *Eneidzie* Jupiter, Junona, Wenus i Los), ucieleśniać siły przyrody czy stanowić figury cnót i występów⁸⁸. Mogą posiadać cechy charakteru podobne jak postacie ludzkie, ale sposoby ich działania bywają odmienne, co francuski autor dokładniej omawia. Ostatecznie jednak opowiada się za takim wykorzystaniem maszyny, które nie będzie sprzeciwiać się zasadzie prawdopodobieństwa:

[...] c'est la présence d'une divinité et quelque action surnaturelle et extraordinaire, et que le poète insère dans presque tous les incidens de son ouvrage, pour le rendre plus majestueux et plus admirable, et pour instruire ses lecteurs à la pitié et à la vertu. Ce mélange doit être fait de telle sorte que l'on puisse retrancher les machines, sans rien retrancher de l'action⁸⁹.

Dla reprezentującego wyraźnie inny sposób myślenia Woltera cudowność nie stanowi natomiast niezbędnego składnika eposu: „machina cudowności, interwencja mocy niebieskich [...] to wszystko zależy od nacisków zwyczaju i od tego instynktu, który nazywamy smakiem”⁹⁰.

Inaczej jest w przypadku Batteux, według którego cudowność należy do istoty eposu, odróżnia ją od innych gatunków. Dlatego epos Lukana jest czymś zasadniczo różnym od eposów Homera i Wergiliusza. Cudowność w eposie czyni opowiadanie interesującym i dodaje blasku bohaterom, a także utwierdza odbiorców w przekonaniu o obecności bogów obok nich, aby ich nagradzać bądź karać⁹¹. Prowadzi również do zadziwienia, wzniesienia duszy, czemu sprzyja zwłaszcza „szczególny wpływ istoty boskiej na postępowanie bohatera, którego podziwiamy”⁹². Najpiękniejsze bowiem w utworze jest „pokazywanie człowieka i całego uniwersum, które się porusza przed oczami i w rękach Istoty Najwyż-

⁸⁸ *Ibidem*, s. 349.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 370-371.

⁹⁰ Voltaire, *op. cit.*, s. 181.

⁹¹ Ch. Batteux, *op. cit.*, s. 176.

⁹² *Ibidem*, s. 186-187.

szej”⁹³. Oczywiście wszystkie te działania muszą być odbierane jako w pełni zgodne z religią odbiorców, a nie jest słuszny – twierdzi Batteux – pogląd Boileau, że chrześcijaństwo nie jest w stanie stworzyć tego typu poezji: „Gdyby dziś narodził się drugi Homer, na pewno umiałby ukazać swój geniusz, odwołując się do naszej religii”⁹⁴.

Autor *Zasad literatury* wyjaśnia sposób funkcjonowania różnych rodzajów istot boskich w eposie – realnych i symbolicznych: pierwsze są postrzegane jako rzeczywiste i działające, drugie zaś jedynie jako symbole reprezentujące uczucia czy elementy natury. Działanie bogów jako istot realnych jest niejako oddzielone od ludzi w tym sensie, że przypisują oni to, co się dzieje, przyczynom naturalnym, zaś cała machina stanowi właściwie spektakl przeznaczony jedynie dla czytelnika. W innym przypadku bogowie mieszają się z ludźmi, przyjmując postać ludzką, często nawet przybierają twarz kogoś znanego bohaterom. Istnieje jeszcze trzeci sposób działania istot boskich, który jednak może być sprowadzony do drugiego, a polega na ich wpływie na ludzi poprzez sny czy wizje nocne⁹⁵. W konkluzji Batteux zauważa, że cudowność w eposie redukuje się niejako do zdjęcia zasłony, która zakrywa poruszający naturę mechanizm, i do przedstawienia działania Boga w sprawach ludzkich tak, jak religia nam je przedstawia.

Zupełnie inaczej ten aspekt eposu postrzega Marmontel, który uważa, że cudowność w eposie – jak dowodzi tego wysoko cenione przezeń dzieło Lukana – nie ma większego znaczenia⁹⁶. Mieszanie postaci nadnaturalnych z ludźmi jest właściwie bezużyteczne, oznacza robienie wielkich ludzi z bogów⁹⁷. Autor *Elementów literatury* byłby jednak gotowy zaakceptować cudowność w konkretnych utworach, gdyż oddziałuje ona na wyobraźnię. Cnoty i uczucia, widoczne poprzez swoje efekty, mogą

⁹³ *Ibidem*, s. 188.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 189.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 196-197.

⁹⁶ J.-F. Marmontel, *op. cit.*, s. 519.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 520.

zastąpić maszynę, ale nie należy ich wprowadzać w postaci alegorycznej. Epopeja wymaga zatem wyłącznie bohaterów ludzkich.

Także Blair, twierdząc, że problem cudowności w dyskusjach nad epopeją jest sprawą najbardziej delikatną i trudną, przyjmuje, iż może istnieć epopeja bez maszyny cudownej (przykładem jest tu oczywiście utwór Lukana), jeśli spełnia inne stawiane przed nią wymagania⁹⁸. Uznanie cudowności za istotę eposu wynika, jego zdaniem, z przesadnego respektu dla Homera i Wergiliusza. Twierdzenie to nie oznacza jednak odrzucenia przez Blaira możliwości wprowadzenia cudowności, gdyż może ona oddziaływać na wyobraźnię, między innymi umożliwiając opisy „wzniosłe i pełne prawdy”⁹⁹. Jeśli już cudowność pojawia się w epopei, musi być zgodna z religią kraju, w którym autor żyje lub – to ciekawe uzupełnienie – o którym opowiada¹⁰⁰. Nie można jednak, zdaniem angielskiego autora, wprowadzać postaci alegorycznych, które czynnie uczestniczyłyby w akcji¹⁰¹.

W polskich refleksjach estetyczno-literackich, bardziej niż we Francji czy w Anglii, dominuje – choć znani autorzy wypowiedzi na temat gatunku, na przykład Krasicki czy Bentkowski, o tym elemencie eposu nie piszą – przekonanie o istotnej roli maszyny w epopei. Przede wszystkim ma to być cudowność religijna (z istotnymi zastrzeżeniami odnośnie do możliwości wykorzystania religii chrześcijańskiej), czasem przeciwstawiana alegorycznej, przy czym istnieją pewne różnice poglądów w tej kwestii.

Golański twierdzi, iż dla „sprawienia podziwienia” szczególnie istotna jest w epopei „machina, czyli wpływanie nadprzyrodzonej istoty [...] dla ułatwienia i przezwyciężenia trudności”¹⁰², jednak nie należy jej naduży-

⁹⁸ H. Blair, *op. cit.*, s. 109-110.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 112.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*, s. 114.

¹⁰² F. N. Golański, *op. cit.*, s. 347-348.

wać. Kiedyś interwencję bóstwa widziano wszędzie, dziś bardziej jesteśmy skłonni dopatrywać się przyczyn naturalnych. Nie można traktować „prawego Boga” „na wzór dawniejszych bogów i bogiń”. Przy tym „nie byłby do prawdy podobny [...] wymysł poety, który by objawieniami bohatera swego utwierdzał”¹⁰³. Właściwe natomiast byłoby, twierdzi Golański, przedstawienie bohatera chrześcijańskiego jako dokonującego wielkich dzieł pod wpływem Boskiej inspiracji.

Autor próbuje tu zachować kategorię cudowności, mając świadomość, że chodzi nie tylko o zmianę religii, ale również o zmianę sposobu postrzegania świata, w którym na pierwszy plan wysuwają się naturalne przyczyny zjawisk i zdarzeń. Istotne jest opowiedzenie się przez Golańskiego – w ślad za Batteux – za machiną cudowną jako ważnym składnikiem epopei, a także za przyznaniem cudowności chrześcijańskiej pełnej możliwości zastąpienia maszyny antycznej.

Inaczej kwestię cudowności w epopei ujmuje Dmochowski, który powtórzywszy poglądy Boileau w tym zakresie, dodaje własne uzupełnienia. Przyjmuje, że bez wszystkich „ozdób”, przedstawienia elementów i zjawisk natury, a także bez pojęć oderwanych jako istot boskich epopeja byłaby nieciekawa; gdyby autor opowiadał „same dzieje goło”, znudziłby jedynie czytelnika. Dmochowski akceptuje też – wbrew stanowisku Boileau – wprowadzenie do epopei cudowności chrześcijańskiej, chociaż ma świadomość, jakie skutki niesie w tym wypadku odmienność nowej religii w stosunku do religii antycznej. Boga chrześcijańskiego nie można – pisze – „jak dawne bogi kłaść na scenie”, natomiast można „poruszyć piekło”¹⁰⁴, czego przykład dali Tasso i Milton. Sprzeciwia się jednak Dmochowski mieszanii w tym zakresie „prawdy” i „fałszu”, zatem mitologii antycznej i postaci chrześcijańskich, choć samą obecność mitologii akceptuje. Jak twierdzi Pietraszko, „znaczenie mitologii w poetyce Dmochowskiego bierze się przede wszystkim z tego, że pozostawała ona dla teoretyka główną bazą poetyczności stylu”¹⁰⁵. Poza tym autor

¹⁰³ *Ibidem*, s. 348.

¹⁰⁴ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 396.

¹⁰⁵ S. Pietraszko, *op. cit.*, s. 592.

Sztuki rymotwórczej dopuszcza też, czy wręcz zaleca, wykorzystanie „czystych” alegorii: „Można zręcznie połączyć te wszystkie ozdoby / I cnoty, i występkę przekształcić w osoby”¹⁰⁶. Trzeba tutaj zauważyć, że epicka cudowność zostaje sprowadzona na poziom poezji, a mitologia, określona jako „szlachetne baśnie”, funkcjonuje na płaszczyźnie estetycznej i alegorycznej, łącząc istotny dla klasycyzmu walor ogólności „z elementami artystycznej indywidualizacji”¹⁰⁷.

W klasycyzmie postanisławowskim cudowność też jest przeważnie wymieniana jako niezbędny składnik epepei, służący między innymi wywołaniu „zadziwienia” odbiorcy. Górski wyjaśnia, iż chodzi o „wprowadzenie bogów, jestestw moralnych w osoby przemienionych i pewne śmiałe zmyślenia, wychodzące z granic pospolitych wyobrażeń”¹⁰⁸. Przypominając i oceniając krótko zastosowane w tym zakresie rozwiązania w wielkich eposach europejskich, skupia uwagę na problemach, jakie wiążą się z próbami wprowadzenia do nich chrześcijańskich postaci nadprzyrodzonych. Szczególnie nie podoba mu się „pomieszenie religii chrześcijańskiej z pogańską”¹⁰⁹. Wysoko natomiast ocenia alegorie, czyli „wystawienie w postaci osób jestestw moralnych i umysłowych”¹¹⁰.

Dla Słowackiego cudowność jest „głównym tego rodzaju poezji prawidłem”¹¹¹. Stara się on dokładnie ten problem wyjaśnić, między innymi definiując pojęcie „machiny”, określanej przezeń jako „działanie [...] siły nadprzyrodzonej, przez które jestestwom wyższym dajemy uczestnictwo w sprawach ludzkich, przez które myśl człowieka przenosimy z ziemi do nieba i odkrywamy skryte sprężyny spraw ludzkich i nadzwyczajnych wydarzeń”¹¹². Odpowiadając przeciwnikom cudowności, wskazuje takie argumenty, jak tradycja, potrzeba odróżnienia tego gatunku od innych,

¹⁰⁶ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 398.

¹⁰⁷ S. Pietraszko, *op. cit.*, s. 593.

¹⁰⁸ O. Górski, *op. cit.*, s. 27.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 28.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 103.

¹¹² *Ibidem*.

a także natura ludzkiego umysłu, „który się unosi ku temu wszystkiemu, co jest wielkim i nadzwyczajnym”¹¹³.

Słowacki uważa, że religia objawiona nie może być tak użyta jak religia starożytnych, natomiast szczęśliwiej można wykorzystać wiarę w czary; przykładu dostarcza epopeja Tassa. Mitologii antycznej nie mogą też w pełni zastąpić alegorie, bo te „nie są czym innym, tylko definicjami, które rozum wynajduje, a którym imaginacja nadaje kształt i jestestwo”¹¹⁴. Nie prowadzą one do powstania iluzji, „omamienia”, jak mówi Słowacki, a stanowią dla czytelnika tylko „dowcipne zmyślenia, igraszki i twory imaginacji poety”¹¹⁵. Poza tym bogowie Homera czy Wergiliusza ulegali namiętnościom, byli bardziej plastyczni, ich działania miały określone cele, natomiast postaci alegoryczne „muszą być stałe i nieodmienne, a tym samym nie mogą być poetyczne”¹¹⁶.

Również Królikowski uzasadnia potrzebę cudowności dążeniem do zadziwienia odbiorcy, gdyż większe wrażenie czyni na nas to, co „przechodzi nasze oczekiwania”. Dodaje, że cudowność stosowna jest tylko wówczas, kiedy akcja utworu jest heroiczna, „a cel powieści dąży szczególnie do wystawienia ludzkiej doskonałości i do wzbudzenia podziwu”¹¹⁷. Źródłem machiny jest religia, podobnie jak dla starożytnych była nim mitologia, która obecnie dopuszczalna jest jedynie w „poemacie żartobliwym”. Religie chrześcijańską można wprowadzić tam, gdzie jest to konieczne, ale niedopuszczalne byłoby jej mieszanie z mitologią. Odmienne niż inni przywołani wyżej autorzy, Królikowski sądzi, iż bardzo korzystne dla dzieła może być wykorzystanie „istot moralnych i umysłowych, jakimi są niezgoda, prośba, nienawiść, trwoga itp.”¹¹⁸.

Korzeniowski machinę, czyli „obraz zmysłowy i widoczny sił nadnaturalnych”, uważa za bardzo ważną część epopei, gdyż czytelników

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 104.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 105.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 105.

¹¹⁷ J. F. Królikowski, *op. cit.*, s. 77.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 79.

z natury bardziej zajmuje to, co nadzwyczajne, zaś cudowność „przechodzi nasz rozum”, a także „odkrywa wielkość, której władzami nam udzielonymi ogarnąć nie możemy”¹¹⁹. Autor *Kursu poezji* formułuje wskazówki, jak należy kształtować ten aspekt dzieła, daleko przy tym odchodząc od tekstu Blaira, którego poglądy dość dokładnie referuje przy omawianiu innych aspektów eposu. Korzeniowski wskazuje trzy rodzaje cudowności: religijną (ta spełnia najważniejszą funkcję), alegoryczną i fantastyczną. „Pierwsza obejmuje wszystkie istoty nieba i piekła, mogące być w związkach z ludźmi; druga obejmuje personifikację sił natury moralnej i materialnej, trzecia wszystkie istoty zrodzone z marzeń imaginacji poetów”¹²⁰.

Cudowność alegoryczna nie odgrywa według Korzeniowskiego ważnej roli; dobry efekt może dać wprowadzenie „alegoryzowanie sił fizycznej natury”, ale „personifikacja wyobrażeń moralnych, alegorie sławy, sprawiedliwości, polityki, fanatyzmu itd. żadnego nie czynią wrażenia”, przy czym nigdy nie mogą być przedstawione jako osoby działające. Cudowność fantastyczna wreszcie nie opiera się według niego na religii ani nie ma sensu alegorycznego, lecz „zamyka w sobie fikcje dowolnie wymyślone”. Ogólnie rzecz biorąc, zdaniem Korzeniowskiego należy trzymać się zasady, że jeśli poeta stwarza postać, która nie występuje w naturze, powinien uczynić to w taki sposób, „iżby każdy czytelnik był przekonany, że jeżeliby istota taka egzystować mogła, takie a nie insze miałaby przymioty, władzę, własności i zwyczaje”¹²¹.

Charakterystyczne dla autorów wypowiedzi o epopei na początku dziewiętnastego wieku jest podkreślanie, że obecność maszyny w dziele wynika nie z naśladowania tradycji, ale z samej istoty gatunku. Oprócz przytoczonej wyżej wypowiedzi Słowackiego można na ten temat jeszcze zacytować Osińskiego: „cudowność nie jest niewolniczym naśladowa-

¹¹⁹ J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 159-160.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 160.

¹²¹ *Ibidem*, s. 163.

niem Homera, ale z samej natury epopei wynika¹²², przy czym chodzi o cudowność „z uczuć religii czerpaną”¹²³.

Warto zauważyć, że takie ujęcie roli cudowności, jakie przedstawił Boileau, też nie zostało zapomniane. Świadczy o tym zarówno przypis do *Pułtawy* Nikodema Muśnickiego, który wyjaśnia, iż używa mitologii „jedno skąpo i z rzadka”, przy czym „Mars i Minerwa mają swoje nieczęste alegoryczne role”¹²⁴, jak i poglądy sformułowane w *Sztuce rymotwórczej* Ludwika Kropińskiego, który też pisze o przedstawieniu pojęć w postaci antycznych bogów: „Roztropność jest Minerwa, pięknoscią Wenera, / Piorunem gniew Jowisza grożącego ziemi”¹²⁵ – a wszystko to służy „zachwyceniu” odbiorcy.

Mickiewicz rolę maszyny w epopei wiąże z dążeniem do utrzymania uwagi czytelnika, do czego – jak uważa – „trzeba malowideł, opisów wyobrażeń uderzających, to jest nowych nadzwyczajnych, dziwnych, z główną akcją związanych i do jednego celu z nią zastosowanych. Otóż pokrótce cała teoria dziwności epopeicznej”¹²⁶. Światopogląd oparty na religii chrześcijańskiej sprawia, że wprowadzanie w nowej epopei bóstw antycznych nie dałoby dobrego efektu, gdyż byłyby one wyłącznie „zimnymi” alegoriami. Autorzy dzieł nowożytnych, Milton czy Tasso, wykorzystują więc w tym celu religię chrześcijańską, ale nie daje to dobrego efektu, między innymi dlatego, że „jedna strona, której bóstwo sprzyja, koniecznie zwycięską być musi”¹²⁷, a przy tym bardziej niż męstwo liczy się w tej sytuacji pobożność i pokora. Stąd wynika, iż „żaden rycerz krucjaty nie odezwie się ku niebu górnymi słowy bohaterów *Iliady*”¹²⁸. Próbowano także w roli maszyny wprowadzić do epopei magię, ale szczególnie

¹²² L. Osiński, *op. cit.*, s. 402.

¹²³ *Ibidem*, s. 403.

¹²⁴ N. Muśnicki, *Pułtawa. Poema epiczne*, Połock 1803, s. 54.

¹²⁵ L. Kropiński, *Sztuka rymotwórcza*, [w:] idem, *Różne pisma*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1844, s. 133.

¹²⁶ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 85.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 86.

¹²⁸ *Ibidem*.

w wieku oświeconym był to zabieg mało przydatny. Mickiewicz zwraca zatem uwagę, że o wiele korzystniej byłoby jako postaci nadprzyrodzone wykorzystać świętych, zgodnie z wiarą chrześcijańską opiekujących się na różne sposoby narodami czy poszczególnymi osobami. „Nie mogłyby daleko przyzwoiciej te interesujące nas a przymiotami wyższe istoty miejsca bożków starożytnych w poemacie zastąpić?”. Następnie autor recenzji *Jagiellonidy* przypomina, iż przykład takiego zabiegu dał już „jeden z największych przeszłego wieku poetów, chociaż w nagannym sposobie”¹²⁹. Chodzi naturalnie o Woltera i jego *Dziwicę z Orleanu*.

W świetle powyższych uwag nie jest raczej słuszna opinia Żbikowskiego, iż dziewiętnastowieczny klasycyzm „nie dostrzega istotnych różnic pomiędzy aparatem mitologicznym a wyobrażeniami religii chrześcijańskiej czy jeszcze innym tworem wyobraźni pisarza”¹³⁰. Wydaje się bowiem, że świadomość taka istnieje. Chociaż wszystkie elementy maszyny sprowadzają się w istocie do funkcji estetycznej, to choćby ze względu na dążenie do „omamienia”, czyli stworzenia iluzji, cudowność odwołująca się do przekonań religijnych odbiorców, nawet jeśli funkcjonuje w ramach zakresu działania sił natury, ma ostatecznie wyraźną przewagę.

BOHATEROWIE

Wszyscy autorzy wypowiedzi teoretycznych zgadzają się, że bohaterowie eposu – chodzi oczywiście o bohaterów głównych czy szczególnie eksponowanych (a tacy w utworach należących do omawianego gatunku są niezbędni) – powinni być ludźmi ponadprzeciętnymi. Podstawowa różnica dotyczy jedynie tego, czy winni się oni odznaczać moralną doskonałością i stanowić bezpośrednie wzory do naśladowania, czy też mogą posiadać pewne wady, jak choćby najczęściej przywoływani w roli przykładów bohaterowie eposów Homera, których postępowanie nieraz dalekie było od zasad etycznych uznanych w chrześcijaństwie.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 87.

¹³⁰ P. Żbikowski, *op. cit.*, s. 73.

Wyjątkowość najważniejszej postaci eposu akcentowana jest na różne sposoby. Według Boileau, ponieważ przedmiot epopei winien być ważny, jej bohater – jeśli utwór ma się podobać – nie może być przeciętny. Należy zatem wybierać takiego, który odznacza się wielkością, „walorów olśniewających, w cnotach wspaniałego”, w którym „nawet wady bohaterstwem błyszczą”, a czyny są „szczytne”¹³¹.

Le Bossu, wychodząc od przypomnienia głównych postaci starożytnych eposów, podkreśla, że wielkość głównego bohatera ma charakter poetycki, nie moralny; nie jest zatem konieczne, aby był on człowiekiem wyłącznie dobrym: „Car jamais un homme de bien ne préfère sa passion et son intérêt particulier à la cause commune, à la gloire de son país, et à l'honneur et à la vie de ses amis innocens”¹³². Niekiedy zwraca się uwagę na to, że czołowa postać epopei posiada wyjątkowy kontakt ze światem boskim. Fénelon na przykład pisze, iż gatunek ten ma osiągnąć swój cel „poprzez przedstawienie nam akcji bohatera wspieranego przez Niebo, który spełnia wielkie zadanie [*dessein*]”¹³³. Życie człowieka jest jednak zbyt złożone, aby uczynić epopeję głównie pochwałą bohatera”¹³⁴.

Jak wiadomo, nowa epoka przynosi zasadniczo odmienne od homeryckich wzorce bohaterstwa, co miało bardzo istotne znaczenie także dla koncepcji postaci w epopei, znaczenie wzmocnione naturalnie przez teorie nowożytników, niemogących zaakceptować homeryckiej „gruboskórności”. Jak trafnie konstatuje O. R. Taylor: „Au guerrier primitif et barbare de l'époque homérique les modernes se complaisent à opposer une figure idéalisée, issue à la fois du roman héroïque, de la tragedie galante et des aspirations sociales et politiques du XVIIIe siècle”¹³⁵. Swoiste napięcie między kluczową tradycją a nowym światopoglądem i nową estetyką także w tym zakresie ujawnia się wyraźnie.

¹³¹ N. Boileau-Despréaux, *op. cit.*, s. 210.

¹³² R. Le Bossu, *op. cit.*, s. 330.

¹³³ F. Fénelon, *op. cit.*, s. 388. Jak wyżej zaznaczono (s. 49), według Fénelona najważniejsza jako źródło nauki moralnej jest akcja.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 388.

¹³⁵ O. R. Taylor, *op. cit.*, s. 102.

Batteux uważa, że jakkolwiek trudności, które bohaterowi epopei przychodzi pokonać, winny być duże, trzeba, aby w końcu tryumfował. „Rozwiązaniem epopei powinny być zatem w istocie sukces i radość”¹³⁶ – stwierdza autor *Zasad literatury*. Cnota przedstawiona jest tu jako przedmiot podziwu; jeśliby poniosła porażkę, zasługiwałaby bardziej na współczucie, a to przecież jest niezgodne z istotą epopei. Co do odpowiedniej liczby bohaterów, to wynika ona z potrzeb wyznaczonych przez przebieg zdarzeń, ale bardziej interesująca i poruszająca będzie jednak akcja, która skupia uwagę na jednym bohaterze, niż ta, która przedstawia losy całego narodu.

Batteux wyjaśnia również rolę takich składników epopei, jak charaktery, czyli niezmiennie dyspozycje postaci, oraz obyczaje, to jest ich dyspozycje nabyte. Wszystko to zaś ujawnia się poprzez akcję i wypowiedzi bohaterów, będące obrazem ich duszy. Dalej przedmiotem uwagi autora *Zasad literatury* stają się same obyczaje, które przede wszystkim mają być dobre, co może oznaczać ich zgodność z opinią, jaka o danej postaci istnieje, ale przede wszystkim „pewną szlachetność duszy, która prowadzi człowieka do prawości i życzliwości”¹³⁷. Owa prawość może łączyć się z istotnymi wadami, nawet ze zbrodnią, byle wynikały one z nieroztropności, słabości czy uniesienia. U Homera nie ma – twierdzi Batteux – bohatera, który byłby zły przez swój charakter albo z zasady, jednak nie ma także takiego, który byłby pozbawiony wad. Zapewne dlatego jego postaci są dla nas bardziej poruszające niż doskonały jako człowiek główny bohater eposu Wergiliusza. Eneasza łączy bowiem w sobie cechy dzielnego wojownika, mądrego prawodawcy, dobrego ojca, króla, nauczyciela. Jest „raczej cudem niż człowiekiem”¹³⁸. Wolimy na przykład Odysusza z wszystkimi jego wadami, który gdyby był bardziej doskonały, stałby się mniej atrakcyjny, bo mniej prawdziwy. Jeśli już poeta przedstawia złe postępowanie, ważne jest, aby pozwalało się ono domyślać

¹³⁶ *Ibidem*, s. 170.

¹³⁷ Ch. Batteux, *op. cit.*, s. 227.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 228.

pewnego uniesienia i siły, a także by istniały okoliczności pomniejszające jego ostrość. Zachowanie bohaterów winno być ponadto stosowne, tzn. zgodne z ich wiekiem, płcią, charakterem, wykształceniem itd., winno konsekwentnie kreować obraz danej postaci, nie zawierając elementów sprzecznych. Trzeba, aby postać ta była podobna do swojego historycznego modelu (jeśli taki istnieje). Ważne jest również, żeby poszczególne postacie różniły się między sobą ze względu na swoje obyczaje, przy czym obraz owych obyczajów powinien wynikać z postępowania danego bohatera, nie zaś z informacji pochodzącej bezpośrednio od autora.

Marmontel, niewiele uwagi poświęcając samym postaciom epopei, podkreśla jedynie, iż ze względu na rezygnację z cudowności gatunek ten wymaga wyłącznie bohaterów ludzkich, podobnie jak tragedia, z tą różnicą, że w tragedii jedność charakterów, ze względu na mniejszą rozciągłość przestrzenną i czasową, musi być bardziej ścisła.

Blair natomiast przyjmuje, że dla wywołania podziwu potrzebne jest pokazanie heroicznych czynów i cnotliwych charakterów, ponieważ „wysoka cnota jest przedmiotem podziwu wszystkich ludzi”¹³⁹. Charaktery przedstawionych bohaterów winny powodować przywiązanie odbiorcy i sprawiać, by ten podzielał ich niebezpieczeństwa. Aby naśladować naturę, uczynić opowiadanie prawdopodobnym, trzeba dbać o nadanie postaciom takich cech, które są rozpoznawalne jako odzwierciedlające właściwości ludzkiej natury. Wszyscy bohaterowie nie muszą być moralnie dobrzy, ale winni być tak usytuowani w dziele, aby raczej wzbudzać sympatię odbiorcy. Słusznie autorzy epopei, zauważa Blair, starają się jedną postać wywyżżyć nad inne i uczynić ją głównym bohaterem, przez co jedność akcji jest też bardziej wyczuwalna, zaś twórca ma możliwość wykazać się całym swoim geniuszem w sztuce malowania charakteru.

Także w wypowiedziach polskich autorów powtarzające się postulaty wielkości bohatera eposu różnią się, jeśli chodzi o samo rozumienie owej

¹³⁹ *Ibidem*, s. 88.

wielkości. Na czoło wysuwa się pytanie, czy ma on być koniecznie postacią wzorową. Golański pisze między innymi: „Jako więc w tragedii, tak i w wierszu bohatyrskim powinny być wszystkie zamiary, sposoby, czyny ślachetne i wspaniałe, bohatera stałość nie przełamana, cnota dla wielu pożyteczna, przypadki nadzwyczajne, szczęście i nieszczęście wielkie”¹⁴⁰.

Dmochowski twierdzi, iż bohater epopei winien być wielki przede wszystkim przez cnoty, jednak także jego wady – bo przecież trzeba pamiętać, że nikt nie jest w pełni doskonały – powinny mieć jakąś wielkość. Nie wymaga więc autor *Sztuki rymotwórczej* bohatera w pełni wzorowego (choć raczej cnoty powinny przeważać), ale –

Takiego, co się chwali miłością zagrzewa,
Który przez cnoty swoje, przez broni swej dzielność
Sprawiedliwie zarobił sobie nieśmiertelność;
Niechaj w nim coś wielkiego same wady mają¹⁴¹.

Nawet jednak jeśli bohater ten jest cnotliwy, jego cnota nie może być „pomierna”:

Czyliż może nas taki bohater zapalić,
W którym nic szczególnego nie widzimy nad ludzi?
Cnota tylko, a cnota wysoka nas budzi¹⁴².

Owa „cnota wysoka” to zapewne taka, która wyróżnia daną postać wśród innych, czyni ją kimś wyjątkowym. Dmochowski, wskazując odpowiednie przykłady, ma jednak świadomość, że „trudno, aby / I największy bohater nie był czasem słaby”. Taki jest najwyżej przezeń chyba oceniony bohater epopei, czyli Achilles, który „nawet i w słabościach swych niepospolity”, dlatego bardziej wzrusza „Niżli stała w Wirgiliu Trojańczyka dusza”¹⁴³. Na szczególne podkreślenie zasługuje zalecenie

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 347.

¹⁴¹ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 398.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

autora *Sztuki rymotwórczej*: „Niech wielkość serca wszystkie postęпки ożywia, / Ta sprężyna dzieł wielkich najbardziej zadziwia”¹⁴⁴. Trzeba oczywiście zastanowić się, na czym polega owa „wielkość serca”. Według Dmochowskiego bohater *Jerozolimy wyzwolonej* na przykład jest „mały”, choćby dlatego, że nie wyróżnia się spośród innych –

Godfred wygrywał bitwy na nieprzyjacielu,
Lecz naprzód – mało znaczny wśród rycerzów wielu,
Którzy dokazywali cudów dzielną dłonią,
Potem – czyni modlitwą więcej niżli bronią¹⁴⁵.

Ciekawy jest ostatni zarzut, zresztą powtarzający się także u innych autorów. Widać, że – mimo dominującego w epoce oświecenia potępienia wojny – bohaterem interesującym jest wciąż ten, który odznacza się w walce, co zresztą, jak w kolejnych rozdziałach niniejszego tomu będzie pokazane, potwierdza praktyka twórcza tamtego czasu.

Krasicki uważa, że – dla wywołania zadziwienia – trzeba, żeby autor epopei „jedną osobę wziął za cel pierwszy i nad tą najszczególniej się zastanawiał”, czego przykład daje Homer. Owa osoba przy tym, wyróżniająca się wśród innych postaci w dziele, „ma być godna uwielbienia osobliwego”. Nie stosuje się do „tego pravidła”, uważa Książę Biskup Warmiński, ani Wergiliusz, ani Tasso, a szczególnie Milton w *Raju utracconym*, „gdzie diabeł pierwsze miejsce trzyma”¹⁴⁶.

Postulatu, aby bohater epopei był cnotliwy, nie znajdziemy w zasadzie – co godne podkreślenia – w wypowiedziach z okresu klasycyzmu postanisławowskiego. Jak pisze Górski:

Myliłby się ten, kto by mniemał, że bohater epopei być ze wszech miar doskonałym powinien, ponieważ taka doskonałość nie znajduje się w naturze ludzkiej. Może mieć wady, słabości i namiętności, byleby je

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 399.

¹⁴⁶ I. Krasicki, *op. cit.*, s. 11.

tylko blaskiem cnót swoich zagładził. Potłumiając bowiem pasję, większym się okaże¹⁴⁷.

Do kwestii bohaterów występujących w utworze dużą wagę przywiązuje Słowacki, który twierdzi, że różnorodność postaci wynika „z okoliczności właściwych ich ojczyźnie, czasom, powołaniu, wiekowi i osobistemu sposobowi myślenia”. Te okoliczności winny być wybrane starannie, „trafnie odmalowane, często naprzeciw siebie stawiane i starannie od początku do końca utrzymane”¹⁴⁸. Twórca ma jak najmniej poprzestawać „na pospolitych rysach zwyczajnego charakteru”, bo wtedy „dziełu swemu więcej osobliwości i mocy, a myślom i sprawom swych osób więcej interesu i wagi nadać będzie zdolny”¹⁴⁹. Najwięcej staranności powinien przejawiać „w dokładnym i szlachetnym” przedstawieniu głównego bohatera. Mówiąc o tym ostatnim, Słowacki przywołuje ciekawą analogię do malarstwa: „na ten bowiem wielki przedmiot padać ma celniejsze światło obrazu i w tym punkcie, jak w środku jakim, jednoczyć się powinny szczególne części całego dzieła”¹⁵⁰. Ponieważ w epopei są pokazywane „doskonale celniejsze osoby”, winny być one umieszczane w różnych sytuacjach, aby dokładniej zaprezentować ich charakter. Wydaje się, iż zwrócenie uwagi na potrzebę szczegółowego odmalowania charakteru bohatera w konkretnych okolicznościach jest charakterystyczne dla tendencji widocznych w późnym dziewiętnastowiecznym klasycyzmie. Dalej wyjaśnia Słowacki, że epopeja ma przedstawiać wielkie cnoty i ludzi nadzwyczajnych, dlatego „osoby najcelniejsze nie podług pospolitej miary ludzkiej natury, ale podług idealnego wzoru wystawione być powinny”¹⁵¹. Przywołana tu więc została koncepcja wzoru idealnego, kluczowa dla refleksji estetyczno-literackiej autora *Mendoga*¹⁵².

¹⁴⁷ O. Górski, *op. cit.*, s. 30.

¹⁴⁸ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 101.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 102.

¹⁵² Zob. M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 112-122.

Mickiewicz twierdzi, że główny bohater epopei winien być „najważniejszą akcją osobą”, a także „charakterem i dziełami swoimi wszystkich innych celować”¹⁵³. Według Królikowskiego natomiast czyni i mowy bohaterów powinny być „wielkie”, „ślachetne” i „wspaniałe”, aby angażować w maksymalnym stopniu uwagę odbiorców, którzy by „ze zmianą ich losu radość albo też boleść uczuwali”¹⁵⁴. Co ciekawe, autor *Rysu poetyki* zauważa, że „nie tylko dzieła wojenne stanowią bohaterstwo, ale każda wielkość duszy może tu być uważana”¹⁵⁵. Nie należy jednak oczekiwać od bohatera zupełnej doskonałości, wtedy bowiem „przestałby być człowiekiem”. Wady jednak „cnotą przygasić powinien”, a jeśli w tym zakresie toczy walkę, czyni go to jeszcze większym. Wreszcie Królikowski dodaje, iż „charaktery osób powinny zachować właściwość narodu, wieku i stanu, tudzież osobistego sposobu myślenia”¹⁵⁶, a dotyczy to oczywiście przede wszystkim głównego bohatera.

Dość dokładnie zagadnienie bohaterów epopei omawia Korzeniowski. Zwraca uwagę na potrzebną zgodność powagi, godności i charakteru przedstawionych osób z ich działaniem, przy czym – co ciekawe –

godność ta wszakże nie tyle zależy od stopnia osób, ile od wielkości ich umysłu i wartości ich wewnętrznej. Przez heroizm nie rozumie się także sama odwaga i męstwo w bitwach, ale zdolność do przedsięwzięć wymagających śmiałości, siły duszy, zrzeczenia się siebie samego¹⁵⁷.

Także on nie wymaga, aby przedstawione postacie były doskonałe pod względem moralnym. Braki w tym zakresie jednak „zastępować powinny inne przymioty, jak na przykład bystrość rozumu lub dowcipu, stałość i energia woli itp.”. Ważne jest też dla Korzeniowskiego, aby charakter były prezentowane konsekwentnie od początku do końca. Chodzi jednak przede wszystkim nie o dokładne ich opisanie, lecz o żywe zaprezen-

¹⁵³ A. Mickiewicz, *op. cit.*, s. 83.

¹⁵⁴ J. F. Królikowski, *op. cit.*, s. 76.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 77.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 155.

wanie „w czynie i w mowie”. Trzeba dbać przy tym, żeby osoby działające były pokazane wielostronnie; „nie powinny to być czyste personifikacje uczuć i usposobień, bez obyczajów i życia”, mają stanowić odrębne indywidualności. Zarazem jednak pisząc epopeję,

oprócz wielkiego doświadczenia, oprócz gruntownej znajomości serca ludzkiego powinien jeszcze poeta znać rysy charakterystyczne, odróżniające narody i wieki. Jeżeli więc z oddalonych czasów akcję bierze, powinien obyczaj, przesady, mniemanie wieków przeszłych tak znać, jakby były teraźniejsze¹⁵⁸.

W tym wypadku istnieje również – podkreśla Korzeniowski – potrzeba bohatera głównego, wyróżniającego się wśród innych, stanowiącego „punkt istotny w kompozycji epopei. Jedność działania staje się widoczniejszą, gdy się wszystko do jednej osoby odnosi. Nadto interes się powiększa, bo się charakter widoczniej wydobywa, niż gdy masy działają”¹⁵⁹.

NARRACJA, STYL, WIERSZ

Boileau powtarza za Horacym, że początek dzieła ma być „prosty [...] i bez afektacji”, a autor, nie składając „wielkich obietnic”, powinien ozdabiać swe dzieło „mnogimi figurami”, a przy tym unikać „nudnej i ciężkiej górności” oraz mówić „tonem swobodnym, miłym, prostym, harmonijnym”¹⁶⁰. Chociaż temat epopei „w zdarzenia musi być ubogi”, należy być sprawnym i szybkim w opowiadaniu, a także wprowadzać wiele opisów, przy których autor winien być „szczodry i wzniosły”¹⁶¹.

Le Bossu, skrupulatnie przyglądając się budowie epopei, szczególnie na przykładzie dzieł Homera i Wergiliusza, wskazuje, a także dość do-

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 157.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ N. Boileau-Despréaux, *op. cit.*, s. 51.

¹⁶¹ *Ibidem*.

kładnie omawia jej cztery obligatoryjne składniki: tytuł, zapowiedź, inwokację oraz narrację w ścisłym sensie¹⁶². Akcentuje potrzebę zgodności introdukcji z całym utworem oraz odpowiedniej prostoty i skromności, aby nie zapowiadać więcej, niż w istocie przyniesie dalszy ciąg¹⁶³. Jeśli chodzi o inwokację, autor *Traité du poème épique* podkreśla, że jest ona niezbędna, może być połączona z zapowiedzią lub od niej oddzielona, stanowi zwrot do geniuszu poezji, ujętego w alegorycznej postaci muzy, jest prośbą o inspirację w odniesieniu bądź do całości opowiadania, bądź do jego części¹⁶⁴. Narracja w ścisłym sensie powinna być żywa i sprawiać przyjemność odbiorcy przez wiele czynników, takich jak sposób przedstawienia postaci, obyczajów czy prawdopodobieństwo. Skupiając się na opisach, Le Bossu zwraca uwagę, że winny one być raczej krótkie, odbierane jako niezbędne, dostosowane zarówno do ogólnego charakteru poematu, jak i do opisywanego przedmiotu¹⁶⁵. Odnosnie zaś do tak ważnych w eposie porównań autor *Traité...* wskazuje dwie główne zasady. Pierwsza zakłada, iż rzecz, do której się coś porównuje, powinna być bardziej znana i łatwiejsza do pojęcia niż ta, którą chce się w ten sposób przedstawić. Druga zasada wymaga istnienia między tymi rzeczami właściwego związku¹⁶⁶. Przy zachowaniu tego ostatniego wymogu Le Bossu uważa za uzasadnione stosowanie w porównaniach hiperboli.

Batteux, omawiając formę eposu, przypomina podstawowe cechy jej wszystkich składników: krótkość, jasność i prawdopodobieństwo. Píše o roli zamieszczonej na początku, a określającej jedność akcji zapowiedzi, która, napisana wzniosłym stylem, powinna być jednak prosta, jasna, jakby spontaniczna. Podkreśla też znaczenie inwokacji, wymagającej stylu szczególnie wysokiego, gdyż sugeruje ona, że

¹⁶² R. Le Bossu, *op. cit.*, s. 187.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 194-197.

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 204.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 382.

¹⁶⁶ *Ibidem*, s. 387.

przemawia samo bóstwo: „Muza inspiruje, istota boska, która mówi”¹⁶⁷. Styl całej epopei, w przeciwieństwie do prostego stylu narracji historycznej, jest pod każdym względem ozdobny, wykorzystuje cały aparat sztuki dla „uwodzenia”. Batteux przypomina również, że porządek opowiadania w epopei często różni się od porządku narracji historycznej, autor nieraz wchodzi w środek zdarzeń, jakby czytelnik był poinstruowany o tym, co je poprzedzało. Przypomina też Arystotelesowski podział form przedstawienia poetyckiego: poeta sam opowiada, oddaje głos bohaterom, stosuje formę mieszaną. Następnie autor *Zasad literatury* omawia niektóre szczegółowe kwestie dotyczące stylu i wersyfikacji.

Marmontel uważa, że styl epopei winien być dostojny i wysoki, ale zarazem, aby uniknąć monotonii, zróżnicowany. Wynika to z pożądanej w omawianym gatunku różnorodności obrazów i wypowiedzi, która sprawia, że styl to się wznosi, to znowu obniża. Owey różnorodności brak w eposie Lukana, co stanowi wadę tego dzieła. Występuje ona natomiast w eposach Wergiliusza czy Ariosta, dodając im uroku. W stylu epopei – kontynuuje Marmontel – powinien być wyczuwalny ciągły zapal (*chaleur continue*), a także pewna harmonijność, która wiąże się między innymi z odpowiednimi formami wersyfikacyjnymi. Wreszcie autor *Elementów literatury* podkreśla, że bardzo istotne w omawianym gatunku są opisy, tak zachwycające szczególnie u Homera, który z tego powodu „a fait tant de fanatiques parmi les savants, et tant d’enthousiastes parmi les hommes de génie”¹⁶⁸. Nie wystarczy jednak dobrze malować owe obrazy, należy jeszcze wybierać właściwy przedmiot, godny epopei. Autor *Iliady* pod tym względem najlepiej ubogacił poezję, posiłkując się wiedzą swojego czasu. Gdyby jednak powrócił dzisiaj z tym samym „boskim ogniem”¹⁶⁹, miałby dzięki znacznie bardziej rozwiniętej wiedzy, o wiele więcej materiałów do konstruowania opisów. Te ostatnie winny być tworzone tak, aby dać odprężenie odbiorcy, ale równocześnie nie

¹⁶⁷ Ch. Batteux, *op. cit.*, s. 258.

¹⁶⁸ J.-F. Marmontel, *op. cit.*, s. 524-525.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 525.

ostudzić jego zainteresowania. Sztuka ich wprowadzania wymaga, by pojawiały się w trakcie głównej akcji, ewentualnie jako jej okoliczności lub jako incydentalne przejścia od jednej sytuacji do innej, wreszcie jako dekoracja stanowiąca tło obrazu¹⁷⁰.

Blair natomiast wskazuje na korzyści, jakie przynosi włożenie części opowiadania w usta bohatera (jak w *Odysei* czy *Eneidzie*). Ta metoda jest pożądana szczególnie w utworach z długą akcją, gdyż pozwala z jednej strony rozłożyć opowiadanie narratora na części tematu, który prezentuje bezpośrednio, a z drugiej – skrócić opowiadanie prowadzone przez bohaterów. Narracja – i to stanowi jej najwyższą wartość – powinna być „jasna, żywa i ubogacona wszystkimi pięknosciami poezji”¹⁷¹. Wszystko w eposie ma być poważne i wzniosłe, niedopuszczalne są żarty czy rozrywka: „On n’y doit rencontrer que des objets grands, touchans, ou propre á plaire”¹⁷².

Polscy autorzy osiemnastowieczni formułują na temat narracji, stylu i wiersza raczej lakoniczne uwagi, skupiając się na ogólnym wrażeniu i efekcie, jaki przynosi ukształtowanie stylistyczne dzieła. Golański wskazuje takie cechy stylu eposu, jak „moc, zwięzłość, harmonia, wybór”¹⁷³. Według Dmochowskiego eposy powinny cechować „zwięzłość i żywość” –

Niech się nic zbytniego nigdy w niej nie mieści,
I płynnego jej toku grube nie rwą rysy.
Wspaniałość i powagę kochają opisy¹⁷⁴.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 379.

¹⁷¹ H. Blair, *op. cit.*, s. 116.

¹⁷² *Ibidem*, s. 117.

¹⁷³ F. N. Golański, *op. cit.*, s. 347.

¹⁷⁴ F. K. Dmochowski, *op. cit.*, s. 399.

Autor *Sztuki rymotwórczej* powtarza też za Boileau, że „proste, skromne powinno być dzieła zaczęcie”¹⁷⁵; nie należy obiecywać niczego, co nie zostałyby spełnione. Krasicki natomiast zaleca: „Rytm ma być poważny, żywy i tak rzecz opiewający, iżby czytający zdawał się patrzeć na to, co mu się przed oczyma stawia”¹⁷⁶.

Dokładniej ta kwestia omawiana jest przez autorów początku dziewiętnastego wieku. Pamięta się wciąż o tym, że w respektowanej przez klasycyzm hierarchii stylów dla epopei przewidziany jest styl wysoki, najbardziej oddalony od mowy potocznej, nastawiony – jak najczęściej wtedy sądzono – na poruszenie odbiorcy, a także oczywiście powiązany z wysoką rangą postaci i spraw będących tematem dzieła. Lakonicznie ujmuje to Onufry Górski:

Ślachtetność w myślach, wysokość w uczuciach, żywość w obrazach, śmiałość w zwrotach i postaciach, oto są istotne własności heroicznego poematu. Natchnięty i zapalony od bóstwa wierszopis, śpiewając pochwały swego bohatera dla nauki swojego narodu i całej ludzkości, powinien się wyrzec na zawsze stylu poziomego i pospolitego. Równie on epopei, jak podłość bohaterowi nie przystoi¹⁷⁷.

Słowacki wyraża przekonanie, że istnieje potrzeba dzielenia całej epopei na mniejsze partie, gdyż „sprawa wielka i ważna, aby mogła być przez czytelników objęta i zrozumiana, powinna im być wystawiona w pewnych oddzielnych częściach”¹⁷⁸. Stąd – wyjaśnia – pochodzi podział utworów u starożytnych na rapsody i księgi, a u nowych poetów na pienia i pieśni. Każda z tych części jednak powinna posiadać kształt zamkniętej całości, składającej się z początku, środka i rozwiązania.

Autorzy wypowiedzi estetyczno-literackich z początku dziewiętnastego wieku zwracają uwagę na konwencjonalne rozpoczęcie eposu. Słowacki pisze, iż na początku autor zwykle umieszcza „założenie, w którym skazuje

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 400.

¹⁷⁶ I. Krasicki, *op. cit.*, s. 11.

¹⁷⁷ O. Górski, *op. cit.*, s. 30.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 368.

czytelnikowi cel całego dzieła; daje poznać swojego bohatera i ukazuje w odległości wielkie zawady, z którymi walczyć i które pokonać będzie musiał¹⁷⁹. Wstęp ten powinien łączyć „zwięzłość i moc” oraz „prostotę i skromność”. Należy też, dla skuteczniejszego wpływu na czytelnika, postępować od wrażeń słabszych do mocniejszych; unikać trzeba – o czym już Horacy pisał – rozpoczynania od zbyt wysokiego tonu. Przywołanie Muzy następuje po owym „założeniu” albo jest z nim związane (jak w *Ilia-dzie*). Słowacki ma przy tym świadomość konwencjonalności apostrofy do muzy, uzasadnionej „panującym mniemaniem” w starożytności; dodaje przy tym, że „teraźniejsi naśladowali starożytnych i wezwanie w epopei stało się istotną częścią i prawidłem jej powierzchownego składu”¹⁸⁰.

Te same racje, które kazały starożytnym poetom zwracać się do istoty boskiej, są też źródłem wysokiego stylu. Poeta uświadamiał sobie bowiem, że Muza mu „odkrywa najtajemniejsze zdarzenia, a skryte ich sprężyny w niebie ukazuje”. Odtąd język eposu „to język władzy wyższej nad naturę człowieka, która wszystko widzi, wszystko przegląda i rzeczy ziemskie z nadziemskimi jednoczy”. Stąd bierze się uroczysty ton, szlachetny i poważny styl, „ten przepych i okazałość w malowaniu obrazów, ta żywość kolorów, ta wybitność rysów” odróżniających epos „od innych rodzajów poezji”¹⁸¹. Dlatego w epopei nie może znajdować się „nic błahego, nic płaskiego i żartobliwego”. Nieco dalej autor rozprawy *O poezji w ogólności* konstatuje, iż „Poeta podnieść się powinien i utrzymywać na tej wysokości, jaką mu wielkość jego przedmiotu, ważność zdarzeń i powaga osób wskazuje”¹⁸². Korzystnie wpływa na wartość eposu jak najczęstsze wprowadzanie wypowiedzi bohaterów. Słowacki kładzie też nacisk na raczej krótki czas przedstawionych zdarzeń – jak mówi – „rzeczy” („bo naówczas łatwiej widzianą i pojętą być może”¹⁸³). Dlatego poeta zaczyna opowiadanie od momentu, „w którym się scena

¹⁷⁹ E. Słowacki, *op. cit.*, s. 107.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*, s. 107-108.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Ibidem*.

otwiera”, o faktach poprzedzających, a istotnych dla akcji, wspomni zaś później, „przy zdarzonej okoliczności”¹⁸⁴. Wreszcie teoretyk mówi o formach wiersza, wspomina starożytny heksametr, następnie włoską oktawę, wprowadzoną u nas przez Piotra Kochanowskiego, a stosowaną też przez Krasickiego. Z największą aprobatą podchodzi jednak do użycia trzynastozgłoskowca, „jako mającego najwięcej powagi i tę jeszcze zaletę, że przezeń najczęściej heksametr łaciński wiernie przełożyć można”¹⁸⁵.

O konwencjonalnym rozpoczęciu epopei pisze również Królikowski, twierdząc, iż „zwykle zaczyna poeta od wyłożenia w krótkości głównej treści swojego opowiadania”¹⁸⁶. Dalej następuje apostrofa do istoty boskiej, od której poeta ma otrzymać natchnienie, „przez co opowiadanie, na tym większą wiarę zdaje się zasługiwać”¹⁸⁷. Jeśli chodzi o samo opowiadanie, to autor ma do dyspozycji różne sposoby: „albo w porządku historycznym, albo zaczynając od środka, jak się bohaterowi samemu podaje sposobność opowiadania tego, co poprzedziło”¹⁸⁸. Podobnie jak Słowacki, Królikowski mówi o podziale epopei na części, księgi albo pieśni, „z których każda sama dla siebie jest niejaką całością”¹⁸⁹. Styl winien być także według niego dostosowany „do godności poematu, zatem wzniosły”¹⁹⁰, choćby z tego powodu, że poeta jako natchniony „godną tylko i uroczystą mową odzywać się powinien”¹⁹¹. Aby przerwać jednostajność, autor może wprowadzać wypowiedzi bohaterów.

Korzeniowski pisze o stylu epopei, że „powinien być jasny, żywy i ubogacony wszystkimi skarbami mowy poetycznej”¹⁹². Zaraz potem dodaje,

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*, s. 109.

¹⁸⁶ J. F. Królikowski, *op. cit.*, s. 87.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² J. Korzeniowski, *op. cit.*, s. 164. Magryś streszcza poglądy autora *Kursu poezji* na ten temat: „Epopeja wymaga stylu jasnego, żywego, obfitującego w rozmaite tropy. Ton opowiadania winien być poważny, nie nadęty” (R. Magryś, *op. cit.*, s. 198).

iż to w tym gatunku „spodziewa się czytelnik znaleźć opisy wzniosłe, uczucia tkliwe, wyrażenia uderzające”¹⁹³. Zarazem poeta winien starać się różnicować formę wypowiedzi. Korzeniowski wspomina konwencjonalne składniki epopei. Wstępne „oznajmienie” jednak – jak podkreśla – „nie powinno być w wyrazach nadto ogólnych zamknięte ani nadto wiele obiecywać, lecz ma być dobrze obmyślane, zwarte i skromne”¹⁹⁴. Następujące potem „wezwanie jakiego bóstwa lub Muzy”¹⁹⁵, niekonieczne wprawdzie, ale wskazane ze względu na obecność machiny w dziele, winno – zdaniem autora *Kursu poezji* – „odpowiadać przedmiotowi, być uroczystym, wyrażać cześć i ufność ku istocie wzywanej”¹⁹⁶. Korzeniowski ma na temat formy wiersza zdanie odmienne niż Słowacki – sądzi, iż w polskiej epopei najodpowiedniejsza byłaby oktawa. W odniesieniu do stylu natomiast mówi o „rozmaitości opisów” i „godności”, a jako przykład w tej kwestii wskazuje styl Homera, który „zawsze będzie najpierwszym wzorem pisania”¹⁹⁷.

Należy na koniec podkreślić, że powyższe uwagi mają prezentować istotne, ale oczywiście tylko wybrane, wypowiedzi teoretyczne dotyczące różnych aspektów omawianego gatunku. Wnikliwsza refleksja nad ówczesnym obrazem epopei w świadomości estetyczno-literackiej wymagałaby oddzielnego, dłuższego opracowania. Trzeba też pamiętać, że z punktu widzenia przemian, jakie dokonują się na gruncie poezji epickiej w omawianym okresie, interesująca i ważna jest nie tylko teoria samej epopei jako gatunku (choć wciąż poświęca się jej sporo uwagi), ale również – z biegiem czasu coraz bardziej – formułowane wówczas szerzej ujęte koncepcje estetyczne, podejmujące na nowo zagadnienia

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 169.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*, s. 177.

naśladowania natury, prawdopodobieństwa, prawdy, imaginacji, gustu czy geniuszu. Pozostają one oczywiście w ścisłym związku z kluczowymi procesami w zakresie antropologii czy teorii poznania.

„STANĘLI MĘŻNI, STANĄŁ WÓDZ NA CZELE”

Ignacy Krasicki, *Wojna chocimska*

Za jedyną klasyczną epopeję powstałą w czasach stanisławowskich uważana jest *Wojna chocimska* Ignacego Krasickiego. Jej ukończenie przypadło prawdopodobnie na czas pobytu Księcia Biskupa Warmińskiego w Warszawie między połową kwietnia a połową lipca roku 1780. 23 sierpnia tegoż roku w „Gazecie Warszawskiej” znalazła się informacja, że przed trzema dniami Michał Gröll ofiarował królowi „nowe poema heroiczne pod tytułem: Wojna chocimska, które nasz monarcha z jak najłaskawszym ukontentowaniem przyjąć raczył”¹. Tegoż dnia ukazało się ogłoszenie wydawcy o opublikowaniu dwóch poematów Krasickiego: *Wojny chocimskiej* oraz *Antymonachomachii*².

Epopeja XBW nie zyskała jednak takiej popularności ani takiego uznania jak jego poematy heroikomiczne. Franciszek Ksawery Dmochowski w mowie na cześć Krasickiego twierdzi: „Nie przeczę, iż dzieło to wspaniałego epopei nazwiska nosić nie może. Zgadzam się na liczne w nim uchybienia: wyznaję, że materia sama nie jest do tego gatunku poematu, że jest to raczej historia wierszem napisana, i niektórymi fikcjami

¹ Z. Goliński, *Kalendarz życia i twórczości Ignacego Krasickiego*, przygot. do druku i wstęp M. Górska, Poznań 2011, t. 1, s. 597.

² *Ibidem*, s. 598.

ozdobiona”³. Docenia jednak odwagę autora, który podjął próbę stworzenia epopei, i dodaje: „Jeżeli *Wojna chocimska* nie jest dobrą epopeją, jest zawsze dziełem szacownym. Nie samą *Eneidę*, ale i *Farsalię* czytamy. Znajdują się w niej miejsca przedziwne, obrazy wielkie, uczucia wysokie”⁴. Taką ocenę dzieła Krasickiego akceptuje w jego dość dokładnym omówieniu choćby Ludwik Osiński, stwierdzając, iż „znakomity pisarz widział źródła, z jakich mógł czerpać bogactwa; ale niekiedy dotknął ich tylko, jakby celem jego nie było własną epopeję utworzyć, ale do niej drogę wskazać i zachętę podać następcom”⁵.

Krytyczne opinie o *Wojnie chocimskiej* powtarzają często późniejsi badacze twórczości Krasickiego. Wystarczy przywołać wybrane przykłady z wypowiedzi autorów dwudziestowiecznych. Mieczysław Piszczkowski stwierdza między innymi: „Jako pierwsza próba epopei narodowej w stylu klasycystycznym *Wojna chocimska* miała i ma pewne znaczenie w rozwoju dziejowym literatury polskiej. I w tej więc dziedzinie okazał się Krasicki inicjatorem, choć wypada przyznać – nie najszcześniejszym”⁶. Bardzo krytycznie ocenia to dzieło Wacław Borowy, pisząc: „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 [...]”⁷. Wreszcie konstatuje: „Z każdej stronicy wieje chłód, sztuczność, przymus”⁸. W podobnym duchu wypowiada się też Mieczysław Klimowicz, który uważa, że w tym wypadku

³ F. K. Dmochowski, *Mowa na obchód pamiątki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznem Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, [w:] I. Krasicki, *Dzieła. Edycja nowa i zupełna*, t. 1, Warszawa 1803, s. XXVI.

⁴ *Ibidem*, s. XXVII.

⁵ L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861, s. 198.

⁶ M. Piszczkowski, *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*, Kraków 1975, s. 392.

⁷ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, posł. Z. Stefanowska, Warszawa 1978, s. 127.

⁸ *Ibidem*.

wena epicka zawiodła całkowicie znakomitego parodystę, wykształcone w poematach heroikomicznych sposoby charakterystyki postaci, konstruowania obrazów walk były tutaj zupełnie nieprzydatne; wręcz przeciwnie, przeniesione z *Myszeidy* czy *Monachomachii* na teren eposu poważnego, wywołują niezamierzony efekt komiczny⁹.

W rezultacie, jak konstatuje badacz, „powstał utwór nieudany, martwy, interesujący jedynie ze względu na próby heroizacji przeszłości, stworzenia mitu «przodków pocziwych», który odegra wielką rolę w innym utworze Krasickiego – w *Panu Podstolim*”¹⁰. Także niepochlebną opinię o *Wojnie chocimskiej* formułuje choćby autor monografii życia i twórczości XBW Zbigniew Goliński: „Pracowity konwencjonalizm poematu wzorowanego na *Henriadzie* Woltera (1728) nadał mu cechy kroniki wydarzeń, dość sztucznie urozmaiconej scenami fantastycznymi”¹¹. Tadeusz Dworak w swojej monografii sytuuje – co znaczące – *Wojnę chocimską* wśród „utworów mniejszego znaczenia” i, opowiadając się po stronie tych badaczy, którzy nie przyznawali jej większej wartości, stwierdza między innymi, iż „Krasicki nie umiał przedstawić ani potrzeby wojennej kraju, ani ochoty (nie zawsze wzorowej) wojsk, ani scen batalistycznych”¹². Nieco dalej jako główną przyczynę „niepowodzenia artystycznego” wskazuje „brak ujęcia dramatycznego tej materii historycznej, która w istocie jest dramatem”¹³.

Z większą wyrozumiałością podchodzi do tego utworu Józef Tomasz Pokrzywniak. Przyznając, że ani *Transakcja wojny chocimskiej* Wacława Potockiego, „odkryta w XIX wieku, ani epos Krasickiego, nie stały się wielkimi dziełami, poruszającymi zbiorową wyobraźnię”, upatruje istotnej przyczyny takiego stanu rzeczy między innymi w charakterze podjętego

⁹ M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 1998, s. 171, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Z. Goliński, *Krasicki*, Warszawa 2002, s. 258.

¹² T. Dworak, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1987, s. 477, *Profile – Wiedza Powszechna*.

¹³ *Ibidem*, s. 478.

tematu: „Wydaje się, że prawdziwie wielki epos jest niemożliwy bez wielkiej przemiany, lub wielkiej katastrofy”¹⁴.

W ostatnim czasie *Wojna chocimska* bywa częściej postrzegana jako ważny przedmiot badań i wyraźnie wyżej oceniana. Jak pisze Teresa Kostkiewiczowa: „Epopcja Krasickiego – wbrew okolicznościom, w jakich powstała, wbrew trudnej współczesności – zarysowywała wizję idealizowanej przeszłości, w której w ostatecznym rozrachunku zwyciężają ład i harmonia, sprawiedliwość i dobro”¹⁵.

AKCJA I KOMPOZYCJA

Można uznać, że wybrany przez poetę temat – zwycięskie wojny Rzeczypospolitej z imperium tureckim w siedemnastym wieku – dobrze nadawał się, mimo stosunkowo małego jeszcze dystansu czasowego, na materię eposu. Według Golińskiego:

Chocim był tematem zachęcającym, doskonale uduchawianym, bo ukazującym myśl stałą i serce mężne wodza i jego żołnierzy nie zdemoralizowanych ani zastraszonej wielką klęską cecorską roku poprzedniego. Podjął poemat, traktowany jako szczyt rymotwórczej sztuki, być może zniewolony własną wizją poety, który sięgnął po najcenniejszy laur, jaki zapewniał „rytm bohaterski”¹⁶.

Akcja utworu jednak – o czym już nieraz pisano – tylko w ogólnym zarysie zgadza się z faktami historycznymi, gdyż autor przede wszystkim kształtował przedstawione zdarzenia w sposób, który miał odpowiadać jego koncepcji poetyckiej oraz ideowemu przesłaniu. Jak zauważa Marcin Cieński, mimo że Krasicki korzystał z relacji Jakuba Sobieskiego i Jana

¹⁴ J. T. Pokrzywniak, *Ignacy Krasicki*, Poznań 1995, s. 79, *Czytani Dzisiaj*.

¹⁵ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 291, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

¹⁶ Z. Goliński, *Krasicki...*, s. 258.

Petrycego oraz z kroniki Pawła Piaseckiego, znajdujących się w jego bibliotece, to „rekonstrukcja zasad politycznych i moralnych «przodków pocziwych» prowadzona przez pisarza nie dokonuje się na podstawie źródeł”. Dalej badacz dopowiada, że „XBW posługuje się znamionną dla siebie metodą kompilacji”¹⁷. Wcześniej Piszczkowski, pokazując przykłady wykorzystania przez Krasickiego *Commentariorum Chotinensis belli* Sobieskiego – zwołanie poprzedzającego wyprawę sejmu, który wskazał wodza, opis mostu na Dniestrze, przez który przeszły polskie oddziały, poselstwo Stanisława Żorawieńskiego i Jakuba Sobieskiego na spotkanie nadchodzącego królewicza Władysława – dodaje zarazem, że trudność podobnego zestawienia wynika z „idealizującej koncepcji poematu, mało realistycznego stylu i w ogóle uroczystej schematyczności eposu klasycystycznego”¹⁸. Ostatnio problem ten podjął Roman Krzywy, konstatując, iż „autor *Wojny chocimskiej* odszedł od weryzmu epiki historycznej na rzecz przekształceń, oddalających w istotny sposób fabułę poematu od prawdy znanej ze źródeł”¹⁹.

Akcja *Wojny chocimskiej*, składającej się z dwunastu pieśni, jak *Eneida*, napisanej tak lubianą przez XBW oktawą, wydaje się już na pierwszy rzut oka dość schematyczna. Łatwo można wyczuć dążenie poety do – by tak rzec – geometrycznego porządku, ale zarazem także umiejętne, znane już z jego poematów heroikomicznych, różnicowanie motywów, stylów, nastrojów, pozwalające uniknąć monotonii. Warto więc tym kwestiom dokładniej się przyjrzeć, rozpoczynając od zwięzłego przypomnienia przebiegu zdarzeń.

W pierwszej pieśni, po krótkim przedstawieniu stanu rozległych wpływów państwa tureckiego, czytamy, jak dochodzi do tego, że jego

¹⁷ M. Cieński, Ignacy Krasicki o „przodkach pocziwych” w *Wojnie chocimskiej*, [w:] *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczyda, J. Sokolski, Wrocław 2010, s. 162.

¹⁸ M. Piszczkowski, *op. cit.*, s. 383.

¹⁹ R. Krzywy, *Między historią a tradycją eposu heroicznego. Uwagi o Wojnie chocimskiej Ignacego Krasickiego*, „Ruch Literacki” R. LV, 2014, z. 4-5, s. 397, [online] <http://dx.doi.org/10.2478/ruch-2014-0032>.

władca Osman podejmuje decyzję o akcji zbrojnej przeciwko Rzeczypospolitej; dowiadujemy się o podjętych przygotowaniach, gromadzeniu wojsk. Pieśń druga prezentuje sytuację w Polsce, gdzie wieść o wojnie wywołuje strach. Zwołana przez króla Zygmunta rada Senatu podejmuje decyzje dotyczące obrony i wybiera wodzem Jana Karola Chodkiewicza. W kraju rodzi się nadzieja na zwycięstwo, a zebrany wkrótce Sejm zarządza modlitwy przed wyprawą wojenną. W pieśni trzeciej przenosimy się do zamku Ostrojskiego, gdzie odbywa się ślub Anny z Ostroga z Chodkiewiczem. Ten ostatni, w odpowiedzi na przyniesioną mu przez posłów wiadomość o wyborze na wodza i rozkaz wymarszu, udaje się w kierunku Kamieńca, zostawiając zasmuconą Annę. W pieśni następnej dowiadujemy się, że Bóg dał się przebłagać modlitwom i otacza Polskę szczególną opieką. Wysłany przezeń anioł wzbudza radość i męstwo w witanym w obozie przez poszczególne oddziały hetmanie, który prowadzi wojsko nad brzeg Dniestru. Po przekroczeniu rzeki – to następna pieśń – Chodkiewicz przyjmuje buławę z rąk Lubomirskiego, a następnie przypuszcza zwycięski atak na nadchodzące wojska tureckie. Na wieść o zbliżaniu się królewicza Władysława z posiłkami wysłani zostają na przeciw niego posłowie: Sobieski i Żórawiński. Ci właśnie, już w pieśni szóstej, napotykają domek, w którym mieszka pobożny pustelnik. Pieśń siódma skupia uwagę na bitwie, podczas której ginie młody Zawisza. Przywiezienie później do obozu jego zwłok wywołuje powszechny żal. W ósmej pieśni czarownik Omar obiecuje Osmanowi pokonanie chrześcijan przy pomocy czarów, a następnie w lesie bukowińskim uzyskuje od duchów piekielnych przyrzeczenie pomocy. Chodkiewicz w tym czasie ogląda swój obóz, czekając na nadejście królewicza. W kolejnej pieśni czytamy, iż Władysław przed przybyciem do obozu wysłał w poselstwie Zawiszę, ojca właśnie poległego młodzieńca. Jego żal nad zwłokami syna łagodzi jednak przybyły tam pustelnik. Następnie dochodzi do kolejnej bitwy, która zostaje przerwana przez burzę wywołaną czarami Omara. W pieśni dziesiątej czytamy, iż dusza Chodkiewicza we śnie przeniesiona jest w zaświaty, gdzie – prowadzona przez ducha Władysława Warneńczyka – widzi ład kosmosu oraz słyszy pouczenie o właściwym

porządku w świecie ludzkim. Pieśń jedenasta przedstawia rozstrzygającą bitwę, z charakterystycznym pojedynkiem wodzów, Husseina i Sieniawskiego. Wreszcie w pieśni ostatniej dowiadujemy się o upadku ducha w obozie tureckim; pojawia się w niej scena śmierci Chodkiewicza oraz krótkie wzmianki o dalszych walkach i ostatecznym zwycięstwie strony polskiej.

Na kształt *Wojny chocimskiej* wpłynął też zapewne historyczny kontekst jej powstania, dążenie do nadania jej charakteru wypowiedzi na temat spraw współczesnych poecie. Na ten aspekt utworu zwraca uwagę Cieński, który wskazuje odnośnienie „wydarzeń z historycznej przeszłości do kontekstu współczesności utworu”²⁰. Świadczą o tym między innymi wzmianki profetyczne z punktu widzenia świata przedstawionego, a dotyczące czasu autora i czytelników. W drugiej pieśni czytamy:

Wzniesi się światło tlejące w iskerce,
Nowy się Zygmunt na tronie objawi.
Będzie Jagiełłów miał umysł i serce
I choć się ojcem dobrotliwym stawi,
Przecież oburzy na siebie morderce,
Lecz go najwyższa Opatrzność wybawi.
Bóg go uchowa, złe chwile się skrócą,
Znowu się dzieci do ojca powrócą.
(II, 105-112)²¹

Nasuwa się uwaga, że szczególnie w momencie historycznym, w którym powstała *Wojna chocimska*, trudno było napisać dzieło, które nie odnosiłoby się w żaden sposób do współczesności. Teresa Kostkiewiczowa natomiast, idąc nieco dalej i dotykając zagadnienia, jak się wydaje, kluczowego, twierdzi: „Aktualizujące odniesienia poematu dotyczyły kwestii bardziej generalnych i wspierały się o zawartą w tekście ogólną

²⁰ M. Cieński, *op. cit.*, s. 159.

²¹ I. Krasicki, *Wojna chocimska*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, s. 177, *Dzieła zebrane*, t. 1. Wszystkie cytaty i przywołania z *Wojny chocimskiej* pochodzą z tego wydania. W nawiasie podawane są numery pieśni i wersów.

koncepcję historiozoficzną dotyczącą losów Polski”²². Takie odczytanie omawianego dzieła Krasickiego wpisuje się w jakimś stopniu w ważną tradycję funkcjonowania epopei w ogóle. Dość wspomnieć, że już *Eneida* posiada podobny podwójny sens. Jak pisze o eposie Wergiliusza Judith Labarthe: „tout est construit de sorte que les événements du poème soient une symbolisation continue du destin romain”²³.

GEOMETRYCZNY PORZĄDEK

Należy podkreślić, że sposób prowadzenia narracji w *Wojnie chocimskiej* jest zdecydowanie odmienny od tego, który Erich Auerbach opisuje u Homera, gdzie „unaocznia się dokładnie wszystkie zjawiska, czyni się je dotykalnymi i widzialnymi we wszystkich ich częściach i określa się je dokładnie we wszystkich ich związkach przestrzennych i czasowych”²⁴. Tutaj narracja już na pierwszy rzut oka jawi się jako bardzo ogólna, nieraz zdawkowa, autor nie próbuje kreować obrazu świata w całym jego bogactwie rzeczy i zjawisk. Nie robi zatem tego, co sam postulował odnośnie do epopei w dziele o *Rymotwórstwie i rymotwórcach* (zob. s. 76). Nasuwa się również spostrzeżenie, że – podobnie jak w *Monachomachii* czy *Antymonachomachii* – mamy tutaj do czynienia z kreowaniem świata przedstawionego przede wszystkim przez zestawianie kolejnych scen, połączonych krótkimi relacjami oraz komentarzami i refleksjami narratora (w odniesieniu do *Wojny mnichów* Juliusz Kleiner mówi o podobieństwie do komedii²⁵).

²² T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel...*, s. 289.

²³ J. Labarthe, *Lépopée*, Paris 2006, s. 33.

²⁴ E. Auerbach, *Blizna Odyseusza*, [w:] idem, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. i przedm. Z. Żabicki, przedm. do wyd. II M. P. Markowski, Warszawa 2004, s. 32.

²⁵ J. Kleiner, *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964, s. 200, *Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, t. 73.

Łatwo zauważyć możliwość wyodrębnienia w *Wojnie chocimskiej* po dwie pieśni na początku oraz na końcu. Pierwsze posiadają charakter wyraźnie wstępny, wprowadzający, zaś ostatnie – podsumowujący. Został więc zrealizowany ważny w estetyce klasycznej wymóg, aby dzieło posiadało początek, środek i koniec. Dwie początkowe pieśni stanowią ekspozycję właściwego przebiegu zdarzeń; pokazują kolejno źródło wojny, to, co dzieje się w państwie tureckim, oraz reakcję strony polskiej, skupiając szczególną uwagę na doskonałości polskiego ustroju i przejawach właściwej Polakom wierności Bogu. Pieśń jedenasta natomiast przedstawia, po refleksji o znaczeniu nadziei, która wzmocniła „dzielnie umysł Chodkiewicza” (XI, 9), rozstrzygającą bitwę i zwycięstwo wojsk polskich. W pieśni ostatniej, rozpoczętej uwagą, że Bóg stoi na straży sprawiedliwości i jest panem natury, klamra zostaje domknięta: Osman, który rozpoczął wojnę, przyznaje się do przegranej i traci wolę walki; rozpada się też, narzucona przezeń wcześniej, jedność poglądów w obozie tureckim. Śmierć Chodkiewicza kończy jego rolę wodza, ale nie przekreśla go jako zwycięzcy, szczególnie w wymiarze moralnym, gdyż zwycięskie okazują się wartości, którym służył²⁶. Przejęcie dowództwa przez Lubomirskiego nawiązuje do sceny z pieśni piątej, w której przekazywał on buławę Chodkiewiczowi. Tu wszystko dzieje się zgodnie z koncepcją artystyczną, a w planie treści – w zgodzie z Boskim porządkiem: „Nie-winnych obrońca, / Bóg, wsparciem swoim zasilał do końca” (XII, 152).

Z innej strony patrząc, można także wydzielić w *Wojnie chocimskiej* najpierw cztery pierwsze pieśni. W każdej z nich akcja rozgrywa się gdzie indziej. Dopiero w zakończeniu pieśni czwartej czytamy, że wojska przychodzą do właściwego miejsca akcji. Od początku następnej pieśni, od apostrofy do wojny – stanowiącej jej potępienie – rozpoczynają się, po przekroczeniu Dniestru, prawdziwe działania wojenne. Można byłoby też pozostałe osiem pieśni podzielić na grupy po cztery: zdarzenia przed

²⁶ Zob. uwagi w: R. Dąbrowski, *Miedzy Marsem a Minerwą. Zwycięski heroizm w oświeceniowej epopei*, [w:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 93, *Komparatystyka Polska*.

przybyciem królewicza Władysława, niejako działania wstępne, oraz te, które następują później i prowadzą do końcowego rozstrzygnięcia.

Częste jest pokazywanie obydwu stron konfliktu w sytuacjach paralelnych, ale zarazem przeciwstawnych. Nasuwa się spostrzeżenie, że w dwóch początkowych pieśniach powtarzają się podobne motywy – ogólny obraz państwa, sądy na temat wojny, charakter i postawa władców i ich relacje z poddanymi, rada, wyłonienie wodza, motywacja działań, modlitwa – tyle że z przeciwnym znakiem wartości, co znajduje odbicie w języku, na przykład mufty „czyta baśnie swego Alkoranu” i odmawia „bezbożne pacierze” (I, 202-203), w Polsce zaś „Pobożnym pieniem brzmia pańskie świątnice” (II, 192). Interwencji szatana w odniesieniu do Osmana (będącej wersją właściwego eposu nadprzyrodzonego źródła konfliktu) odpowiadałoby być może po polskiej stronie wprowadzenie Władysława Jagiełły, mającego krótką wizję swoich następców.

Mamy do czynienia w *Wojnie chocimskiej* z wyraźną schematycznością; wszystko jawi się jako oczywiste i jednoznaczne. Osman jako władca jest niemal pod każdym względem przeciwieństwem Zygmunta. Co ciekawe, zachowanie obu wobec perspektywy wojny pokazane zostało przez porównania homeryckie, bardzo trafnie dobrane z punktu widzenia konsekwentnego kreowania obrazu tych postaci. Osman tak reaguje na słowa złego ducha:

Jak żubr ogromny, co w pieczar zaciszy,
Mocnym snem zdjęty, na miękkim mchu leży,
Kiedy głos trąby myśliwskiej usłyszysz,
Powstając z rykiem, grzywa mu się jeży,
Pryska zajadły i okropnie dyszy,
A próżen strachu, oślep w odgłos bieży,
Takim się z łoża porwał Osman skokiem,
Wskroś przerażony prorockim widokiem.
(I, 81-88)

Król polski zaś pokazany jest w zupełnie inny sposób:

Takim był Zygmunt, a jak sternik czuły,
Co się wśród burzy mocnie rudla trzyma,

Choć się i maszty, i żagle zepsuły,
Strasznym łoskotem choć morze się zżyma,
Łódź zapędzoną pomiędzy szkopuły
Zwraca i żagle dzielną ręką ima.
Drżą trwożne majtki, on siły natęża,
Szturm pracą, męstwem bałwany zwycięża.
(II, 65-72)

Jako wódz natomiast stanowi Osman przeciwieństwo Chodkiewicza. Polski hetman został do tej funkcji zgodnie wybrany ze względu na wcześniejsze zasługi – „Powszechny odgłos żądał Chodkiewicza” (II, 120) – władca turecki zaś sam się mianował: „I dodał krótko, iż sam na czele / Niezwyciężonych wojsk swoich się stawia” (I, 153-154). Jeden kieruje się żądzą sławy, drugi cnotą i poczuciem obowiązku. Ciekawe przeciwstawienie postawy obydwu pojawia się na przykład w pieśni ósmej. Podczas kiedy Osman kompromituje się (oczywiście w oczach czytelników), gdy zdaje się na czarownika Omara, z którym „sam na ustroniu zamknął się” (VIII, 128) – „Chodkiewicz równie przeznorny i czuły / Obchodził obóz, szańce i namioty” (VIII, 130), naprawiając uszkodzenia i planując dalsze działania. Paralelne przeciwstawienie stron konfliktu mamy przy prezentacji bitew. Turcy występują tu jako agresorzy, żołnierze polscy zaś jako obrońcy wiary i wolności: „Stanęła wolność, co ją szli ochronić, / Stanęła wiara, którą mieli bronić” (V, 31-32). O Polakach przed rozstrzygającą walką czytamy na przykład, że – ufni Bogu – „Bogarodzicę czcili dawnym pieniem” (XI, 24), o bisurmanach natomiast, że „już wycia dzikich tłumów słyszać było” oraz że wydawali „bluźnierskie okrzyki” (XI, 19). Wyraźnie przeciwstawiona jest motywacja do walki po obydwu stronach: „Zjadłość niewiernych dodaje ochoty, / Cnota i honor wzmacnia polskie rotę” (V, 144).

Wojenny temat epopei wymaga oczywiście prezentacji wojsk, z reguły poprzez wskazanie kolejnych oddziałów oraz ich wodzów (jak w eposie Tassa). W *Wojnie chocimskiej* owa prezentacja jest dość dokładna, pełna przymiotników wartościujących. Opisano zróżnicowanie, niejednorodność oddziałów Osmana, podkreślającą z jednej strony liczebność

przeciwnika – „Któż objąć zdoła mnogość zjadłej dziczy?” (I, 241) – a z drugiej jego słabość, wynikającą z braku jedności. Inaczej sprawa wygląda z wojskami polskimi; występuje wiele określeń pozytywnie waloryzujących zarówno poszczególnych wodzów, jak i prowadzone przez nich oddziały, na przykład:

Pierwszy na czele Lubomirski sławny.
Tyś pierwszy poczet wiódł twoich rodaków,
W tobie lud dzielny Śreniawczyków dawny
Odkwitł na nowo z zaszczytem Polaków
(IV, 121-124)

Wiązany tradycyjnie z eposeją motyw rady i tu znajduje miejsce istotne, przy czym – jak wyżej wspomniałem – autor stara się przeciwstawić analogiczne sytuacje wśród Turków i Polaków, oczywiście aby pokazać wyższość tych ostatnich pod każdym względem. Członkowie Górnego Dywanu boją się Osmana i schlebiają mu. Jeden z nich mówi:

[...] „Twierdzo Alkoranu,
Skoro zwycięski miecz będziesz podnosił,
Zgnębisz niewiernych, a we mgnieniu oka
Pozna świat prawo wielkiego Proroka [...]”
(I, 101-102)

Do wygłoszenia retorycznej mowy wzywającej do walki przeciw Polsce, a przy tym charakteryzującej siłę i rolę przeciwnika – „Za mur i tarczą innym państwom stoi / I od nas mężnym odporem zasłania” (I, 141-142) – predysponowany wydaje się szczególnie Skinder, niedawny zwycięzca spod Cecory. Ostatecznie jednak i tak Osman podejmuje decyzje, zatem „przytomna rada, / Milcząc, dalszego czekała wyroku” (I, 145-146). Inaczej pokazane są choćby obrady polskiego Sejmu, gdzie wszyscy radzą i decydują zgodnie, chociaż „Różne są zdania, jak zabezpieczyć złemu” (II, 113).

Interesujące jest zestawienie dwóch lasów: tego, który przemierzają posłowie Chodkiewicza, oraz tego, w którym Omar wykonuje sztuki

czarodziejskie. Pierwszy, dość tajemniczy, o nastroju osjanicznym – „Potoki ze skał spadające mruczą, / Nocne potwory i wyją, i huczą” (VI, 23-24) – prowadzi bohaterów (będących pod opieką Boga, który pomaga im uniknąć zasadzki) do przyjemnej doliny, gdzie mieszka pobożny starzec. Natomiast puszcza, do której przychodzi Omar, to Bukowina, miejsce klęski polskich rycerzy, ziejące grozą:

Słyszać tam wycia, ryki przeraźliwe,
Okropnym wrzaskiem co trwożą słyszających,
Nieraz jak wojska krzyki zapalczywe,
Chrzęst zbroj, szczęk mieczów wydawały szklnięcych.
(VIII, 41-44)

To też jest, jak się wydaje, właściwe miejsce dla działań czarownika: „Srogim go rykiem poczwary witały, / Miłe zajadłym oczom widowisko” (VIII, 67-68). Posłowie, przechodząc przez las, idą w kierunku światła; Omar wchodzi w ciemność lasu, gdzie wykonuje swoje obrzędy i gdzie „zniewolił czarty” (VIII, 90). Sobieski i Żórawiński uznają autorytet Bożego męża; czarownik podporządkowuje sobie złe duchy.

NARRATOR I NARRACJA

Na wyraźniejsze, niż się to zazwyczaj czyni, zaakcentowanie zasługuje brak w epopei Krasickiego wstępnej zapowiedzi i inwokacji. Autor nie przywołuje tu instancji boskiej ani innego obiektywnego źródła prawdy (jak choćby Wolterowska alegoria), nie odwołuje się też do zbiorowej pamięci o zdarzeniach ową prawdę reprezentujących. Utwór rozpoczyna się wzmianką o narodzie „na zemstę od Boga zesłanym”, który „już w krwi niewinnej od wieków się pławił” (I, 3). Wydaje się, że deklaracja z początku *Myszeidy* o postawie twórczej podmiotu mówiącego – „Nie Muza zdjęta duchami wieszczymi, / Ale wierszopis pracujący w ciszy” – byłaby aktualna także w odniesieniu do *Wojny chocimskiej*, mimo że tutaj nie chodzi o myszy, lecz właśnie o „rycerzy

walecznych”²⁷. W tym wypadku poeta-narrator to istotnie ów „wierszopis”, gospodarz poematu i autorytatywny komentator, który ocenia sytuację z punktu widzenia, jak sugeruje, ponadjednostkowych racji.

Narrator nie formułuje uwag autotematycznych, nie eksponuje też właściwie dystansu między momentem opowiadania a czasem zdarzeń. Nie wyczuwamy wyraźnie, że chodzi o przypominanie minionych dziejów i czynów; nie ma w zasadzie charakterystycznej dla epopei oświeceniowej opozycji: wtedy–teraz. Świat *Wojny chocimskiej* jest jakby światem ponadczasowym, pozahistorycznym; stanowi spektakl, który rozgrywa się przed oczami odbiorcy, a komentowany jest przez zaangażowanego emocjonalnie narratora. Utożsamia się on wyraźnie z jedną stroną konfliktu i z odbiorcami, można by rzec, że mówi z perspektywy własnej zbiorowości, a jego stanowisko podkreślają odpowiednie formy językowe – „Sławna ta puszcza klęską niegdyś naszą” (VIII, 33) – gloryfikujące stronę polską i dyskredytujące przeciwnika.

Taka waloryzacja bohaterów znajduje potwierdzenie w jego krótszych lub dłuższych komentarzach, takich jak pełna dezaprobaty uwaga na temat ambicji Osmana, który „Pragnał, ażeby wiernych wykorzenić” (I, 30), oczywiście bezskutecznie: „Bezbożny, mniemał, że to ludzka siła / Zniesie, co boska ręka uczyniła” (I, 31-32). Deprecjonujące stwierdzenia o przeciwniku powtarzają się zresztą nieraz, na przykład: „Błuźnili, Panie, święte imię twoje, / Dumni potęgą, kiedy szli na boje” (VII, 23). O stronie polskiej zaś narrator wypowiada się zdecydowanie pochlebnie, przypomina między innymi, że „Krew królów zawždy Polakom szacowna” (V, 176), oraz pokazuje wielokrotnie, iż znajdują się oni pod stałą Boską opieką. Aby uwypuklić ten ostatni fakt – jak trafnie zauważa Kostkiewiczowa – „podniosłość wypowiedzi realizuje nie tylko przez posługiwanie się retorycznymi figurami myśli i mowy, lecz także – przez tworzenie szczególnej aury stałej obecności Stwórcy”²⁸.

Refleksje podmiotu mówiącego mają często, podobnie jak w poematach heroikomicznych, charakter uogólniający, na przykład w wersach

²⁷ I. Krasicki, *Myszeis*, [w:] idem, *Poematy...*, s. 99.

²⁸ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel...*, s. 289.

zapowiadających wiadomość o przybyciu do Chodkiewicza, który właśnie wziął ślub, posłów z wezwaniem na wojnę:

Nie masz zupełnej w życiu szczęśliwości,
Los wdzięczne chwile zaprawia goryczą.
Miłe ogniwa wzajemnej miłości
I te niefortun bywają zdobyczą.
(III, 81-84)

Wyrażnym nawiązaniem do *Henriady* jest znajdujące się na początku piątej pieśni potępienie wojny, już niejako stały element w epice oświeceniowej, reprezentujący popularny w osiemnastym wieku motyw pacyfistyczny:

Ty, coś z przepaści piekłów wyzioniona
Na ziemny okrąg nieszczęśliwie padła,
Ty, co rwiesz dzieci z nędznych matek łona
I osierocasza zgodne małżeństw stadła,
Głucha na jęki, płaczem niewzruszona,
Wojno okrutna, bezbożna, zjadła!
Niesyta kłeski, nędzą i ruiną,
Tobą narody, tobą państwa giną.
(V, 1-8)

Ważna w kontekście wymowy całego utworu jest myśl, że ochronę przed wojną, wszak wywołaną w tym wypadku przez złych „bisurmanów”, stanowi Bóg – „Większa moc Pańska niż twoje zamachy” (V, 16). Jak pisze Piszczkowski: „Krasicki pozostał sobie wierny w niechęci do wojny jako zjawiska społeczno-politycznego i kulturowego. Jego poemat pochwała tylko wojnę obronną, narzuconą przez przeciwników”²⁹.

Ciekawe, że niemal zaraz potem pojawia się pochwała pracy – to oczywiście motyw typowo oświeceniowy – dzięki której powstał most (pontonowy) na Dniestrze, „dzieło przemysłu i prac nieleniowych” (V, 20). Na zakończenie ósmej pieśni autor podkreśla natomiast znaczenie

²⁹ M. Piszczkowski, *op. cit.*, s. 382.

jednoczenia się wokół króla – „A gdy ochotne roty w pole wiodą, / Sława i wolność jest dla nich nadgroda” (VIII, 167-168) – co stanowi uogólnienie przedstawionej wcześniej sytuacji i wpisuje się w nadrzędną ideę dzieła. Tę ostatnią wyrażają również takie na przykład słowa:

Tam, kędy boża opieka przebywa,
Choćby najsrozsze przygody zapadły,
Nie dojmie onych zjadłość zapalczywa.
Nie dojmie temu jad w złości obrzydły,
Kogo Pan trzyma pod swoimi skrzydły.
(IX, 167-168)

Pojawiają się też jednak refleksje uniwersalne, jak ta o bezsenności władców – „Nie zna spokojność gmachów okazałych, / Częściej sen smaczny w lepiankach się mieści” (I, 42) – posiadająca, co ciekawe, swój odpowiednik w *Antymonachomachii* (przypomnijmy: wydanej razem z *Wojną chocimską*), tyle że tam bohater-zakonnik właśnie tej zasadzie nie podlegał³⁰, tutaj zaś stanowi ona uogólnienie sytuacji Osmana.

Niekiedy uwagi narratora stanowią komentarz do przedstawionych zdarzeń: „Nie los to zdarzył, lecz ten, który losem, / Bóg wszechmogący, kieruje i włada” (III, 113-114) – czy wyjaśnienie kwestii w danym momencie istotnych: „Ten, co rząd świata człowiekowi poddał, / W straż świętym swoim aniołom go oddał” (IV, 55-56). Ponieważ narrator wie więcej niż bohater, może mu nawet współczuć, antycypując przyszłe zdarzenia, jak w odniesieniu do Zawiszy: „O nędzny starcze! Nie wiesz, coć los niesie. / Ojczy niešťczęśny! Nie wiesz, co cię czeka” (IX, 17-18). Gdzie indziej jawi się nawet jakby reżyserem tego, co się dzieje: „Stójcie! Waszego obrońcy to hasło, / Wasz to w te miejsca wybawiciel spieszy” (III, 145-146).

Nie ma tutaj narracji *modo homerico*, która wnosiłaby perspektywę personalnych wspomnień³¹. Krasicki nie sugeruje w żaden sposób roz-

³⁰ „Nie śpią królowie, spał ojciec Gaudenty” (I. Krasicki, *Antymonachomachia*, [w:] idem, *Poematy...*, s. 176).

³¹ Nie spełnia tej funkcji opowiadanie pustelnika, służące bardziej charakterystyce zasług i doświadczeń bohatera niż przypomnieniu przeszłości.

działu treści opowiadania na prawdę i fikcję, która ową prawdę miałyby „ozdobić”³². W odróżnieniu od innych autorów oświeceniowych epopei, Książę Biskup nie dąży do historycznego uwiarygodnienia prezentowanych faktów; prawda historyczna obchodzi go raczej mało, wystarcza prawdopodobieństwo. Pod tym względem, a także z uwagi na wspomnianą wyżej ogólność, utwór ten byłby bliski estetyce klasycyzmu (choć oczywiście w ramach tej estetyki w całości nie da się raczej opisać).

Do środków godnych zauważenia należą charakterystyczne dla tego gatunku porównania homeryckie. W utworze znajdujemy ich dziesięć, przy czym są rozłożone w miarę równomiernie – na dwanaście pieśni w trzech nie ma żadnego rozwiniętego porównania, w jednej mamy dwa, zaś w ośmiu pozostałych po jednym – a także usytuowane w momentach, które autor chce wyeksponować głównie ze względu na interes retoryczny utworu. Ponieważ charakterystyczne dla *Wojny chocimskiej* jest szybkie tempo narracji, zbyt lakoniczne opisy nie bardzo zgadzają się z ideą porównań homeryckich, które miałyby wykreować rozbudowane obrazy w świadomości odbiorcy. Stąd wydają się one „sztuczne”, nie wynikają w naturalny sposób z toku i charakteru narracji. Na uwagę zasługuje częste ich powiązanie z budową oktawy, gdyż albo zajmują całą strofę, albo też skonstruowane są tak, że mają postać okresu retorycznego, w którym *protasis*, będąca jednym członem porównania, obejmuje sześć pierwszych wersów, zaś *apodosis* – końcowy dystych.

Najczęściej po przedstawieniu jakiegoś zdarzenia autor wprowadza analogiczny doń obraz, rozpoczynając choćby zaimkiem „tak”. Na przykład gdy mówi o powitaniu Chodkiewicza w obozie, znajduje analogię w przyrodzie:

Tak gdy dojrzałym plonem przyodziane
Obszerne łąny przyjemnie żółcieją,
Szklnią się od słońca kłosa poschylane,
A kiedy miłe wietrzyki zawieją,
Chylą się, wznoszą, okiem nieprzejrzane,

³² Taką zapowiedź umieścił na przykład Wolter na początku *Henriady*.

Buja blask wdzięczny, a miłą nadzieją
Wzmaga się oracz; w stokrotnej zdobyczy
Już pewną korzyść pracy swojej liczy
(IV, 113-120)

Zdarza się zestawienie dwóch rozbudowanych porównań, kiedy służą one opisaniu dwóch sytuacji występujących obok siebie, a jakoś ze sobą związanych, jako będących rezultatem tej samej przyczyny. Na wieść o przybywającym królewiczu Władysławie Chodkiewiczu zachowuje się jak ostrożny żeglarz, który – mimo iż burza ustąpiła – ciągle czuwa, zaś na wszystkich jego żołnierzy ta pomyślna wiadomość działa niczym „zefir miły” podczas upałów (VIII, 137-144).

Dla Krasickiego charakterystyczna jest dbałość o odpowiedniość elementów obydwu członów porównania, między innymi o spełnienie zasady, że „treść podobieństwa musi z konieczności wykazywać wyższy poziom znajomości niż rzecz przywołana w porównaniu”³³. Zestawienie śmierci Chodkiewicza z upadkiem cedru łączy pozytywne skojarzenia ewokowane przez obydwie człony porównania, a przy tym wszystkie wskazane zalety cedru dadzą się odnieść, choćby metaforycznie, do wodza będącego głównym bohaterem *Wojny chocimskiej*³⁴.

Kostkiewiczowa zauważa jeszcze jeden aspekt omawianego dzieła, związany w dużej mierze z rozwiniętymi porównaniami, które mają służyć eksponowaniu przeciwstawionego wojnie porządku natury:

zło i groza wojny rozpetanej przez napastników znalazły przeciwagę nie tylko w szlachetnej postawie obrońców ojczyzny i wiary, ale również w uniwersalnym ładzie natury, czasem mrocznej i zasmuconej, częściej ukazującej spokojną i niezmaconą realizację ponadczasowych praw. Ogromna część rozbudowanych homeryckich porównań, przybliżają-

³³ H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 461.

³⁴ Uwagi o roli porównań homeryckich w *Wojnie chocimskiej* znalazły się już w innym moim tekście: *Postacie i funkcje porównania homeryckiego w oświeceniowej epice heroicznej i komicznej*, [w:] *W kręgu Kaliope...*, s. 135-150.

cych i dopełniających przedstawienia aktorów wojny, zawiera w drugim członie obrazy przyjaznej człowiekowi przyrody³⁵.

Jak pamiętamy, porównanie w epopei sugeruje związek zaprezentowanych faktów z całym otaczającym światem, zatem tutaj zdarzenia mają się wpisywać w przyjazny porządek owego świata. Wydaje się, że można także przywołać opinię Romana Doktora sformułowaną w oparciu o listy Krasickiego: „Mamy wrażenie, że jeśli sam odbierał świat za pomocą rozumu i harmonijnego intelektu, to zakładał, że i cały świat jest tak właśnie ułożony”³⁶.

Jeśli mowa o przyrodzie, to warto przywołać jej rolę w epopei Krasickiego w ogóle; pełni ona – jak pisze badacz – „funkcję porządkującą relacje z światem, ale jest też istotnym punktem odniesienia – wartością, z którą człowiek musi się liczyć”. Jest „zasygnalizowaniem niezmiennych praw i zasad”³⁷. Przyglądając się jej znaczeniu w *Wojnie chocimskiej*, szczególnie we fragmencie o poselstwie Żórawińskiego i Sobieskiego, Doktor zauważa jednak, że w tym wypadku: „Natura jest bardziej opowiedziana niż opisana. Tu są tylko sugestie jej autonomii, nie pozwala to jednak czytelnikowi wczuć się w walory przyrody, nie pozwala mu współodczuwać z bohaterami”³⁸.

O RÓŻNORODNOŚCI

Księżę Biskup dba tutaj wyrażnie – a jak pamiętamy, czynił to także z bardzo dobrym skutkiem w poematach heroikomicznych – o unikanie monotonii i powtarzania, o odświeżanie toku opowiadania przez wprowadzanie fragmentów wnoszących różny nastrój, także nieco odmienny styl, a nawet odwołujących się do różnych obszarów literackiego

³⁵ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel...*, s. 290.

³⁶ *Ibidem*, s. 319.

³⁷ R. Doktor, *Krasicki nasz powszedni*, Lublin 2011, s. 108.

³⁸ *Ibidem*, s. 110.

kontekstu. Widać zatem, że poeta świadomie konstruuje cały utwór wedle wyrazistego zamysłu.

Znacząca w tej sytuacji jest refleksja na początku trzeciej pieśni, pod względem syntaktycznego ukształtowania przypominająca początek *Monachomachii*, a uzasadniająca wprowadzenie „oddechu” od głównego, poważnego tematu:

Nie zawždy niebo w chmurach wydaje się,
Czasem go miła chwila wypogodzi,
Nie zawždy żeglarz w zamierzonym kresie
Walczy z burzami i na skały godzi,
Nie zawždy prace i troski wiek niesie,
A wpośród życia ludzkiego powodzi,
Po ciężkiej pracy i gwałtownym biegu,
Miło odetchnąć i spocząć na brzegu.
(III, 1-8)

Wydaje się, że te słowa można odnieść zarówno do treści tej pieśni, jak też do samej zasady budowania świata przedstawionego utworu. Sceny przedstawiające bitwy znajdują się w pieśniach piątej, siódmej, dziewiątej i jedenastej, zatem oddzielają je fragmenty o odmiennym charakterze, poświęcone działaniom „niemilitarnym”. Poeta dba również czasem o widoczne różnicowanie nastroju w następujących po sobie partiach tekstu. Kiedy w dziewiątej pieśni uwaga dłuższy czas skupiona jest na żalu Zawiszy po śmierci syna, zaraz potem następuje moment radosny, związany z przybyciem królewicza Władysława.

Ta tendencja daje się zauważyć także w zakresie stylu. Autor posługuje się w przeważającej mierze stylem wysokim, z repertuarem środków służących kreowaniu podniosłego nastroju. Jak twierdzi Piszczkowski, styl utworu „w oktawach nasyconych uczuciem i treścią religijno-patriotyczną brzmi poważnie, a niekiedy dostojnie”³⁹. Poeta wprowadza więc między innymi wiele peryfraz, często rozbudowanych – na przykład: „ten, co fałsz sieje i nieprawość miota, / Duch odrzucony od Stwórcy oblicza”

³⁹ M. Piszczkowski, *op. cit.*, s. 390.

(I, 49-50). Obserwujemy jednak również – jak pokazuje Teresa Kostkiewiczowa – przechodzenie od wyraźnego zretoryzowania wypowiedzi do narracji pozbawionej cech retoryczności. Niejednokrotnie z formą oktawy pokrywa się okres retoryczny, najczęściej w taki sposób, że pierwsze sześć wersów stanowi *protasis*, natomiast dwa ostatnie – *apodosis*. Badaczka trafnie zauważa, że występuje tu „coś w rodzaju kontrastu składniowego” między obiema częściami, gdyż następnik „ma postać nie rozbudowaną, jakby skrótową i świadomie zwartą”⁴⁰. Jako przykład Kostkiewiczowa cytuje właśnie przytoczoną wyżej pierwszą oktawę czwartej pieśni.

Gdzie indziej mamy jednak fragmenty zdecydowanie nieretoryczne, które – jak komentuje badaczka – charakteryzuje między innymi „parataktyczne, a często nawet bezspójnikowe, szeregowie wiązanie zdań prostych, zredukowanych do tego tylko, co konieczne z punktu widzenia składni i sensu”⁴¹. Można odnieść wrażenie, że także w zakresie zróżnicowania form stylistycznych autor stosuje trochę podobne zabiegi, jak w poematach heroikomicznych, jakkolwiek – co oczywiste – nie dąży do wprowadzenia kluczowego dla heroikomiki kontrastu między stylem a tematem.

Więcej uwagi warto tu poświęcić samym bitwom, przedstawionym skrótowo i lakonicznie. Łatwo jednak dostrzec, że owa lakoniczność największa jest w pieśni piątej, a następnie w dziewiątej. Prezentacja bitwy w pieśni siódmej jest nieco bardziej rozbudowana, zaś w jedenastej – najbardziej (ta naprzemiennność wydaje się też godna uwagi). Żadnej z bitew – co należy zaznaczyć, bo wiąże się to z koncepcją dzieła, choć nie jest zgodne z historią – Polacy nie przygrywiają, a jedynie w drugim przypadku w osiągnięciu zwycięstwa, jak można sądzić, przeszkadza im burza wywołana czarami Omara.

Każda bitwa pokazana jest inaczej, autor stara się nie powtarzać prezentacji takich samych form walki, albo przynajmniej nie wprowadzać identycznych zabiegów. W pieśni piątej mamy najpierw mowę Chod-

⁴⁰ T. Kostkiewiczowa, *O języku poetyckim Ignacego Krasickiego*, [w:] e a d e m, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 180.

⁴¹ *Ibidem*, s. 183.

kiewiczza do gotowych polskich oddziałów (i już przy innych bitwach takiej mowy nie będzie), następnie czytamy, że wódz ich prowadzi do boju, wpadają na niewiernych i po krótkiej, ogólnie tu zaprezentowanej, walce dochodzi do ucieczki bisurmanów:

Niezwyciężonym wódz orężem błyska,
Wzmaga przykładem rzeszę prawowierną.
Uchodzi z pola bisurmańska dzicza
Na wstęp rażący męstwa Chodkiewiczza.
(V, 149-152)

Cały obraz tego starania zajmuje tu zaledwie dwie oktawy.

Bitwa pokazana w pieśni siódmej zaczyna się od ataku wojsk prowadzonych przez Osmana na polski obóz, powstrzymanych głównie „Tam, gdzie Sapieha trzymał mężne rotę, / Najpierwszy atak, najżywsze spotkanie” (VII, 41-42). Czytamy o podjętych przez Turków próbach wydostania się na szançe, następnie o skutecznej odsieczce Zawiszy i Sahajdacznego, o pościgu za bisurmanami, ataku lisowczyków, którymi dowodzi „nadobny” Zawisza. Ten ostatni stacza – poprzedzony „zwyczajowym” (ale wprowadzonym przez Krasickiego tylko w tym miejscu w poemacie) dialogiem przeciwników na polu walki – pojedynek z Karakasem, pojedynek przypominający walki pod Troją: bohaterowie, przemówiwszy do siebie, „rzucili na się hartowne pociski” (VII, 96), by dopiero przystąpić do walki wręcz⁴². Zawisza zwycięża przeciwnika (co naturalnie zgodne jest z logiką dzieła), ginie zaś dopiero przeszyty strzałą wypuszczoną z boku przez Husseina. W odpowiedzi „nasi” „gromią niewiernych” (VII, 127).

W dziewiątej pieśni został najpierw pokazany całościowy obraz walki, w której Chodkiewicz uczestniczy już razem z Władysławem, następnie otrzymujemy lakoniczną informację o ataku kolejnych oddziałów i wodzów, o dokonaniach walczących:

⁴² Zob. Z. Leśnodorski, *Źródła starożytne Wojny chocimskiej Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931, s. 548.

Wspierał Tyszkiewicz mężne wojownicy,
Wstrzymali impet spahowie zuchwali.
Drugim zawodem kiedy wpadł w ich szyki,
Z nim Czartoryski – spahy uciekali.
(IX, 123-126)

W pewnym momencie uwaga skupia się na aktywności Szkindera, zrozpaczonego, gdy: „Poznał, iż przyszedł termin jego chwały” (IX, 134), ale skutecznie walczącego: „Już padł Zienowicz, mąż zacny w senacie, / Już i chorągiew wodza okazałą / Posiadł niewierny” (IX, 147-149). Kiedy jednak ma dojść do konfrontacji głównych wodzów – „Już się zoczyli, już zmierzone groty” (IX, 153) – Omar czarami wywołuje burzę i przerywa walkę.

Obraz rozstrzygającej bitwy, stoczonej już po śnie Chodkiewicza, zawiera najwięcej charakterystycznych elementów epickiego przedstawienia walki. Najpierw następuje prezentacja wojsk, ich śpiew, potem całościowy obraz starcia. Następnie uwaga skupia się na działaniach konkretnych wodzów – Wejher mężnie stawał i nacierał, Hussein się bronił, a przeciw niemu rzucił się ze swymi pułkami Sapieha. Dalej, po obrazie walki oddziałów i jej efektów, czytamy, że dumny Osman prowadzi swoje wojsko do ataku, a ono wita go i tłoczy się koło niego. Potem uwaga kieruje się na Chodkiewicza, który przed bitwą oddaje się opiece Boga, dlatego odnosi sukcesy: „Gdzie wspojrzał, rzeźwił, gdzie stąpił, zwyciężał” (XI, 113). W rezultacie „Zuchwały Osman zelżywie uciekał” (XI, 128). Tradycja przedstawiania bitwy w eposie wymaga pojedynku wodzów, stanowiącego jej końcowy akcent. Tutaj „waleczny Hussein” jako jedyny spośród Turków został na polu walki i zrozpaczony szukał godnego siebie przeciwnika. Okazał się nim Sieniawski. O przebiegu ich pojedynku nie dowiadujemy się jednak więcej, niż o treści dysputy w *Monachomachii* – „Co kunszt potrafić mógł w najżywym sporze, / Wszystko się w owym pojedynku działo” (XI, 161-162). Poznajemy jednak jego zakończenie: zwycięstwo Sieniawskiego. Oznaczało ono też ucieczkę oddziałów nieprzyjacielskich, zatem – podobnie jak w antycznej epopei – pojedynek ostatecznie rozstrzygnął losy bitwy, która,

jak w *Jerozolimie wyzwolonej*, zakończona zostaje modlitwą. Można by rzec, że dzieje się to, co dzieć się powinno.

BOHATEROWIE

Powyższe uwagi pokazują także w wielu miejscach sposób zaprezentowania bohaterów, ujętych schematycznie i jednowymiarowo, a przy tym oczywiście bez wyraźnej dbałości o zgodność z prawdą historyczną, choć też bez przekraczania zasady prawdopodobieństwa. Roman Krzywy stwierdza: „Konstruując epickie wizerunki Zawiszy i Chodkiewicza, twórca nie dążył [...] do ścisłej wierności faktograficznej, nie tyle chciał służyć Klio, ile Kaliope”⁴³. Zwraca ponadto uwagę mała liczba bohaterów (jeśli pominiemy wojska przedstawione jako całość), choćby w porównaniu z *Henriadą*. Badacz słusznie zauważa, iż zgodne z postulatami klasycznych poetyk skupienie uwagi na głównym bohaterze, w tym wypadku Chodkiewiczu, skłoniło poetę do tego, żeby „usunąć w cień innych znakomitych dowódców, a wyeksponować w epizodach żołnierzy w sumie drugorzędnych”⁴⁴. Również dłuższe lub krótsze wypowiedzi postaci, służące między innymi ich charakterystyce, można określić jako myślowo i stylistycznie schematyczne. Mamy więc także pod tym względem sytuację w dużej mierze podobną do tej w *Monachomachii* czy *Antymonachomachii*. Jak pisze Paul Cazin:

Sztuki, która tworzy życie, nie znajdujemy w tych mechanicznych sytuacjach i ich scenerii płaskiej i bezbarwnej. Postacie poruszają się jak automaty, następują nagle zmiany dekoracji, aż niekiedy gubi się cała rzeczywistość. Pozostają tylko cienie cieni, bardziej jeszcze ulotne niż rekwizyty i rymy wergilińskiego piekła, strawestowanego przez Perraulta⁴⁵.

⁴³ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 400.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 401.

⁴⁵ P. Cazin, *Ksiązę biskup warmiński Ignacy Krasicki. 1735-1801*, tłum. M. Mroziński, pośl. Z. Goliński, Olsztyn 1983, s. 169.

Krasicki dba o to, aby – zgodnie z wymogami formułowanymi niemal we wszystkich teoretycznych wypowiedziach – głównego bohatera uczynić postacią wyjątkową, nieprzeciętną, a zarazem, co byłoby spełnieniem niektórych postulatów, wzorową. Krzywy, charakteryzując Chodkiewicza jako wodza, wskazuje jego męstwo i hetmańską czujność, zaś odnośnie do jego moralnej postawy zauważa podobieństwo z ucieleśnianą najlepiej przez Eneasza rzymską *pietas*, w której nadrzędną wartością jest powiązana z patriotyzmem pobożność i (choć najniżej w tej hierarchii) „przywiązanie do wartości rodzinnych”⁴⁶. Warto podkreślić, że – inaczej niż bohater wielu innych eposów – Chodkiewicz nie został pokazany jako naznaczony wcześniej przez Boga czy przeznaczenie, ale – jak wyżej wspomniałem – wybrany przez przedstawicieli narodu, pamiętających o jego dotychczasowych zasługach. Zasadność tego wyboru zostaje niejako potwierdzona jego moralną postawą, gdy zostawia nowo poślubioną małżonkę, aby spełnić obowiązki wobec ojczyzny:

Bierze się nagle z pieszczot do oręża,
Z biesiady w bitwę, a z nieprzyjacielem
Jak pójść w zapasy, myśl dzielną natęży
I zwierchnym postać okrasza weselem.
Czuje, co traci, lecz go cnota wzmaga,
Z niej umysł mężny, z niej prawa odwaga.
(III, 107-112)

Jest bohaterem pozbawionym w zasadzie wad czy słabości, ale zarazem, podobnie jak pozostali, przedstawionym jednowymiarowo. Nie ma żadnych wątpliwości co do słuszności podejmowanych decyzji, a przy tym w pełni akceptuje wolę Boga, zarówno kiedy chodzi o przerwanie bitwy przez burzę, jak i – przede wszystkim – o jego własną śmierć w obozie. Odznacza się mądrością, jego wypowiedzi mają zawsze charakter autorytatywny i dotyczą spraw kluczowych; wyróżnia się także w walce, chociaż w tym wypadku jego osiągnięcia pokazane są bardzo

⁴⁶ R. Krzywy, *op. cit.*, s. 403.

lakończo, głównie z punktu widzenia powodowanych skutków. Nieco wyraźniej jego rola – głównie jako prowadzącego i inspirującego do walki – zaprezentowana jest we wspomnianym wyżej przedstawieniu ostatniej bitwy w pieśni jedenastej. Wskazane cechy bohatera potwierdza jego retoryczne przemówienie jako wodza, kiedy powołuje się na główne, będące podstawą całej wyprawy wartości:

Tu pole, bracia, oddać, cośmy winni
Bogu, ojczyźnie i potomkom naszym.
Tu plac, gdzie światu całemu uczynni
Obrońcy wiary, w rękę teraz waszym
Całość narodów.
(V, 121-128)

Warto zacytować uwagę Cieńskiego: „Przemówienie Chodkiewicza wzorowane jest na przemowie znajdującej się w dziele Sobieskiego, ale sposób opracowania tematu, rozłożenia akcentów stanowi wyraz systemu wartości, jaki Krasicki przypisuje dawnym mieszkańcom Rzeczypospolitej”⁴⁷.

Śmierć bohatera w łóżku jest raczej heroizowana moralnie, ale nie militarnie. Staje się jednak wzniosła dzięki wcześniejszej sennie wizji, w której została zapowiedziana, oraz przez treść końcowej mowy Chodkiewicza, nawołującej do powstrzymania żalu – „Nie płaczcie, radość niech w sercach przebywa, / Miła ojczyzna kiedy ocalała” (XII, 97-98) – a zawierającej również pewien akcent profetyczny – „Znać, że zastępów Pan, który ją broni, / Wyrwie i potem choć z najgłębszej toni” (XII, 103-104) – oraz pouczenie:

Mieście w pamięci, żeście prawowierni,
I święte Boże zachowujcie prawa.
Bądźcie monarchom waszym zawsze wierni,
A pamiętajcie, iż je Bóg nadawa.
Bracia jesteście, możni czy mizerni,

⁴⁷ M. Cieński, *op. cit.*, s. 163.

Chowajcie równość, jak każe ustawa.
(XII, 105-110)

Jako wzorowe zostały zaprezentowane właściwie wszystkie postacie ze strony polskiej; tutaj poeta nie stara się też w żadnej mierze o zgodność z przekazami historycznymi. Istotne są uwagi na temat króla Zygmunta III, o którym czytamy, że –

Znalazł pociechę u swego poddaństwa,
Gdy się do Polski, gdzie panował, wrócił.
Kochał on swoich i rządził powolnie
Tymi, co wzniesli na tron dobrowolnie.
(II, 53-56)

Odmienne niż władca turecki wojnę uważa on za zło, więc dowiedziawszy się o niej, „Zapłakał rzewno, oczy w niebo wlepił / I ducha bożą pomocą ukrzepił” (II, 47-48). Bardzo pozytywnie jest także przedstawiany królewicz Władysław.

Inni polscy bohaterowie również dokonują chwalebnych czynów; dość wspomnieć Lubomirskiego, który najpierw przekazuje buławę Chodkiewiczowi, by po jego śmierci przejąć ją na nowo i doprowadzić wojnę do szczęśliwego zakończenia. Dzielnością wyróżnia się młody Zawisza czy pogromca Karakasza Sieniawski. Także ojciec poległego młodzieńca może imponować godną postawą, pogodzeniem się z wolą Boga, szczególnie po słowach przybyłego z Bożej inspiracji pustelnika: „Niewiernych podział dręczyć się rozpaczą, / Gdy ojciec karze, nie tak dzieci płaczą” (IX, 71-72).

Specjalna uwaga należy się Annie, która zachowuje się inaczej; nie przyjmuje postawy bohatera, a jedynie płacze i pogrąża się w żalu. Nie podziela radości tych, którzy witają Chodkiewicza jako wodza; odgrywa – by tak rzec – rolę właściwą w tych okolicznościach kobiecie.

W jednoznacznie negatywnym świetle pokazane są natomiast postacie ze strony tureckiej, może poza Karakasem, który posiada pewną godność, także odznacza się sporą dzielnością, a w końcu, świadomy klęski, przebijają się niczym Katon w eposie Lukana. Również odpowiednie dialogi

służą negatywnej charakterystyce strony tureckiej. Zebranie Górnego Dywanu przypomina zebrania w poematach heroikomicznych, gdzie pojawiają się mowy panegiryczne (na przykład w pieśni ósmej *Mysze-idy*): „Rzesa podchlebna uniża się panu, / Wielbi fatygi, które dla nich znosił” (I, 99-100). Pierwszy z mówców zapowiada całkowite zniszczenie chrześcijaństwa: „A Rzym, co niegdyś pierwszeństwa tytułem / Dumnie się chełpił, padnie przed Stambułem” (I, 111-112). Karakas, zachęcając do skierowania się przeciw Polsce, dla większej mobilizacji chwali zarazem naród polski, który „Za mur i tarczą innym państwom stoi” (I, 141).

Wśród bohaterów *Wojny chocimskiej* wyróżnia się postać pustelnika, którego bezpośredni pierwowzór znajdziemy w *Henriadzie*. Stoi on niejako na pograniczu świata ludzkiego i Boskiego, posiada w pewnym stopniu wiedzę nadprzyrodzoną, zaś jego słowa mogą zadziwiać nadzwyczajną skutecznością, choćby w stosunku do Zawiszy:

Jak deszcz, na ziemię co spragnioną pada,
Tak dzielne były słowa pustelnika.
W sercu Zawiszy spokojność osiada
I łaski Bożej wzruszenie przenika.
(IX, 97-100)

Zapewne można zgodzić się z ceniącym wysoko szczerość uczuć patriotycznych i religijnych Krasickiego Cazinem, iż fragment, w którym pustelnik pociesza nieszczęśliwego ojca, jest najpiękniejszą częścią *Wojny chocimskiej*⁴⁸.

Generalnie należy stwierdzić, że postawy bohaterów tego utworu są jednoznaczne, nie wiążą się z żadnymi wahaniem; podejmowane decyzje są ostateczne i oczywiste. Nastroje zmieniają się radykalnie i szybko, a skuteczność słusznych rad czy zaleceń – takich jak przywołane słowa pustelnika – jest nadzwyczajna i niepoprzedzona żadnymi wahaniem. Podobnie jest w innych miejscach, na przykład kiedy mowa o wpływie anioła na Chodkiewicza i jego żołnierzy:

⁴⁸ P. Cazin, *op. cit.*, s. 169.

Okrył go swoim niebieskim puklerzem,
Czuje wódz w sercu radość niesłychaną.
Wzmaga nadzieję skutku pożądaną.
Potem się stawiał przed licznym żołnierzem,
Tchnął duchem męstwa. Natychmiast wygraną
Rokują wszyscy, a pomiędzy szyki
Słychać radosne przy wodzu okrzyki.
(IV, 97-104)

Wydaje się, że ta sytuacja nie jest efektem nieumiejętności autora, ale stanowi raczej świadome przypisanie owym postaciom znanych ról epickich, wykreowanie wspomnianego wyżej spektaklu. Mamy tutaj do czynienia ze światem, w którym istnieje czytelny porządek, a bohaterowie i ich działania są przede wszystkim ucieleśnieniem określonych postaw. To wszystko może być, jak sądzę, uznane za przejaw wskazanego przez Mariana Maciejewskiego jako charakterystyczne dla oświeceniowej epopei „eksponowania literackości”⁴⁹. Wydaje się, że Krasicki podkreśla ową literackość zbyt wyraźnie, aby można ją było potraktować jako mimowolny efekt prób napisania „poważnej” epopei. Książę Biskup pokazuje tu kolejne sceny w wojennym teatrze, w którym rządzą łatwo rozpoznawalne reguły i w którym wszyscy odgrywają swoje role. Dodajmy, że swoją rolę odgrywa także on sam jako autor tego utworu, używający czytelnych reguł epopei. Można zatem stwierdzić, że znajomość tychże reguł stanowi tutaj niezbędną i istotną część wspólnego świata nadawcy i wirtualnego odbiorcy dzieła.

O LITERACKOŚCI

W związku z tematem *Wojny chocimskiej* jako kluczowa tradycja nasuwa się epos Tassa-Kochanowskiego. Analogie z *Jerozolimą wyzwoloną* są tu bardzo wyraźne, do tego zostały podkreślone przez formę oktawy.

⁴⁹ M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 80, *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 19.

Krasicki sięga jednak także do innych wzorów; obok wciąż obecnej tradycji antycznej, szczególnie *Eneidy*, nawiązał również – co jest w tej epoce naturalne i o czym wielokrotnie pisano – do *Henriady*. Epopeja Woltera wydaje się tutaj najbliższa w zakresie literackiej konstrukcji, choć polski poeta nie naśladował jej niewolniczo. Jak pisze Cazin:

Krasicki nie posługuje się wiernie modelem *Henriady*, ale *Wojna chocimska* przypomina ją w wielu fragmentach. Inny czas i miejsce akcji, inne postacie tylko lepiej uwypuklają podobieństwo zabiegów. Wiele klasycznych reminiscencji wypływa spod pióra Krasickiego, ale większość z nich także wyeksploatował wcześniej Wolter⁵⁰.

Nie mamy wątpliwości, że podstawowym kontekstem dla *Wojny chocimskiej* jest właśnie tradycja eposu, jakkolwiek już na pierwszy rzut oka nasuwa się spostrzeżenie, że – jak zauważa Cieński – „niektóre rozwiązania przyjęte przez Krasickiego sytuują się jednak w pewnej odległości od klasycznego modelu epopei”⁵¹. Warto tutaj przywołać ciekawe spostrzeżenia Krzywego, który pokazuje podobieństwo między niektórymi fragmentami *Wojny chocimskiej* a *Władysławem IV* Samuela Twardowskiego⁵², będącym odmianą eposu historycznego. Należy też zauważyć choćby reminiscencje biblijne⁵³, na przykład cytaty z Psalmów czy podobieństwo słów pustelnika skierowanych do Żórawińskiego – „Powstań, chwal Boga, jam człowiek jako i ty” (VI, 72) – do słów świętego Piotra do Korneliusza – „Wstań! I ja sam jestem człowiek”⁵⁴. Wszystko to służy między innymi wprowadzeniu przedstawionych zdarzeń w uniwersalny porządek. Taką zapowiedź zawiera już pochodzące z *Eneidy* motto, które stanowi zdanie Dydony zapowiadające mściciela: „Exoriare

⁵⁰ P. Cazin, *op. cit.*, s. 164. Pokrzywniak podkreśla, że *Wojna chocimska* jest „niezwykle silnie – jak żaden inny utwór Krasickiego – osadzona w tradycji biblijnej” (J. T. Pokrzywniak, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1992, s. 64, *Biblioteka „Polonistyki”*).

⁵¹ M. Cieński, *op. cit.*, s. 161.

⁵² R. Krzywy, *op. cit.*, s. 404-407.

⁵³ Zob. P. Cazin, *op. cit.*, s. 169.

⁵⁴ Ap. X, 26, przekład J. Wujka.

aliquis nostris ex ossibus ultor”⁵⁵. Chodkiewicz będzie zatem mścicielem poległego pod Cecorą Żółkiewskiego, podobnie jak Hannibal był mścicielem skrzywdzonej królowej Kartaginy. Taką interpretację potwierdza wspominanie wprost w pierwszej pieśni cecorskiej klęski, co sprawia dodatkowo, że przedstawiona wojna nabiera charakteru słusznej zemsty.

Nietrudno dopatrzeć się, wskazanego już przez Zbigniewa Leśnodorskiego⁵⁶, nawiązania do fragmentu *Farsalii* przedstawiającego wizję Cezara, gdy mowa o polskich „rycerzach” nad Dniestrem:

Nie już grożący ostatecznym zgonem,
Na widok straszny mnogiego szeregu,
Jak Cezarowi ponad Rubikonem,
Smutny stał posąg ojczyzny na brzegu,
Stała ojczyzna chlubna wielkim plonem.
(V, 25-29)

Warto dodać, że – jak zauważa badacz – poeta, prezentując sen polskiego wodza, także naśladuje konkretny tekst starożytny, mianowicie *Somnium Scypioni* Cyserona⁵⁷, fragment jego dzieła *De republica*.

Jak zauważa Paweł Kaczyński, „opisując zarówno sam akt ślubu, jak i poprzedzające go okoliczności, Krasicki sięga z kolei do motywów charakterystycznych dla poezji epitalamijnej i twórczości moralistycznej o tematyce małżeńskiej”⁵⁸. Rozstanie Chodkiewicza z właśnie poślubioną Anną przypomina opuszczenie przez Henryka Gabrieli w *Henriadzie*; przywołuje jednak także – jak konstatuje badacz – *Jerozolimę wyzwoloną* i obraz Ermini tęskniącej za Tankredem, ale przy tym również pejzaż i nastrój osjaniczny: „Strumyk w pewnym momencie dziwnie zaczyna przypominać szkocki potok, nad którym Malwina czekała na Oskara. Zakończenie pieśni wyraźnie już wykorzystuje pejzaż osjaniczny”⁵⁹.

⁵⁵ *Eneida*, IV, 625.

⁵⁶ Z. Leśnodorski, *op. cit.*, s. 549.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 549-552.

⁵⁸ P. Kaczyński, *Motywy rodzinne w teorii i praktyce epopei stanisławowskiej*, [w:] *W kręgu Kaliopie...*, s. 171.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 173.

Nie chodzi tutaj o dokładne tropienie i opisywanie wszystkich podobieństw czy przywołań, lecz o podkreślenie, że *Wojna chocimska* usytuowana jest w bogatej przestrzeni intertekstualnej, obejmującej zarówno ważne aspekty tradycji epickiej, jak też elementy czasowo bliskie, wprowadzone choćby przez *Pieśni Osjana*, które – jak wiadomo – XBW właśnie tłumaczył. Mamy tu też nawet – jak sugeruje Kaczyński – zjawiska zupełnie nowe⁶⁰. Niemal w każdym miejscu w tekście można wskazać analogie do innych dzieł lub motywów, nieraz nakładające się na siebie; utwór jest niejako zbudowany z rozmaitego, starszego i nowszego, materiału literackiego. Wydaje się przy tym, że ową przestrzeń poeta eksploatuje świadomie, przekształcając jej składniki, wprowadzając w nowe konteksty, a nawet nadając im nieraz odmienne funkcje. Zatem również w tym wypadku wykazuje się podobnymi jak w poematach heroikomicznych umiejętnościami.

Cazin pisze o „chłodzie” oraz „nudzie” rodzących się „z tego różańca strof, toczących się nienagannym rytmem, gdzie niezbędne ozdobniki poematu bohaterskiego rozłożone są z pracowitą zręcznością!”⁶¹. Krasicki bowiem istotnie pracowicie układa elementy epopei (i nie tylko), uwzględnia podstawowe, by tak rzec: obowiązkowe motywy, ale – co próbowałem wyżej pokazać – robi to tak, aby było widać, że układa; pewna sztuczność i konwencjonalność raczej nie jest ubocznym efektem nieumiejętności, ale czymś zamierzonym lub przynajmniej akceptowanym, być może wynikającym ze świadomości, że w tym momencie tylko tak da się realizować zasady epopei. Można sądzić, że charakterystyczna w poematach heroikomicznych radość XBW z zabawy materiałem literackim, kreowania pewnych całości z różnych okruszków tradycji, przekształcania ich i dostosowywania do tematu nie jest obca Krasickiemu także jako autorowi *Wojny chocimskiej*. Widać to w sposobie wprowadzenia czy przekształcenia niektórych motywów. Poeta miał znakomite wyczucie

⁶⁰ Dotyczy to choćby opowiadania o starcu oplakującym śmierć syna, w którym pojawia się „wzorzec przeżywania rodzicielskiego bólu odmienny od tego, co proponowała literacka tradycja zarówno dawniejsza, jak i nowsza” (*ibidem*, s. 174).

⁶¹ P. Cazin, *op. cit.*, s. 169.

sztuczności różnych zabiegów, nie tylko stylistycznych, więc starał się ich unikać lub podejmował z nimi – grę.

Dotychczas sformułowane uwagi wydają się uprawniać opinię, że wydane razem *Wojna chocimska* i *Antymonachomachia* są pod wieloma względami do siebie podobne, chociaż przynajmniej w założeniu, jeśli chodzi o temat i nastrój, winny być sobie przeciwstawne: z jednej strony manifestacyjnie błahy przedmiot kontrastujący z wysokim stylem, co ma prowadzić do efektu komicznego, a z drugiej – temat szczególnie ważny, uwznioślony owym wysokim stylem, mający – zgodnie z koncepcją gatunku – łączyć podziw z nauką. W sposobie potraktowania epickiej tradycji dostrzegamy jednak coś, co te utwory łączy. Ogólność i schematyczność w konstruowaniu świata przedstawionego i bohaterów, wyrazistość przywołania powszechnie znanych, bardzo już konwencjonalnych motywów czy zabiegów stylistycznych, uzasadnionych bardziej chęcią manifestacyjnego pokazania odpowiedniej formy niż wymogiem samego „przedmiotu” – to wszystko nadaje im właśnie ów szczególny wymiar literackości. W przypadku poematów heroikomicznych jest to efekt naturalny i oczekiwany, w „poważnej” epopei może, przynajmniej na pierwszy rzut oka, zaskakiwać.

Akcja *Wojny chocimskiej* rozpoczyna się od przywołania najbardziej znanego motywu w poematach heroikomicznych, mającego źródło w *Eneidzie*, kiedy jędza Allekto pod postacią kapłanki świątyni Junony Kalibe przychodzi do śpiącego Turnusa i podburza go do walki przeciwko przybyszom z Troi. Tutaj – w duchu wyobrażeń chrześcijańskich – jędzę zastępuje szatan, przybierający postać Mahometa. Nasuwa się jednak uwaga, że motyw ten w momencie, kiedy powstała *Wojna chocimska*, kojarzył się już głównie z poematem heroikomicznym. Dość wymienić *Pulpit Boileau*, jego polską przeróbkę, czyli *Organy* Tomasza Kajetana Węgierskiego, a wreszcie *Monachomachię* oraz właśnie *Antymonachomachię*. Stąd scena tego rodzaju w utworze aspirującym do roli „poważnej” epopei może być już odbierana tylko jako zabieg czysto konwencjonalny, wyraźnie ową konwencjonalność eksponujący.

Warto zwrócić uwagę na treść rzeźb i malowideł w zamku ostrogskim, która ilustruje siłę miłości, zatem ma współgrać z prezentowaną sceną

zaślubin. Przypomina obrazy ze świątyni kartagińskiej przedstawione w *Eneidzie*, rzeźby z pałacu Armidy z epopei Tassa, ale kojarzy się też ze *Świątynią Wenery w Knidos*, czyli dziełem o wyrażnie odmiennym charakterze. Mamy tu przemieniających się dla osiągnięcia erotycznych celów Jowisza czy Neptuna, Wenerę płaczącą po stracie Adonisa, Danae, która „łupem się miłym [...] bogaci” (III, 54), Herkulesa u stóp Omfali. Obrazy te wprowadzone zostały dość sztucznie, raczej niezgodnie z tonem całego utworu, na zasadzie asocjacji, znakomicie, jak wiadomo, funkcjonujących w poematach heroikomicznych XBW. Najpierw poeta przekształca występujący w epopejach, tu bezpośrednio pochodzący zapewne z *Henriady*, motyw erotyczny, chrystianizując go i nadając mu postać bardziej odpowiednią dla wymowy utworu przez zastąpienie miłości kochanków miłością małżeńską. Umieszczając zaś bohaterów w zamku, wprowadza inny ważny element tradycji epickiej, który w pamięci czytelnika, znającego choćby opis pałacu Armidy, może kojarzyć się z tego typu sytuacją.

Trzeba dodać, że obrazy i rzeźby ilustrujące siłę miłości kontrastują nieco ze wzniosłym nastrojem lakonicznie pokazanej ceremonii. Na końcu oktawy ósmej czytamy bowiem: „W tryumfie matka, brzmi Cythera z Knido, / Zwycięzca bogów śmieje się Kupido” (III, 63-64), zaś na początku dziewiątej: „Już zapalone są ślubne pochodnie, / Już kapłan stanął na stopniach ołtarza” (III, 65-66).

To samo dotyczy rozbudowanego obrazu uroczystości funeralnych po śmierci bohatera – młody Zawisza żegnany jest niczym Pallas z *Eneidy*, choć nie tylko nie znajduje to potwierdzenia w pamiętnikarskich przekazach, ale jest wyrażnie niezgodne z realiami historycznymi i niemożliwe w tamtych okolicznościach. Jak zauważa Cieński, to po prostu jeszcze jeden sposób przedstawienia cech „szczęśliwych przodków”:

Wyrażnie widać, że bohater ginący dla ojczyzny otrzymuje godny pogrzeb, a żal po nim jest powszechny. Śmierć jednego z walczących wyzwała u pozostałych pragnienie dalszej walki, zbiorowa przysięga dotyczy zemsty za śmierć współwalczącego. Dotyczy ona jednak także – i ta wartość jest najistotniejsza – ocalenia kraju i wolności⁶².

⁶² M. Cieński, *op. cit.*, s. 165.

Taką postawę ma umacniać mowa Chodkiewicza nad zwłokami: „Przysiężmy przez ten przykład, który chwalim, / Że jego zemścim, kraj, wolność ocalim” (VII, 167-168). Nie chodzi o to, czy taki pogrzeb odbył się rzeczywiście, ani o to, czy mógł się odbyć – ważne, że był potrzebny z poetyckiego punktu widzenia.

Wydaje się, iż poeta stosuje w *Wojnie chocimskiej* zabieg podobny jak w poematach heroikomicznych, w których często w miejscu, gdzie oczekivalibyśmy narracji bardziej szczegółowej, otrzymujemy zbyt lakoniczną – i na odwrót. Opis rzeźb i obrazów na zamku zajmuje wyraźnie więcej miejsca niż – stanowiąca przecież centralne zdarzenie w tej pieśni – bardzo skrótowo pokazana sama uroczystość zaślubin. W tej samej pieśni droga Chodkiewicza na wojnę pokazana jest zaledwie w sześciu wersach, podczas gdy następujące potem przedstawienie żałującej Anny obejmuje aż trzy strofy.

Jeszcze wyraźniej „niestosowność” tego rodzaju wprowadza dość dokładna, zajmująca dziewięć oktaw, prezentacja – niemających zresztą wielkiego znaczenia w utworze – „czarów” Omara (łącznie z opisem miejsca, gdzie to się odbywa), który oczywiście przypomina Izmena z eposu Tassa. Może to jednak, przynajmniej w takich proporcjach, na pierwszy rzut oka dziwić w dziele oświeceniowego poety, autora *Myszeidy*, w której postać czarownicy traktowana jest bez szczególnej rewerencji. Okropności w lesie bukowińskim nie można naturalnie traktować serio. To raczej echo ważnego w tradycji epickiej opisu usytuowanej przeważnie w zaświatach krainy, w której przebywają złe istoty. Zasluguje na uwagę zakończenie tej sceny, gdzie czytamy o „jękach przeraźliwych”, po których „Duchy piekielne stanęły widomie” –

W niezbożnej zatem swych guślarstw osnowie
Zniewolił czarty barbarzyńiec wściekły
I tyle wymógł w tajemnej rozmowie,
Że mu swą pomoc ochotnie przyrzekły.

Ostatnie wersy jednak wyraźnie trywializują wcześniejszą próbę budowania tajemniczego nastroju:

Więc zaufany w tym, co dały, słowie,
Wypuścił z zaklęć; natychmiast uciekły.
(VIII, 89-94)

Do tego miejsca dałaby się, być może, odnieść przywołana wyżej wzmianka Klimowicza o uzyskiwanym przez poetę efekcie komicznym, choć – trzeba podkreślić – niekoniecznie „niezamierzonym”.

Na szczególną uwagę zasługuje oczywiście, będąca realizacją jednego z kluczowych motywów eposu, senna wizja Chodkiewicza. Polski wódz zasypia w momencie dość szczególnym: po burzy znajduje się w namiocie i modli się, klęcząc. Wizja ta, co ciekawe, nie zawiera właściwie (poza krótką wzmianką) żadnych szczegółów, żadnych obrazów postaci zmarłych, jak każe tradycja; chodzi niemal wyłącznie o podkreślenie porządku kosmosu, świadczącego o wielkości Boga. Będący przewodnikiem Władysław Warneńczyk przyjmuje w tym fragmencie *Wojny chocimskiej* rolę podmiotu mówiącego, a jego wypowiedź stanowi jakby krótki poemat filozoficzny. Jak wiadomo, tradycyjnie pobyt w zaświatach pozwalał bohaterom epickim rozpoznać sens ich losów i działań. Tutaj ów sens jest mocno zakorzeniony – co być może nie pozostaje bez pewnego wpływu koncepcji deistycznych – w świadomości kosmicznego, racjonalnego i harmonijnego ładu:

Wszystko ogółem i każde osobne
Częścią są istną niezmiernego wątku,
Każde do skutków właściwych sposobne,
Na to zdziałane z samego początku,
Ażeby wzajem wspaniałe, ozdobne
Do powszechnego zmierzały porządku,
A jawnym piętnem rządu przedziwnego
Głosiły wielkość Stworzyciela swego.
(X, 73-80)

W tej pieśni Krasicki przekształca znane motywy, dostosowując je do sytuacji i historycznego kontekstu. Usytuowanie w tym momencie *Wojny chocimskiej* snu Chodkiewicza przywołuje najwyraźniej *Henriadę* i sen

Henryka z Nawarry, jakkolwiek wspólnym źródłem jest tu oczywiście pobyt bohaterów epopei antycznych w krainie zmarłych. Polski wódz nie może jednak, z oczywistych powodów, oglądać swoich następców na tronie w bliższej i dalszej przyszłości (ten motyw został już zrealizowany we wspomnianej wyżej wizji Jagiełły). Z prezentacją tajemnicy ruchu gwiazd, która ukazuje „harmonię uniwersum, głoszącego chwałę Stworzyciela i wypełniającego ustalone prawa, niedościgłe dla ludzkiego pojęcia”⁶³, z następującą potem wypowiedzią o świecie ziemskim i o ludziach wiążą się konkretne wskazania dla bohatera, który raczej potrzebuje pocieszenia w perspektywie bliskiej śmierci:

„Patrz – oto miejsce tobie zgotowane,
Chwal Pana, co cię łaskawie przyswoił.
Wkrótce tu będziesz.”
(X, 157-159)

Stosowniejsze zatem będzie wskazanie na kruchość ludzkiego życia – „bo życie jest tylko przeprawą” – jako drogi do właściwej ojczyzny:

Tu zmierzaj, a gardź znikłymi pieszczoty,
Gardź znikomością chwały skazitelnej,
Do tej skłoń serce, co pochodzi z cnoty.
(X, 146-148)

Scena, mająca źródło w epopejach Wergiliusza i Woltera i zachowująca w dużej mierze podobną funkcję epicką, zostaje wypełniona – jak już zauważono – treścią ze *Snu Scypiona*, jako bardziej odpowiednią w tych okolicznościach. Można też zwrócić uwagę na niektóre szczegółowe kwestie, takie jak powierzenie roli przewodnika młodemu polskiemu królowi, który także nie wrócił z wojny (przy wszystkich odmiennych okolicznościach).

Element literackości wnosi oczywiście machina. Działanie sił nadprzyrodzonych kształtowane jest w *Wojnie chocimskiej* tak, aby pozostać

⁶³ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światła*..., s. 291.

w zgodzie ze światopoglądem chrześcijańskim, a zarazem nie tworzyć sprzeczności z zasadą prawdopodobieństwa. Wszystkie przedstawione zdarzenia mogły mieć miejsce, nawet gdyby działały przyczyny wyłącznie naturalne – Osman mógł podjąć decyzję o wojnie bez szatańskiej inspiracji, burza mogła przerwać bitwę bez czarów Omara, zwycięstwo wojsk polskich mogło się dokonać w rezultacie wyłącznie militarnego wysiłku⁶⁴. Poza tym – co szczególnie istotne – wszystko, co się dzieje, uzyskuje sens, wpisuje się w nadrzędny porządek.

Krasicki wprowadza w utworze chrześcijańskiego Boga, zapewne idąc w ślady Tassa. Ciekawy jest sam opis nieba na początku czwartej pieśni, który ma formę peryfraz wbudowanych w okres retoryczny:

Gdzie szczęście żadnej nie zna alternaty,
A coraz nową korzyścią bogaci,
Gdzie czas, prędkimi odmierzony laty,
Nietrwałą istotność ostatecznie traci,
Gdzie ziemia pełnie, nikczemnieją światy
I prochem wszystkie stworzone postaci,
Ten, co skinieniem nieba, światy mnożył,
Tron swój ogromny wieczyście położył.
(IV, 1-8)

Bóg jednak jawi się właściwie wyłącznie w postaci głosu (co podkreśla anafora w piątej oktawie), wydającego ostateczne wyroki – „Głos pożądany uwielbionej duszy – / Dał się usłyszeć” (IV, 39) – a poeta stara się wyraźnie uniknąć wszelkiego rodzaju „personifikacji”. Decyzja Stwórcy jest też ostateczna i nieodwołalna, przy czym, co ważne, stanowi rezultat modlitwy: „Na rzewność płaczu pańskie względy padły. / Dał się przebłagać, już Polska szczęśliwa” (IV, 41-42). Trzeba podkreślić, że Bóg nie działa tutaj bezpośrednio, jest wyłącznie głosem i wolą, a dalsza aktywność ma należeć do aniołów, szczególnie tego, który w imieniu Wszechmocnego otacza szczególną opieką Polskę, więc „nadzoruje”

⁶⁴ Zob. uwagi o przemianach cudowności w nowożytnej epopei na s. 16.

niejako przebieg wypadków i może nawet bezpośrednio wpływać na stan ducha bohaterów. Pokrzywniak zauważa, że ten ostatni motyw „łączy się niewątpliwie z tradycją sarmacko-barokową, mającą antecedencje biblijne i jest [...] serwitutem na rzecz konwencji bohaterskiego poematu narodowo-religijnego”⁶⁵.

Nasuwa się spostrzeżenie, że przedstawiona sytuacja w niebie przypomina trochę scenę w dekoracjach teatralnych, a sam obraz nieba jest tu niespójny, sprowadzony ostatecznie do teologicznego miniwykładu o samowystarczalności i dobroci Boga, jego związku ze stworzeniem. Fragment ten zawiera refleksję o niezawodności Bożej opieki, aniołach, grzechu pierwszego człowieka i jego skutkach:

Znał świat, że boskim zaszczycon obrazem.
Nie chciał znać człowiek dumny, a ułomny,
Gdy Stwórcy swemu został wiarołomny.
(IV, 62-64)

Warto dodać, że Bóg chrześcijański w innych miejscach w utworze bardzo „dyskretnie” wpływa na losy i decyzje bohaterów, na przykład kiedy sprawia, że zasadzka na posłów Chodkiewicza nie przynosi zamierzonego efektu, czy gdy skłania pustelnika do udania się do obozu, aby tam pocieszał Zawiszę.

Sporadycznie pojawiają się w utworze Krasickiego alegorie, ale nie są dokładnie prezentowane i nie odgrywają jakiejś zasadniczej roli. Są raczej sposobem dodatkowego zasygnalizowania związku z tradycją gatunku. Trochę sztuczna wydaje się choćby alegoria sławy, „co zwiększa to wszystko, co głosi, / I stu gębami wieści trwożne plecie” (II, 5-6).

⁶⁵ J. T. Pokrzywniak, *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1992, s. 65.

CZYM JEST WOJNA CHOCIMSKA?

Wojna chocimska, która – tu warto powtórzyć za Pokrzywniakiem – „otwierała perspektywę wypełnioną później przez historyczne utwory późnego Oświecenia”⁶⁶, przynosi bez wątpienia afirmację porządku świata. Poeta, zarysowując na wstępie ogólną sytuację, postępuje trochę podobnie jak w innych poematach. W *Monachomachii*, przedstawiając obraz szczęśliwego próżniaczego życia mnichów, sugeruje ironicznie spojrzenie na nie z perspektywy bohaterów, zaś na początku *Antymonachomachii*, rysując wizję wzorowego klasztoru, który był zbyt idealny, aby być prawdziwy („Klasztor był cnoty zawołany wzorem, / Klasztor obfity w dzieła heroiczne”⁶⁷), także z wyczuwalną ironią i dystansem do tej wizji się odnosi.

W *Wojnie chocimskiej* prezentacja i ocena sytuacji w Turcji i w Polsce w pierwszych pieśniach jest ujęta z punktu widzenia wzorowego modelu, opartego z kolei głównie na założeniach sarmackiej ideologii i – jakkolwiek tu ironii naturalnie nie wyczuwamy – także nie musi odzwierciedlać bezpośrednio poglądów autora, choć wydaje się, że model ten jest mu emocjonalnie bliski. Roman Wołoszański pisze o epopei Krasickiego: „Nigdzie [...] nie wystąpiła bardziej bezkrytyczna afirmacja ustroju szlacheckiej republiki”⁶⁸. Nie ulega wątpliwości, że autorowi nie chodziło o odtworzenie rzeczywistości polskiej siedemnastego wieku, stąd w tym wypadku – wedle słusznej opinii Piszczkowskiego – „nieprzydatna wydaje się miara realizmu”⁶⁹. Dalej badacz twierdzi, iż „*Wojnę chocimską* zrodziła intencja mitotwórcza, intencja wywyższenia i sakralizacji niektórych składników pozytywnych świata «ojców pocziwych»”⁷⁰, zaś ostatecznie konstatuje, że „[o]braz Polski czasów Zygmunta Wazy nakreślony w poemacie Kra-

⁶⁶ *Ibidem*, s. 67.

⁶⁷ I. Krasicki, *Antymonachomachia...*, s. 169.

⁶⁸ R. Wołoszyński, *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość*, Wrocław 1970, s. 339, *Studia z Okresu Oświecenia*, t. 11.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 341.

⁷⁰ *Ibidem*.

sickiego to – mimo operowania niektórymi rzeczywistymi postaciami i wydarzeniami historycznymi – kolejna wersja utopii⁷¹. Wydaje się, że trafniej i bardziej precyzyjnie ujmuje ten problem Maciej Parkitny, dowodząc, że epepeja XBW jest „kompleksowym przedstawieniem esencjalnych wykładników rodzimej tradycji”⁷².

Nasuwa się refleksja, że Książę Biskup, przypominając dawną koncepcję przedmurza, postępuje w jakimś sensie zgodnie ze zdaniem Woltera, iż epepeja powinna odpowiadać duchowi danego narodu⁷³. Tutaj warto zacytować sformułowaną gdzie indziej uwagę przywołanego wyżej badacza, iż „Przeciwstawienie przeszłości i współczesności stosowane jest przez moralistę jako wygodne – i precyzyjne – narzędzie dydaktycznej perswazji, wtedy zaś, gdy konkretyzuje się pod postacią nawiązań do «przodków podściwych», służy komunikowaniu się ze szlacheckim odbiorcą”⁷⁴. Wiąże się to też z przesłaniem, wyeksplikowanym w mowie Chodkiewicza do jego żołnierzy, o – jak przypomina Cieński – „obowiązku służenia ojczyźnie nie tylko ze względu na chwilę bieżącą, ale również dla następnych pokoleń”⁷⁵. Z drugiej strony, omówione wyżej zabiegi poety budujące wrażenie „literackości” świata przedstawionego bez wątpienia dodatkowo przeszkadzają w odbieraniu idealnej wizji przodków w pełni poważnie, by tak rzec: dosłownie, bez cudzysłowu wskazującego na określony model. Nie oznacza to kwestionowania powagi ideowego przesłania dzieła, ale wymaga zauważenia jego swoistej wieloaspektowości czy nawet wielowymiarowości, w której świat, niepozbawione demonstracyjnej przesady, a nawet pewnej gry

⁷¹ *Ibidem*, s. 342.

⁷² M. Parkitny, *Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska*, [w:] *Czytanie Krasickiego*, red. R. Doktor, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkova, Warszawa 2014, s. 397.

⁷³ Voltaire, *Szkic o poezji epickiej*, tłum. J. Warchoń, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 183.

⁷⁴ M. Parkitny, *op. cit.*, s. 95.

⁷⁵ M. Cieński, *op. cit.*, s. 163.

z odbiorcą, operowanie zasobem literackich konwencji i motywów nie stoi w sprzeczności z uniwersalnym przesłaniem posługującym się – jak pisze Parkitny – „syntetycznym konstruktem”, który winien „stać się modelem świata idei i wartości, urządzeń ustrojowych oraz ludzkich postaw i zachowań w rzeczywistość tę wpisanych”⁷⁶.

By utwierdzić taki punkt widzenia, warto zauważyć, że obraz siedemnastowiecznej Polski w *Wojnie chocimskiej* trochę przypomina przedstawiony w *Henriadzie* ustrój Anglii za czasów Elżbiety I. W obu przypadkach da się bowiem zauważyć w dużej mierze niejako rzutowanie w przeszłość oświeceniowego modelu społeczeństwa szanującego wolność i harmonijne współistnienie stanów. Po pochwalę władcy – w pierwszym przypadku Elżbiety, w drugim Zygmunta – w eposie Woltera czytamy:

Trois pouvoirs étonnés du nœud qui les rassemble,
Les députés du peuple, et les grands, et le roi,
Divisé d'intérêt, réunis par la loi;
Tous trois membres sacrés de ce corps invincible,
Dangereux à lui-même, à ses voisins terrible”⁷⁷.

Uderzająco podobną treść zawiera następujący fragment *Wojny chocimskiej*:

Z trzech stanów całość powszechna się składa,
Wszystkie trzy wzajem siłą się i ważą.
Król pierwsze miejsce na tronie osiada,
Senat swobody ma kraju pod strażą,
Rycerstwo równie losem kraju włada.
(II, 177-181)

⁷⁶ M. Parkitny, *op. cit.*, s. 390.

⁷⁷ Voltaire, *La Henriade*, ed. critique par O. R. Taylor, [w:] *Les œuvres complètes de Voltaire*, vol. 2, Genève 1970, s. 382. W późniejszym przekładzie Euzebiusza Słowackiego: „Trzy władze, same związkiem swoim zadziwione; / Król, panowie i z ludu osoby wybrane, / Rozdzielne interesem, prawem pojednane. / Trzy członki, składające ogromność tej rady, / Groźnej dla siebie samej, trwożącej sąsiady” (Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803, s. 16-17).

Można też tutaj przywołać sformułowaną w *Henriadzie* uwagę o relacjach między władcą a poddanymi:

Hereux lorsque le peuple, instruit dans son devoir,
Respecte, autant qu'il doit, le souverain pouvoir!
Plus hereux lorsqu'un roi, doux, juste, et politique,
Respecte, autant qu'il doit, la liberté publique!⁷⁸

Podobną myśl, choć wyrażoną bardziej lakonicznie, znajdujemy w utworze Krasickiego: „Król wolnych kocha, naród siebie godny / Swój wybór w królu szanuje swobodny” (II, 176).

Należy pamiętać, że poszczególne elementy obrazu Polski, znajdując przeciwieństwo w obrazie Turcji, funkcjonują właśnie jako człon opozycji, w zasadzie czarno-białej. Zarówno Turcy, jak i Polacy grają przypisane im role. Jeśli Polacy mają być wspierani przez Boga, ich przeciwnicy – co oczywiste – reprezentują siły zła. To przyporządkowanie jest jednoznaczne i niekwestionowane. Po stronie tureckiej pojawiają się wprawdzie punkty jaśniejsze, jednak są one funkcjonalne wobec kreowanej wzorowej wizji Rzeczypospolitej. Aby bowiem zwycięstwo Polaków miało większą wartość, ich przeciwnicy muszą także charakteryzować się wysokimi walorami wojennymi. Karakas na przykład jest przedstawiony jako mężny, ale służy to podkreśleniu zasługi Zawiszy, który go pokonał. Jako śmiały określony jest pogromca Żółkiewskiego Skinder, który w pierwszej pieśni nakłaniał Osmana do akcji przeciw Polsce. Znamienne, że to właśnie on na końcu przebija się mieczem na znak protestu przeciwko kapitulacji. Wcześniej Skinder oraz Hussein przeciwstawiają się wykorzystaniu czarów Omara, a potem obaj odznaczają się w walce.

Przekonanie o szczególnej opiece Bożej nad Polską Cieński traktuje jako „niekoniecznie zamierzoną” konsekwencję wprowadzenia do utworu cudowności chrześcijańskiej. Badacz konstatuje: „Charakterystyczna dla

⁷⁸ *Ibidem*. W przekładzie Słowackiego: „Szczęśliwy lud, gdy święćąc praw swoich obrazy, / Szanuje, ile winien, zwierzchności rozkazy! / Szczęśliwszy, gdy król mądry, dobry i łaskawy, / Szanuje, ile winien, narodu ustawy!” (s. 17).

Krasickiego skłonność do refleksyjnego uogólnienia powoduje, że epicka opieka Boga nad jego wyznawcami zamienia się w opiekę nad szczególnie docenionym narodem polskim”⁷⁹. Jak zaś twierdzi Kostkiewiczowa:

Wiktorcia chocimska jest jednak nie tylko przejawem opieki Opatrzności nad pokoleniami cnotliwych i dzielnych przodków. W ostatnich oktawach poematu zawarte zostało przesłanie aktualizujące jego ideę główną, a skierowane do XVIII-wiecznych odbiorców, którzy doświadczyli rozbiorowej klęski ojczyzny⁸⁰.

Trzeba zauważyć, że owa wyjątkowa opieka Boża nad Polską nie jest efektem arbitralnego wyboru (tu można nawet widzieć napiętnowanie bezkrytycznie przyjmowanej koncepcji przedmurza), ale stanowi odpowiedź na modlitwę i sankcjonuje niejako słuszną postawę: „Jest Bóg, wyniosłych co zuchwałość karze, / Jest Bóg, co wspiera w sobie zaufanych” (XII, 1-2). W tym sensie cała sytuacja nie tylko odnosi się do narodu polskiego, ale posiada wymowę uniwersalną. Wymowę, która ma zastosowanie zarówno do prawdy sformułowanej w powyższym cytacie, jak też do wykorzystujących umiejętnie elementy konstrukcyjne eposu⁸¹ metod jej literackiego odzwierciedlenia. Przedmiotem *Wojny chocimskiej* jest bowiem refleksja tyleż nad prawidłami narodowych (i wpisanych w nie indywidualnych) dziejów, co nad próbami i możliwościami ich ujęcia przy pomocy dostępnego repertuaru środków literackich.

⁷⁹ M. Cieński, *op. cit.*, s. 164.

⁸⁰ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel...*, s. 290.

⁸¹ Warto tu zacytować zdanie z rozprawy Parkitnego: „To właśnie epos był wśród dostępnych Krasickiemu gatunków tym, który najlepiej nadawał się do spełnienia zadań [...]: organizowania zbiorowej pamięci i kodyfikowania wpisanych w nią treści oraz konserwowania wartości, rozpoznawanych jako esencjalne wykładniki tradycji” (M. Parkitny, *op. cit.*, s. 398).

„NIE CO CHCIAŁ, ALE CO MÓGŁ, ZROBIŁ DLA NARODU”

Marcin Molski, *Stanislaida*

Poemat Marcina Molskiego *Stanislaida albo Uwagi nad panowaniem Stanisława Augusta, króla polskiego, obejmujące wydarzenia w Polsce aż po rok 1796* powstał po detronizacji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wiesław Pusz tak wyjaśnia genezę utworu: „Molski podjął się napisania wierszowanej obrony zdetronizowanego króla w wyniku rozmów z Augustynem Gorzeńskim, wieloletnim generałem-adiutantem Stanisława Augusta; opinie zawarte w poemacie bez wątpienia stanowią odbicie przekonań i sądów Gorzeńskiego”¹. Jak wnioskuje Roman Kaleta, „do pisania wierszowanej historii panowania Stanisława Augusta zabrał się poeta nie wcześniej niż w kwietniu 1796 r., uporał się zaś z tą robotą pod koniec stycznia 1797”².

Początek *Stanislaidy* (62 wersy), znanej w wielu odpisach i popularnej pod koniec wieku osiemnastego i na początku dziewiętnastego, został opublikowany w roku 1818 w „Tygodniku Polskim i Zagra-

¹ W. Pusz, *Marcin Molski (1752-1822)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996, s. 507.

² R. Kaleta, „Winszujący wierszopis”. *Kilka przyczynków do życia i poezji Marcina Molskiego*, [w:] idem, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971, s. 697.

nicznym”³, zaś całość ukazała się drukiem dopiero w roku 1831. Utwór ten składa się z dwóch pieśni, z których pierwsza, obejmująca 282 wersy, czytana była w wersjach rękopiśmiennych jeszcze przed wręczeniem pieśni drugiej – znacznie obszerniejszej (1245 wersów) – królowi przez autora w Grodnie 13 lutego 1797 roku. Obydwie pieśni są w ramach poematu komplementarne, ale każda z nich stanowi też w dużym stopniu odrębną całość. Pieśń drugą autor poprzedził dedykacją do króla (pominiętą w tekście drukowanym).

Stanislaida poświęcona jest obronie przed zarzutami i pochvale króla Stanisława Augusta w konkretnym momencie i konkretnej sytuacji, co nadaje jej charakter poezji okolicznościowej, a więc, by przywołać słownikowe wyjaśnienie, tematycznie związanej „z określonymi wydarzeniami życia publicznego lub działalnością powszechnie znanych osób”⁴, zatem niemożliwej do zrozumienia bez uwzględnienia uwarunkowań jej powstania i funkcjonowania. Należy oczywiście pamiętać, że sam Molski jest znany przede wszystkim jako autor utworów okolicznościowych.

Warto tu zacytować jeszcze inną opinię badacza, dotyczącą recepcji *Stanislaidy*:

Popularność poematu zapewne wzięła się w dużej mierze z oczywistego powszechnego sentymentu dla epoki stanisławowskiej, kończącej byt niepodległej Polski. Godnym uwagi jest natomiast to, że owej popularności nie przeszkodził fakt, iż w utworze przeprowadzona została obrona osoby i poczynąń Stanisława Augusta, co skłania do ostrożności w rozważaniach o kształtowaniu się i ewolucji opinii o rządach ostatniego króla Rzeczypospolitej⁵.

Przedmiotem niniejszego szkicu nie jest ocena wartości artystycznej dzieła Molskiego ani historycznej wierności przedstawionych faktów

³ Wyjątki z poematu oryginalnego *Stanislaida. Pisanego w 1795 roku. Zaczęcie*, „Tygodnik Polski i Zagraniczny” 1818, t. 4, s. 193-196.

⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 353.

⁵ W. Pusz, *op. cit.*, s. 507-508.

czy trafności sformułowanych argumentów. Opinie na temat tego poematu były przeważnie mało pochlebne. Kazimierz Brodziński twierdzi między innymi: „*Stanislaida* odznacza się mocnym zaczęciem zupełnie sprzecznym z całą treścią poematu, który jest gładką rymowaną prozą”⁶. Także nisko ocenia poemat Molskiego Kazimierz Władysław Wójcicki, dla którego „*Stanislaida* żadnej historycznej nie ma wartości [...]. Na próżno wierszopis wzywa w nim często świętej prawdy na poparcie swoich kadejdek; prawda nie upromienia niestety żadnej karty tego panegiryka”. Dalej dodaje jednak: „Snadź w nim pomimo fałszowania ciągle prawdy historycznej łatwość i gładkość, potoczystość wiersza, język czysty i ustępy niektóre dosadne”⁷.

Na uwagę zasługuje motto do poematu Molskiego, które stanowi łaciński epigramat szesnastowiecznego autora angielskiego Johna Owena: „Non [cuivis] lectori auditorive placebo, / Lector et auditor mihi quis[que] placet”⁸. Sugeruje ono, jak się wydaje, z założenia kontrowersyjny charakter utworu, jego jednoznaczne usytuowanie po jednej stronie sporu o ocenę Stanisława Augusta. Wszelkie działania monarchy są tu pokazane albo jako chwalebne, albo przynajmniej najlepsze z możliwych w danych okolicznościach. Dla realizacji tego celu poeta posługuje się przede wszystkim środkami retorycznymi, a wpisując *Stanislaidę* w długi szereg utworów panegirycznych poświęconych królowi, poczynawszy od jego elekcji⁹, wykorzystuje w dużym stopniu podobną argumentację i podobne środki laudacyjne. Żadnych zatem, nawet najdrobniejszych

⁶ K. Brodziński, *Proza. Literatura polska (1822-1823)*, Poznań 1872, s. 410, *Pisma Kazimierza [!] Brodzińskiego*, t. 4.

⁷ K. W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi, wsławionych w różnych zawodach*, t. 2, Warszawa 1851, s. 16.

⁸ J. Owen, Ep. VII 124, [on-line:] www.philological.bham.ac.uk/owen/7lat.html, dostęp: 7 III 2011. „Nie każdemu słuchaczowi czy czytelnikowi się spodoba, i mnie również nie każdy czytelnik czy słuchacz się podoba” (tłum. E. Buszewicz).

⁹ Zob. A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*, Kraków–Warszawa 2006, *Biblioteka Badań nad Wiekiem Osiemnastym. Studia*, nr 2.

uwag krytycznych pod adresem Stanisława Augusta tu nie znajdziemy. Warto zauważyć, że Roman Krzywy, pisząc o dawnej epice bohaterskiej, przedstawia ten utwór jako „apologię polityki ostatniego króla Rzeczypospolitej w formie poematu kronikarsko-pochwalnego”¹⁰. Elementem nowym, nieobecnym z oczywistych powodów we wcześniejszych tekstach, jest pojawiający się niekiedy ton elegijny, wynikający z doświadczenia klęski. Już na pierwszy rzut oka uwagę zwraca niejednorodność aspektu gatunkowego utworu, co będzie głównym tematem niniejszych rozważań.

Najpierw trzeba przyrzeć się dokładniej kompozycji *Stanislaidy*. Bardziej spójna jest pieśń pierwsza, skonstruowana zgodnie z regułami retorycznej mowy. Początek, stanowiący wyraźnie zarysowane *exordium* (zwraca tu także uwagę forma rozbudowanego okresu retorycznego), wprowadza los króla Stanisława w kontekst historycznie ważnych postaci niezasłużenie znoszących poniżenie: „Gdy los zbrodniom przyjazny, a dla prawych twardy, / Spycha z tronu Lankastry, wynosi Edwardy”¹¹. Niestety króla, który „nie panował, lecz służył ojczyźnie”, uzasadnia skargę poety: „Gdy cię widzę niewinnym, z wszystkiego wyzutem, / Wielki Boże! Przebac mi, że narzekam z Brutem” (s. 2).

Przywołanie Brutusa, popełniającego po klęsce samobójstwo, rozpoczyna pochwałę polskiego monarchy, który mężnie znosi swój los, przyjmując postawę „bez próżności dumnego stoika” i zdając się na wolę Boga: „Patrzysz skromnie jak twoją ustanowi dolę / Ta ręka, która tworzy i odtwarza króle” (s. 2). Ów spokój króla ma źródło w jego cnocie, w spokojnym sumieniu i w przekonaniu, że robił wszystko, jak mógł najlepiej. W tym momencie dopiero autor przechodzi do argumentacji, przedstawiając jako godne najwyższej pochwały panowanie Stanisława

¹⁰ R. Krzywy, *Klasycyzm polskiej epiki bohaterskiej od czasów renesansu po oświecenie*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka, doktryna literacka, antropologia*, red. nauk. K. Meller, Warszawa 2009, s. 124, *Humanizm. Syntezy*, t. 6.

¹¹ M. Molski, *Stanislaida albo Uwagi nad panowaniem Stanisława Augusta, króla polskiego, obejmujące wydarzenia w Polsce aż po rok 1796*, Warszawa 1831, s. 2. Wszystkie cytaty z poematu Molskiego w niniejszej rozprawie pochodzą z tej edycji; dalej podawany jest w nawiasie numer strony.

Augusta. Po inwokacji do prawdy, kryterium prawdziwej wielkości, król prezentowany jest jako przykład władcy oświeconego, dbającego o rozwój cywilizacyjny kraju – „Pokój, rolnictwo, handel, nauki i prawa, / To narodów pomyślność, to rządzących sława” (s. 4) – i przewyższającego w tym nawet Oktawiana Augusta, gdyż jego osiągnięcia są wyższe „nad pyszne Rzymu gmachy, nad rzeźby, kamienie” (s. 4). Negatywne tło dla owych osiągnięć stanowi obraz czasów saskich; w ich opisie autor, posługując się oddziałującą na wyobraźnię figurą nagromadzenia, wskazuje na nierząd, pychę, wzgardę praw i przesady, brak sądu i wojska, co sprawia, że naród łatwo staje się „ponętą ościennej chciwości” (s. 6). Zasługi Stanisława Augusta polegały więc na dbaniu o rozwój oświaty – „Rodak zaczął się zwolna wyzuwać z przesądu, / Śmiał błędy zwać błędami, śmiał wdychać do rządu” (s. 6) – wspieraniu nauki i kultury, otaczaniu opieką uczonych, artystów i młodzieży, co prowadziło do rozbudowy instytucji państwa oraz rozwoju gospodarczego. Duże znaczenie miały inwestycje o charakterze militarnym: budowa ludwisarni, organizacja wojska. Monarcha dbał również o los weteranów, był opiekunem poddanych, usiłował łągodzić konflikty religijne.

Ważniejsze wydarzenia historyczne tego okresu, czyli konfederacja barska i pierwszy rozbiór, są przywołane lakonicznie. Jedynym konkretnie przedstawionym faktem jest porwanie Stanisława Augusta przez konfederatów barskich. To przypomnienie jest retorycznie bardzo efektywne, prowadzi bowiem do ujawnienia wyjątkowych zalet króla, a szczególnie umiejętności wpływu na „zbójcę”, który mu „Wymową pokonany, broń [...] u nóg złożył”. W rezultacie ta zbrodnia „usłużyła i [jego] sercu, i sławie” (s. 9).

Dowiadujemy się, że do rozbiorów przyczynili się ci Polacy, którzy sprzeciwiali się królowi: „Czemużeś nie słuchany? Czemu twoje zdania / Nie tyle co nad Kuźmą miały panowania?” (s. 12). Autor zatrzymuje się przed końcowymi zdarzeniami z dziejów Rzeczypospolitej, zapowiada skupienie się w dalszym ciągu na decydujących momentach:

Królu! Na tym kawale zostawionej ziemi
Jeszcze byśmy przy tobie byli szczęśliwemi,

Lecz dziwnym nieszczęść zbiegiem, zaraz widzieć będziem,
Rodaka szkód najcięższych sprawcą i narzędziem.
(s. 12)

Wyrażnie dłuższa, ale dotycząca znacznie krótszego okresu, pieśń druga zaczyna się od oceny sytuacji po ostatnim rozbiórze i refleksji nad przyczynami upadku Polski. Autor mógłby poprzestać na konstatacji smutnego przeznaczenia i przypomnieniu upadku innych potęg, co przywołałoby pewną prawidłowość historyczną: „Upadł Rzym, a Kartago i Lacedemona / Leży z całą świetnością gruzem przywalona” (s. 13) – a los Polski, dodajmy, wpisałoby w zrozumiały system znaków. Przy tym jednak, jak twierdzi Marek Nalepa:

Przywołanie przykładu starożytnych państw znów podkreślać ma niewspółmierność ich upadku z polityczną zagładą Polaków. O ile jednak zmierzch tamtych dokonywał się w dostojęństwie i powadze, o tyle rozbiory Rzeczypospolitej napiętnowane były zdradą, anarchią i egoizmem warstw uprzywilejowanych¹².

Postawa tych, którzy sami winni upadku państwa, oskarżają o to króla, „co najwięcej ucierpiał i najwięcej traci”, skłania autora, jak deklaruje, do obrony monarchy, pokazania, „gdzie był nierząd, omyłka, gdzie zbrodnia?” (s. 13). Na czoło wysuwa się teraz dyskurs historyczny, nacechowany jednak emocjonalnie, nastawiony na napiętnowanie winnych:

Niech matka, w same dotąd płodna niewolniki,
Prostując niedołążne niemowląt języki,
Obok najpierwszych cnoty i wiary prawideł,
Naucza je wymieniać szereg tych straszyleł,
Których pycha, niezgoda, przekupstwo z swawolą
Dziewięciu milionom przyniosły niewolą.
(s. 13-14)

¹² M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przewyciężenia w poezji porozbiorowej (1793-1806)*, Rzeszów 2003, s. 294.

Nie chodzi tu o opowiadzenie zdarzeń nieznanych odbiorcy ani proste zrelacjonowanie wierszem tego, co znane, lecz głównie o interpretację faktów, dokonywaną w imię prawdy, nastawioną na wyjaśnienie, jak doszło do stanu obecnego.

Najpierw uwaga skupia się na osiągnięciach i błędach Sejmu Wielkiego, początkowym entuzjazmie, decyzji – niezrealizowanej – o zwiększeniu liczby wojska do stu tysięcy, koncepcji sojuszu z Prusami związanego z przeciwstawieniem się Rosji, na wyważonym wobec tej ostatniej sprawy stanowisku króla. Przypomniane są trudności w poszukiwaniu źródeł dochodu dla kraju, budowanie nowego ustroju, podwojenie składu sejmu, Konstytucja 3 maja, ślubowanie budowy Świątyni Opatrzności. Czytamy o wyjeździe głównych przeciwników Ustawy Rządowej do Jassów, o ich pertraktacjach z przedstawicielami władz Rosji, o konfederacji targowickiej i wkroczeniu wojsk rosyjskich. Kolejne wydarzenia to zawieszenie prac sejmu i oddanie naczelnego dowództwa w ręce króla. Prusy i Austria odmówiły pomocy, a efekty nowego werbunku były niewystarczające. Autor relacjonuje niepowodzenia polskich oddziałów na Litwie na skutek zdrady dowodzącego nimi księcia Ludwika Wirtemberskiego, a potem nieumiejętności jego kolejnych następców. Odmienne wyglądała – jak czytamy – sytuacja na Ukrainie, gdzie dowódcą był książę Józef Poniatowski i gdzie Polacy odnieśli zwycięstwa pod Zieleńcami i Dubienką. W tej drugiej bitwie dowodził Tadeusz Kościuszko, będący „pierwszym owej szkółki płodem, / Którą król swym założył i krzewił zachodem” (s. 36). Po lakonicznym przypomnieniu kolejnych przegranych bitew (Dorohusk, Brześć, Krzemień) autor eksponuje trudną sytuację kraju, kiedy król, pod naciskiem i w wyniku szantażu „północnej sąsiadki”, przystąpił do konfederacji targowickiej. Dalej czytamy o wprowadzeniu nowych porządków, wkroczeniu wojsk pruskich, nieudanej próbie wywołania powstania, kolejnym rozbiorze Rzeczypospolitej. Następnie zostaje przywołany sejm grodzieński i jego okoliczności, a także postępowanie posła Osipa Igelströma. Stosunkowo dokładnie przedstawiono rozpoczęte, „kiedy szanowne królów spoczywają zwłoki” (s. 45), powstanie kościuszkowskie. Czytamy o przysiędze Kościuszki, bitwie pod Raclawicami, o wybuchu

powstania najpierw w Warszawie, a potem w Wilnie. Przypomina autor warszawskie wieszanie zdrajców i klęskę Kościuszki pod Szczekocinami. Wreszcie koncentruje się na obronie stolicy i odpieraniu kolejnych ataków. Czytamy też o powstaniu w Wielkopolsce, o wyprawie dla jego wsparcia pod wodzą Dąbrowskiego, zdobyciu Bydgoszczy. Skupiając uwagę na okolicznościach bitwy pod Maciejowicami, najpierw przypomina nieudaną próbę powstrzymania oddziałów Aleksandra Suworowa przez generała Józefa Sierakowskiego, a także nieudane działania generała Adama Ponińskiego, wreszcie samą rozstrzygającą bitwę. Pozostało już tylko opowiedzieć o mianowaniu nowym Naczelnikiem generała Tomasza Wawrzeckiego, zdobyciu i rzezi Pragi.

Na końcu *Stanisłaidy* pojawia się jeszcze zebranie najważniejszych faktów, od połowy siedemnastego wieku, które – wedle przekonania autora – doprowadziły do upadku Polski, a szlachetne działania króla uczyniły nieskutecznymi. Szkodliwe były zarówno dawne zepsucie ustroju, jak i późniejsze niewłaściwe próby jego naprawy. Czytamy, że „zguba nasza jest sprawą gwałtownych lekarzy”, ale także „chorobę nam w dziedzictwie zostawili starzy” (s. 60).



Poemat Molskiego bywa czasem wymieniany wśród prób napisania klasycznej epopei¹³, gdyż pewne wyraźne oznaki nawiązania do bohaterskiej epiki można w nim znaleźć. Warto przypomnieć, że o zainteresowaniach Molskiego formą epicką świadczy między innymi to, iż sam tłumaczył *Eneidę*. Marian Maciejewski, dostrzegając w omawianym utworze cechy epickie, uważa, że stanowi on jednak w gruncie rzeczy „retoryczną kronikę wierszowaną”¹⁴. Na uwagę zasługuje już niejednorodny stylistycznie tytuł poematu. Pierwotnie brzmiał on jedynie *Uwagi nad*

¹³ Zob. np. *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, *Biblioteka Sarmacka*.

¹⁴ M. Maciejewski, *Epos*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1991, s. 115, *Vademecum Polonisty*.

panowaniem Stanisława Augusta i taki znajduje się w licznych kopiach tekstu pozostałych w rękopisach. Jak pisze Kaleta:

Tytuł *Stanislaida* dał poematowi Molskiego zapewne (w porozumieniu z poetą?) Bruno Kiciński, który – jak już wiemy – pierwszą, najmniej rażącą uczucia patriotów i najlepszą pod względem artystycznym część utworu ogłosił drukiem w „Tygodniku Polskim i Zagranicznym”. Można się domysleć, że uczynił to pod wpływem głośnego podówczas poematu Dyzmy Bończy Tomaszewskiego pt. *Jagiellonida* (pierwodruk 1817)¹⁵.

Ciekawe, że wersja tytułu nawiązująca do tradycji poezji bohaterskiej (takich choćby dzieł, jak *Eneida* czy *Henriada*) pojawia się dwie dekady po powstaniu utworu, zatem gdy istniał już pewien, choć jak na epopeję bardzo nieduży, dystans czasowy w stosunku do przedstawionych zdarzeń. Ponieważ także w późniejszej pełnej publikacji takie brzmienie tytułu zostało zachowane, a przy tym akceptacja dlań autora wydaje się bardzo prawdopodobna, zasadne będzie potraktowanie go tutaj jako podstawowego i ostatecznego. O ile pierwsza część tegoż tytułu przywoływałaby formę epopei, o tyle druga – *Uwagi nad...* – odsyła raczej do wypowiedzi publicystycznych czy rozpraw naukowych.

Brak na początku *Stanislaidy* charakterystycznej dla klasycznego eposu inwokacji, ale pojawia się ona nieco dalej, w sześćdziesiątym trzecim wersie, a jest adresowana do prawdy, przez co przywołuje popularną wówczas epopeję Woltera¹⁶:

Wieczna prawdo! Która się nie zginasz przed nikim,
Nasz słownik nigdy twoim nie będzie słownikiem.
Bije przesąd na ciebie, świat się wyznać boi,
Co jest wielkość? I komu to imię przystoi?
Ty na dobro ludzkości niszcząc uprzedzenie,

¹⁵ R. Kaleta, „Winszujący wierszopis”..., s. 696.

¹⁶ Warto przypomnieć, że główny bohater *Henriady*, z którym Stanisław August bywał przecież porównywany, chwalony był za podobne zalety.

Rzetelne nam wielkości dasz wyobrażenie.

(s. 3-4)

Rola prawdy będzie w tym wypadku moralna – polega na wyznaczaniu kryteriów wartościowania, które umożliwią przedstawienie we właściwym świetle głównego bohatera utworu. Chodzi głównie nie o to, jak przebiegało panowanie króla, ale jak powinno być ocenione. Prawda pojawia się również w początkowym fragmencie pieśni drugiej, gdzie czytamy: „Zerwijmy tę zasłonę, niech prawdy pochodnia / Wyświeci, gdzie był nierząd, omyłka, gdzie zbrodnia?” (s. 13). Tutaj z kolei mamy do czynienia w większym stopniu z prawdą historyczną, która ma umożliwić przedstawienie takich faktów, jakie rzeczywiście miały miejsce. Znaczyłoby to, że – w strategii poematu – krytyczne opinie o królu wynikają z jakiegoś zafałszowania, nieprawdy, albo co do rzeczywistej wartości jego dokonań, albo co do faktów, ich przyczyn i konsekwencji.

Tradycja epopei w pierwszej pieśni, poza wspomnianą inwokacją, nie jest właściwie widoczna. Pochwała króla jest tutaj ogólna i konwencjonalna, posługuje się wyłącznie środkami retorycznej przemowy. Wpisuje się też wyraźnie, jak wyżej wspomniano, w tradycję poezji laudacyjnej poświęconej Stanisławowi Augustowi. Jak pisze Aleksandra Norkowska: „Wysiłki tego oświeceniowego władcy (program przemian społeczno-politycznych, wskrzeszenie nauk i sztuk, rozwijanie przemysłu, reforma edukacji) ukazywali panegirysci, zazwyczaj, jako nie mające sobie równych w przeszłości”¹⁷. Wyeksponowanie cnoty, umacniającej się w zmaganiach z przeciwnościami, także jest wspólne wielu prokrólewskim wierszom pochwalnym: „Motyw przeciwnej fortuny hartującej cnoty władcy i w efekcie wzmacniającej jego rządy pojawiał się często w poetyckich wypowiedziach, których autorzy związani byli z obozem reform”¹⁸. Warto zauważyć, że już przywołanie na początku poematu szeregu przykładów sytuujących los króla w kontekście losu innych szlacheckich władców z jednej strony służy retorycznej amplifikacji,

¹⁷ A. Norkowska, *op. cit.*, s. 191.

¹⁸ *Ibidem*, s. 242.

a z drugiej – odpowiednio do estetyki klasycyzmu – ma nadać mu w jakimś stopniu sens uniwersalny.

O pierwszej pieśni można więc powiedzieć, że – będąc odrębną całością jako retoryczna mowa pochwalna – jest też poniekąd wstępem do pieśni drugiej, w której formy dyskursu są bardziej zróżnicowane. Tutaj dopiero możemy szukać wyraźniejszego nawiązania do formy epopei. Nie mamy oczywiście w *Stanisławidzie* tradycyjnego dystansu epickiego; być może w jakimś stopniu zastępuje go zasadnicza odmienność momentu narracji (po ostatnim rozbiorze) i czasu przedstawionych zdarzeń (jeszcze istniejącej Rzeczypospolitej). Nie ma tu, naturalnie, żadnych elementów właściwej tradycji homerycko-wergilijskiej maszyny cudownej, zdarzenia rozgrywają się wyłącznie w świecie ludzkim i posiadają naturalne przyczyny. Nie dostrzegamy wyraźnych oznak Boskiej wizji dziejów ani nadprzyrodzonej interwencji, wszystko uwarunkowane jest czynnikami jedynie ludzkimi.

Nie ma też oczywiście w *Stanisławidzie* fikcji literackiej ani literackich bohaterów; autor skupiony jest wyłącznie na prawdzie, nie wprowadza niczego, co byłoby tylko prawdopodobne. A jak pamiętamy, to prawdopodobieństwo jest podstawową zasadą estetyki klasycyzmu, nawiązującą jeszcze do poglądów Arystotelesa, który twierdził: „Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem [...]. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć”¹⁹. Nie ma tutaj również tak bardzo eksponowanej w klasycznych poetykach epickiej jedności akcji; został natomiast pokazany wycinek historii, połączonej z komentarzem. Sam Stanisław August prawie nie występuje w działaniu, może oprócz przytoczonych jego przemówień podczas Sejmu Wielkiego. W tym ostatnim przypadku można widzieć jakąś postać epickiego motywu rady, kiedy sam monarcha wchodzi w rolę mądrego Nestora.

¹⁹ Arystoteles, *Poetyka*, [w:] idem, *Retoryka; Poetyka*, tłum., wstęp i koment. H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 330, *Biblioteka Klasyków Filozofii*.

Epopeję przywołuje także obecny w utworze Molskiego motyw przeglądu wojsk. Jego odmiennność w stosunku do tradycji polega między innymi na tym, że służy nie podkreśleniu wielości i wspałości sił, które mają się ze sobą zetrzeć, ale wręcz przeciwnie: pokazaniu słabości oddziałów, jakimi dysponował król – na przykład „Prócz werbunku włóczęga, próżniaki i zbiegi / Mieli w sukniach honoru zapełniać szeregi” – przy czym (ten element wobec przyjętej w utworze strategii jest konieczny) nie było to jego winą: „Tak z winy Sejmu, który i błędził, i skąpił, / Niekompletowny żołnierz do boju wystąpił” (s. 27). Ten sam motyw przywołuje znajdujące się trochę dalej przedstawienie wojsk nadgranicznych.

Nieco (ale tylko nieco) „epickiego rozmachu” nadaje opowiadaniu wprowadzenie innych, choć „historycznych”, bohaterów, takich jak pokazani w działaniu na polu walki Jan Henryk Dąbrowski i Tadeusz Kościuszko. Jakimś nawiązaniem do znanego epickiego motywu towarzysza i przyjaciela głównego bohatera jest przedstawienie, jakkolwiek krótkie, postaci królewskiego pomocnika, czyli generała Augustyna Gorzeńskiego – „Wspólnik i wykonawca przepisów tej rady, / On królowi cierniste usuwał zawady” (s. 29). Poza tym autor nie próbuje wprowadzać – jak czyni to choćby Wolter – żadnych wątków czy zabiegów kompozycyjnych kojarzących się wyraźnie z tradycją epicką. Trzeba zauważyć, że bliższym kontekstem byłby dla utworu Molskiego zapewne model epiki historycznej, reprezentowany przez *Farsalia*.

Nawiązań do epopei możemy natomiast szukać jeszcze w warstwie stylistycznej. Ważne są tu epitety, apostrofy do bohaterów, a nade wszystko łatwo nasuwające się uwadze peryfrazy (i to zarówno w pierwszej, jak i w drugiej pieśni), które w opowiadaniu o zdarzeniach zastępują nazwiska, podawane zresztą z reguły w przypisach. Owe peryfrazy są zatem niejako czynnikiem przypominającym o poetyckości w dyskursie o charakterze raczej historycznym. Na uwagę zasługują także porównania homeryckie, pojawiające się w *Stanisławidzie* trzykrotnie. Nie stanowią więc dominującej cechy stylistycznej, ale wyraźnie wskazują epicki kontekst. Jedno z nich, mające też postać okresu retorycznego, zestawia Sejm Wielki ze strumieniem:

Jak strumień, kiedy ściekiem niegwałtownym płynie,
Żyźni łąd, niesie odwilż przyległej roślinie,
Niechże go z nagle wzniosą pożyczone wody,
Szumi, rwie i zalewa też same ogrody,
Tak sejm, baczny do szczęścia posuwany krokiem,
Znalazłby je, nie czyniąc strumienia potokiem,
Lecz ciągle nieprzezorny, a szumny przed czasem,
Których usnąć mógł ciszą, przebudził hałasem.
(s. 15)

Jak pamiętamy, w eposie porównania homeryckie wprowadzane są w momentach szczególnie ważnych²⁰. Można zatem także w tym wypadku widzieć wyjątkową doniosłość sprawy – wszak decyzje podejmowane przez sejm miały kluczowe znaczenie dla dalszego losu państwa. Inne takie porównanie, choć krótsze, pojawia się przy opowiadaniu o konsekwencjach najbardziej kontrowersyjnej decyzji Stanisława Augusta, czyli jego przystąpienia do targowicy. Monarcha jest jak żeglarz ustępujący przed burzą do czasu, aż się ona zakończy – „lecz gdy wdarł się do styru herszt z miedzianym czołem, / Machinę rządu wspaczny obrócono kołem” (s. 39). Wreszcie, co w świetle powyższych uwag wydaje się oczywiste, porównanie homeryckie pojawia się w miejscu, w którym mowa o skutkach bitwy pod Maciejowicami:

Z jaką trwogą lud rzymski przyjął z ust pretora
Wieść o bitwie stoczonej i brzegów jeziora,
Gdy starca poważnego głos z drzeniem dobyty
Ledwie te wydał słowa: „Flamminiusz zabity”,
Takim właśnie uczuciem los naszego brańca
Zajął serce i umysł polskiego mieszkańca.
(s. 57)

Jak wyżej wspomniano, dominującą ramą kompozycyjną *Stanislaidy* jest forma retorycznej mowy, a sama retoryczność nie pozostaje przecież

²⁰ Zob. H. Wójtowicz, *Struktura porównania homeryckiego*, „Meander” 1964, nr 11, s. 476.

w sprzeczności ze strukturą klasycznej epopei. Wypowiedzi teoretyczne wyraźnie wskazują na ten związek epickiej poezji (czy poezji w ogóle) i retoryki. Niejednokrotnie też interpretacje utworów należących do tego gatunku sięgają, jak wiadomo, po narzędzia retoryki²¹.

W ważnym nurcie myślenia o epopei w ówczesnej estetyce powtarzane jest przekonanie, że istotnym celem dzieła jest wzbudzenie podziwu dla wybitnego bohatera, który ostatecznie odnosi zwycięstwo, nawet jeśli jest to jedynie zwycięstwo moralne, przypieczętowując sukces cnoty. Jak pisze Charles Batteux: „C'est une grande vertu qu'on donne à admirer”²². Mając to na uwadze, a także pamiętając o wspomnianej już (s. 15) zmianie koncepcji owego bohatera w okresie oświecenia, kiedy wojownika i zdobywcę zastępuje dobry i mądry władca, dbający o rozwój cywilizacyjny swego kraju, można stwierdzić, że cel *Stanislaidy*, polegający w dużej mierze na pochwie króla, jest analogiczny. Prezentacja postawy Stanisława Augusta po trzecim rozbiórce poprzez wskazanie jego zalet stawia go ponad innymi zwycięskimi władcami. Dochodzi do tego już w drugiej pieśni, gdzie znajduje się, nieobecne we wcześniejszej poświęconej mu poezji laudacyjnej, porównanie monarchy do proroka, który „zwracał [...] zbłąkane tłumy” (s. 18), co – eksponując słuszność jego przestróg – uwzniośla znacznie całą scenę przemówienia i zwiększa jej rangę. Można zatem stwierdzić, że polityczno-militarna klęska nie przekreśla zasług króla i nie odbiera mu zwycięstwa w wymiarze moralnym:

Oto wyższa nad wszelkie trawy i cierpienia,
Cnota, świadectwo prawdy, głos twego sumienia,
Żeś chciał, żeś czynił wszystko, żeś radził najlepiej,
Ten to balsam pociechy duszę twoją krzepi.
(s. 3)

Dlatego nie musi on obawiać się osądu potomnych, gdyż będzie miał prawo do czci pokoleń –

²¹ Zob. uwagi na ten temat na s. 26.

²² Ch. Batteux, *Principes de littérature*, Paris 1802, s. 170.

Kto z pięknym Nummy sercem zasiadł na urzędzie,
Kto ceniąc dobro ludu nad świetne podwoje,
Nie skrwawił cudze ziemie, lecz oświecił swoje;
Kto mając obcych z tyłu, a rodaka z przodu,
Nie co chciał, ale co mógł, zrobił dla narodu.
(s. 3)

Cały czas w *Stanislaidzie* wysuwa się na czoło podmiot mówiący, który w ramach mowy pochwalnej lub obrończej operuje różnymi formami wypowiedzi. Stopień dokładności przedstawienia zdarzeń jest w większej części właściwy raczej narracji historycznej, informującej o faktach, ale bez ich unaoczniania. Zacytuję krótki fragment:

Nie lepiej się powiodło litewskiej wyprawie,
Zajął Brześć nieprzyjaciół po krótkiej rozprawie;
W dni kilka, niezręcznego wodza uchybieniem,
Mniej liczny odparł nasze wojsko pod Krzemieniem.
(s. 36-37)

W części poematu narrator, używając pierwszej osoby liczby mnogiej, występuje jako świadek i uczestnik wspominanych wydarzeń (co zresztą odpowiada faktom, gdyż Molski rzeczywiście w nich brał udział) – „Przetrwałam w oblężeniu do ośmiu tygodni” (s. 50) – przez co zapewnia dokładność i wiarygodność opowiadania, które w ten sposób bliższe jest narracji epickiej, ale z kolei zupełnie uniemożliwia ważny dla epiki dystans. Oddaje jednak w ten sposób dynamikę zdarzeń, między innymi dzięki figurze nagromadzenia:

Szli bez różnicy wieku starzy i młodzieńce,
Po rany, po kalectwo, po śmierć i po wieńce;
Wpadał w obóz ochotnik, rznął załękę kupy,
Brał żywcem, gwoździł działa i powracał z łupy.
(s. 50)

W pewnym momencie nawet autor, zaangażowany w opowiadanie, jakby zapomina, że występuje tu jako obrońca króla, i wchodzi po prostu w rolę poety: „Jeszcze noc po okręgu grube tocząc mroki, / Na śmiertelnych powiekę siała sen głęboki”. Dalsze wypadki, związane z odparciem pod dowództwem generała Dąbrowskiego rosyjskiego ataku, pokazane są też plastycznie, na przykład:

Powiodła nam się rozpacz i w jednej godzinie
Bagnet polski rozstrzygnął ważny spór w Olszynie.
Wśród trwogi, którą ciemność dwoiła w obozie,
Zabłysnął pożądany gość na złotym wozie:
Światłość dzienna, odkrywszy plac śmierci i sławy,
Zapełniła go ludem Pragi i Warszawy.
(s. 51)

Zdarzenia związane z obroną Warszawy oraz wyprawą do Wielkopolski (w której brał udział autor *Stanisłaidy*²³) to właściwie jedyny dłuższy fragment poematu opisujący bitwy w sposób na tyle szczegółowy, że czytelnik przy odrobinie dobrej woli może próbować je sobie wyobrazić.

Podmiot mówiący nierzadko komentuje swoją czynność – „Zacznijmy więc od sejmu” (s. 14) – przedstawiając się jako autor rozprawy naukowej lub publicysta, rozpatrujący różne aspekty zagadnienia i sterujący uwagą czytelnika – „Widzieliśmy domowych urządzeń nieład, / Zewnętrznej polityki zobaczmy układy” (s. 20) – czy wskazujący inne możliwości działania, które należało wybrać: „Można było swobodnie dany grosz potroić, / Zaciągi wojska zebrać, zebrane uzbroić” (s. 19). W innym miejscu ów podmiot mówiący przyjmuje tok dowodzenia, gdy mówiąc o deklaracjach sąsiadów przed drugim rozbiorem, zapowiada ich analizowanie: „Rozbierzmy ich wywody” (s. 43), a następnie wykazuje niedorzeczność formułowanych zarzutów pod adresem Polaków. Niekiedy prezentuje się jako obserwator (podobny trochę do narratora

²³ Zob. R. Leszczyński, *Molski Marcin h. Nałęcz (1752-1822)*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976, s. 637.

powieściowego), przenoszący się z miejsca na miejsce: „Zobaczmy, co się w wojskach nadgranicznych dzieje” (s. 31).

Zdarza się, że przedstawione zdarzenia potraktowane są jako ilustracja ogólnych prawd – na przykład zdrada Prus została skwitowana zdaniem: „Wszystko w dzisiejszym wieku na rachubie stoi, / Zawsze zwiedzie, który się zwiedzionych nie boi” (s. 30) – czy prawidłowości wynikających z cech narodowych: „Takim zawsze był Polak, zbytek zbytkiem ścigał, / I nagle się zapalał i prędko ostygł” (s. 18), co ilustrują kolejne przykłady niezrealizowania szlacheckich zamiarów. Gdzie indziej pojawia się bardziej rozbudowana refleksja:

Gdyby można w dniach kilku szczęście w kraju sprawić,
Polak swoją ojczyznę potrafiłby zbawić;

[...]

Lecz tam, gdzie ma się wydać duch prawdziwie męski,
Wyższy nad fawor losu i wyższy nad klęski,
Gdzie w porządku, jedności burze przetrwać trzeba,
Wyznajmy, tych przymiotów nie dały nam nieba!
(s. 47-48)

Przed wszystkim jednak podmiot mówiący komentuje i ocenia przedstawione fakty, cały czas z dużym zaangażowaniem emocjonalnym. Przypomniawszy na przykład chwalebne zamiary Sejmu Wielkiego, konstatuje, stosując znaną w epice antycypację: „Ach! Czemuż zacząć tylko umięją Polacy! / Czemuż tak nędzny koniec świetnego porządku?” (s. 15). Bardzo pochlebnie pokazane są działania, które doprowadziły do powstania Konstytucji 3 maja: „W tym piękna z wynalazku, co do kształtu nowa, / Przed okiem sejmujących wznosi się budowa” (s. 22), przy czym nadawca utożsamia się ze zbiorowością narodową: „Wśród podobnych drobnostek zeszedł nam dzień świętny, / Dzień ostatnią Polaka radością pamiętny” (s. 24). O Zieleńcach mówi, że je „wnuki nasze zwać będą placem polskiej chwały” (s. 35), zaś o skutkach braku żywności dla polskich żołnierzy: „I tak, kraj, co z swych płodów karmi państwa cudze, / Nie pożywił ginących na jego posłudze” (s. 35).

Z negatywną oceną – a możemy się tu dopatrzeć elementów dyskursu satyrycznego – spotykają się wszelkie działania podejmowane przeciwko lub wbrew Stanisławowi Augustowi, na przykład sojusz z Prusami, któremu król próbował się przeciwstawić, ale bezskutecznie, gdyż „ślepotą, chroniąc się walki z przekonaniem, / Wołała głos królewski zatłumić szemraniem” (s. 21). Szczególne emocje wywołują przeciwnicy Konstytucji, późniejsi targowiczanie; autor nawet dokonuje w pewnym momencie ich „depersonalizacji”, sprowadzenia do dominującej cechy:

Jedna pycha wyrzekła, mnie by ciasno było,
A niezdolna przechylić zgodnej ludu masy,
Z sercem krwi naszej chciwym przeniosła się w Jassy.
(s. 22)

W innym miejscu ocena targowiczian wyrażona jest przez nagromadzenie negatywnych określeń: „Sami golce, oszusty, dumne wartogłowy, / Pochwycili w nieczyste ręce styr rządowy” (s. 40), a nieco dalej pojawia się wyliczenie niegodnych działań nowej władzy, nieświadomego rzeczywistego zagrożenia: „Gdy tak szumią zdurzeni, kłamiąc nam i sobie, / Nie poznali, że skaczą na ojczyzny grobie” (s. 41). Poeta posługuje się tu także ironią polegającą na znanym choćby z poematów Krasickiego zestawieniu słów o sprzecznym nacechowaniu: „najjaśniejsza hołota” (s. 42). Ich protesty przeciwko rozbiorowi i wezwania do powstania są już żałosne, spóźnione i nieskuteczne: „Lecz za późno, już owoc dumy i uporu / Dojrzały ich posługą, przechodził do zbioru” (s. 43).

Mamy też w poemacie bardzo krytyczną ocenę działań „jakobińskich” podczas powstania: „Znalazł w niej naśladowców jakobinizm krwawy, / Przed którym drżał zarówno występny i prawy” (s. 48). O rzezi Pragi autor opowiada ze szczególnym nacechowaniem uczuciowym: „Pleć, niewinność oddane gwałtom i żelazu... / Ale odwróćmy oczy od tego obrazu!” (s. 58). Ostateczna klęska powstania staje się punktem wyjścia do oskarżeń o zbytnią gwałtowność działań – „O wy, co na gwałtowne biorąc się sposoby, / Podaliście lekarstwo gorsze od choroby” – i o zuchwale sprowokowanie walki z trzema przeciwnikami, co w ostatecz-

ności okazało się zabójcze: „Bez siły, bez przyjaciół, oddzieleni od tronu, / Ojczyźnie żyć mogącej przyspieszyli zgonu” (s. 59).

Negatywne skutki ma zawsze opór wobec zamiarów Stanisława Augusta czy jakaś inna przyczyna ich niezrealizowania: „Osobistość, namysł, podzielne mniemania / Stawały na zawadzie duchowi powstania” (s. 31). Poeta stara się też bardzo usprawiedliwić akt przystąpienia króla do konfederacji targowickiej, wyliczając groźby „północnej sąsiadki” oraz wskazując na żal monarchy, że musi, wybierając mniejsze zło, podjąć taką decyzję: „Z boleścią dla wolnego króla przychodziło / Obalić z bandą łotrów prawe Sejmu dzieło” (s. 38). Oskarżanie o to Stanisława Augusta przez przeciwników wynika z przypisywania mu niewłaściwych intencji: „Wodze Sejmu przybrani do wojennej Rady, / Powolność wymuszoną biorą za akt zdrady” (s. 39). Eksponuje jednak autor również pozytywne, możliwe do osiągnięcia, skutki przystąpienia monarchy do targowicy: ocalenie wojska, broni, zabezpieczenie osób i grabionych wcześniej domów.

Ważną metodą obrony i zarazem pochwały króla jest przytoczenie jego dość długiego, mającego walor autorytatywności, przemówienia, zawierającego bardzo rzeczową argumentację. Stanisław August, który „jak dobry ojciec zwraca rozpędzone dzieci” (s. 16), występuje przeciw gwałtownym zmianom, inspirowanym działaniami posła pruskiego, opowiada się za uwzględnianiem realnych warunków i bliższym związkiem z Rosją: „Stosunek państw obojga i wspólność języka / Najbliżej nas z krajowym interesem styka”; wzywa do rozsądku i ostrożności: „Pamiętajmy, że pośpiech i niebaczne mowy / Jeszcze nas podać mogą na łup obcej zmowy” (s. 17). Brak reakcji na słowa króla porównany tu został do braku odpowiedzi na głos Boga przekazywany przez proroków.

Samo zakończenie poematu przynosi znowu spojrzenie na całość panowania Stanisława Augusta w duchu retorycznego *peroratio*, z przypomnieniem najważniejszych faktów służących jego obronie. Można tu też zauważyć, nierzadkie w literaturze pierwszych lat po rozbiorach, nawiązanie do popularnej wówczas poezji grobów w duchu *Mysli nocnych* Edwarda Younga:

Królu! Te są ostatnie omyłki i blizny,
Policzyłem je, chodząc po grobie ojczyzny.
Tam się moje zamknęły lata i wysługi...
Przeżyłem ją... dziś nędzą cudze płacę długi.
(s. 62)

Ostatnie wersy *Uwag nad panowaniem Stanisława Augusta* przynoszą jednak wyraźny rys optymizmu:

Ale jeszcze nadziei wyrzec się nie godzi,
Zbieg odmian świat dziwiących tę prawdę dowodzi.
W naczyniu ziemskich losów, którymi czas władnie,
Może nasza szczęśliwość ukrywa się na dnie.
(s. 62)

Widać, iż owa nadzieja nie jest wskazana jedynie jako subiektywne odczucie, ale jako powinność, tym razem też wynikająca z jakiejś prawdy, tu może raczej o charakterze historiozoficznym. Autor *Stanislaidy* dość umiejętnie łączy różne rodzaje dyskursu – epicki, publicystyczny, naukowy – podporządkowując je, generalnie skutecznie, nadrzędnemu celowi retorycznemu i panegirycznemu. Jeśli jednak spojrzeć na ten tekst jako na dzieło literackie, można też, ze względu na wyeksponowanie podmiotu mówiącego jako nadrzędnej kategorii i zmienność form wypowiedzi, widzieć tu przejaw charakterystycznej dla późnego oświecenia przemiany form epickich, między innymi w kierunku różnych postaci poezji dygresyjnej.

„OJCZYŹNIE MOJEJ ISTNOŚĆ ODJĘTA NA ŚWIECIE”

Aleksander Chodkiewicz, *Kartago*

W roku 1803, najprawdopodobniej w pierwszym kwartale, ukazały się anonimowo, w postaci małych broszurek, kolejne cztery pieśni poematu *Kartago*, którego autorem był – jak ostatecznie ustalił Roman Sobol¹ – Aleksander Chodkiewicz, twórca także innych, odnoszących się do starożytności utworów, takich jak tragedie *Katon*, *Wirgilia* czy *Teona*. Poemat o upadku Kartaginy, jak poświadczają zachowane wersje rękopiśmienne, opisane już dość dobrze przez badaczy², powstawał przez kilka lat, był niejednokrotnie zmieniany i poprawiany zarówno przez autora, jak i jego przyjaciół, wśród których trzeba przede wszystkim wymienić Franciszka Karpińskiego oraz Rajmunda Korsaka³. Chodkiewicz we wspomnieniach (wydanych niedawno przez Marka Nalepę) informuje, że pierwszą pieśń napisał już w roku 1792. Dalej wyjaśnia, co go skłoniło do podjęcia pracy nad tym dziełem:

¹ R. Sobol, *Karpiński jako doradca literacki A. Chodkiewicza*, „Archiwum Literackie” 1960, t. 5, s. 450-451.

² *Ibidem*. Do ustaleń Sobola nawiązuje Małgorzata Chachaj w rozprawie: *Kartago Aleksandra Chodkiewicza (1803)*, [w:] *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczyda, J. Sokolski, Wrocław 2010.

³ Zob. R. Sobol, *op. cit.*, s. 458-464.

W tym miejscu powiedzieć muszę, jakim sposobem wpadłem na myśl zuchwałą pisania poematu *Kartageny*. Rzecz tak się ma: pisząc dziełko o poezji i wymowie, nauczyłem się prawideł poezji epicznej, a przekonawszy się, że zasadą eposu była piękność układu, zacząłem myśleć nad układem nowego poematu. Stąd poszedł rozkład *Kartageny*, który mi się zdał wówczas dobrym. Od układu poszło do wstępu, od wstępu do pierwszej księgi, a od tej aż do siódmej. W chęci poprawienia [tego, co niewartym było] wydrukowałem ksiąg cztery i rozesłałem do popraw[y] – żadnej nie otrzymałem [prócz Jana Wyleżyńskiego, która mi zginęła]; dzięki Bogu nie pisałem już siódmej⁴.

Chodkiewicz zmieniał swoje zamiary odnośnie do tego utworu. Maksymalnie miał on się składać – według jednego z planów – z dwunastu pieśni, kiedy indziej zaś z dziewięciu lub siedmiu. Na podstawie zacytowanego wyżej fragmentu wspomnień można sądzić, że w całości autor napisał sześć pieśni, nie wiadomo jednak, jak mają się one do tekstu opublikowanego. Małgorzata Chachaj, scharakteryzowawszy dostępne odmiany fragmentów poematu, konkluduje: „To wszystko, co pozostało po poemacie Chodkiewicza. Cztery wydrukowane księgi, dwanaście wersów piątej, plan całego dzieła w dwóch różniących się wersjach i sugestia, że była jeszcze wersja trzecia”⁵.

Rękopisy można zestawiać z drukiem jedynie w przypadku pierwszych dwóch pieśni, bo te są dostępne w całości w wersjach rękopiśmiennych. Jeśli chodzi o pieśni trzecią i czwartą, znana jest tylko wersja drukowana. W takiej sytuacji w niniejszej pracy, gdzie uwaga skupiona jest na aspekcie gatunkowym poematu i jego miejscu w kontekście tradycji epickiej, zasadne wydaje się ograniczenie analizy do utworu, który z woli Chodkiewicza ukazał się drukiem.

⁴ A. Chodkiewicz, *Dzieje znakomitych wypadków życia mojego przeze mnie samego, ręką własną spisane, wraz z niektórymi aneksami mogącymi służyć do historii polskiej, od 1777 roku do 28 grudnia 1819 roku*, [w:] M. Nałepa, „Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą”. Polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej. *Studia i teksty*, Rzeszów 2010, s. 65.

⁵ *Ibidem*, s. 203.

Cały poemat nie jest zbyt długi, składa się z dwóch tysięcy czterdziestu czterech wersów (w kolejnych pieśniach mamy ich odpowiednio: sześćset pięćdziesiąt dwa, pięćset trzydzieści, trzysta dziewięćdziesiąt, czterysta siedemdziesiąt dwa) trzynastozgłoskowych parzyście rymowanych. Jak pisze Sobol:

Poemat *Kartago*, opowiadający o zamierzchłych wydarzeniach historycznych, miał być w intencji Chodkiewicza utworem aktualnym, nawiązującym do niedawnej katastrofy trzeciego rozbioru. Los Kartaginy ulegającej w rozpaczliwej, bohaterskiej i nierównej walce brutalnej przemocy Rzymu aż nadto przypominał dzieje powstania kościuszkowskiego i upadek Rzeczypospolitej⁶.

Sięgnięcie do dziejów starożytnego Rzymu wiąże się z żywotnością tej tradycji naszej świadomości kulturowej, a przedstawienie upadku Kartaginy parę lat po upadku powstania kościuszkowskiego, w którym Chodkiewicz sam brał udział, i już po trzecim rozbiorze, jest wyraźną próbą włączenia polskiego losu w wymiar uniwersalny, opisywany przy pomocy zrozumiałych modeli kultury europejskiej⁷.

Z literackiego punktu widzenia badacz nie ocenia tego utworu wysoko:

Zaczerpnąwszy z *Iliady* strukturę i formalne składniki epopei klasycznej, zszywał Chodkiewicz mozolnie swoje „poema” i koncypował je „uczenie”. Raz po raz odkrywamy w zachowanych tekstach *Kartago* ślady suchego wierszowania źródeł, podręczników historii i mitologii. Pełno tu rozwlekłych opisów, dłużyzn i sztywnej retoryki tyrad wypowiedzianych przez ludzi i bogów⁸.

Wspomniane przez badacza aspekty *Kartago* warto jednak nieco przybliżyć. Wskazanie źródeł znajdujemy częstokroć w umieszczonych

⁶ R. Sobol, *op. cit.*, s. 453.

⁷ Warto w tym miejscu przypomnieć, że najbardziej znaną w literaturze europejskiej próbę stworzenia poematu o wojnach Rzymu z Kartaginą podjął Francesco Petrarca, pisząc poemat *Africa*. Trudno stwierdzić, czy stanowiło to inspirację dla Chodkiewicza.

⁸ R. Sobol, *op. cit.*, s. 453.

na końcu każdej pieśni przypisach, w których autor z reguły odwołuje się do dzieł historycznych, przede wszystkim autorstwa Appiana z Aleksandrii oraz Charles’a Rollina. Przypisy są zatem w przeważającej mierze historycznym i mitologicznym komentarzem, niekiedy „usprawiedliwiającym” wypowiedzi narratora. Kiedy Katon zostaje przedstawiony jako ten, który działając dla dobra Rzymu, sprzeciwia się cnocie, autor uważa za stosowne wytłumaczyć się z tego:

Człowiek tak cnotliwy jak Kato mógłże działać podobnie, jeśli nie dla jednej ojczyzny? Niechże on i to, o co go ludzkość strofuje (patrz w tym razie pojmowania Rolina w *Historii rzymskiej* w tomie 8) czyni dla ojczyzny; dlatego też o Katonie powiadam: on przenosi ojczyznę nad ludzkości prawa⁹.

Ważną informację o procesie tworzenia dzieła przynosi też choćby taka – odniesiona do wersu: „szczęście skromnie przyjmujcie, bo padają dumni”¹⁰ – notatka: „Poprawę tego wiersza ostatniego winien jestem memu szanownemu przyjacielowi Franciszkowi Karpińskiemu [...], któremu to uwiadośnienie niech służy za hołd uszanowania mojego, a innym za pobudkę do naśladowania”¹¹.

W ten sposób autor uwypukla charakter swojej postawy twórczej, jako mozolnego kreowania tekstu, także przez owego „wierszopisa pracującego w ciszy” (zob. s. 93), wykorzystującego wiedzę pochodzącą z różnych źródeł, opinie innych, a także bogatą tradycję eposu bohaterskiej. Związek z tą ostatnią twórcą *Kartago* bardzo wyraźnie chce zaznaczyć, co zazwyczaj prowadzi do schematyzmu i przesadnej konwencjonalności.

Na czele poematu mamy zatem obszerny fragment eksploatujący, by tak rzec, typowe składniki rozpoczęcia eposu. Narrator, po sformułowaniu zapowiedzi –

⁹ [A. Chodkiewicz], *Karthago*, przypisy do ks. II, [s. 58]. Wszystkie cytaty z poematu pochodzą z tej edycji.

¹⁰ *Ibidem*, ks. I, [w. 10]. W przypadku tekstu wierszowanego w nawiasie podawane są numery ksiąg i wersów (te ostatnie, podobnie jak strony, nie są numerowane w druku).

¹¹ *Ibidem*, przypisy do ks. I, [s. 29].

Chcę śpiewać, jak Kartago, szczęściem wybujała,
pod swojej ogromności ciężarem padała,
i grunt niedawno domów tysięcznych siedlisko
jak szerokie na wkoło okryło zwałisko.
(I, 3-6)

– odwołuje się do twórców innych epopei, w pierwszym rzędzie do Homera jako autora *Iliady* (wówczas cenionego z reguły wyżej niż Wergiliusz). Omawiany utwór także, jak widać już tutaj, szeroko ujawnia swoją literackość; wzorem i kontekstem odniesienia są dlań przede wszystkim inni autorzy i inne realizacje gatunku. Homer ma tu niejako grać rolę Muzy: „Nie odmawiaj mi wsparcia, prowadź myśli moje, / abym ja tak Kartagę śpiewał, jak ty Troję” (I, 17-18). Potem następuje apostrofa do Muzy, lecz ciągle jest to ta sama boska inspiratorka, która wspierała twórcę *Iliady*. Mamy tu topos pokory wobec „wielkiego Homera”, ale przywołani zostają także inni autorzy epopei: „wszakże Virgila, Tassa, innych jeszcze siła / pomoc twoja jedynie na świecie wślawiła” (I, 33-34). To manifestacyjne podkreślenie wspomnianej literackości tego tekstu, charakterystyczne raczej dla poematów heroikomicznych (warto przypomnieć apostrofę z początku *Myszeidy*: „Wy, co śpiewacie bohaterów dzieła”¹²), w których pojawiają się takie zabiegi i w których chodzi w zasadniczym stopniu o grę z tradycją¹³. Na uwagę zasługuje wprowadzenie do zapowiedzi elementu dydaktycznego, zapewne na wzór *Henriady*, który ma uzmysłowić władcom skutki niezgody domowej. Tutaj zostają przywołani ci, „których zbytnia wielkość nad wszystko unosi” (I, 7) – „posłuchajcie, a z cudzych przypadków rozumni, / szczęście skromnie przyjmujcie, bo padają dumni” (I, 9-10).

Także w innych miejscach, szczególnie ważnych, podmiot mówiący zwraca się, zgodnie z epicką konwencją, wykorzystaną tutaj nawet „ponad

¹² I. Krasicki, *Myszeis*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, s. 99, *Dzieła zebrane*, t. 1.

¹³ Na ten temat zob. R. Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2004, s. 152, 358, 413-414.

normę”, do Muzy. Zdarzają się również uwagi autotematyczne; najbardziej rozbudowana pojawia się w pieśni drugiej, gdy narrator zamierza opowiedzieć o żalu Kartagińczyków po poznaniu przez nich surowych żądań Rzymian:

Trudno straszliwą rzeczy opisać postawę,
trudno z srogiej rozpaczy zdać słabemu sprawę,
trudno jest ją opisać, ale zacznę śmiały,
opowiem, jakie rzeczy w tym się dniu zdarzały.
(II, 491-494)

Znajdujemy w poemacie także inne przykłady uogólnienia przedstawionych zdarzeń – „Jest to cnoty własnością, że jej przykład silny / zwykle w przytomnych tworzy skutek nieomylny” (II, 523-524) – czy uwagi komentujące proces opowiadania: „ale mówmy, co teraz w Kartadze się dzieje” (II, 248), „Ale mówmy, co teraz w Olimpie się dzieje” (III, 230). W innym miejscu autotematyzm występuje w połączeniu ze zwrotem do Muzy:

Lecz wytchnij, moja Muzo, z opowiadań cnoty,
łowiec tym silniej rzuca po spęczeniu grotu,
zwróć uwagę gdzie indziej, powiedz, co w tej chwili
chciwi swoich podbiciów Rzymianie czynili.
(III, 203-206)

Autor poematu często wyraża emocje związane z przedstawionymi zdarzeniami:

O jakież srogi widok przeraża mą duszę!
Użycz, muzo, twej siły, niech wszystkich poruszę!
aby mój pędzel żywy czułości barwami
straszną wskazał okropność i wstrząsnął sercami!
(II, 477-480)

Już pobieżna lektura *Kartago* pozwala zwrócić uwagę na wyznaczone przez środki językowe i sygnały relacji nadawczo-odbiorczych nacechowanie retoryczne utworu, na poziomie zarówno narracji, jak i – jeszcze

wyraźniej – przytoczeń wypowiedzi bohaterów. Te ostatnie zajmują zresztą łącznie niemal połowę tekstu, a w dwóch pierwszych pieśniach, w których ważne miejsce zostało przyznane motywowi rady, przeważają. Bohaterowie tutaj przede wszystkim mówią, czy raczej przemawiają. Ich mowy są zazwyczaj zbyt długie, a ich treść, niekoniecznie związana bezpośrednio z przedstawionymi zdarzeniami, służy poszerzeniu kontekstu historycznego bądź (głównie w śpiewie Apollina) mitologicznego.

Inny, charakterystyczny wskaźnik przynależności utworu do tradycji eposu to oczywiście porównania homeryckie, których w całym utworze jest siedem (nie licząc dłuższych porównań, ale obejmujących tylko dwa wersy). Przywołują one zjawiska przyrody i usytuowane są w miejscach istotnych, takich, w których zazwyczaj w realizacjach tego gatunku się pojawiały, jak przy prezentacji pojedynku ważnych uczestników bitwy, którzy oddaliwszy się nieco i zmierzyszy się wzrokiem, znowu natarli na siebie:

Tak właśnie i dwie chmury, gdy się napotkają,
rzucą piorun i nagle znów się oddalają,
a nabrawszy sił nowych w szalonym zapędzie,
sypiąc na nowo gromy, niosą postrach wszędzie.
(III, 85-88)

Niekiedy porównanie przyjmuje postać rozwiniętego okresu retorycznego, na przykład:

Tak jako wiatr szalony w nubijskiej pustyni,
burząc gorący piasek, igraszkę z nim czyni,
wznosi słup niebotyczny, trwa chwilę i mija,
rozprasza i zgromadza, poniża i wzbija;
tak i Rzym, co Kartagę swym wyrokiem zdradził,
wzniósł naród i poniżył, rozprzął i zgromadził.
(II, 485-490)

Jeśli chodzi o kompozycję *Kartago*, warto zauważyć, że już w pierwszej księdze użyto łatwo kojarzącego się z formą eposu zabiegu: naj-

pierw przedstawione są zdarzenia u jednej ze stron konfliktu, następnie u drugiej, wreszcie następuje opowiadanie z perspektywy bogów, którzy odnoszą się do spraw ludzkich. Akcja poematu¹⁴, po krótkim przedstawieniu sytuacji Kartaginy będącej w stanie wojny ze wspieranym przez Rzym Masynisą, zaczyna się od kolejnej wersji motywu bardzo konwencjonalnego, który – jak pamiętamy – już w *Wojnie chocimskiej* kojarzył się raczej z poematem heroikomicznym (zob. s. 113). Oto do śpiącego sufeta Kartalona, sprawującego najwyższą władzę w Kartaginie, przychodzi Junona pod postacią Hannibala. Znaczące, że podobnie jak w eposie Wergiliusza to właśnie Junona jest motorem akcji. Odmienność w stosunku do innych utworów polega na tym, że w nich chodziło zwykle o podjudzenie bohatera do działań ofensywnych, tutaj zaś – o przygotowanie się do obrony i budzenie nieufności wobec przeciwnika. Poza tym scena ta w poemacie Chodkiewicza jest dłuższa, szczególnie za sprawą wypowiedzi najpierw Junony, a potem Kartalona, którego reakcja pokazana jest przez nie tylko jedno, zgodnie z tradycją, ale nawet dwa porównania homeryckie: najpierw czytamy, iż w odpowiedzi na słowa bogini zachowuje się jak żeglarz podczas burzy, a zaraz potem „spiesz w zgromadzenie” (I, 148) niczym „ptaszek, gdy się wyrwie z swojego więzienia” (I, 153). Także postępując w ślad za tradycją, autor wprowadza motyw rady, która jest tu nadzwyczaj długa, a wypowiedzi rozbudowane, skonstruowane zgodnie z zasadami sztuki wymowy.

Wypowiedź Kartalona, skierowana do wysokich dostojników państwowych, przestrzegająca ich przed zakusami Rzymian, stanowi przykład podręcznikowo skonstruowanej mowy retorycznej. Dobrze na początek wypada egzordium: najpierw pochwała słuchaczy – „Wielcy ludu ojcowie, których pilność trwała / Nieraz naszą ojczyznę z przepaści wyrwała!” (I, 169-170) – potem autoprezentacja mówcy podkreślająca jego zasługi dla ojczyzny. W dalszej kolejności następuje przedstawienie sprawy (*narratio*): ojczyzna w niebezpieczeństwie. W argumentacji Kartalon odwołuje się do przykładów – „niejeden naród upadł, właśnie gdy wśród

¹⁴ Streszczenie przebiegu zdarzeń zob. M. Chachaj, *op. cit.*, s. 199-202.

sławy / i wielu pomyślności nie cierpiał obawy” (I, 185-186) – oraz do ogólnej zasady: „że naród i w nieszczęsnym, i w pomyślnym stanie / równie nad swym sąsiadem mieć winien czuwanie” (I, 195-196). Stąd zalecenie: „niechaj ta przepaść, która ojczyźnie zagraża, / do skutecznej obrony w was chęci pomnaża!” (I, 201-202), a skuteczność mowy znowu została podkreślona przez rozbudowane porównanie. Różnice zachowania się starych i młodych – „starzy myślą, a młodzież odważna i żywa / poniewolnie za oręż u boku porywa” (I, 215-216) – mogą być jakimś echem *Monachomachii*, gdzie czytamy, że „Starzy się boją, a młodzi chcą wojny”¹⁵.

Następnie do rozmowy włącza się Imilkar, potwierdzając wraz z innymi gotowość poświęcenia się ojczyźnie, a następnie pytając Kartalona, kto jest wrogiem Kartaginy. To dynamizuje ową rozmowę, w której rolę autorytetu odgrywa oczywiście Kartalon. Ten, raz jeszcze pochwaliwszy słuchaczy, wskazuje wprost wroga: „Rzymianie zwykle godzą na słabych sąsiadów” (I, 253), ale nie chcąc, mimo że wszyscy deklarują gotowość walki, porzucać nadziei na pokój, zachęca do wysłania posłów: „Może Rzym, nakłoniony słuszności prawami, / nie będzie miał dzikości targać pokój z nami!” (I, 281-282).

Pod drugiej stronie konfliktu również mamy kolejną realizację motywu rady. Głównym mówcą, podczas zebrania senatu, jest tutaj Kato, którego celem jest nakłonienie Rzymian do przezorności: „Rzymianie, czyż ten pokój, co go doświadczacie, / za nigdy niewzruszony i niezchwiały macie?” (I, 315-316). Dalej następują argumenty odwołujące się do konkretnej wiedzy o Kartaginie – „Znalazłem rześką młodzież, skarby nie zrównane, / rynsztunki i narzędzia w liczbie niesłychane” (I, 333-334) – a następnie wniosek, że należy walczyć i doprowadzić do „Kartagi zburzenia” (I, 340). Nie zgadza się z tym Nazyki, który – również w tonie retorycznym – dowodzi, iż Rzymianie nie powinni zrywać przymierza, jeśli nie są zaczepiani: „czyż godne jest dla Rzymu słabych pokonanie, / dla Rzymu, co możniejszych zwyciężać jest w stanie?” (I, 371-372). Kato

¹⁵ I. Krasicki, *Monachomachia*, [w:] idem, *Poematy...*, s. 151.

jest jednak za tym, żeby zniszczyć Kartaginę przewencyjnie, na wypadek gdyby Rzym utracił swe męstwo i dbałość o naród. W rezultacie większość zebranych opowiada się „za wojny wydaniem” (I, 408). Ta scena również kończy się wysłaniem posłów – do Kartaginy, z deklaracją wojny. Z jednej strony można zauważyć schematyzm, a z drugiej – podobieństwo obydwu sytuacji: najpierw występuje główny mówca, potem wypowiada się jego adwersarz, spotykający się z kolei z repliką tego pierwszego, który ostatecznie zyskuje poparcie, i wszystko kończy się wyprawieniem poselstwa do strony przeciwnej.

Szczególnie wyeksponowane zostają zdarzenia wśród bogów i ich działania, obejmujące dalszą część tej pieśni, czyli aż dwieście pięćdziesiąt wersów. Mimo wyraźnego przywołania *Eneidy*, ze względu na temat naturalnie bliskiej, odbiera to utworowi Chodkiewicza powagę, dodatkowo nadając mu charakter literackiego eksperymentu, gdyż wiąże go przede wszystkim z kontekstem poematów heroikomicznych, gdzie tego typu zabiegi są funkcjonalne i zrozumiałe. Oto znowu do akcji przystępuje Junona, tym razem – jakby dla symetrii – próbując wpłynąć na los Rzymian. Nawiązanie do początku eposu Wergiliusza jest tu oczywiste, gdyż przeciwstawiając się Neptunowi, który chce, by jego państwo było spokojne, Junona – zgodnie ze wzorem *Eneidy*, ale chyba też nie bez pewnego znaczenia na przykład *Balonu* Franciszka Dionizego Książnina¹⁶ – udaje się z prośbą o interwencję do Eola. Literackość tego zabiegu jest ewidentna, ale nie ma charakteru dowcipnej zabawy, jak u Krasickiego czy, choć inaczej, Książnina; wynika raczej z próby wpiśnięcia przedstawionych zdarzeń w rozpoznawalny schemat, przywołania modelu kulturowego. Nie jest to zabieg udany, ale jego anachroniczność łagodzi fakt, że akcja została usytuowana w kontekście historycznym i geograficznym odpowiednim dla tego typu cudowności. W mowie do Eola wprowadzony został jednak element rodzimy, czyli Tatry (obecne

¹⁶ Na temat funkcjonowania tego motywu w poemacie Książnina zob. R. Dąbrowski, *Problemy z formą gatunkową poematu o powietrznej „bani”*. Balon, czyli Wieczory puławskie. Poema w dziesięciu pieśniach, [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkowa, T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 206-207, *Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia*.

już choćby w *Balonie*): „Eolu! czyń, co zechcesz, niechaj twoje wiatry / wstrzęsną Alpy, Pireny i odwieczne Tatry!” (I, 425-426).

Junona, żądając od Eola, aby zostawił w spokoju jej ulubione państwo, nie proponuje mu jednak tym razem żadnej uroczej dziewczyny, lecz nawet wręcz mu grozi: „Ta jest wola Neptuna, ta jest chęć moją, / jeżeli nie chcesz widzieć zniszczoną moc swoją!” (I, 431-432). Można stwierdzić, że motyw ten został bardzo zredukowany w stosunku do źródła, które jedynie przywołuje. Wydaje się, że gdyby autor chciał go kontynuować według „wzoru”, osiągnąłby efekt komiczny.

Potem bogini postanawia wpłynąć na konsulów, do czego wykorzystuje także Morfeusza, który na jej prośbę „spuścił na całe wojsko sen nieprzebudzony” (I, 438); w rezultacie Rzymianie zabłądzili na morzu. Następnie pojawia się kolejny konwencjonalny, także zmultiplikowany, motyw: proroczy sen. Oto konsul Cenzoryn śnił, iż znaleźli się u brzegów Kartaginy, a jej mieszkańcy otworzyli swe bramy iłożyli przed nimi skarby; drugi z konsulów natomiast widział we śnie unicestwienie Kartaginy: „nic się ostać nie mogło, wszystkośmy zniszczyli, / Kartagińczycy tylko o życia prosili” (I, 467-468). Także Torkwatus mówi o swoim śnie, w którym jakaś siła oddaliła ich od brzegów, dlatego radzi najpierw modlić się do bogów: „trzeba błagać ich łaski, gdy te zagniewane, / z tej przestrzeni nie wyjdą okręty zbłąkane” (I, 475-476). Składają więc Rzymianie ofiary, zaś konsul wygłasza modlitwę, skierowaną najpierw do „ojca bogów” (I, 482), a w końcowej części do Wenus:

O Wenus, nieś swe prośby, niechaj Jowisz silny!
nie wystawia już flotę na los, jak dziś, mylny!
Niech zmiękczony prośbami twarz swą wypogodzi
i dalszemu szkodzeniu swą mocą zagrodzi!
(I, 491-494)

Wszystko zatem odbywa się zgodnie z tradycją antycznego eposu.

Teraz akcja przenosi się na Olimp, gdzie ma miejsce spokojna, by nie rzec: sielankowa, scena. Bogowie – jak u Homera – uczują. Apollo, grając na lutni, śpiewa o gigantomachii, opowiadając całą, dość długą

historię (co stanowi tu zbyt obszerną dygresję). Puchar Ganimeda został ozdobiony, przez co może trochę przypominać puchary z poematów heroikomicznych Krasickiego:

Ganimed puchar trzymał, a na jego bokach
widno było Jowisza w ognistych obłokach,
jak ten zwalczył Tytana, jak sobie poradził
i uwolniwszy ojca na tronie osadził.
(I, 549-552)

Potem następuje enumeracja boskich uczestników biesiady, których łączy w tym momencie radosny nastrój: „Wesołość tej biesiady wszędzie widną była, / tak dalece że w końcu Bachusa uśpiła” (I, 567-568). Wesołość zakłóca Wenus, która w długiej, skierowanej do Jowisza, mowie występuje przeciwko Junonie: „czyliż na to pozwolisz, boże gromowładny, / by Juno ten pełniła postępek szkaradny?” (I, 597-598). Ponieważ zaatakowana bogini broni się, Jowisz podejmuje decyzję podobną do tej, którą znamy z *Iliady*: „Ja odtąd zakazuję, by do żadnej sprawy / nie mieszały się bogi dla swojej zabawy!” (I, 613-614). Wreszcie, podobnie jak pod koniec pierwszej księgi eposu Homera, napiętą atmosferę rozładowuje Bachus, który rozbiesza zebranych. Końcowa biesiada przypomina też zakończenie poematów Krasickiego, *Monachomachii* i *Antymonachomachii*.

Księga druga opowiada o działaniach bohaterów będących konsekwencją ich wcześniejszych postanowień. Również tutaj odnajdujemy ewidentne przykłady realizacji konwencjonalnych motywów epickich. Na początku, po informacji o początku dnia wprowadzonej przez odwołanie do mitologii – „i Febus wjechał swym wozem wspaniałym” (II, 3) – towarzyszymy posłom kartagińskim przybywającym do Rzymu. Wstępna refleksja jednego z nich, Hierona, nie jest właściwie potrzebna z punktu widzenia akcji; snuje on rozważania nad dziejami Rzymu, uogólniając je – „Fortuno! o jak często twym ślepym nawiasem / jedne państwa utwarzasz, drugie niszczysz z czasem!” (II, 33-34) – i formułując, w mowie retorycznej skierowanej wyraźnie do czytelnika poematu, popularne w epoce oświecenia poglądy, wyrażone już zresztą w początkowym fragmencie *Kartago*, a dotyczące wartości poprzestawiania na małym:

Szczęśliwy, kto w ustroniu twej władzy nie wzywa,
kto w zakątku swej chaty pokoju używa,
kto na los nie narzeka, kto nie żąda chwały,
kto się zna już bogatym, mając ogród mały,
kto pracuje w swej roli, z niej ma żyzne plony,
nie chce Krezusa skarbów ni Persów korony!
(II, 41-46)

Później, po ogólnym przedstawieniu Rzymu, widzianego oczami przybywających (autor posługuje się amplifikacją), mamy znowu rozbudowaną scenę narady w rzymskim senacie. Amilkar w dobrze skonstruowanej mowie deklaruje chęć pokoju i, kończąc, zdaje się na opinię słuchaczy: „Oświadczyć wolę waszą, Kartago zniżona / przestać na niej wiecznie będzie przymuszona” (II, 69-70). Spotyka się jednak z odporem senatorów, którzy zarzucają Kartaginie oszustwo i atak na sprzymierzeńca Rzymu. Na to z kolei odpowiada Hiero, a nawołując do kierowania się cnotą (można tu widzieć także echo oświeceniowych poglądów antywojennych) –

O kiedyż z niebios woli nastaną te czasy,
że brat z bratem nie pójdą w zabójcze zapasy,
i na leziesz zmieniwszy krwi chciwe narzędzie,
jeden szczęściem drugiego szczęśliwym nie będzie!
(II, 103-106)

– wywiera wrażenie na słuchaczach: „już uczuło wielu, / że czić cnotę należy i w nieprzyjacieliu” (II, 107-108). Decydująca jest jednak postawa Katona, który „czi ludzkość”, lecz wyżej stawia ojczyznę, zatem deklaruje, że pragnie zguby Kartaginy, oraz informuje o wysłaniu sił w celu jej zniszczenia (o czym czytelnik wie z poprzedniej książki). Postawy Rzymian nie zmienia też nacechowana emocjonalnie mowa Hierona (a jego reakcja jest wcześniej ilustrowana porównaniem homeryckim), który – mając świadomość konieczności pogodzenia się z wolą niebios – kończy napomnieniem: „Najwyższy, co rządzi niebiosy, / z wysokiego Olimpu patrzy tu w tej chwili” (II, 148-149). Członek senatu przedstawia

zatem kartagińskim posłom warunki: przysłanie trzystu zakładników i poddanie się woli konsulów. Punktu drugiego, niejasno sformułowanego, posłowie nie zrozumieli, więc podmiot mówiący antycypuje, że „zgubę podpisali” (II, 169). Nasuwa się refleksja, że autor próbuje tutaj pogodzić z jednej strony ideę republikańskiej rzymskiej cnoty, tak przecież bliskiej polskiemu szlachcicowi, a z drugiej – obronę Kartaginy jako w dużej mierze szlachetnej ofiary bezwzględnej siły mocniejszego sąsiada.

Teraz narrator, zgodnie ze zwyczajem, zmienia punkt widzenia i towarzyszy wojskom rzymskim zmierzającym do Kartaginy; podkreśla ich pobożność oraz akceptację ich działań ze strony bogów, którzy potwierdzają to gromem: „Wszyscy widzą cud nowy, same niebo sprzyja” (II, 197). Witają ich zdrajcy Kartaginy, szczególnie tutaj napiętnowani mieszkańcy Utyki: „zdrada zajęła miejsce miłości ojczyzny, / każdego z nich gotów ponieść, lecz przeciw niej bliźny...” (II, 215-216).

W dalszej kolejności został odmalowany, podkreślony przez porównanie homeryckie, strach, jaki ogarnął mieszkańców Kartaginy na wieść o zbliżaniu się nieprzyjaciół, którzy ciesząc się, rozkładają obóz. Tymczasem wracają kartagińscy posłowie i przedstawiają warunki Rzymian, które Kartalon w krótkiej przejmującej mowie radzi przyjąć. Oddaje też swego syna jako zakładnika, gotowego do poświęcenia: „Pójdę, ojczule! dla kraju, dla cnoty, dla ciebie, / tyś jej syna poświęcił! – ja poświęcam siebie!” (II, 287-288). Zaistniała sytuacja, jako bez wątpienia wyjątkowo ważna, zobrażowana jest przy użyciu porównania homeryckiego:

Tak kiedy wiosny miłej dobroczynna władza
obdarte zimą z liści drzewa wypogadza,
ubiera je w zieloność, obsypuje kwiatem,
budzi ptaszki i radość rozlewa nad światem;
taki cnoty przykładem męstwo się zwiększyło
ledwie chwila – już trzystu zakładników było
(II, 279-284)

Dalej następuje scena pożegnania z zakładnikami. Szczególna uwaga skupia się na deklarujących sobie miłość Klelii i Deladonie – to kolejna

odmiana konwencjonalnego motywu, który ma źródło w obrazie rozstania Andromachy i Hektora.

Przerażenie wśród Kartagińczyków wywołują kolejne żądania konsulów – oddać wszelką broń, opuścić mury i znaleźć sobie nowe miejsce do życia. Reakcje są różne: jedni chcą walczyć, inni gotowi są ulec. Sami Rzymianie współczują Kartagińczykom: „ale daremnie ludzkość w ich się sercach zmrzaża, / próżne cnoty uczucie... – Rzym: wszystko przeważa” (II, 475-476). Obraz cierpień i rozpacz w Kartaginie został dosyć dobrze przedstawiony:

Ulice pełne ludzi, wycia niesłychane,
tu dzieci wznoszą ręce, tam matki spłakane
tu młodzieniec bezbronny załamuje dłonie,
wlepia w Niebo wzrok mściwy, tłucze swoje skronie.
tam starzec, otoczony orszakiem swych dzieci,
chwiejącym się na miejsce obrad krokiem leci.
(II, 495-500)

Tylko Kartalon nawołuje do powstania. Jego wołanie, zgodnie z zasadą: „Jest to cnoty własnością, że jej przykład silny, / zwykle w przytomnych tworzy skutek nieomylny” (II, 523-524), okazuje się skuteczne, więc „wszystko się wtedy właśnie do obrony jęło” (II, 530).

Pieśń trzecia ponownie rozpoczyna się od przywołania Muzy, aby „ożywiła” myśli narratora, który prosi dalej: „niech rys słabej ręki / maluje niezatarte nigdy cnoty wdzięki” (III, 5-6). Następnie pojawiają się tak istotne w tradycji epopei obrazy walk. Oto Kartagińczycy otrzymują list od Azdrubala, który niegdyś został wypędzony z ojczyzny, ale teraz zapowiada, że będzie walczył przeciwko Rzymianom. Starzec Sofanor wzywa do walki i sam daje przykład, zadziwiając swym męstwem Famaesa, który go ocala, zabijając trzech wrogów. Jak widać, autor stosuje tutaj sposób przedstawienia bitwy charakterystyczny dla epickiej poezji bohaterskiej: wyróżniające się dokonania konkretnych wojowników lub pojedynki. Ten drugi przypadek reprezentuje walka Scypiona z Himilktonem:

zetną się z sobą miecze, sypią ogień stale,
nikt o sobie nie myśli w tym strasznym zapale,
koń się z koniem, pierś z piersią, hełm z hełmem uderza,
stał hartowna doświadcza ustawnie puklerza,
ale wszystko na próżno – nagle odskoczyli
i milcząc, oba wzajem wzrokiem się zmierzyli.
(III, 79-84)

Ta sytuacja ilustrowana jest dodatkowo porównaniem homeryckim do dwóch chmur, zacytowanym wyżej. W interesujący sposób kończy się ten pojedynek – autor zapewne chciał oszczędzić obydwu jego uczestników – gdyż zostaje przerwany i nierozstrzygnięty wskutek interwencji starca Sofanora. Ogólnie trzeba jednak przyznać, że prezentacje bitew nie są najmocniejszą stroną autora *Kartago*; Małgorzata Chachaj pisze nawet wprost, i słusznie, o „słabości scen batalistycznych”¹⁷.

Następnie czytamy, że w senacie kartagińskim życzliwie zostaje przyjęty Azdrubal, deklarujący gotowość walki po stronie Kartaginy, której obroną kieruje jego imiennik. Obaj Azdrubale ściskają się. W rezultacie „chęć obrony ojczyzny w każdym wzrasta człeku” (III, 162); wszyscy się mobilizują i produkują broń, a Cefis i inne dziewice oddają ofiarnie swoje włosy na liny. Rzymianie tymczasem otaczają Kartaginę, składają ofiarę bogom i modlą się.

Narrator przenosi się wówczas do bogów, którzy radzą nad tym, jak odnieść się do prośby rzymskiego konsula, aby odstąpili Kartagińczyków. Rozmowa olimpijczyków trwa dosyć długo (opowiadanie o niej zajmuje sto pięćdziesiąt sześć wersów), wypowiedzi są rozbudowane, aż w końcu dochodzi do kłótni. Junona broni Kartaginy, dowodząc, że jej mieszkańcy są niewinni, Wenus zaś opowiada się po stronie przeciwnej, przypominając, jakie zniszczenia Kartagińczycy pozostawili niegdyś w Rzymie. Wypowiadają się też Apollo i Mars, przypominający dotychczasowy przebieg zdarzeń ważnych dla konfliktu rzymsko-kartagińskiego. Jak widać, wiedza bogów jest dość ograniczona, a ich kompetencje wyraźnie

¹⁷ M. Chachaj, *op. cit.*, s. 205.

podzielone. W końcu zostaje przywołana Temida, aby rozstrzygnąć, „która strona / [...] dla występków ma być potępiona” (III, 365-366). Bogini zatem szale jednych i drugich napełnia „narodów zbrodniami”, by wnet stwierdzić, że „Rzymian szalę przeważa ich zdrada” (III, 374). Jowisz tak podsumowuje zebranie:

[...] już występnych znamy,
Rzymian chytrych wzywaniem uwieść się nie damy.
Odtąd każde z was, bóstwo, w miarę przekonania
niech lud obmierzy gnębi, a miły osłania.
Opiekujcie się nimi! niech los niewinnego
na wieki już zatrudnia z was bogów każdego.
(III, 381-386)

Na koniec bogów czekają jeszcze, jak zwykle w takich sytuacjach, nektar i „miłe uciechy” (III, 390).

Na początku pieśni czwartej pojawia się kolejna realizacja motywu rady, tym razem w obozie rzymskim, o poranku. Zaczyna się ona od dokładniejszej charakterystyki poszczególnych uczestników spotkania. Zdania co do dalszych działań wobec Kartagińczyków są podzielone: Markus uważa, że należy atakować, Fabiusz natomiast woli czekać. Sprawę rozstrzyga Tullu, który radzi, „żeby w jednej chwili, / na wszystkich razem miejscach Rzymianie walczyli” (IV, 57-58). Następnie Cenzoryn rozdziela role.

Powszechnego entuzjazmu nie podziela jedynie Metellus, który mówi Scypionowi, że zagraża mu „zewsząd los wątpliwy” (IV, 84), a potem, wspomniawszy o rychłej walce z wojskiem Azdrubała, dodaje: „śmierć cię wkoło otacza, śmierć cię spotka snadnie” (IV, 87). Pojawia się tu, jak widać, kolejny konwencjonalny element epicki, czyli przepowiednia. Wyraźniej występuje on, gdy mowa o stronie kartagińskiej, gdzie znajduje się wieszczek Mirybał, który „wie przyszłość narodów – każdego z śmiertelnych / łaskę i nienawiście samych bogów dzielnych” (IV, 101-102). O nadprzyrodzonym charakterze jego przepowiedni świadczy zmiana, jaka się dokonuje w jego wyglądzie: „pot go oblał śmiertelny, usta

się spieniły, / oczy słupem stanęły – spęczniały mu żyły” (IV, 117-118). Mówiąc „z natchnienia Junony” (IV, 121), Mirybał wspomina o bliskim ataku oddziałów rzymskich, ale zapowiada zwycięstwo z woli bogów, którym każe złożyć ofiarę. W czasie jej składania odmawia modlitwę. „Ledwie kończy – grzmot huczy – dowód niesprzeczonny, / że bogowie litośni, a Jowisz zmiękczony” (IV, 147-148).

Azdrubał postanawia jednak uprzedzić atak Rzymian i zorganizować nocą niespodziewaną wyprawę przeciw nim. To oczywiście znany motyw nocnej wycieczki do obozu wroga w celu napaści na śpiących przeciwników, który ma źródło w *Iliadzie*, a powtarzany bywa później chętnie przez autorów epepei. Tutaj powiązany jest z innym, także ważnym elementem, jakim jest mowa wodza przed walką: „Współbracia – zawoła – / pokażmy, że nam wytrwać Rzymianin nie zdoła!” (IV, 171-172). Zachęta okazuje się skuteczna, a przedsięwzięcie przynosi zamierzone efekty:

Azdrubał rzuca ognie, namioty się palą
nieszczęścia coraz nowe na Rzymian się walą,
krew płynie strumieniami – wiatr ogień rozżarza,
żołnierz w płótna wpłątany wśród ognia się tarza.
(IV, 201-204)

Tylko Scypion nie pada, lecz organizuje obronę, i ostatecznie zwycięsko wychodzą z tej walki Rzymianie. Po stronie Kartagińczyków nadal dzielnie walczy Azdrubał, w porównaniu homeryckim zestawiony z dzikiem. Scypio także zabija kolejnych przeciwników. Czytamy między innymi o śmierci – to też motyw powtarzający się w klasycznych epepejach, wystarczy wspomnieć młodego Zawiszę z *Wojny chocimskiej* – młodzieńca Artabala, który był jedyną podporą swojej matki.

Zaraz potem dochodzi jednak do walnej bitwy, gdyż wojska rzymskie wypadają poza mury. Najpierw wyeksponowane zostają dokonania jazdy Hamilktona, później ogólny obraz bitwy, wreszcie uwaga skupia się na pojedynku Scypiona i Azdrubala, poprzedzonym krótkim dialogiem między nimi. Pojedynek ten przedstawiony jest dość plastycznie, jednak podkreślona zostaje rola bogów, którzy nie tylko interesują się przebiegiem walki, ale także bezpośrednio w niej uczestniczą, przy czym Mars broni

Scypiona, zaś Apollo, na prośbę Junony, Azdrubala: „Nic im zrównać nie może, tak walczyć śmiertelni, / podobną bitwę poczną i bogowie dzielni” (IV, 313-314). Nie chcą słuchać nawet wtedy, gdy Jowisz posyła Merkurę, aby przerwał pojedynek. Scena robi się wówczas komiczna, autor zaczyna się „bawić” samym motywem pojedynku, a przedstawiona bitwa wyraźnie objawia swoją literackość. W końcu, kiedy Jowisz interweniuje, rzucając grom, walczący bogowie się uspokajają, ale ludzie walczą nadal. Scypion – niczym Parys w *Iliadzie* – zostaje wywieziony z pola walki. Wtedy w zapale Azdrubal zabija Metellę. Obrzęd pogrzebowy tego ostatniego – to przecież znany motyw pogrzebu bohatera – zajmuje dość dużo miejsca; zostają tutaj pokazane: żal Scypiona, działania Scewoli, ścinanie drzew i układanie stosu.

Na koniec uwaga skupia się na Scypionie, który oddał się, „gdzie go okrutne wiodło przeznaczenie” (IV, 398), myśląc wciąż o Metelli. Błaka się, ogarnia go smutek; zatrzymuje go dopiero pasterka Hermidona. To ciekawy fragment, bo wkraczamy tu w świat sielanki, przedstawiony jako alternatywa dla dzieł rycerskich. W końcu Hermidona, kończąc pochwałę swojego życia, chyba przekonuje rycerza:

„Przyznaj teraz, rycerzu! – zbroja, co się gniece,
nie jest jedna, czym można znać szczęścia na świecie!”
Rozśmiał się poniewolnie bohater strapiony,
bo znalazł szczerą prawdę w mowie Hermidony,
tak zaledwie się powieść obila o uszy,
już wraz z sobą przyniosła ulgę jego duszy.
(IV, 467-472)

Takie zakończenie opublikowanej części poematu może być znaczące w kontekście politycznym, w jakim powstawał, a szczególnie – w jakim został wydrukowany. Można je wszak odczytywać między innymi jako wskazanie Polakom po utracie niepodległości jeśli nie alternatywy, to przynajmniej źródła pociechy, a takie myślenie nie było przecież wówczas rzadkie.

Wydaje się, że mimo istnienia wielu kopii i wersji rękopiśmiennych, a także przytoczonej wyżej informacji autora o zamiarze kontynuowa-

nia dzieła, utwór da się w postaci drukowanej potraktować jako całość w ostatecznej wersji ukończona. Sprzeciwiałaby się temu jedynie zapowiedź na początku poematu, która mówi wprost o opiewaniu upadku Kartaginy¹⁸.

Kartago zawiera podstawowe, najbardziej charakterystyczne motywy eposu bohaterskiego. Walka przedstawiona w ostatniej pieśni posiada pewne cechy rozstrzygającej bitwy, wysuwa się w niej na czoło pojedynki wodzów, a następnie pogrzeb bohatera. W taki sposób przecież kończy się *Iliada*, która także nie opowiada całej wojny, lecz jedynie jej epizod. Dalszy ciąg zdarzeń, znany czytelnikowi, zapowiedziany został, jak pamiętamy, w snach rzymskich konsulów, gdy płynęli do Kartaginy. Przepowiednia Mirybała zapowiada zwycięstwo. Nie mogła ona zatem dotyczyć losów Kartaginy, lecz zapewne odnosiła się do jakiegoś fragmentu wojny, a być może miała ogólnie służyć pocieszeniu i stanowić wyraz wiary w ostateczne zwycięstwo w nieokreślonej przyszłości.

Oczywiste odniesienie przedstawionych losów Kartaginy do losów Polski podkreślone jest przez fakt, że w kilku miejscach podmiot mówiący ujawnia się jako Polak w konkretnym momencie historycznym i w konkretnych okolicznościach. Jak zauważa Sobol: „Napór niedawnych wydarzeń, spotęgowany osobistym w nich udziałem poety, był tak silny, że kilkakrotnie wplata on w tok narracji historycznej dygresje bezpośrednio dotyczące spraw narodowych”¹⁹. Warto przywołać odpowiednie fragmenty poematu:

¹⁸ O treści wersji poematu pozostałych w rękopisach pisze dokładniej M. Chachaj (*op. cit.*, s. 203-205). Badaczka zauważa też pojawienie się w nich nowych koncepcji estetycznych: „Chodkiewicz, aczkolwiek deklarował ortodoksyjną wierność doktrynie klasycystycznej, w notatkach do ostatniej części poematu – w sposób zapewne nieświadomy – zbliżał się do rozwiązania, które mogło jego poemat uczynić bardziej atrakcyjnym dla czytelników. Odwołał się do wrażliwości typowej dla nurtu sentymentalnego i preromantycznego, zapewne pod wpływem popularnych wówczas *Pieśni Osjana*” (*ibidem*, s. 205-206).

¹⁹ Zob. R. Sobol, *op. cit.*, s. 453.

Dosyć już, Muzo moja, nie szeptaj mi zdrady,
powiadaj samą cnotę, którą wzrosły dziady,
maluj miłość ojczyzny! niechaj ta jedynie
zajmuje pienia moje i niemi niech słynie!
I cóż mi jest po zdradzie? Wszakże jej obrazy
w złych sercach nie działają występków odrazy,
dzieje piszą – czytamy – i cóż? przez nią przecie
ojczyźnie mojej istność odjęta na świecie!
(II, 217-224)

To istotne wskazanie roli poezji. Nalepa podkreśla, że Chodkiewicz w *Kartago* wskazuje jako najważniejsze zadanie rymotwórcy:

upowszechnienie w narodzie cnót i zasług przodków dla podtrzymania na duchu ich żyjących potomków oraz dla ocalenia zagrożonych wartości narodowych i religijnych. W tym celu poeta, według Chodkiewicza, powinien zarzucić zasłonę na niechlubne przypadki występków i zaprzaństwa czy też kolaboracji z wrogiem²⁰.

W dalszej części drugiej pieśni tego rodzaju osobista wypowiedź narratora związana jest z przywołaniem Muzy i zawiera konwencjonalną, pojawiającą się w tych okolicznościach też u innych autorów deklarację o niemożności pisania:

Muzo! niech ten raz tylko wzniosę się nad ludzi!
może mój pędzel zgasał miłość kraju wzbudzi
może!... lecz nie rzecz moja; kto ojczyznę stracił,
ojczyznę, którą życiem własnym by opłacił;
taki pisać nie może. – Kto ją ma, niech pisze!
Ja milczę – bo mej nawet już jęku nie słyszę.
(II, 295-300)

²⁰ M. Nalepa, *Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje... Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002, s. 23, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

„MINERWY MĄDREJ BACZNE MĘSTWO”

Nikodem Muśnicki, *Pułtawę. Poema epiczne*

W roku 1803 w Połocku Nikodem Muśnicki, profesor tamtejszego kolegium, opublikował *Pułtawę. Poema epiczne*, najbardziej znane swoje dzieło¹. Składa się ono z obejmujących niemal pięć tysięcy wersów dziesięciu pieśni, napisanych parzyście rymowanym, w różnych partiach mniej lub bardziej udanie, trzynastozgłoskowcem. Opowiada o kluczowych zdarzeniach Wielkiej Wojny Północnej, rozgrywających się prawie dokładnie w ciągu roku, od bitwy pod Hołowczynem na rzekę Wybicz, do której doszło w lipcu (w zależności od kalendarza juliańskiego lub gregoriańskiego – odpowiednio 2 lub 13) 1708 roku, do bitwy pod Pułtawą w połowie roku następnego (27 czerwca lub 8 lipca). W osiemnastowiecznych źródłach nazwa tego miasta nad Worskłą występuje

¹ W tradycji historycznoliterackiej wskazuje się rok publikacji jako moment zaistnienia utworu, jakkolwiek Bronisław Natoński informuje o jego wcześniejszym powstaniu: „Dla faworyta Katarzyny II, protektora jezuitów białoruskich, Grigorija Potemkina, napisał: *Pułtawę. Poema epiczne*, w którym – naśladując *Henriadę* Woltera – sławił zwycięstwo Piotra Wielkiego nad Karolem XII. Dzieło ofiarowali jezuita Potemkinowi w r. 1790, ale drukiem ukazało się ono w r. 1803 w Połocku” (B. Natoński, *Nikodem Muśnicki*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23, z. 1, Wrocław–Kraków 1978, s. 304). Zasadne wydaje się tutaj przyjęcie za podstawę chronologii decyzji autora o wydaniu utworu (a więc usytuowanie go w ramach oświecenia postanisaławowskiego), tym bardziej że jego wersja ofiarowana Potemkinowi musiała być inna, choćby dlatego, że ta ostateczna wskazuje cara Aleksandra jako aktualnego władcę Rosji.

w dwóch wersjach: „Połtawa” oraz „Pułtawa”; druga z nich posłużyła za tytuł dzieła Muśnickiego.

Poeta – co stanowi wyraźne nawiązanie do epickiej tradycji – wchodzi od razu *in medias res*, zaczynając od ósmego roku wojny, od momentu, kiedy car Piotr I zajmuje się budową nowej stolicy nad Newą oraz rozbudową floty i osobiście uczestniczy w pracach, dając przykład poddanym, w czym towarzyszy mu bogini mądrości Minerva (występująca też w utworze jako Pallas). W tym czasie król szwedzki Karol znajduje się ze swoim wojskiem nad rzeką Wybicz, zaś na przeciwnym brzegu obozuje dość niewielki oddział rosyjski pod dowództwem księcia Nikity Repnina. Karol decyduje się niespodziewanie sforsować rzekę i przypuścić atak. Po krwawej walce Rosjanie wycofują się i, chociaż na pomoc Repninowi przychodzi oddział dowodzony przez feldmarszałka Szeremetewa (Szeremetiewa), bitwa zostaje przerwana wskutek nadejścia zmroku. Nocą wodzowie rosyjscy podejmują decyzję o wycofaniu się. Nazajutrz Karol, nie widząc przed sobą przeciwnika, deklaruje zamiar marszu na Moskwę. Problem stanowi jednak zaopatrzenie w żywność, więc po namyśle król decyduje się najpierw podążać naprzeciw zmierzającego z Rygi w jego stronę ze zbożem oddziału pod wodzą generała Lewenhaupta (Adama Löwenhaupta). Temu ostatniemu jednak pod Lesnem (Leśną) zachodzi drogę prowadzony osobiście przez cara oddział rosyjski. Dochodzi do krwawej bitwy, rozwijającej się niekorzystnie dla Szwedów, a przerwanej z powodu nadchodzącej nocy. W geście rozpaczony wódz szwedzki, wycofując się, każe spalić całe zapasy zboża. Sprzyja temu nadzwyczaj ciemna noc oraz podsycający pożar wiatr, będące efektem zabiegów wspierającego Szwedów boga Marsa, który wcześniej interweniuje u alegorii tych sił przyrody. Car, sądząc, że perspektywa głodu skłoni Karola do zaprzestania walk, uważa wojnę za zakończoną. Król szwedzki jednak na wieść o tym zdarzeniu postanawia skierować się w stronę żyznej Ukrainy, w nadziei znalezienia tam pożywienia dla swoich żołnierzy. Kiedy okazuje się, że tamtejsze zboże zostało już zebrane i schowane, szwedzki władca jest gotowy do przyjęcia carskiej oferty pokoju. Rezygnuje jednak z tego, stawiając nowe żądania, gdy przybywa doń hetman kozacki Iwan Mazepa, który – podjudzony przez będącą na usługach Marsa alegorię zdrady –

oferuje mu ukraińską żywność i sojusz przeciw Rosji. Wtedy car wysyła Menżykowa (Aleksandra Mienszykowa), aby zniszczył kozacką stolicę Baturyn, a Szwedzi, mimo srogiej zimy (do czego też przyczyniają się działania boga wojny), atakują i po długiej, bardzo zażartej i niszczącej walce zdobywają zamek Wepryn. Doczekawszy w tym miejscu wiosny, kierują się w stronę rzeki Worskła. Pod drodze Karol ma prorocze sny, które zniechęcają go – bezskutecznie – do podążania tam, dokąd zmierzają także wojska rosyjskie. W okolicach Pułtawy król zostaje ranny w nogę, ale dzielnie znosi ból, między innymi podczas zabiegu chirurgicznego. Na pole bitwy, którą sam każe rozpocząć, mimo gotowości cara do powstrzymania się od walki, wyjeżdża na wozie. Bitwa jest bardzo krwawa i długa, jej losy są zmienne, a obaj główni wodzowie – Piotr i Karol – dają dowody szczególnej odwagi i dzielności. Poznajemy także czyny innych bohaterów, na przykład księcia wirtemberskiego. Car skłania go do poddania się, opowiadając mu na polu walki swój proroczy sen, z którego wynika, że książę będzie należał do przodków późniejszego cara Aleksandra I. Stopniowo szala przechyla się na stronę Rosjan, którzy odnoszą zwycięstwo, a pokonany król szwedzki uchodzi Dnieprem do Turcji.

Można zauważyć ciekawą prawidłowość w zakresie kompozycji *Pułtawy*. Sam fakt, że składa się ona z dziesięciu pieśni, sugeruje nawiązanie do liczącej tyle samo pieśni epopei Woltera (czy dziesięciu pieśni niedokończonych *Farsalii*). Zasadne byłoby, jak sądzę, podzielenie utworu na dwie części po pięć pieśni, prezentujące kolejno dwa etapy przedstawionego tu fragmentu wojny. Pierwsza z nich obejmowałaby zdarzenia do momentu zawarcia przez Karola sojuszu z Mazepą, co radykalnie zmieniło sytuację króla szwedzkiego, umożliwiając mu dalsze działania militarne. Konstrukcja epopei daje jeszcze inne możliwości opisu. Warto zauważyć, że w trzech pierwszych pieśniach na czoło wysuwają się bitwy rozgrywane „w polu”, kolejno nad rzeką Wybiczą i pod Lesnem, trzy ostatnie zaś poświęcone są niemal w całości głównej i rozstrzygającej bitwie. Spośród czterech „środkowych” pieśni dwie przedstawiają przede wszystkim działania o charakterze niemilitarnym, choć decydujące o dalszym przebiegu wojny, zaś treścią dwóch następnych jest prezentacja walk mających na celu zdobycie i zniszczenie twierdz Baturyn i Wepryn.

W licznych przypisach do tekstu autor wskazuje źródła, z których korzystał przy pisaniu tej epopei. Należą do nich dzieła Pierre’a-Charles’a Levesque’a *Histoire de la Russie*, wydane po raz pierwszy w Paryżu w roku 1782 (wznowione w 1800), czy Jacques’a Lacombe’a *Histoire de la revolutions de l’empire de Russie*, opublikowane w roku 1740, a w polskim tłumaczeniu Grzegorza Kniazewicza – i z niego, jak wskazują choćby podawane numery stron, korzystał Muśnicki – w roku 1766 jako *Historia odmian zaszyłych w państwie rosyjskim...* Często przywoływana jest *Historyja skrócona Karola XII, króla szwedzkiego. Z francuskiego na polski przetłumaczona*, czyli przekład dzieła Woltera, wydany w roku 1775. Trzeba wreszcie wymienić opublikowaną w Wilnie w roku 1781 *Historię państwa rosyjskiego* Iwana Nestesuranoya oraz dziennik Piotra I, po rosyjsku wydany w Petersburgu w latach 1770-1772, w przekładzie francuskim zaś w Londynie w roku 1773.

Już w pierwszym przypisie autorskim do *Pułtawy* pojawia się rozwinięta i ważna dla określenia charakteru dzieła informacja:

Wszystkie przedniejsze części tego poema, dzieła i sprawy są wyjęte z historii; a wszystkie inne nawet pośledniejsze i drobniejsze fundują się przynajmniej na onej. Naśladować w tym usiłuję wszystkich najlepszych poetów, którzy wszystkie fikcje nawet swoje zwykli fundować na historii albo na podaniach czyli tradycjach. Często nawet bywa, że, co pospolici czytelnicy być fikcjami owych poetów mniemają, to jest czystym tylko opowiadaniem pomienionych tradycji. Ja tym się pilniej tego prawidła trzymam, iż mam świeższą materią².

Odwołanie się do historii jako źródła jest, jak wiadomo, właściwie sprzeczne z istotą klasycznej epopei, która winna mówić o tym, co prawdopodobne. Nasuwa się tu jednak przykład *Henriady* i deklaracja jej autora o „bohaterze rzeczywistym” i „prawdziwych bojach” jako przedmiocie jego epopei. W innych miejscach Muśnicki, opowiadając o konkretnych

² N. Muśnicki, *Pułtawa. Poema epiczne*, Połock 1803, s. 5 (p. I). Wszystkie cytaty z *Pułtawy* pochodzą z tej edycji; w nawiasie podawany jest numer pieśni i strony.

zdarzeniach, odwołuje się do źródeł, jakby podkreślając, że chodzi mu o prawdę, a nie o prawdopodobieństwo; to, o czym opowiada, nie tylko mogło się wydarzyć, lecz wydarzyło się faktycznie. Przypisy te stanowią w istocie integralną część tekstu, chociaż sposób ich sformułowania przypomina skrótową często formę dyskursu naukowego, jak w przypadku komentarza do opowiadania o bitwie nad Wybiczem: „Przeprawa Karola przez rzekę i bitwa po tej stoczona z Repninem obszerniej i dokładniej jest opisana w *Historii skróconej Karola Dwunastego*. Treść tych rzeczy można znaleźć w Lacombe lub Lewesques w tomie IV, 289” (I, 7). Kiedy autor na przykład pisze o spaleniu żywności przez Szwedów, komentuje: „Patrz o tym spaleniu szwedzkiej żywności, którego opisanie następuje w *Diariuszu* Piotra I lub w *Historii skróconej*. Nastąpiło ono wnet następującej nocy po batalii, jako się tu opisuje i dla tychże pobudek, które się tu przytaczają, to jest, aby się zwycięzcom nie dostała w ręce” (s. 66). Nawet gdy Pallas pod postacią poległego bohatera przychodzi we śnie do Karola, idzie wolnymi krokami, które „niby słabymi w krzyżu kartacz czyni”, gdyż – według komentarza w przypisie – „W to miejsce był rażony ów książę. Czytaj bitwę pod Kliszowem w Nestesuranoju w tomie II” (IV, 87). W wielu miejscach występuje jedynie wskazanie konkretnego źródła, ewentualnie ogólne stwierdzenie zgodności przedstawianych faktów z przekazami: „Odkąd co się kolwiek tu opisuje względem rany Karola, można znaleźć w wzmiankowanej *Historii skróconej Karola XII* lub w *Historii* Pana Lacombe” (VII, 154). Gdzie indziej przypis przynosi wyszczególnienie, jakie aspekty przedstawionych zdarzeń wzięte są z dzieł historycznych: „Trzy głównejsze tej bitwy okoliczności [...] są wyjęte z historii, które obacz w Nestesuranoju lub w Lewesques w tomie IV, na karcie 292 i dalej” (II, 46). Czasem pojawia się uzasadnienie sposobu pokazania bohatera: „Kroki, jakie tu przedsięwzięje Karol, nie były u niego szczególne. Zwykł on pospolicie sam potykać się na czele swoich pułków, jako to i o tej bitwie świadczy wzmiankowana tu często *Historia skrócona*” (I, 20). Niekiedy autor dba o podkreślenie swojej wiarygodności, jeśli chodzi o cechy przedstawionych postaci. Gdy bowiem pisze, że „lud bitny Dniepru szerokiego / Odwrócił opalone twarze”, dodaje w przypisie: „Pospolicie Kozacy opaleni bywają, iż w kraju swoim, dosyć ciepłym,

kapeluszków używać nie zwykli” (II, 49). Przypisy do tekstu *Pułtawy* odsyłają także do dzieł geograficznych dotyczących krajów północnych, na przykład: „Patrz, jak owe kraje opisuje Olaus Magnus” (III, 67).

Jak widać, autor omawianej epopei pokazuje swój warsztat jako twórcy wykorzystującego historyczny materiał, który jest zawsze źródłem poetyckich pomysłów. Jeśli już odstępkuje od prawdy, też się z tego tłumaczy, jak w przypadku „awansowania” księcia Wittemberga (I, 11-12). Widać tu wyraźnie odrębność, a zarazem nakładanie się w dziele, dwóch typów dyskursu – historycznego i poetyckiego – z których pierwszy jest niejako punktem wyjścia drugiego.

Sam temat wydaje się w zasadzie odpowiedni – choć może zbyt mało oddalony w czasie – na epopeję i właściwie zgodnie z oczekiwaniem teoretyków gatunku wystarczająco ważny. Stanowi go bowiem zdarzenie bardzo istotne dla dziejów Rosji, będące źródłem i podstawą jej nowej potęgi. Muśnicki bez wątpienia bardzo dba też o to, aby wprowadzić do swojego dzieła motywy, które wyraźnie wiązałyby je z formą epopei, choć niekoniecznie i nie zawsze udaje mu się osiągnąć w ten sposób ciekawy efekt artystyczny. Tego problemu – czy *Pułtawa* spełnia wymagania stawiane przed epopeją – dotyczyła też przede wszystkim dyskusja na temat tego utworu, do której doszło kilkanaście lat po jej wydaniu i dość długo po śmierci autora (1805). Jest ona na tyle ważna dla omawianego tu zagadnienia, że warto ją krótko zrelacjonować.

OPINIE WSPÓŁCZESNYCH

W roku 1817 Jan Styczyński opublikował w „Dzienniku Wileńskim” *Uwagi nad Pułtawą poematem bohatyrskim*, w których zawarł bardzo krytyczną ocenę dzieła Muśnickiego, choć zauważył także jego pozytywne strony. Na recenzję odpowiedział na łamach tegoż pisma Wincenty Buczyński, który w tekście *Nad uwagami Jana Styczyńskiego o Pułtawie, poemacie bohatyrskim* bierze w obronę omawiany utwór. Styczyński jednak nie dał za wygraną i jeszcze w tym samym roku „Dziennik Wileński”

opublikował jego *Odpowiedź... ks. Wincentemu Buczyńskiemu S J co do krytyki poematu ks. Muśnickiego pod tytułem Pułtawa*, w której broni swoich wcześniej sformułowanych poglądów.

Uwagi... zaczynają się od dokładnego streszczenia *Pułtawy*. Następnie Styczyński przyznaje, że temat wypowiedzi, czyli – jak wtedy mówiono – „sprawa” jest wystarczająco ważna i „godną bohatyrskiego wiersza”³, gdyż przypomina kluczowe wydarzenie z dziejów Rosji, „sławne zwycięstwo [...]”, a także wielkiego bohatera, czyli „mądre i przezorne panowanie Piotra W.”⁴. Podkreśla, że Muśnicki występuje w tym utworze przede wszystkim jako „dziejopis”, nie zaś jako poeta, a przy tym zbyt wiele miejsca poświęca przedstawieniu bitew, w istocie podobnych do siebie. Słabość dzieła bierze się przede wszystkim stąd, że brak w nim zaangażowania wyobraźni; zdaniem Styczyńskiego, autor *Pułtawy* „powinien był odstąpić w wielu miejscach historii, do której się dla fałszywej przyczyny przywiązał, oddać się imaginacji”⁵. Muśnicki opowiada o zdarzeniach czasowo zbyt bliskich, zbyt dobrze znanych, co utrudnia wprowadzenie tworów wyobraźni, bez których, jak twierdzi autor *Uwag...*, poezja nie może się obejść. Styczyński żałuje więc, że twórca *Pułtawy*, który miał do dyspozycji „świeższą materię”, nie mógł swojego utworu „zapełnionego w czwartej blisko części mowami, a we dwóch prawie częściach bitwami, [...] zbliżyć do epepei”⁶. Krytykuje też sposób wprowadzenia przez Muśnickiego maszyny cudownej, głównie dlatego, że postacie Minerwy i Marsa nie należą do religii chrześcijańskiej, a poza tym – jak twierdzi – „niezgodność maszyny ze sprawą tak jest uderzająca w całym dziele, że czytelnik tych dwóch bożków niezgrabnie do niego przypiętych widzi być sługami tylko cara i króla”⁷. Ogólnie pozytywnie wypowiada się natomiast na temat bohaterów *Pułtawy*, choć zauważa, że postacią

³ J. Styczyński, *Uwagi nad Pułtawą, poematem bohatyrskim*, „Dziennik Wileński” 1817, t. 5, s. 181.

⁴ *Ibidem*, s. 182.

⁵ *Ibidem*, s. 183.

⁶ *Ibidem*, s. 184.

⁷ *Ibidem*, s. 185.

ciekawszą niż kreowany na obraz modelowego władcy Piotr I jest tu jego główny antagonistą Karol XII. Najwyżej zaś ocenia wizerunek Mazepy, „równie ciekawy, jak dosyć pięknie wydany”⁸. Zastrzeżenia autora *Uwag...* budzą liczne w utworze Muśnickiego przytoczone mowy postaci, gdyż nie wyrażają uczuć, a przy tym są nieraz zbyt rozwlekłe. Na pozytywną ocenę zasługuje zaś, jego zdaniem, pokazanie sposobu, „w jaki giną na bojowisku rycerze”, a przede wszystkim opisy, „w których Muśnicki okazał, że miał imaginację w zmyśleniach poetycznych i znaczny talent w oddaniu”⁹, oraz liczne porównania. Styczyński zauważa też wiele mankamentów w zakresie języka: „jedne wyrażenia obraźliwe i nieprzystojne, drugie śmieszne albo i niezrozumiałe”¹⁰. Ostatecznie omawiane dzieło Muśnickiego określa jako „historyczne bitew opisanie, gdziekolwiek zmyśleniami poetycznymi upstrzone”¹¹.

Wincenty Buczyński kwestionuje słuszność zarzutów Styczyńskiego. Nie zgadza się ze stwierdzeniem, że *Pułtawa* wypełniona jest niemal w całości przedstawieniami bitew i przytoczeniami mów, pokazuje także inne, ciekawe, jego zdaniem, partie utworu, konkludując, iż „[w]szystkie te okoliczności czytelnika mile różnaitością rzeczy bawią i płodny w wynalezienie poety dowcip pokazują”¹². „Świeża materia” utworu nie przeszkadza, zdaniem Buczyńskiego, w uznaniu go za epopeję, a na potwierdzenie tej tezy przywołuje on odpowiednie fragmenty wypowiedzi autorów traktowanych jako autorytety – Arystotelesa, Horacego, Jouvençy’ego, Le Jay’a, Krasickiego, Golańskiego, Dmochowskiego, Blaira i Batteux – które określały, czym jest epopeja, ale nie zawierały wymogu dawności jej tematu. Wszystkie wskazywane w nich cechy gatunku – wielkość bohatera, cel „jednej wielkiej sprawy”, „zmyślenie”, nadanie cech ludzkich zjawiskom przyrody i pojęciom, obecność maszyny – można,

⁸ *Ibidem*, s. 186.

⁹ *Ibidem*, s. 187.

¹⁰ *Ibidem*, s. 201.

¹¹ *Ibidem*, s. 202.

¹² W. Buczyński, *Nad uwagami Jana Styczyńskiego o Puławie, poemacie bohaterkim*, „Dziennik Wileński” 1817, s. 614.

jego zdaniem, znaleźć w *Pułtawie*, która zatem „na chlubne imię epopei zasługuje”¹³. Odpierając zarzut, że Muśnicki występuje głównie jako dziejopis, nie poeta, Buczyński zestawia odpowiednie, przedstawiające bitwę pod Lesnem, fragmenty z przywołanych w *Pułtawie* dzieł historycznych oraz z samego poematu, aby wskazać zalety opisów bitew i ich „rozmaitość”. Znajdujemy tu również obronę sposobu wprowadzenia przez Muśnickiego postaci mitologicznych w znaczeniu jedynie alegorycznym. Mitologii antycznej nie akceptuje wprawdzie Batteux, ale inne zdanie, zauważa Buczyński, ma w tym względzie Boileau, sam przecież poeta, według którego do epopei „bajki pogańskie najprzyzwoiciej wchodzą”¹⁴. Nie zgadza się również Buczyński z niektórymi innymi opiniami autora *Uwag*... Dobrze ocenia sposób przedstawienia głównych bohaterów, zauważa piękno przytoczonych mów, choć przyznaje, że są czasem zbyt rozwlekłe. Odnosząc się do szczegółowych zarzutów Styczyńskiego co do kwestii stylistyczno-językowych, usprawiedliwia autora *Pułtawy*; podsumowując stwierdza, że utwór ten „w rzędzie dobrych epopei kłaść należy”¹⁵.

Styczyński w odpowiedzi przede wszystkim kwestionuje kompetencje swojego adwersarza. Pokazuje, że nawet w pracach, które ten przywołał jako autorytety, znajdują się wypowiedzi wprost domagające się, aby temat epopei nie był zbyt świeży. Także jeśli chodzi o cudowność, Styczyński pozostaje przy swojej opinii, przywołując pogląd Batteux. Cytując natomiast Blaira, autor *Odpowiedzi* [...] *Wincentemu Buczyńskiemu SJ* odmawia wartości alegoriom, które nie mogą być w utworze postaciami działającymi. Podtrzymuje swoje zastrzeżenia odnośnie do mankamentów językowych i wersyfikacyjnych dzieła. Mając jednak na uwadze okoliczności, w jakich żył i tworzył autor *Pułtawy*, pozbawiony dostępu do obszerniejszej najnowszej literatury, czasopism, kontaktów z uczonymi, podkreśla, że umiał mimo to stworzyć dzieło, w którym

¹³ *Ibidem*, s. 622.

¹⁴ *Ibidem*, s. 626.

¹⁵ *Ibidem*, s. 648.

„bezstronna krytyka znajduje miejsca szczęśliwe i czasem piękne”¹⁶, zatem zasłużył się dla kraju, „a zgromadzeniu, w którym zostawał, uczynił prawdziwy zaszczyt”¹⁷.

Później *Pułtawa* nie budziła już szczególnego zainteresowania ani emocji. W pracach historycznoliterackich wspominana była raczej dla porządku i zbywana paroma zdaniem. Ignacy Chrzanowski na przykład nazwał ją „lichą ramotą”¹⁸. Problemem szczególnie zauważanym był sam temat i postać głównego, wzorcowego bohatera, Piotra I. Kilka lat po trzecim rozbiore Rzeczypospolitej pojawia się bowiem dzieło, które – przedstawiając wprawdzie zdarzenia sprzed niemal wieku – stanowi pochwałę władcy jednego z zaborców, twórcy potęgi Rosji. O to miała duże pretensje do autora Maria Żmigrodzka¹⁹. Nie bez znaczenia był też zapewne fakt, że Katarzyna II nie wykonała decyzji papieża Klemensa XIV o rozwiązaniu Towarzystwa Jezusowego, co dla połockiego jezuity mogło stanowić powód do pewnej wdzięczności w stosunku do władz rosyjskich. Jak pisze Irena Kadulska: „Wdzięczność ta przesłoniła poczucie narodowe, czyniąc z *Pułtawy* nie tylko śpiew ku czci rosyjskiego władcy, lecz ku chwale całego – sławionego tu – narodu rosyjskiego”²⁰. Trzeba też pamiętać o tym, że wedle ówczesnych pojęć, bez wątpienia podzielanych przez Muśnickiego, bo znajdujących odbicie w samym

¹⁶ *Ibidem*, s. 621.

¹⁷ *Ibidem*, s. 622. Warto tu przywołać opinię Piotra Chmielowskiego, iż „polemika o *Półtawę* należy do najcenniejszych, najbardziej charakterystycznych próbek smaku pseudokkenycznego u nas” (P. Chmielowski, *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi* (1815-1823), Warszawa 1898, s. 51).

¹⁸ I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Literatura Polski porozbiorowej*, cz. 1: *Klasycyzm I połowy XIX wieku*, oprac. W. Walecki, Kraków 2003, s. 365, *Biblioteka Tradycji Literackich*. Seria 2, nr 25.

¹⁹ M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 1, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971, s. 104-105. Badaczka pisze o *Pułtawie*, że „był to żenujący niewypał artystyczny i przejaw politycznego serwilizmu wobec carskich protektorów zakonu” (*ibidem*, s. 104).

²⁰ I. Kadulska, *Nikodem Muśnicki (1765-1805)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996, s. 81.

dziele, wróg w sensie militarno-rycerskim nie tracił prawa do uznania i pochwały. Jeszcze inny aspekt zagadnienia wskazuje Ryszard Przybylski, pisząc: „W oczach zwolenników rozumnej analizy historii zaborca wyglądał [...] bardziej na pupila Opatrzności i dla upadłych Polaków stanowił przykład mądrości historycznej”²¹. Próbując nieco usprawiedliwić Muśnickiego, można wskazać w utworze wzmianki o ważnych wydarzeniach z historii Polski (na przykład o zwycięstwie Jana III pod Wiedniem) oraz bardzo pozytywne przedstawienie Stanisława Poniatowskiego, ojca późniejszego króla.

EPICKIE MOTYWY I STYL

Na początku *Pułtawy* narrator nawiązuje do *Eneidy*, przy czym to nawiązanie jest tak ewidentne, że zakrawa na stylizację:

Północną śpiewam wojnę i rycerza sprawy,
Co ruskiej dał początek na polach Pułtawy
Potędze. Wielkie k'temu czynił mu przeszkody
Król ponad botnickimi panujący wody,
Młodzian, po Jedenastym co nastał Karolu,
Młodzian, kochanie Marsa, jego piorun w polu.
Ale zawsze Minerwy mądrej baczne męstwo
Nad popędliwym Marsem odnosi zwycięstwo.
Ta mocarka Piotrowi pomagała pilnie,
Co jej sztuki w swym kraju krzewił tak usilnie;
Za tej wreszcie pomocą padła owa tama,
Co ruskiej wzrost wielkości hamowała sama.
Muzo! Jeżeli sprzyjał syn ci Aleksego,
Sprzyjaj poecie, kraju mieszkańcowi tego,
Co był placem połowy dzieł, które on pieje.

²¹ R. Przybylski, *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 2*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974, s. 179.

Takiego śpiewać męża śmiejącemu dzieje.
(I, 5)

Inna niż w eposie Wergiliusza jest tutaj oczywiście perspektywa historyzoficzna. Dzieje Eneasza były wpisane w pewien nadprzyrodzony plan: miał on przezwyciężyć gniew Junony i spełnić wolę przeznaczenia. Już ta perspektywa zasadniczo uwzniośla temat. W *Pułtawie* mamy niemal wyłącznie perspektywę ludzką – przeszkody pokonywane przez Piotra nie pochodzą od bogini, ale od szwedzkiego króla, którego upór, porywczność i chęć wojennych zdobyczy jest główną sprężyną zdarzeń, a ich przebieg nie jest w żadnej mierze spełnianiem fatum, lecz potwierdzeniem ogólnej zasady wyższości działań rozumnych: „Ale zawsze Minerwy mądrej baczne męstwo / Nad popędliwym Marsem odnosi zwycięstwo” (I, 5). W tym duchu sama inwokacja do Muzy została swoiście „zretoryzowana”, gdyż jako argument przemawiający za wsparciem przez nią poety zostają przywołane – co ciekawe – zasługi głównego bohatera dzieła.

Jak pamiętamy, w eposie narrator często ponownie zwracał się do Muzy w miejscach szczególnie ważnych, kiedy potrzebne było „podniesienie tonu”. Tak dzieje się również w *Pułtawie*, w pieśni szóstej, przed opowiadaniem o szturmowaniu zamku Wepryn – „Mów, Muzo! jaką scenę w strasznym boju onym / Wściekły Mars oczom owym dał nieustraszonym!” (VI, 126) – oraz w pieśni następnej, kiedy narrator zamierza podkreślić męstwo Karola:

Teraz, Muzo, przypadek śpiewaj, co najtwardziej
Raził Szwedy, a męstwo Karola najbardziej
Okazał [...]
(VII, 51)

Muśnicki bardzo dba o to, aby jego dzieło, stworzone – jak zauważyła Agata Demkowicz – „w duchu iście klasycystycznym”²², zawierało wszystkie niezbędne składniki epopei, przy czym dbałość ta bywa niekiedy

²² A. Demkowicz, *Poezja białoruskich jezuitów po utracie niepodległości*, Kraków 2008, s. 100, *Biblioteka Badań nad Oświeceniem*, nr 3.

posunięta do przesady. Do tradycji epopei odsyłają – niekoniecznie, co trzeba podkreślić, z dobrym skutkiem artystycznym – niektóre zabiegi na poziomie stylu. Są to choćby chętnie wprowadzane przez Muśnickiego, niejednokrotnie rozbudowane peryfrazy – car to „syn Aleksego” (I, 5), Karol zaś „młodzian, burzyciel Północy” (II, 36), „wojownik, który skandynawskim władał / Berłem” (II, 40-41), a balon to „świeże śmiałych Francuzów dzieło” (II, 36); złożone epitety – „kule murołomne” (I, 17), konie „wiatronogie” (IV, 77) lub „prędkonogie” (VIII, 167), proch „ogniorody” (VII, 148). Już we wstępnym fragmencie nasuwają się uwadze różne przypadki inwersji – „po Jedenastym co nastał Karolu”, „śpiewać męża śmiejącemu dzieje” – obecne, choć może nie w takim zagęszczeniu, w całym utworze. Trzeba też przyznać rację Styczyńskiemu, że zdarzają się Muśnickiemu sformułowania niezbyt szczęśliwe, na przykład gdy Poniatowski pada pod uderzeniem carskiego miecza, czytamy, iż „ziemia pod nim stęka” (IX, 194).

Nade wszystko jednak zaakcentowaniu związku z tradycją epopei służą liczne, czasem chyba nazbyt liczne, a przy tym mniej lub bardziej udane, porównania homeryckie, których mamy tu ponad sześćdziesiąt. Rozłożone są one w całym tekście, chociaż najwięcej z nich – i przeważnie najdłuższe – znajduje się w partiach przedstawiających zdarzenia o charakterze batalistycznym, kiedy służą uwzniośleniu prezentowanej sceny lub czynów bohatera. Autor bardzo stara się jednak, w dużej mierze skutecznie, o włączenie owych porównań w tok narracji, czemu sprzyja zróżnicowanie ich długości, a także różne formalne zabiegi, na przykład kończenie porównania i przechodzenie do dalszego toku opowiadania w ramach jednego wersu. Człon porównujący może ograniczać się zaledwie do dwóch wersów, porównania z trudem mogą więc zasługiwać na miano „homeryckich” – na przykład w mowie króla szwedzkiego Karola XII do jego oddziałów przed bitwą:

Jak trzoda bez pasterza po Nilowym rada
Pierzcha brzegu, gdy z rzeki krokodyl wypada,
Tak kiedy na przeciwne wypadniemy brzegi,

Pierzchną przed nami ruskie bez wodza szeregi.
(I, 9-10)

Pojawiają się tu jednak także obrazy bardzo rozbudowane, nawet kilkunastowersowe, nieraz rozwinięte do tego stopnia, że gubi się bezpośredni związek kreowanej sytuacji z głównym opowiadaniem.

Dosyć interesujące bywają porównania złożone, przywołujące dwa, często należące do różnych obszarów rzeczywistości, a nawet posiadające różne konotacje emocjonalne, obrazy dla przedstawienia jednej sytuacji, widzianej z odmiennych perspektyw. Czytamy na przykład, że podczas bitwy „na lesneńskim polu” słychać huk i krzyk zmieszany z jękiem, a sytuacja ta zostaje porównana najpierw do tego, co dzieje się wówczas, gdy burza miota okrętem:

Rozruch słychać straszliwy z różnych w onym czasie
Głosów, razem szum wielkiej wody rozlega się,
Razem wrzask majtków na się wzajemnie krzyczących,
Razem smutne rozbitków wołanie tonących.

Następnie dowiadujemy się, że przedstawiana bitwa przypomina walkę byków „na żyznym Podolu” (III, 58-59).

Porównania homeryckie z reguły operują stałym repertuarem obrazów, przywołujących tradycyjne rozwiązania w tym zakresie, zatem na przykład dzielny bohater przypomina lwa lub tygrysa. Czasem autor stara się o oryginalny pomysł, czego przykładem jest porównanie szybkości marszu wojsk szwedzkich do tempa lotu balonu:

Jako ów wóz, co bystrym zagrzany płomieniem,
Świeże śmiałych Francuzów dzieło, wielkie mija
W momencie kraje, kiedy mu wiatr tęższy sprzyja,
Z podobną iść prędkością ów się rydwan zdawał,
Co Piotra nazad ruskim obozom oddawał.
(II, 36-37)

Bywa jednak tak, że treść porównania wyraźnie odchodzi od porównywanego przedmiotu, traktowanego jedynie jako punkt wyjścia

rozwijanego obrazu. Tak dzieje się we fragmencie, który przedstawia, jak zmienia się nastrój w szwedzkim obozie po przybyciu Mazepy ofiarującego pomoc Karolowi, co oznacza w istocie kontynuowanie wojny. Mamy tu więc najpierw pogodne niebo, łagodne powietrze, światło słońca, śpiew ptaków, urodę ryb, pracę rymopisa, który „czuje żywszym ogniem swe zagrzane myśli”, pod lipą. Potem pojawia się czarna chmura oraz wichur, który „wszystko ćmi i miesza” –

I wali drzewa, takich dopiero siedliska
Rozkoszy; niebo zewsząd piorunami ciska.
Teraz ze wszech stron świata śmiejące się czoło,
Teraz ruiny i śmierć, i pożary wkoło.
Tak odmieniał w obozie szwedzkim rzeczy postać
Ów nagły gość, co zgubą miał onego zostać.
(V, 98)

Taka tendencja w niewielkim zakresie widoczna jest, jak zauważono, już u Homera²³, ale rozwija się szczególnie w okresie oświecenia, wprowadzając na większą skalę żywioł dygresyjny.

Porównania homeryckie pojawiają się często wtedy, kiedy można ich oczekiwać, bo ich występowanie w tym miejscu w utworach aspirujących do miana epopei stało się już konwencją. Z taką sytuacją mamy do czynienia wówczas, gdy do śpiącego pod Lesnem Lewenhaupta przychodzi, pod postacią poległego strzelca, jędza Rozpaczy i namawia go do spalenia żywności. Wódz reaguje na to niczym niedźwiedź na wystrzał muszkietu. Rozwinięte porównania stanowią też częste urozmaicenie prezentacji bitew, w szczególności ich momentów wyjątkowo ważnych; mogą też eksponować dokonania głównych bohaterów czy służyć jako skuteczny sposób heroizacji. Można tu przywołać choćby obraz Karola na wozie podczas bitwy pod Połtawą, przypominającego herosów antycznych:

Stał na tym młodzian, jaki stawał na swym wozie
Syn on niegdyś Tetydy w Atrydów obozie

²³ Zob. *Simile*, [hasło w:] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, Princeton 1965, s. 767.

Lub jaki Tydeusza wnuk, ów postrach Troi,
Lub jaki sam na swoim Mars rydwanie stoi.
Stał rozpaczny bohater, w jednej szablą dłoni,
W drugiej grożąc piorunem ogniorodnej broni;
Stał straszny z wzroku, pewny z bronią w rękę srogą
Polec albo wždy sprzedać swą swobodę drogo.

A zaraz potem jego postawa w tej sytuacji zostaje porównana do zachowania się lwa:

Tak myśliwczę nad sobą widząc zewsząd rękę,
Dufa lew w broń dwojaką, w swą straszną paszczkę,
I w możne swe ramiona; tą śmielsze poraża,
Lękliwsze samym swoim widokiem odraża.
(IX, 184)

Warto dodać, że nieco dalej król, jako gotowy do stawienia czoła carowi, porównany jest do dzika, nieustraszonego, mimo ucieczki innych zwierząt, w momencie pojawienia się lamparta lub tygrysa.

Innym motywem, z upodobaniem wprowadzanym przez Muśnickiego dla zaznaczenia związku *Pułtawy* z tradycją epopei, jest rozbudowany opis, pełniący między innymi funkcję retardacyjną. Najpierw nasuwa się uwadze będąca własnością cara, a wykonana ze słoniowej kości pochwa na szablę. Na niej były „misternym pędzlem ruskie dzieje wyrażone” (II, 45), przy czym narrator informuje dokładniej, o jakie dzieje chodzi. Analogia do tarczy Eneasza jest tutaj ewidentna. Podobnie jest w przypadku rozbudowanego opisu tarczy Karola, będącej podarunkiem od jego siostry Eleonory, tarczy, na której namalowane zostały „sławne przedniejszych króla poprzedników / [...] czyny” (VI, 133). Inna realizacja omawianego tu motywu przywołuje raczej bezpośrednio wygląd zbroi Achillesa. Chodzi o opis wozu Zimy, który został wykonany z lodu, „A wypukłymi wkoło obrazy przybrany” (VI, 122). Owe obrazy ilustrują zajęcia ludzi w różnych porach roku.

Trzeba zaznaczyć, że mamy w *Pułtawie* do czynienia z zagęszczeniem motywów i cech przywołujących epopeję, co sprawia, że dzieło

Muśnickiego już z tego powodu traci „autentyczność”, stając się jeszcze bardziej literackim.

PRZEDSTAWIENIE BITEW

Przy stanowiących raczej mocniejszą stronę epopei Muśnickiego i obejmujących sporą jej część opisach bitew charakterystyczna jest częsta zmiana punktu widzenia: raz widzimy ogólny obraz pola walki z typowymi dlań efektami, jakby narrator spoglądał na nią i słuchał odgłosów z pewnej odległości – „Nic krom ognia i dymu oko nie baczyło, / I nic prawie krom huku ucho nie raziło” (VII, s. 140) – kiedy indziej zbliżamy się do pojedynczych scen, obserwując je z bliska, a niekiedy patrzymy na to, co się dzieje, z perspektywy konkretnego bohatera, by znowu często wrócić do widoku ogólnego. Przykładu dostarcza już pierwsza z zaprezentowanych bitew, poprzedzona mową króla, który sam prowadzi swoich żołnierzy do ataku. Mamy najpierw spojrzenie na ogólny obraz pola bitwy –

Rychło jednak tysięczny z szańców piorun bije,
A brzegi ogień i dym zalewa szeroko,
Głuszy gęsty huk ucho i ziemię głęboko
Wzrusza, a kule [...] (I, 12)

– wzmocniony przez porównanie homeryckie, po czym dają się widzieć jej niszczące skutki: „Ludzkie sztuki i końskie oręża kawały, / I siodeł trzaski krwawą ziemię okrywały” (I, 13), a zaraz potem – to też uzupełnione jest rozwiniętym porównaniem – skupiamy uwagę na działaniach Karola. Dalej prezentowany jest ogólny obraz sytuacji Rosjan, a następnie pojawia się opowiadanie z perspektywy samego Repnina, który rozważa, jaką podjąć decyzję – znamy zatem także myśli bohatera, co w tym utworze zdarza się rzadko – i podejmuje ją. Teraz narrator wraca do ogólnego obrazu, uzupełnionego przez porównanie homeryckie, dalej krótko

śledzimy zamiary i decyzje króla szwedzkiego, by znowu oglądać oczami narratora, wprowadzającego jeszcze jedno długie porównanie, całe pole walki. Następnie tenże narrator przechodzi do – by tak rzec – typowo „epickiego” sposobu opowiadania: „Kto tam naprzód, kto potem krew i życie stradał?” (I, 16). Dowiadujemy się też dość dokładnie, w jaki sposób walczą i giną poszczególni wodzowie. Przyjęcie takiej perspektywy jest pewnym ustępstwem autora wobec epickiej konwencji, ale kiedy znów przedstawia on ogólny obraz bitwy i jej skutków, bardzo stara się, aby oddawał realia walki na początku osiemnastego wieku:

Leje się wszędy czarna krew i rozmaicie
Marnotrawi Mars ludzkie mężobójca życie.
Ten cięty, ten upada postrzałem przeszyty,
Temu ostatni duch koń wyciska kopyty;
Ten kona, tamten skonał, ów już okolały
Leży, tamten ranami już okryty cały
Walczy jeszcze, ów jęcząc śród bólów srogości
Trupom około siebie leżącym zazdrości.
Tam się koń w krwi swej tarza, tam z próżnym siedzeniem
Biega i zowie pana straconego rzeniem.
Zmieszane ściерwy z ludźmi i trup złotą jasny
Gwiazdą swojego wodza żołnierz depce własny.
Ciemności grubym dymom pył dodaje gęsty,
A gromy strzelby bębnów huk posila częsty,
Chrzęst trąb i chrzęst oręża razem się mieszają,
Krzyk wodzów, jęk ranionych w jeden głos powstają.
(I, 18-19)

Później następuje wyraźna zmiana punktu widzenia i skupiamy uwagę na Karolu, który dowiaduje się o nadchodzącym Szeremetowie. Przytoczona jest jego mowa zachęcająca do walki Holsztyńczyków, których potem sam prowadzi. Narrator wymienia też czyny waleczne króla, które sprawiły, że „upadły serca walecznym Rusinom” – to też charakterystyczne dla epepei, że akcja głównego bohatera okazuje się rozstrzygająca – a bitwa zostaje przzerwana, podobnie jak to bywało u Homera, przez nadejście ciemności.

Jak widać, Muśnicki stara się połączyć dążenie do oddania rzeczywistego wyglądu pola walki z widocznymi konwencjonalnymi elementami znamionującymi przynależność tych opisów do tradycji epopei, a przy tym dość skutecznie dynamizuje przedstawienie przebiegu zdarzeń. Owa zmienność perspektywy i dynamizm wyraźniej widoczne są przy prezentacji bitwy pod Puławą, przedstawionej najbardziej dokładnie i zajmującej, jak wyżej wspomniałem, trzy ostatnie pieśni eposu. Temu wrażeniu dynamizmu ma służyć choćby anafora „znowu”:

Znowu nagle krzyk wzniosą, znowu się obróćą,
Znowu jak lwy przeciwko pogoni się rzucą;
Znowu pierzcha Szwed, znowu obłok się kurzawy
Wali wstecz, próżno znowu wódz dąsa się żwawy.
(VIII, 167)

Co warto podkreślić, jest to jedyna przedstawiona w utworze bitwa, w której uczestniczą całe siły obydwu stron, a przede wszystkim obydwaj władcy, którzy w tym miejscu jedyny raz bezpośrednio się spotykają. Dochodzą tu jeszcze nowe elementy, nieobecne w bitwach wcześniejszych, takie jak wielokrotne ucieczki i powroty oddziałów czy próby nawiązania dialogów między walczącymi. Trzeba zwrócić uwagę na, charakterystyczną dla tego gatunku, przemienność opowiadania – z punktu widzenia albo oddziałów szwedzkich, albo rosyjskich. Nawiązaniem do tradycji epopei są skierowane do żołnierzy mowy wodzów, w tym wypadku także władców, Piotra i Karola, mowy długie (słowa króla zajmują pięćdziesiąt trzy wersy), mające charakter retoryczny, mobilizujące do walki: „Syn Aleksego słowy swe utwierdzał szyki; / Karol też swe zachęcał równie wojowniki” (IX, 175).

Podobnie jak we wcześniej przedstawionych bitwach, mamy tu dość częstą zmianę dystansu narratora wobec zdarzeń, o których opowiada, a także dążenie do oddania obrazu i efektów walki bliskich prawdzie historycznej. Obrazów często bardzo realistycznych, takich jak ten, który pokazuje skutki uderzenia rosyjskiej kuli armatniej w szeregi szwedzkich:

O, jak okropne wszędzie widoki zakrywa
Gęsty dym i z tym pyłu zmieszana kurzawa!
Tam noga, tam kopyto, tam drga w piasku krwawa
Ręka, tam człek bez części, tam leży bez człka
Część, tam koń jeźdźca trzewy spluskany ucieka;
Tam drab śród zdruzgotanych wała się muszkietów,
Tam leży puszkarz pośród strzaskanych lawetów.

Obraz ten został uzupełniony dość pomysłowym porównaniem homeryckim:

Tak gdy szumnymi wiatry ocean nadęty
Walczy z żagłolotnymi burzliwie okręty,
Widzieć wszędzie na brzeżne wyrzucone piaski
Żeglarzów trupy z statków pomieszane trzaski,
Trupy, co jedne woda wyrzuciła całe,
Drugie w sztuki o ostrą roztrącone skałę.
(IX, 182)

Powtarza się wskazywanie na ogólny widok zmagania – „Coraz się bardziej ruskiej los nachyla broni” (VIII, 170), „Tymczasem lud z obu stron w ciągły szyk się zbierał / I w długie się na polu rzędy rozpościerał” (IX, 174) – nieraz z wyeksponowaniem dynamiki tego, co się dzieje: „Znowu pierzchną Rusini, znowu Szwedzi gonią” (VIII, 168), jednak więcej miejsca zajmuje opowiadanie z perspektywy poszczególnych wodzów, głównie władców.

Mamy tu znowu ciekawe nagromadzenie efektów walki, a także wyliczanie tych, którzy giną albo są ranni. Ciekawą formułą jest pytanie nawiązujące do tradycji eposu, a zarazem sławiące czyny dzielnego króla szwedzkiego: „Kto pierwszy, kto ostatni w bitwie tam tak znacznej / Spadał z konia od ręki monarchy rozpacznej?” (IX, 185). Trzeba podkreślić skupienie uwagi na dokonaniach pojedynczych uczestników bitwy, wywierających duży, chyba niekiedy zbyt duży – co pozostaje w zgodzie z tradycją eposu w tym zakresie – wpływ na jej przebieg. Można tu wskazać choćby „przewagi” Szlipenbacha, siejącego niemal

takie spustoszenie w szeregach Rosjan, jak ongiś Diomedes wśród Trojan:

Do dwudziestu on mężów sam z Tulsiego Kładnie
Pułku, pod jego konia tulski sztandar padnie.
Pod nim Tormasow, pod nim śmiały poległ Stukow,
Pod nim mężny With, który aż z wysep Molukow
Przy płynął, aby z jego śmierć odebrał dłoni.
(VI, 170)

Powtarzają się również informacje o kolejnych walczących i ginących uczestnikach bitwy, także o odniesionych przez nich ranach, na przykład: „Skłuł permski rajtar raną śmiertelną zwalony / Pod mężnym Hamiltonem konia” (VIII, s. 169). Dotyczy to zarówno skutków walki wręcz, jak i efektów wykorzystania broni palnej:

[...] Trafiał szwedzkiego w ucho Lewenherca
Muskiet, Apraksynowi strzelił podle serca;
Przez oba wskroś przeszyty boki Skoropacki
Leciał z konia, odważny pułkownik kozacki.
(IX, 187-188)

Autor próbuje poradzić sobie z bogactwem i różnorodnością używanych w tej bitwie broni – „Dawny oręż i nowy, po Europie znany, / I co same sajdaczne zbroi Azyjany” (IX, 189) – jakkolwiek, co ciekawe, pojawia się też ugruntowana w tradycji rycerskiej myśl o pewnej wyższości, ze względu na możliwość wykazania się męstwem, „dawnego oręża”. Król szwedzki woła bowiem do swoich Sudermańczyków, aby podjęli walkę na bagnety: „Zostawcie proch i kule słabszym Sudermanie / Rękom, wy broń właściwszą przedsiębiorcie męstwu” (IX, 189).

W pewnym momencie powstaje sytuacja, kiedy – zgodnie z konwencją eposu – powinno dojść pojedynku głównych bohaterów, czego jednak autor nie mógł tu wprowadzić, aby nie sprzeciwiać się jawnie prawdzie historycznej (jeden z walczących musiałby zginąć albo przynajmniej zostać poważnie ranny). Muśnicki stosuje zatem podobne rozwiązanie,

jak Krasicki w *Wojnie chocimskiej*. Kiedy straszliwy z wyglądu car zbliża się do nieustraszonego na swym wozie króla, możemy oczekiwać, że dojdzie do kluczowej w eposie walki. W tym momencie jednak konie Karola, przestraszone widokiem Piotra, spłoszyły się „I w pyle wóz ukryły, który w oka mgnieniu / Po niezmiernym za nimi puścił się przestrzeniu” (IX, 192). Nie dochodzi do skutku również pojedynek cara z Mazepą, ale tym razem przyczyną jest po prostu tchórzostwo hetmana kozackiego, który ucieka przed Piotrem – „Pierzcha sam pierwszy, sobie nieprzytomny z trwogi” (X, 198) – jak wilk przed uzbrojonym pasterzem; jakby autor chciał zasugerować, że zdrajca nie zasługuje na walkę z carem. Kozacy uchodzą za nim przed rosyjską jazdą. Tu też przypomina się scena z *Wojny chocimskiej*, w której Osman ucieka przed Chodkiewiczem. Co charakterystyczne, jako końcowy akcent tej rozstrzygającej bitwy, kiedy przeciwnicy wojsk rosyjskich znajdują się już w rozsypce, wskazana jest decyzja i akcja cara: „Widzi to Piotr i umie zwycięstwa docierać, / Każę całą swą jeździe całą moc wywierać” (X, 199).

Charakter typowo epicki, ale też konwencjonalny, bo trudno tu widzieć odzwierciedlenie rzeczywistego zdarzenia, posiada sytuacja, kiedy bohaterowie walczący przeciw sobie prowadzą rozmowę na polu walki. Chodzi oczywiście o dialog cara ze Szlipenbachem, a szczególnie z księciem wirtemberskim.

Postacie mitologiczne czy alegorie właściwie nie biorą bezpośrednio udziału w walce, jednak podczas opowiadania o bitwie pod Puławą (i tylko w tym wypadku) czytamy, że Mars jest obecny przy wozie króla razem ze swymi jęzdami, zaś Pallas znajduje się przy boku Piotra, a nawet „straszną swą egidą kryje bohatera” (IX, 180). Zanim pojawi się ogólny obraz kolejnego, decydującego etapu bitwy, czytamy: „Na ów odgłos zaczęły swój taniec kudłate / Jędze Marsa, a marsz swój szeregi czubate” (IX, 181). Gdy narrator mówi, że Piotr budzi powszechny postrach, dodaje zaraz: „Taki strach Pallas przy nim z swej egidy strząsa” (IX, 192).

Walki związane ze zdobywaniem Baturyna, a przede wszystkim Wepryna pokazane są pod wieloma względami podobnie, ale mamy tu też elementy odmienne, wynikające ze specyfiki okoliczności i celu przedstawionych działań. Nie sposób nie widzieć tu analogii choćby w dziewiątej

księżde *Eneidy*, gdzie został przedstawiony szturm na obwarowania Teukrów. Obserwujemy zatem forsowanie murów przez atakujących i zarazem odpieranie ataków przez obrońców, na przykład:

Oto ledwie już muru Hermelin nie dopnie,
Wódz Sudermańskiej rot, kiedy pod nim stopnie
Upadną i drabina mnóstwem przyciśnięta
Wstecz od muru po lodzie runie posunięta.
[...]
Stał już na szczycie szczeblów i Horn w innej stronie,
Delakaryjski setnik, gdy tak z bliska z skronie
Razi go muszkiet, że mu warkocz i kita
Pospołu ognia z strzelby siarczystego chwytą.
Spadał z wierzchołka baszty w gorejących włosach,
Jako spada fałszywa gwiazda po niebiosach.
(VI, 126-127)

Widzimy także rozpacz mieszkańców zdobywanej i niszczonej twierdzy: „Bezprzytomne biegają po ulicach matki, / Trwożne o się, trwożniejsze o swe drobne dziatki” (VI, 115). W tym wypadku autor także stara się z jednej strony oddać rzeczywisty obraz walki w tamtych okolicznościach, a z drugiej – wpisać się w kluczową tradycję epicką w tym zakresie. Stanowi zaś ją w pierwszym rzędzie znane z *Eneidy* opowiadanie o zdobyciu i niszczeniu Troi. Dość wspomnieć choćby jeden nasuwający się epizod, kiedy Trojanie zwalają narożną wieżę na atakujących Achajów: „Pchnięta z wysokich siedlisk, z łoskotem upada, / Legła pod jej ogromem Achiwów gromada”²⁴. W *Pułtawie* także czytamy o znajdującej się w Weprynie wieży, zniszczonej już pociskami szwedzkich dział, która –

Ku strasznej się na koniec pochyli ruinie;
Strasznej Skandynawczykom, na które padała,
Strasznej Rusinom, które z sobą pociągała.
(VI, 131)

²⁴ Wergiliusz, *Eneida*, tłum. F. K. Dmochowski, Warszawa 1809 (II, 465-466).

Należy podkreślić, że obydwie strony, zarówno szwedzka, jak i rosyjska, wykazują się sporą, docenianą przez autora dzielnością, choć nieco inne są ich motywacje. Żołnierze rosyjscy kierują się – ogólnie rzecz ujmując – wiernością władcy, przekonaniem, że walczą w słusznej sprawie, w przypadku Szwedów zaś sprawa ta wygląda inaczej (o tym niżej).

MACHINA CUDOWNA

Odrębnego rozpatrzenia wymaga problem maszyny cudownej w *Pułtawie*. Zapewne nie stanowi ona najmocniejszej strony dzieła, nie przynosi też w istocie postulowanego w wypowiedziach teoretycznych zadziwienia odbiorcy ani nawet „podniesienia” stylu. Także sam autor uważa za potrzebne wytłumaczenie się w przypisie z jej wprowadzenia. Wskazawszy na różnicę zdań odnośnie do wykorzystania „dawnej mitologii” w utworach epickich, dodaje:

Ja starałem się więc niejako zachować środek, nie używając onej mitologii jedno skąpo i z rzadka. Sam Mars i Minerwa mają w tym poemata swoje nieczęste alegoryczne role. Inne zaś alegoryczne osoby, jako to Noc, Zima, Wiatry itd. właściwie do mitologii nie należą (III, 54).

Co ciekawe, autor uznaje, że usprawiedliwienia wymaga wprowadzenie postaci mitologicznych, ale nie alegorycznych; te ostatnie są tu niejako naturalne, być może pod wpływem epepei Woltera.

Z mitologii występują w *Pułtawie* jedynie Mars, który wspiera wojowniczego Karola, oraz Minerwa, stojąca po stronie mądrego i rozważnego Piotra. Wbrew postulatam i oczekiwaniom autorów wypowiedzi estetyczno-literackich, postaci alegoryczne przedstawione są tu często dość dokładnie, z wieloma szczegółami wyglądu, poza tym jako aktywnie działające, a nawet wygłaszające dłuższe mowy (podobnie jak w *Henriadzie*). Mamy tu więc wyraźną niezgodność z zaznaczonym gdzie indziej dążeniem autora do wierności faktom przedstawionym w źródłach, z których korzystał.

Szczególną aktywność przejawia w *Pułtawie* bóg wojny, który w swoich działaniach posługuje się upersonifikowanymi siłami przyrody, takimi jak Noc czy Zima, lub alegoriami pojęć oderwanych, na przykład Zdrady, przy czym jego działania pokazane są z wieloma szczegółami odwodzącymi uwagę odbiorcy od głównego teatru działań w świecie ludzkim. Oto w dramatycznym momencie bitwy pod Lesnem czytelnik towarzyszy Marsowi, który podróżuje najpierw do pieczar kijowskich, aby zyskać wsparcie Nocy dla Szwedów, rozmawia z Minerwą, wysyła jędzę Rozpaczę do Lewenhaupta, śpieszy wreszcie do krainy wiatrów. Gdzie indziej działania sterowane przez Marsa są jeszcze bardziej (i raczej zbyt) skomplikowane. Chcąc nakłonić Mazepę do sojuszu z Karolem, wysyła najpierw jedną ze swoich jędz do „mieszkania” Śmierci, skąd ma ona wywieść Zdradę, a ta dopiero ma spowodować odpowiednią akcję Mazepy. Następuje przy tym dość dokładne przedstawienie miejsca, w którym przebywają wszelkie złe jędze. To zresztą też konwencjonalny motyw epicki; wzorem była tu zapewne prezentacja personifikacji klęsk nękających ludzi, jakie ogląda Eneasza na początku wędrówki po państwie Plutona²⁵. Bez wątpienia do tej sceny nawiązał Wolter, kiedy prowadzony we śnie do piekła Henryk widzi: zazdrość, słabość, wyniosłość, obłudę, dzikość, zdradę, zabobon „i na koniec interes, ociec wszystkich zbrodni”²⁶. Muśnicki zaś kreuje najpierw obraz krainy śmierci, potem miejsca, gdzie mieszka Zdrada. Zacytuję fragment:

Tam wygląda ukośnie z lochu sinia Zawieść
I psimi zgrzyta kłami. Tam żółta Nienawiść
Żółcią płwa i obraca oczy jadowite.
Tam Łakomstwo brudnymi łachmany pokryte
Wysuwa podejrzliwie z swej kryjówki lice

²⁵ *Ibidem*, s. 161-166.

²⁶ Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803, s. 106 (p. VII). Nie można też zapomnieć o *Raju utraconym* Milтона i przedstawionym tam królestwie Chaosu, obok którego na tronie siedzi jego małżonka Noc, a „Przy nich Przypadek, Pogłoska i Zamęt, / I Zgiełk” oraz Niezgoda (J. Milton, *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 57 [p. II]).

Wywiędłe i zapadłe ponure zrenice.
Tam Wszeteczność na gnoju leży, a rak sprośny
Z zgniłych jej ust i nozdrzów swąd miece nieznośny.
(IV, 79-80)

Trzeba przyznać, że dążenie autora do niejako zmysłowego pokazania brzydoty alegorii złych cech nie budzi raczej estetycznego zachwytu, podkreśla natomiast dobitnie, gdzie ma źródło aktywność Mazepy. Ciekawe, że bóg wojny w *Pułtawie* wywiera wpływ na działanie sił przyrody, w czym trochę przypomina czarowników sprzymierzonych ze złymi duchami, ale w odróżnieniu choćby od Omara z eposu Krasickiego, który uzyskuje tę władzę dzięki zaklęciom, Mars skłania owe siły przyrody do posłuszeństwa przy pomocy retorycznej perswazji. W tej sytuacji wydaje się zrozumiałe, że staje też, niejako wbrew własnej naturze, na straży praw przyrody i próbuje doprowadzić do zaniechania walki w trakcie mroźnej zimy, kiedy – jak stwierdza w rozmowie z Zimą – sam „Król przyrodzenia” też „powściąga swe od gromów chmury” (VI, 121). Warto dodać, że spowodowana interwencją boga wojny akcja boga rzeki Dniepr stanowi wyraźne nawiązanie do *Eneidy*, gdzie podobną rolę odgrywa bóg Tybru.

Główna oponentka Marsa, kojarząca się z mądrością i reprezentująca niejako nadrzędną ideę dzieła, jest artystycznie mniej ciekawa. Jej działanie polega przede wszystkim – jak to bywało często w przypadku bogów homeryckich – na bezpośrednim wpływie na umysł bohatera. Poza tym autor istotnie obniża jej rangę, każąc jej iść przy wozie Piotra (a przy niej, dodajmy, niby pies „Na mocnej u niej smyczy targa się Odwaga” – II, 36), czy wcześniej zajmować się – to raczej nowe, już oświeceniowe kompetencje bogini mądrości – pracą przy pomocy dłuta i pędzla.

Nieco sztucznie wyglądają wypowiedzi postaci alegorycznych, na przykład mowa Marsa skierowana do Nocy. Na szczególną uwagę zasługuje dialog boga wojny z Minerwą, zaskakująco, by tak rzec, pokojowy i ugodowy, głównie za sprawą postawy Marsa, który komplementuje rozmówczynię: „Ciebie jako wspaniałą i mądrą wynoszą; / Obaczę, jaką myślisz postępować drogą” (III, 62). Można tu dopatrzeć się pewnej niekonsekwencji, gdyż Pallada, wybierając zapewne „mniejsze zło”,

zachęca Marsa, aby doprowadził do spalenia szwedzkiej żywności, którą „podopieczny” bogini każe potem ratować.

Cała wojna prezentowana jest w dużej mierze jako rezultat walki tych dwojga bogów, jakkolwiek posiada ona naturalne przyczyny i skutki, które w pełni uzasadniają przebieg zdarzeń. Wprawdzie w porządku poetyckim dochodzi do nich w rezultacie działań istot boskich czy alegorycznych, ale wszystkie fakty mogłyby mieć miejsce także bez tych interwencji. Aktywność przedstawicieli konwencjonalnej machiny jest tu w pełni „uprawdopodobniona”. Przedstawiona w *Pułtawie* noc po bitwie pod Lesnem mogła być ciemna nawet bez zaangażowania do tego przez Marsa bogini Nocy, podczas walk o Baturyn mógł być ostry mróz bez ingerencji Zimy namówionej przez boga wojny. W obu przypadkach autor zaznacza w przypisach, że nasilenie tych zjawisk natury było nie tylko prawdopodobne, ale także – co wpisuje się w omawiane wyżej szersze zagadnienie – prawdziwe. W odniesieniu do pierwszego zdarzenia czytamy: „Wedle świadectwa samej *Historyi* noc owa była niepokojna. Lewesques w tomie IV, na karcie 294” (III, 61). Dodajmy, że mądrość Piotra niekoniecznie musiała być inspirowana przez Minerwę, a porywczosć Karola przez Marsa. Mazepa mógł zdradzić cara nawet bez namowy jędzy.

„Prawda” mityczna (mitologiczna) została tutaj zredukowana do wymiaru estetycznego ozdobnika prawdy naukowej (historycznej i przyrodniczej), zachowując jednak w sobie pamięć pierwotnego statusu. Interesujące, że alegoria Zimy posługuje się w swym działaniu saletrą i solą, czyli wykorzystuje wiedzę chemiczną, co zresztą autor w przypisie dodatkowo komentuje: „Wapory tych dwóch materii, jak wiadomo z *Fizyki*, najwięcej służą do pomnażania zimna” (VI, 123). O chęci podkreślenia przez autora zgodności przedstawianych zjawisk z prawami fizycznymi świadczy choćby to, że gdy opowiada o reakcji króla na widok swych żołnierzy tracących impet –

Jako gdy trawny pożar nazbyt wyuzda się,
Sama lana nań woda sił mu w onym czasie
Dodaje, tak ogniste serce Karolowe

Pobudzały tym bardziej przeciwności owe.
(VI, 132)

– nawet treść porównania uważa za stosowne wyjaśnić:

Przyczyną tego, iż woda, nie będąc zdolną w takim razie ogień potłumić, przeszkadza raczej onego rozpraszaniu się i tak go posila raczej; stąd kowale swoje żarzyste węgle zwykli odkraplać wodą, aby się bardziej żarzyły. Można o tym obaczyć w *Fizyce* X. Monteiro, w tomie VI na karcie 305 (VI, s. 132).

Przedstawienie alegorii w *Pułtawie* nie daje dobrego efektu artystycznego; przypomina raczej sposób działania istot boskich i alegorycznych w poematach heroikomicznych. Są one wyraźnie sztuczne i konwencjonalno-literackie, mogą powodować, tu raczej wbrew woli autora, efekt komiczny lub stawać się elementem literackiej zabawy. Noc próbująca ostrzec Karola przed zmierzaniem w stronę Pułtawy przypomina trochę jej odpowiedniczkę w *Pulpicie* Boileau, chcącą przeszkodzić zwolennikom Skarbnika w wykonaniu zadania. Z drugiej strony owa alegoria przypisuje sobie, w wypowiedzi skierowanej do snów, chyba zbyt dużą wiedzę:

Wiem wszystko, przy najskrytszych na ziemi i niebie
Bywam radach, najskrytsze tajemnice swoje
Kładną ludzie na łono i bogowie moje.
(VII, 144)

Czasem nawet można w tym zakresie dopatrzeć się niezamierzonego efektu groteskowego, jak w momencie, kiedy Zdrada, udając się do Baturyna, kryje się w fosie otaczającej miasto, aby doczekać tam do nocy.

Powtarza się w *Pułtawie*, znana z tradycji epickiej, już bardzo konwencjonalna (zob. rozdział o *Wojnie chocimskiej*, s. 113) scena, kiedy do śpiącego bohatera przybywa jakaś postać z „zaświatów”, aby go zmobilizować do działania. W pieśni trzeciej do Lewenhaupta przychodzi wysłana przez Marsa jędza Rozpacz pod postacią strzelca Sztralsona i każe mu spalić żywność:

Wstań, pal, uciekaj; ta się jedna ci otwiera
Całości droga; tę ci z tajnych śmierci mroków
Przynoszę radę, wiecznych świadomy wyroków.
(III, 66)

Bardziej rozbudowana jest analogiczna scena, kiedy jędrza Zdrada, przyjmując postać „lackiej kobiety”, w której Mazepa kochał się za młodu, staje przed śpiącym wodzem kozackim, podsycając jego ambicję i żądę władzy oraz namawiając go do zawarcia przymierza z Karolem. Jej mowa ma, co typowe dla dzieła Muśnickiego, charakter retoryczny – „Od natury do wielkich czynów urodzony! / Od fortuny do wielkich z młodu prac włożony!” (IV, 82) – i okazuje się bardzo skuteczna. Echem tego samego motywu – choć nieco przekształconego i przypominającego też inne interwencje bogów olimpijskich w eposach antycznych – jest przyjście do śpiącego króla szwedzkiego Minerwy pod postacią poległego pod Kliszowem „mężnego Fryderyka, Gottorpu księżęcia”, aby przekonać go do zawarcia pokoju. Minerwa używa racjonalnych argumentów – „Mylisz się, królu, jeśli mniemasz z mahomety, / Że wszelakie zwycięstwo godne jest zalety” (IV, 88) – wskazuje wzór oświeceniowego władcy i wodza – „To rycerz, który gwałtem przynaglony do boju, / Gwałtem nieprzyjaciela nagli do pokoju” (IV, 88) – a także, co tu istotne, posługuje się swoją wiedzą o przyszłości:

[...] Oto na tronie (i rychło to będzie)
Tego, z którym tak walczysz zawzięcie, usiądziesz
Twoja własna krew i krew tego, coć to mówi.
(IV, 89)

W tym miejscu nie chodzi już tylko o wprowadzenie kolejnego konwencjonalnego motywu, ale o nowy, ważny, a nawet kluczowy aspekt *Pułtawy*, czyli pochwałę aktualnego, współczesnego autorowi władcy Rosji, cara Aleksandra I (tutaj kontekst stanowi też *Eneida*, w której pojawia się odniesienie do Rzymu Augusta). Warto więc zacytować dalszy ciąg mowy bogini:

Obyś raczej onemu był Aleksandrowi
Podobny, który z twojej ma się krwi tam zrodzić,
Niż temu, co się nie mógł z Daryjuszem zgodzić!
Wstanie i z krwi tam twojej Aleksander, ale
Różny i od Greczyna, i od ciebie wcale,
Choć równy obu wiekiem na tron Piotra wstąpi.
O, jako lepszej od was sławy on dostąpi!
Na wzroście nie na zgubie rzeczy tę zasadzi,
Światło, dostatek, szczęście, w kraju zaprowadzi;
Dobrocią się rozśławi bardziej niż wy bronią;
Jemu wolne narody chętnie kark swój skłonią;
Jego obraz gdy ujrzy z daleka przysłany,
Rozpogodzi Huronczyk twarz swą rozgniewany.
Jego miłować i kraj, i świat będzie cały.
(IV, 89-90)

Pozostając jeszcze przy czynnikach nadprzyrodzonych, należy zauważyć, że dużą rolę odgrywają w *Pułtawie* też inne sny, szczególnie w ostatnich pieśniach, gdzie przypominają prorocze, zapowiadające klęskę sny Pompejusza z eposu Lukana. Na uwagę zasługuje moment, kiedy Piotr opowiada na polu walki księciu wirtemberskiemu swój proroczy sen, co wydaje się niezupełnie zgodne z racjonalistyczną wizją świata ewokowaną przez dzieło Muśnickiego. Autor ma tego świadomość, bo wkłada w usta cara, który jako oświecony władca ma „rozpraszać zabobonu cienie”, dodatkowe wyjaśnienie odnośnie do wyjątkowego charakteru tego właśnie snu:

Sen był pewnie, lecz nie ów sen, co z ziemi mglistej
Powstaje, lecz co spada z krainy gwiaździstej,
A niebios wołą ludziom i wyroki nosi;
Sen to, którego próżnym sam Piotr nie ogłosi,
Piotr, którego to jedno z pierwszych zamierzenie
Rozpraszać blaskiem swego zabobonne cienie
Berła. [...]
(X, 203)

Ta przepowiednia dotycząca przyszłości rosyjskiego państwa – pokazująca przyszłego cara Aleksandra I (nie sposób nie dostrzec w tym miejscu panegiryzmu autora pod adresem aktualnego władcy) i jego matkę – nawiązuje do powtarzanego przez wielu autorów epopei motywu z *Eneidy*, kiedy Anchizes prezentuje Eneaszowi przyszłych władców Rzymu. Trzeba podkreślić, że mimo sporadycznych wzmianek o Opatrzności i Bogu – Piotr mówi na przykład w pewnym momencie: „Ja zaufam Opatrzności, / Która z pieluch po sławy drodze krok mój prości” (II, 39) – perspektywa chrześcijańska jest tu bezpośrednio prawie nieobecna. Ani ci, którzy mają rację i zwyciężają, nie walczą w imieniu Boga, ani ich przeciwnicy nie wykorzystują mocy szatańskich. Inna sprawa, że tradycyjna opozycja wierny–niewierny, która znakomicie nadawała się do wykorzystania choćby w epopei opiewającej wojnę Polaków z Turkami, tutaj nie mogła być zastosowana. Decydują w tym wypadku przede wszystkim racje Rozumu, których ilustrację stanowią właśnie zdarzenia przedstawione w *Pułtawie*.

BOHATEROWIE DZIELNI I WYMOWNI

Narrator nie eksponuje swojej obecności, nie komentuje przedstawionych zdarzeń, poza krótkimi retorycznymi wstawkami nacechowanymi emocjonalnie, takimi jak apostrofa do radości: „O radości, jak zwodzisz na tym świecie niskim!” (V, 97), wyraz przerażenia: „O kto owej opisze okropność godziny!” (VI, 125) czy – niemal obowiązkowe w tekstach oświeceniowych – potępienie wojny: „Wojno! o jako twoje są nieludzkie dzieła!” (VI, 132) albo uwydatniający efekty bitwy okrzyk: „O jakie tam widoki ona ćma zasłania! / O jakie huk zagłusza jęki i wołania” (III, 55). Zdarzają się lakoniczne uwagi oceniające bohaterów czy antycypujące przyszłe zdarzenia, ale generalnie podmiot mówiący jest tu słabo widoczny.

Nie oznacza to jednak rezygnacji autora *Pułtawy* z dłuższych nawet partii retorycznych, formułujących wprost myśli adresowane do odbiorcy. Występują one w licznych wypowiedziach bohaterów. Przytoczenia te, obejmujące w sumie ponad trzydzieści procent całego tekstu, rażą

niekiedy rozwlekłością, ale przynajmniej niektóre z nich, ze względu na budowę czy stosowane środki perswazji, mogłyby znaleźć się w podręcznikach retoryki. Język tychże wypowiedzi nie różni się w zasadzie od języka narratora (to zgadzałoby się z tezą Bachtina o jednogłosowości eposu), występują w nich także charakterystyczne dla poziomu narracji zabiegi stylistyczne.

Wypowiedzi bohaterów niemal w całości dotyczą działań wojennych i wprowadzane są z reguły w sytuacjach, w których można ich oczekiwać ze względu na tradycję gatunku, choćby w trakcie narad albo jako mowy wodza do podwładnych zarówno przed bitwami, jak i podczas ich trwania. Przykład ciekawego zastosowania reguł retorycznych mamy już w pierwszej pieśni, gdzie przedstawiona jest narada w obozie rosyjskim, która ma rozstrzygnąć, czy wojska Szeremetowa mogą wydać bitwę Szwedom mimo rozkazu cara, iż nie wolno im tego robić podczas jego nieobecności. Menżykow posługuje się dość ciekawym entymematem, wychodząc od porównania Piotra do słońca, którego światło dociera także w nocy za pośrednictwem księżyca. Duch cara jest więc – utrzymuje – zawsze z nimi obecny poprzez reprezentujących władcę wodzów. Uczestników rady przekonuje jednak mowa starego Dołhorukiego, przeciwnika wydawania bitwy, który dowodzi, że „Posłuszeństwo jest ruskich serc szczególnym darem, / Jest ruskiej cechą broni”, stanowi filar „ruskiej potęgi” (I, 26) – a także dołącza ogólne przekonanie: „Przegrywać bitwy wstyd jest, nie bitew nie zwodzić” (I, 27). Jego argumentacja ostatecznie przeważa, przy czym pojawia się tu znany z epickiej tradycji²⁷ motyw: młodzi popierają zdanie Menżykowa, starsi Dołhorukiego. Sama dyskusja wydaje się poza tym niewiele mieć wspólnego z taktyką wojenną; przypomina raczej akademicką dysputę o naturze władzy Piotra, o posłuszeństwie jako cesze Rosjan.

Autor *Pułtawy* dba o to, aby przytoczone wypowiedzi były istotnym elementem charakterystyki mówiących postaci, przy czym wydaje się,

²⁷ Zob. w *Monachomachii*: „Starzy się boją, a młodzi chcą wojny” (I. Krasicki, *Monachomachia*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, s. 151, *Dzieła zebrane*, t. 1).

że sama znajomość sztuki wymowy jest przedmiotem waloryzacji. Stąd szczególnie umiejętnościami w tym zakresie odznacza się car. Jest on uosobieniem wszystkich pozytywnych cech oświeconego władcy: ceni pokój i podejmuje ciągle wysiłki dla jego zawarcia i utrzymania, ponawiając pod adresem Szwedów propozycje zakończenia wojny; dba też o rozwój cywilizacyjny swojego kraju. Już początkowy fragment prezentujący cara odnosi się nie do jego dokonań wojennych, ale do momentu, w którym zostawia on wojska i podąża do pracy nad budową nowej stolicy oraz floty wojennej. Orężem Piotra są tu sznur i siekiera, zatem tak dowartościowana przez oświecenie praca, a nie walka postawiona jest na pierwszym miejscu; praca uwznioślona, można dodać, przez rozbudowane porównanie: „Tak gdzie się pocą w Etnie piorunów płatnerze, / Sam się do prac i znoju Wulkan bożek bierze” (I, 7), więc niepozabawiona pewnego aspektu heroicznego. Kiedy jednak przeciwnik nie pozostawia mu już innego wyboru, car jest znakomitym wodzem, przy czym – jak na epickiego bohatera przystało – odznacza się także dużą dzielnością w walce. Jednak trzeba zauważyć, że w czasie krótkiej przerwy w bitwie Piotr „Zamyśla się i wzdycha nad nieludzką wojną” (III, 54).

Car wyróżnia się wszelkimi cechami dobrego wodza: ma świetny ogłód całego pola walki, podejmuje trafne decyzje, skutecznie mobilizuje podwładnych. Cechuje go rycerskość, ludzki i życzliwy stosunek do własnych żołnierzy i nieprzyjaciół: „równie litował swego wojownika, / Jak zwycięstwem z słabego gardził przeciwnika” (III, 54). Nie chce zaczynać bitwy, gdy król szwedzki jest ranny; ważniejsza niż szybkie zwycięstwo jest dla niego cześć i opinia potomnych: „Oto Herostrat Rusin, rzekłby [potomek] tę popsował / Świątynią cnót i takiej rany nie szanował!” (VIII, 161). Pod koniec bitwy wzywa Szwedów do poddania się – „I sam nieprzyjacioły, jak może, ocala” (X, 207). Odnosi się z szacunkiem do szwedzkiego króla, podziwia jego męstwo, a – dla podkreślenia słuszności takiej postawy – narrator informuje, że owe myśli „stawi” w sercu cara „mądra Pallas” (VIII, 161). Okazuje się też wspaniałomyślny, gotowy do ustępstw. Ostatecznym potwierdzeniem jego szlachetności ma być za-

pewne podjęta przezeń próba nawiązania dialogu z uchodzącym właśnie do Turcji głównym przeciwnikiem, którego chce zatrzymać:

[...] przysięgam na mój jeszcze niesplamiony
Honor, że nigdzie lepszej nie najdziesz ochrony
Nad same te namioty, od których uchodzisz!
Przysięgam, że się rychło sławy oswobodzisz
Pełen! Powrót z wojskiem się nie rozstawszy swoim,
Bądź wreszcie przyjacielem kiedyż-tedyż moim.
(X, 213)

Wydaje się, że jedynie każąc zniszczyć do szczętu Baturyn, car postępuje wbrew deklarowanym i realizowanym kiedy indziej zasadom.

Piotr jest przedstawiony również jako miłośnik sztuk oraz nauk. Nie tylko wspiera twórców i uczonych, ale także sam poznaje tajemnice przyrody oraz poszerza swoją wiedzę. Kiedy nie musiał zajmować się walką – „Mądry swój umysł z ludźmi uczonymi bawił” (V, 109), przy czym odznacza się sporą wszechstronnością. Jak czytamy:

Już z onymi rozbierał, jakimi się siły
Niemordowane gwiazdy po niebie toczyły,
Już w morskim moc rozważał kompasie zawartą,
[...]
[...] Rozważał
Ciężar wód, by handlowne kanały pomnażał,
Roztrząsał swych wojennych dzieje poprzedników,
Słuchał pienia i boskich Parnasu języków.
(V, 109)

Mowy Piotra mają zawsze charakter odpowiednio wyważony, często wypowiada się on autorytatywnie, wyrażając nadrzędną ideę dzieła. Car znakomicie konstruuje swoje wypowiedzi, stosuje przede wszystkim argumenty racjonalne, nie odrzucając także – w czym widocznie różni się od króla szwedzkiego – opinii innych oraz odwołując się do wspólnoty doświadczeń z nimi: „Powiem więc jako brat wasz i towarzysz prawy” (II, s. 37); „Powiem więc, mówię, jako wasz towarzysz szczerze”

(II, 38)²⁸. Piotr traktuje swoich wodzów jako partnerów w podejmowaniu decyzji: „Za moimi rozumnie w tym posłżcie rady, / A ja chcę za waszymi wzajem iść przykłady” (II, 40). Mobilizację podwładnych rosyjski monarcha opiera nie na wykorzystaniu ich ambicji i chwilowych emocji, lecz na ich przekonaniu o własnej racji i sile, która opiera się na zasadach uniwersalnych, a równocześnie znajdujących szczególne ucieleśnienie u Rosjan, gdyż – jak twierdzi – „Ruscy gruntują żołdacy / Jedną stopę na męstwie, a drugą na pracy”; nieco dalej zaś dodaje: „Twarde Rusina ramiona / Same sobie fortunę kują” (II, 38). Odwołuje się zawsze do przesłanek racjonalnych, a jako cel walki wskazuje nie niszczenie wroga, lecz uzyskanie trwałego pokoju, do którego ma doprowadzić właśnie bitwa pod Puławą:

[...] Oto chwila pożądana,
Co i was z ośmioletniej wojny ma wybawić,
I waszym wnukom długi odpoczynek sprawić.
[...]
[...] Oto godzina, co nam zrodzi całe
Wieki bogate w pokój, potęgę i chwałę.
(IX, 174)

Nie stroni jednak i od wskazania konkretnych materialnych korzyści w postaci łupów rekompensujących – zgodnie z odwiecznym prawem wojennym – wysiłek włożony w walkę: „Tu z ruskiej, tu z sarmackiej, tu z niemieckiej ziemi / Zebrane na was łupy czekają” (IX, 175). Także w czasie bitwy potrafi car zachęcać walczących, przy czym jego interwencje są bardzo skuteczne, jak pod Lesnem, gdzie – mając ogłód całego pola walki – mobilizuje kolejno oddziały Tatarów, kozaków i Rosjan; potem jeszcze wzywa ich do wzmożonego wysiłku:

²⁸ Widać tu – co podkreśla retoryczność wypowiedzi – opisywaną przez Maciejewskiego kategorię mowy pozornie niezależnej (M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 58-67, *Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 19).

Teraz, bracia, czas! Teraz nasze jest zwycięstwo!
Teraz zaczniecie bitwę, w której przegrać męstwo
Nie może.
(III, 58)

Pojawiają się w jego wypowiedziach sentencje ilustrujące ogólne, afirmowane na poziomie całego utworu wartości, na przykład: „Niszczyć podola robak, lecz moc ocalenia / Samego wszechmocnego chlubą jest ramienia” (III, 70); „Są, co pierwsi z pokojem odzywać się wstydzą, / Lecz mądrzy w tym największą raczej chwałę widzą” (IV, 85). Na szczególną uwagę zasługują pewne treści profetyczne wypowiediane przez cara, podobnie jak wcześniej przez Palladę, inspirującą jego myśli, a w istocie kreowaną jako alegoryczne ich upostaciowanie. Piotr, rozmawiając na polu bitwy z księciem Wirtemberskim, występuje jako rzecznik Boskich przeznaczeń. Nie chce walczyć z tym, którego krew będzie płynąć w przyszłych władcach Rosji:

Jeżeli jednak walczyć chcesz koniecznie z nami,
Wždy z niebem i wiecznymi nie walcz wyrokami.
Te ciebie chcą ocalić i to mi zleciły;
Próżno się onym ludzkie opierają siły.
(X, 203)

W ten sposób do *Pułtawy* zostaje wprowadzony wymiar nadprzyrodzony, jakkolwiek właściwe tradycyjnej epopei ujęcie zdarzeń jako spełnianie jakiegoś przeznaczenia odnosi się tu wyłącznie do tej jednej sprawy. W innych partiach tekstu jest ono nieobecne, a to, co się dzieje, stanowi efekt dokonanych przez ludzi wyborów. W przywołanej sytuacji owa Boska perspektywa służy też uzasadnieniu postawy księcia, zwalniając go niejako z obowiązku wierności królowi: „Pozostaje tak teraz słuchać Opatrzności, / Jak królaś słuchał dotąd” (X, 204).

Generalnie należy podkreślić, że postać cara w *Pułtawie* została przedstawiona nie taką, jaką była w rzeczywistości, ale taką, jaką – zgodnie z charakterystycznym dla estetyki klasycyzmu postulatem naśladowania „pięknej natury” – być powinna.

Co godne zaakcentowania, także główni wodzowie rosyjscy przemawiają w duchu swojego monarchy, a ich mądrość stanowi odbicie jego mądrości. Dość wspomnieć długą mowę Szafirowa w roli posła cara do króla szwedzkiego, dobrze skonstruowaną z punktu widzenia zasad retoryki, zawierającą racjonalne argumenty, które powinny przekonać Karola – „Teraz niech twa wgląda / Mądrość, z jakich pobudek Piotr pokoju żąda” (s. 93) – i zakończoną efektowną *peroratio*:

[...] mądrość, królu, twoja
Więcej powiedzieć może niż wymowa moja.
Z tą ciebie zostawuję i moimi słowy
Nie przeskadzam twej z oną dzielniejszej rozmowy.
(IV, 94)

W tym wypadku zresztą pojawia się znany z epickiej tradycji motyw poselstwa, w którym uczestniczy dwóch posłów, jeden nadzwyczaj wymowny, drugi wypowiadający się emocjonalnie i lakonicznie, czego znakomity przykład mamy w drugiej pieśni *Jerozolimy wyzwolonej*, kiedy do Gofreda przybywają złotousty Alet i porywczy Argant²⁹. Rolę tego ostatniego w prezentowanym fragmencie *Pułtawy* spełnia Menżykow, kończący krótko: „Zostań zdrow, wkrótce ujrzysz, czy tak wiele siły / Twym rzeczom jeden kozak dodaje przybyły” (V, 108).

Główny antagonistą cara, król szwedzki, jest natomiast porywczy, bezkompromisowy, podejmuje decyzję pod wpływem emocji, często bez przemyślenia, odrzuca oferty pokoju, a przy tym wykazuje się bardzo dużą odwagą i męstwem. Już podczas pierwszej z przedstawionych w utworze bitew, dowiedziawszy się o zbliżaniu się posiłków dla walczącego oddziału rosyjskiego, reaguje gwałtownie: „Wszędzie szuka rozpaczny środka, przez który by / Prędko wygrał lub prędko zginął bez pochyby” (I, 19). W trakcie ataku na Wepryn na przykład „gardzi gradem kul, który mu uszy / Napełnia świstem i lód pod nogami kruszy” (VI, 126).

²⁹ Warto przypomnieć, że ten motyw został sparodiowany, a zatem także dodatkowo spopularyzowany przez Krasickiego w drugiej pieśni *Monachomachii*.

Sam deklaruje zresztą: „Im bywają żwawsze / Zamiary, tym się lepiej nam udają zawsze” (I, 10). Budzi strach u podwładnych – „Zbladły trwoga najśmielszym wojownikom czoła, / Ale żaden swej nie śmiał bojaźni objawić” (I, 10) – lecz potrafi ich skutecznie mobilizować do walki, do której przeważnie sam ich prowadzi. Jest skłonny do gniewu, a równocześnie gotowy do znoszenia niewygód życia obozowego. Kiedy zachodzi potrzeba operacji jego rannej nogi, strofuje lekarzy, którzy wzdragają się przed działaniem:

Czyńcie lub mówcie prędko: śmierci wieść jak bole
Zniosę równie, nie zniosę zwłoki; rychło w pole
Powrócę, abym albo z opatrzoną raną
Zwycięstwa szukał, albo śmierci z zaniechaną.
(VIII, 157)

W trakcie samego zabiegu daje dowód wytrzymałości na ból: „Tak siedział pod dotkliwym bohater żelazem, / To dłotem, on nieczułym zdaje się być głazem” (VIII, 157). Mroźna zima, która miała na prośbę Marsa doprowadzić do zaniechania walk, u Karola wywołuje reakcję przeciwną: „Skutek w nim ten był tylko takich w przedsięwzięciu / Przeszkód, że o tym prędszym myślił zamku wzięciu” (VI, 124).

Co ciekawe, kilkakrotnie autor podkreśla emocje króla, przedstawiając wygląd jego twarzy. Po przytoczeniu jego wypowiedzi do walczącego oddziału czytamy: „Tak wołał, a wzrok równie ognisty mu błyskał / Jak miecz dobyty w rękę” (I, 20), zaś po otrzymaniu wieści o wycofaniu się oddziału rosyjskiego: „Dwakroć mu krew wezbrana straszliwie zażęgła / Lice, dwakroć mu cała z bladej twarzy zbiegła” (I, 27). Nieco dalej to, jak Karolowi „twarz pałała”, ilustrowane jest porównaniem homeryckim. Kiedy król szwedzki dowiaduje się od Lewenhaupta o klęsce po Lesnem, ma wyglądać niby młody lew, któremu wydarto zdobycz.

Wskazane wyżej cechy szwedzkiego króla oraz, jak się wydaje, znajomość sztuki wojennej znajdują wyraźne odbicie w jego wypowiedziach, odznaczających się z reguły dużym nacechowaniem emocjonalnym. Można to zauważyć już w pierwszej z mów do żołnierzy przed atakiem

nad rzeką Wybicz, kiedy król, przedstawiając swój plan, odwołuje się do pamięci o wcześniejszych zwycięstwach, chce oddziaływać na emocje i ambicję adresatów – „Trudniejsze było przejście szerokiej nam Dźwiny, / Którąśmy także wśród dnia i ognia przebyli” (I, 9) – oraz dać przykład własnej odwagi i wiary w zwycięstwo: „Im bywają żwawsze / Zamiary, tym się lepiej nam udają zawsze” (I, 10). Posługuje się także na przykład ironią w stosunku do głównego przeciwnika, gdy deklaruje zamiar kierowania się na Moskwę:

Wtenczas ujrzą przenikłość mądrości Piotrowej,
Że wcześniej o stolicy zaczął myśleć nowej;
Wszakże jeżeli mędrzec ów posiada wieszczę
Przymioty, może myśleć i o trzeciej jeszcze.
(II, 31)

Trzeba podkreślić, że król szwedzki nigdy nie pyta ani nie zasięga rady; zawsze informuje o swoich zamiarach, wyraża emocje i formułuje żądania. Mobilizuje słownie swoich poddanych podczas walki, a jego zaangażowanie potwierdzone jest przez wygląd: „Tak wołał, a wzrok równie ognisty mu błyszczał” (I, s. 20). Skrajnym przypadkiem jest nawet odwołanie się przed zdobywaniem Wepryna do rozpaczliwych Szwedów, mających jedynie wybór między zwycięstwem lub śmiercią z głodu i zimna: „Wstyd, zemsta i potrzeba na ten mur nas zowie” (VII, 136). Co ciekawe, wódz szwedzki Lewenhaupt przemawia do podwładnych w tym samym duchu co Karol, ale czyni to pod nieobecność króla, podczas bitwy pod Lesnem.

Można więc stwierdzić, że młody szwedzki monarcha przypomina w dużym stopniu bohaterów Homera – jest nawet w pewnym momencie, jak wyżej wskazano, wprost porównany do Achillesa – i dlatego wydaje się, co potwierdzałoby zdanie Styczyńskiego, postacią artystycznie znacznie ciekawszą od idealizowanego Piotra.

Odmienne wygląda również relacja między władcami a ich podwładnymi. Rosjanie są w zasadzie zgodni z carem, Szwedów natomiast, także niechętnych kontynuowaniu wojny, w posłuszeństwie utrzymuje

w dużej mierze strach. Warto zauważyć, że na wieść o zamiarze zawarcia pokoju w obozie szwedzkim cieszą się wszyscy. Po spowodowanej propozycją Mazepy zmianie decyzji Karola cieszy się zaś tylko on sam. Jak pisze Ryszard Przybylski:

Twórca potęgi Rosji został przez Muśnickiego ukazany jako narzędzie Opatrzności i podany jako przykład szczególnej mądrości historycznej. Pułtawa była w całym tego słowa znaczeniu carosławną repliką *Henriady* i gdybyśmy nie wiedzieli, że jej autorem był połocki jezuita, mogłaby uchodzić za twór jakiegoś oświeconego deisty, który wychwalał rozumnego władcę wsłuchanego w wyroki Opatrzności i zatroskanego o pokój, chociaż – jak wiadomo – Piotr I Wielki miał zamiłowanie do okrucieństw i prowadził ciągle wojny. U Muśnickiego jest on jednak dobry, skromny i roztropny³⁰.

Nieco dalej badacz dodaje, iż „Rosjanie są dziećmi Dnia, Szwedzi zaś – płodem Nocy. Dzień jest okiem Opatrzności, Noc zaś – kotłem piekła. Rosjanie ochraniają łany zboża, Szwedzi zaś je palą, chociaż elementarz wojskowy nakazywał obu stronom akurat odwrotne postępowanie”. Muśnicki chciał bowiem podkreślić przeciwieństwo „między pokojem a wojną, budowaniem a niszczeniem, sztuką i pożogą, pracą a mieczem”³¹.

Zdecydowanie czarnym charakterem w tym dziele jest kozak Mazepa. Także narrator wyraźnie okazuje wobec niego dezaprobatę, używając sformułowań zdecydowanie negatywnie nacechowanych, na przykład przy jego charakterystyce: „Był to mąż [...], / Któremu serce pycha nadymała ślepa” (IV, 76), czy we wzmiance o jego poczynaniach pod Puławą: „Tak walczył buntowników wódz rozpaczą ślepy” (X, 196). Mazepa jawi się jako dumny, a zarazem mściwy, skłonny do zdrady – nieprzypadkowo ta właśnie alegoria namawia go do wystąpienia przeciw carowi – i działań podstępnych, w decydującym starciu z Piotrem również pozbawiony

³⁰ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiore (1795-1830)*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 176, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

³¹ *Ibidem*.

wystarczającej odwagi: „tak teraz na pierzchliwe srogi, / Pierzcha sam pierwszy, sobie nieprzytomny z trwogi” (X, 198). Bohater ten reprezentuje także postawę – by tak rzec – zdecydowanie antyosiwieceniową; krytykując cara, jako zarzuty wskazuje te jego działania, które w świetle nadrzędnej idei utworu należą do szczególnych zasług oświeconego władcy. Piotr bowiem, podkreśla hetman, postępuje zdecydowanie odmiennie niż Karol, między innymi:

[...] na rzekach wielkie stawia grody,
Z wód suche czyni miejsca, a z miejsc suchych wody.
[...]
On własny lud wiatrami po morzach rozmiata,
Mnoży kupce i one na wsze strony świata
Rozsyła, aby drogie łupy ci zbierali.
[...]
Lub na próżniacką którą dłoń pieniądze sypie,
Co podchlebnym gdzieś w kącie coś mu piórem skrzypie.
(V, 100)

Warto dodać, że Mazepa nie wykazuje się również znajomością sztuki wymowy (wszak Muśnicki jako nauczyciel retoryki nie mógł i tego argumentu pominąć), a nawet nią pogardza:

[...] mamiącej nie umiem wymowy.
Niech tej językiem mądrzy szermują próżniacy,
Co świegotne z rozrzutnej carskiej usta płacy
Karmią; moim szeroka szabla jest językiem.
(V, 101)

Spośród innych bohaterów na uwagę zasługuje będący blisko Karola „sarmacki hrabia”, czyli Stanisław Poniatowski, jeden z najdzielniejszych i najmądrzejszych wodzów, jedyny, który ma odwagę formułować opinie odmienne od królewskich. Odradza na przykład Karolowi marsz ma Moskwę bez odpowiednich zapasów żywności. Także on ostatecznie przekonuje szwedzkiego króla, aby ratował życie i uchodził po połtawskiej klęsce: „Jeśli się nie litujesz nad sobą bynajmniej, / Lituj twych sług i tylu

narodów przynajmniej” (X, 211). Takie przedstawienie Poniatowskiego wynika zapewne, jak wyżej wspomniałem, z autorskiej chęci pewnego dowartościowania „czynnika” polskiego w utworze, bo sam Karol nazywa hrabiego „lackiej chlubą ziemi” (II, 34) i po dłuższym namyśle akceptuje jego argumenty.

Wielokrotnie podkreślane i pozytywnie waloryzowane jest w *Pułtawie* męstwo walczących, zarówno poszczególnych uczestników bitew, jak i całych grup, męstwo prowadzące do zwycięstwa lub kończące się klęską, a nawet śmiercią. Warto zauważyć pochwałę czynu dzielnego, „szlachetnego młodziana”, jeszcze niepełnoletniego, który wysadził w powietrze część zamku, skazując siebie na śmierć. Jego ciało zostało rozszarpane na części –

Ale zawsze w całości będzie jego trwało
Imię, zawsze ten będzie głos napełniał uszy,
Że jeden zamek nie był takiej wartym duszy
(VI, 130-131)

Zgodnie z epicką tradycją w tym zakresie często, kiedy pojawia się nowa postać, narrator dokładniej ją przedstawia, nawet w trakcie dynamicznego toku zdarzeń. Dotyczy to choćby owego młodzieńca. Wcześniej można wskazać moment, w którym ginie wódz rosyjski Nowoziemlowy, a narrator wyjaśnia, skąd wzięło się jego szczególne nazwisko, wspominając „Życie, co szczególnymi przygodami słynęło” (III, 56).

CZYM JEST PUŁTAWA?

Podsumowując, należy stwierdzić, że właściwie całą *Pułtawę* da się potraktować, zgodnie z tym, co pisał Marian Maciejewski o eposie oświeceniowej, jako rozbudowaną mowę retoryczną – choć oczywiście nie jest to tak ewidentne jak w przypadku *Stanisłaidy* – chwalać Piotra I i ucieleśniane przez niego idee rozumnego oświeceniowego władcy. W tym wypadku trafne są też, przywołane we Wstępie (s. 25), uwagi

Arona Kibédi Vargi odnośnie do interpretacji klasycznych utworów przy wykorzystaniu kategorii retorycznych. Należy podkreślić, że manifestowana w przypisach autorskich dbałość o wierność prawdzie historycznej w zakresie przedstawionych zdarzeń kontrastuje z idealizacją Piotra, w żadnej mierze nie liczącą się z historią. Cel retoryczny okazuje się tutaj nadrzędny, a odwołanie się do znanych z innych źródeł faktów także jest mu podporządkowane, gdyż całemu dziełu – nawet jeśli potraktujemy je jako długą mowę pochwalną na cześć cara – nadaje dodatkowo, lub raczej ma nadać w zamierzeniu autora, nimbu cenionej wówczas wysoko historycznej wierności. Wykorzystanie przy tym dla gloryfikacji Piotra formy epopei, sytuującej się w dużym stopniu w tradycji wyznaczonej przez *Eneidę*, wprowadza czynnik ponadczasowy, przenosząc – także przy wsparciu drobnych sugestii w tekście – część chwały zwycięzcy spod *Pułtawy* na jego następców, a szczególnie współczesnego autorowi władcę Rosji, cara Aleksandra.

Epopeja Muśnickiego nie jest oczywiście utworem najwyższych lotów, nie zachwycała czytelników ówczesnych i nie zachwycałaby też dzisiejszych, ale jest dosyć ciekawa jako przedmiot zainteresowania historyka literatury. Pokazuje różne możliwości realizacji szacownego gatunku epickiego i ułatwia zrozumienie jego natury, zwracając uwagę na jego literackość. Nagromadzenie charakterystycznych dla niego zabiegów przy równoczesnym deklarowaniu wierności historii nie daje dobrego efektu, ale ilustruje w dużej mierze – by tak rzec – sytuację ówczesnej epopei. Jak lakonicznie stwierdza Irena Kadulska: „*Pułtawa* należy do klasycystycznych skonwencjonalizowanych realizacji poetyckich”³².

Obserwujemy tutaj ciekawą erozję podstawowej dla estetyki klasycyzmu zasady prawdopodobieństwa, od której autor zdaje się odchodzić niejako w dwóch, na pierwszy rzut oka przeciwnych, kierunkach: w stronę historycznej prawdy oraz powtarzania skostniałych w swojej konwencjonalności zabiegów epickich, których nadmiar wyczuwany

³² I. Kadulska, *Nikodem Muśnicki 1765-1805*, s. 82.

jest bardzo wyraźnie. W tym drugim przypadku połocki poeta zbliża się do postępowania autorów popularnych w tej epoce poematów heroikomicznych.

„CNOTA TWOJA KRAJOWI TRWAŁE SZCZĘŚCIE ZROBI”

Wanda, królowa sarmacka

Bohaterska Wanda, która „nie chciała Niemca”, stała się popularną postacią literacką na początku dziewiętnastego wieku, przede wszystkim, chociaż oczywiście nie tylko, bohaterką tragedii¹, do czego z racji swego wzniosłego gestu samobójczego wydaje się szczególnie predysponowana. Znajdujemy jednak także próby napisania na jej temat eposu. Trzeba podkreślić, że sam ten temat ma wyjątkową rangę, odpowiednią dla tak szacownego gatunku, sięga do odległej przeszłości, a zarazem do genezy społeczności narodowej. Jak zauważa Zofia Rejman: „Opowieść o Wandzie zawsze będzie opowieścią o początkach, a więc, według popularnych wówczas Herderowskich teorii, o istocie narodu”².

W piątym, wrześniowym numerze „Pamiętnika Warszawskiego” z roku 1809, zatem w ważnym, wyjątkowo optymistycznym, by tak rzec, momencie historycznym, bo po zwycięskiej wojnie Księstwa Warszawskiego z Austrią, która przyniosła między innymi powiększenie jego te-

¹ Zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 140-156; Z. Rejman, *Wanda nie chciała Niemca, ale nie wiemy, czego chciała. Kilka uwag na marginesie tragedii Euzebiusza Słowackiego*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.

² Z. Rejman, *op. cit.*, s. 127.

rytorium, został opublikowany obszerny fragment anonimowego utworu pt. *Wanda, królowa sarmacka, w dziesięciu pieśniach. Poema niewydane*. To poemat, który wyraźnie przywołuje klasyczne cechy tego gatunku, a zarazem – co zgadzałoby się z samym wyborem bohaterki – próbuje wprowadzić elementy rodzimej tradycji kulturowej oraz zjawiska o odmiennym proveniencji genologicznej.

Nie zostaliśmy poinformowani, kto był autorem utworu; nie znamy też pozostałych pieśni. Redaktor „Pamiętnika” miał, jak informuje, do dyspozycji całą pierwszą pieśń, więc zamieszcza najpierw jej krótkie streszczenie:

Rotygar, książę niemiecki oblega miasto Kraków i swymi, i sąsiedzkich narodów pułkami. Lekkie opisanie sprzymierzonego wojska. Krakus, król sarmacki, wysła Wandę, córkę swoją po tajemne posiłki do księżnej Jazygów za Dunaj. Pogoń z obozu nieprzyjacielskiego i ucieczka królowej. Cnotliwy pustelnik przyjmuje obląkaną w lesie heroinę, utwierdza w cnocie i naucza drogi do Dunaju. Dzidzielia, bogini miłości, prośbą i wdziękami zniewala Pochwista boga do wypuszczenia wiatrów. Okropna burza na Dunaju; szalone wiatry zatapiają barkę królowej³.

Dalej czytelnik dowiaduje się, iż wydrukowany fragment opowiada o zdarzeniach „od tego miejsca, jak cnotliwy pustelnik przyjmuje i naucza obląkaną Wandę, aż do końca pieśni” (s. 129)⁴. Należy zatem przyjrzeć się dokładniej owemu tekstowi, z którego zachowały się jedynie dwieście pięćdziesiąt dwa wersy, a który został napisany stychicznym, parzyście rymowanym trzynastozgłoskowcem, ze średniówką po siódmej sylabie.

³ *Wanda, królowa sarmacka, w dziesięciu pieśniach. Poema niewydane*, „Pamiętnik Warszawski” 1809, t. 5, s. 128. Wszystkie następne cytaty z *Wandy* pochodzą z tej edycji, w nawiasie podawany jest numer strony.

⁴ Można sądzić, że chodzi o jakiś najazd Rotygara, wcześniejszy niż ten podawany w kronikach, a będący rezultatem odmowy przyjęcia ręki niemieckiego księcia przez panującą w Krakowie Wandę. Tutaj Krak jeszcze żyje, a jego córka pełni jedynie funkcję wysłanniczki księcia do Jazygów. Pewną wątpliwość może tu budzić zdanie starca wypowiedziane do Wandy: „Podniosłaś [...] oręż na obronę cnoty” (s. 131).

Napisany, należy dodać, dość sprawnie, przynajmniej w niektórych fragmentach, z dążeniem do wyraźnego zaznaczenia cech stylu retorycznego.

Wandę rozpoczyna krótki opis wielkiego lasu, jaki niegdyś znajdował się w miejscu, gdzie wznosi się obecnie kopiec Kraka. To porównanie czasu przedstawionych zdarzeń do momentu współczesnego autorowi i odbiorcom należy do zjawisk charakteryzujących ówczesną epikę (wskazanie miejsca zdarzeń jako znanego „dziś” z innego powodu pojawia się już choćby u Woltera⁵). Gęste korony drzew nie przepuszczały światła słonecznego:

Las wielki, a tak gęste z gałęzi sklepienie,
Że go nigdy słoneczne nie przeszły promienie,
Zawsze tam grubej nocy ciemności mieszkały,
W samo tylko południe bywał wieczór mały.
(s. 129)

Można tu dostrzec jakieś przelotne echo osjanizmu, a czytelnikowi poematów epickich przypominać to może las Bukowiny, w którym wykonuje czarodziejskie praktyki Omar z *Wojny chocimskiej* Ignacego Krasickiego⁶. Tam właśnie, czytamy w omawianym utworze o Wandzie, uciekające panny, „ścigane przemocą” zbłądziły i spędziły całą noc. Dopiero o poranku „wyjechały [...] na łąkę przyjemną” (s. 129), której urok był zarówno dziełem natury, jak też – co trzeba podkreślić – rezultatem ludzkiego starania, a to przyniosło efekt będący harmonijną całością, łączącą walory estetyczne i moralne:

Sztuka bowiem złączona z pracą ludzkiej ręki
Tak umiały ozdobić znalezione wdzięki,

⁵ „Na tych kwicistych brzegach z zachodowej strony, / Gdzie Sekwana z Paryża niesie nurt spieniony, / Miejsca dzisiaj tak miłe, przyjemne schronienie, / Gdzie do rozkoszy piękne wzywa przyrodenie; / Widok natenczas smutny zawodów śmiertelnych, / Zbierały się tłumy wojsk odważnych i dzielnych” (Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803, s. 8).

⁶ Zob. I. Krasicki, *Wojna chocimska*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Warszawa 1998, s. 230-231, *Dzieła zebrane*, t. 1.

Że i dzieło natury, i ozdoba razem
Jednym, ale cudownym stały się obrazem.
(s. 130)

Następuje teraz, nacechowany emocjonalnie i ewokujący ciekawy kontekst literacki⁷, opis małego domku i jego otoczenia, poprzez nagromadzenie elementów, które budzą przyjemne skojarzenia:

Na wesołym pagórku widać domek mały,
Wkoło niego przejrzyste toczą się kryształy;
Tu przyjemne gaiki, zielone doliny,
Winne grona, owoce, kwitnące rośliny;
Tam drzewa pod obłoki pyszne głowy wznoszą,
Albo stoją skupione ku sobie z rozkoszą,
Ale najwięcej strumień ludzkie oko mami,
Który spada po skale wysokiej stopniami,
A potem na opoce rozbity w tysiące
Żywe perły ku słońcu rozrzuca po łące.
Nie był to chlubny widok ogrodu lub gaju,
Ale prawdziwy obraz cudownego raj.

(s. 130)

Ten sielankowy obrazek przywołuje raczej formę popularnego na początku dziewiętnastego wieku poematu opisowego niż epepei. Miejsce, do którego przychodzą bohaterki po wyjściu z ciemnego lasu, znajduje się jakby poza czasem historycznym, w czasie mitycznym (słowo „raj”, powtórzone potem raz jeszcze, ten sens omawianego fragmentu *Wandy* wzmacnia).

W takim kontekście szczególnego znaczenia nabiera postać mieszkającego tam „cnotliwego starca”. Czytelnikowi znającemu tradycję epicką przywodzi on oczywiście na myśl owego pustelnika, którego spotkał Henryk z Nawarry na wyspie Jersey w *Henriadzie*. Bliższy kontekst stanowi nawiązująca pod tym względem do dzieła francuskiego *Wojna chocimska*.

⁷ Zob. K. Koehler, *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*, Kraków 2005, *Biblioteka Tradycji. Seria 2*, nr 32.

Bohater omawianego tu utworu, mający epicką proveniencję, zostaje jednak wprowadzony w rzeczywistość ideowo i estetycznie wyraźnie odmienną (co ciekawe, określenie „pustelnik”, wiążące go z bohaterem Krasickiego, użyte jest jedynie w komentarzu wydawcy, w samym tekście poematu nie występuje).

Podobnie jak pustelnik z dzieła XBW, spędził on wiek młody „na usługach krajowych”, jednak – inaczej niż tamten – teraz nie żyje samotnie w lesie, spędzając czas na modlitwie. Bohater *Wandy* bowiem, „Kiedy nieszczęsnym zostać z kolei wypadło, / Umiał zamienić oręż na lemiesz i radło” (s. 130) i obecnie wraz z żoną oraz dorosłymi już dziećmi zajmuje się rolnictwem, własnoręcznym „ozdabianiem” miejsca, w którym mieszka, a także uczeniem swoich najbliższych –

[...] kochać Boga, znać ludzi i siebie,
Nienawidzić bezprawie i umieć w potrzebie
Znosić nędzę i trudy, a cnotę jedyną
Pierwszą szczęścia ludzkiego nazywał przyczyną.
(s. 131)

Przypomina zatem przede wszystkim mieszkańca wsi z oświeceniowych poematów rolniczych. To znacząca modyfikacja, a właściwie uzupełnienie w stosunku do tamtej epickiej tradycji, zaś cały ten fragment nabiera wymowy dydaktycznej właściwej ówczesnej poezji opisowej. Jak bowiem pisze o poemacie opisowym Alina Witkowska: „Dydaktyka [...] skierowana jest do człowieka, nie tylko jako adresata, lecz jako homo faber, ziemskiego twórcy natury pięknej i użytecznej”⁸. Znajdujemy tutaj afirmację wartości eksponowanych w utworach należących do tego gatunku. Natura pierwotna – jak wielki, ciemny las, w którym bohaterki zabłądziły – jest człowiekowi nieprzyjazna; dopiero „przyozdobiona” przez pracę⁹, wprowadzona niejako w wymiar kultury, staje się miejscem szczęśliwego życia.

⁸ A. Witkowska, *Poemat opisowy*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006, s. 344.

⁹ Jak twierdzi Ryszard Przybylski: „Prawie każdy klasyczny poemat rolniczy był bowiem hymnem o porządku, ale jednocześnie, a może nawet przede wszystkim, był śpiewem

Co ważne, starzec z *Wandy* nie wybrał swojego losu dobrowolnie, lecz go jedynie zaakceptował, gdyż został „skazany intrygą dworską na wygnanie” (s. 130). Można w tym miejscu dostrzec echo tak częstego w literaturze oświeceniowej przeciwstawienia zepsucia środowiska dworskiego spokojowi i autentyczności życia na wsi. Przede wszystkim jednak nasuwa się tutaj znany motyw poszukiwania przez Polaków po utracie niepodległości miejsca w wiejskim zaciszu, które stało się ostoją polskości oraz, w jakimś sensie, tradycyjnych wartości.

To, nawiązując do tradycji poezji idyllicznej z poprzedniego wieku, znakomicie wpisuje się już w nurt sielsko-narodowy, który zaznaczył się wyraziście w dobie porozbiorowej, eksponując umiłowanie pokoju i rolnictwa. Jak pisze Witkowska:

Przez ową tkliwą łagodność mogą być Polacy nie tylko piękni moralnie i duchowo sympatyczni w świecie egoizmów i interesów, ale także przyozdobieni rozumnym praktycyzmem, jako że zakorzenienie w rolnictwie zapewni im miało fuzję dóbr z urodą życia i harmonią wewnętrzną promieniującą z kontaktów z przyrodą¹⁰.

Trzeba podkreślić, że służba ojczyźnie zajmuje tutaj wciąż nadrzędne miejsce w hierarchii wartości, może właśnie obok pracy, tak przecież ważnej dla ludzi oświecenia:

On własnymi rękami to miejsce ozdobił
I odludną samotnią tak powabną zrobił;
Wszystko tam z jego dłoni, z jego pracy rosło,
I obfity pożytek w każdym roku niosło,
Lecz droższe mu nad wszystko były święte blizny,
Zyskane niegdyś mężnie w obronie ojczyzny.
(s. 131)

Nade wszystko zaś wyeksponowana została wierność owego starca cnotcie, jak sam twierdzi: głównemu źródłu ludzkiego szczęścia. To wła-

o sakralnym charakterze pracy” (R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 335).

¹⁰ „Ja, głupi Słowianin”, wybór i oprac. A. Witkowska, Kraków 1980, s. 8.

śnie dzięki swojej pobożnej cnotliwości, żyjąc na pustkowiu, wiedział o toczącej się wojnie i posiadał zdolność przewidywania przyszłości, ponieważ Bóg „I rzeczy terazniejszych odjął mu zasłonę, / I dalekiej przyszłości uczynił prorokiem” (s. 131). Dlatego może spełnić rolę mędrca i proroka wobec Wandy i jej towarzyszek. Mamy tu pochwałę cnoty jako wyznacznika podobieństwa do Stwórcy –

Bóg dobry, tworząc kiedyś rozumne istoty,
Wlał im w duszę część bóstwa pod imieniem cnoty,
Ażeby sprawom naszym przodkując na ziemi,
Czyniła twory boskie Bogu podobnemi.
(s. 132)

– oraz zapewnienie, że on „Cnotliwych tylko siebie godnymi osądził” i tylko „Ich ratuje w nieszczęściu, im łaski nie skąpi” (s. 132). Stąd zapowiedź, że Wanda, jako odznaczająca się cnotą (tu pojawia się problem różnego zakresu znaczeniowego słowa „cnota”), może być pewna Boskiej opieki i mimo nieszczęść, które ją spotkają – „Ważne, królewno, klęski gotują ci Nieba, / Ale nie przeto w męstwie ustawać potrzeba” – ostatecznego zwycięstwa:

Staniesz wyżej przemocy i pokonasz wrogi.
Cnota twoja krajowi trwale szczęście zrobi,
I będziesz godna berła, którym cię ozdobi.
(s. 132)

Mówiący chwali Wandę, utwierdza ją w przekonaniu o słuszności jej postawy i o potrzebie konsekwentnej obrony cnoty, a także, jak się później dowiemy, udziela jej też rad co do dalszej wędrówki drogą, którą kiedyś poznał, gdy „zbrojną ręką przechodził kraj cały” (s. 135). Znane mu są również dalsze losy bohaterki, gdyż „Moc Boska mu wszelkie skrytości objawia” (s. 133), ale ich wprost nie ujawnia, co oczywiście nie stoi w sprzeczności z zapowiedzią moralnego zwycięstwa Wandy: „Niepojęte są Boskie wyroki na niebie, / Ale chwała okryje nieśmiertelna ciebie” (s. 133). Bohater ten, spełniając przypisaną mu przez tradycję

epicką konwencjonalną funkcję – zna bohaterkę, zanim jeszcze doń przybyła, zna jej przyszłość i daje wskazówki dotyczące dalszego postępowania – ma wprowadzić niejako losy i działania Wandy w wymiar nadprzyrodzonego sensu.

Oczywiste są w tym wypadku anachronizmy (to zjawisko w poezji epickiej tamtego czasu nienowe, ale występuje raczej w utworach o charakterze żartobliwym, jak choćby *Myszeidzie* Krasickiego), które nie zgadzają się z klasyczną zasadą prawdopodobieństwa, czyniąc świat przedstawiony poematu po prostu konstrukcją literacką, zbudowaną z odpowiednio dostosowanych znanych motywów. Ów starzec jest przecież postacią z początku dziewiętnastego wieku, nie zaś z czasów Wandy; jego powoływanie się na Boga i ewokowany system wartości wskazywałyby na zakorzenioną już od dawna kulturę chrześcijańską. Gdy jednak zaczyna mówić konkretnie o przyszłości bohaterki, pojawiają się – co zrozumiałe z perspektywy późniejszych zdarzeń – już „bogi” w liczbie mnogiej, także „zawzięte bogi” działające przeciwko niej (a więc i przeciwko Bogu), jakkolwiek samo podsumowanie jego wypowiedzi wydaje się chrześcijańskie.

Opuszczenie przez bohaterki owego swoistego ogrodu, „cudownego raj” oznacza ponowne wejście w nieprzyjazny im świat historii i równocześnie świat epiki, skonstruowany zasadniczo odmiennie, w dużej mierze z elementów tradycji, niemogących już w takiej postaci wykreować wzniosłego, właściwego epopei nastroju. Warto dodać, że wzmianka o „pułkach niemieckiej przepawy” (s. 133) też raczej nie opisuje rzeczywistości czasów legendarnych. Opowiadanie o dalszej, żmudnej wędrówce bohaterek jest krótkie (podobnie zresztą jak wcześniejsza relacja o ich podróży przez las), zawiera się w kilku wersach:

Wiele przykrości biedne, wiele trudów miały,
Przez góry niedostępne i ogromne lasy;
Krótkie do tego wszędzie noclegi, popasy
Czyniła losem kraju królewna stroskana.
(s. 133)

Wrażenie literackości wywołuje przed wszystkim wprowadzona w utworze epicka machina, nie podwyższająca raczej tonu opowiadania, a prowadząca do efektu odwrotnego niż ten, który jej wówczas najczęściej przypisywano¹¹. Widać to w działaniu słowiańskiej odpowiedniczki Wenery, Dzidzieli, która kieruje się „osobistą nienawiścią” przeciwko tytułowej bohaterce, nie mogąc znieść, że „Wanda Dziewannie / Z czystości serca swego czyniła ofiarę” (s. 133)¹². Co ciekawe, Dzidzielia deklaruje, że będzie iść w ślady żony Jowisza z eposu Wergiliusza (tam, jak pamiętamy, Junona działała przeciw Wenus):

Kiedy wyrokiem nieba i sławą zajęty,
Wyzwolony Trojańczyk żeglował okręty,
I gardząc igrzyskami losu okropnemi,
Po utracie ojczyzny nowej szukał ziemi;
Pamiętam, że nieznośnym gniewem zapalona,
O zemstę króla wiatrów prosiła Junona;
Tak zrobię... [...]
(s. 134)

Postanawia więc zwrócić się o pomoc do pochodzącego z mitologii słowiańskiej boga wiatrów o imieniu Pochwist. Ów, jak się dowiadujemy, brat Eola mieszka nie w Tracji, lecz w Tatrach. Pod tym względem, a także z uwagi na – ogólnie rzecz ujmując – mało wzniosły charakter, przypomina on, także rezydującego właśnie w Tatrach, Eola z „lekkiego” poematu Franciszka Dionizego Książnina *Balon, czyli Wieczory puławskie*¹³. Mamy

¹¹ Należy pamiętać, że według wypowiedzi estetyczno-literackich oświecenia cudowność ma służyć przede wszystkim zadziwieniu odbiorcy. Zob. rozdz. *Można go nazwać panem poematów*, s. 59-63.

¹² Warto tu zauważyć, że Dziewanna pojawia się choćby u Jana Długosza właśnie jako odpowiedniczka rzymskiej Diany (J. Długosz, *Dziejów polskich ksiąg dwanaście*, tłum. K. Mecherzyński, t. 1, Kraków 1867, s. 39).

¹³ Zob. R. Dąbrowski, *Problemy z formą gatunkową poematu o powietrznej „bani”*. Balon, czyli Wieczory puławskie. Poema w dziesięciu pieśniach, [w:] *Czytanie Książnina*, red. B. Mazurkowska, T. Chachulski, Warszawa 2010, s. 206-207, *Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia*.

zatem w tym wypadku wyraźne obniżenie tonu, cała scena wydaje się właściwa bardziej poematowi heroikomicznemu niż „poważnej” epopei.

Pochwist okazuje się tutaj, podobnie jako jego brat, wrażliwy na kobiece wdzięki, więc bogini – nie ofiarowując mu za żonę uroczej nimfy, jak onegdaj uczyniła żona Jowisza – sama roztacza przed nim swoje uroki, niczym, gdyby nadal szukać literackich analogii, Hera chcąc oczarować Dzeusa, by odwrócić jego uwagę od działań wojennych¹⁴:

Ani pęzel cudowny, ani pióro wieszczce
Nigdy takich powabów nie odkryło jeszcze,
Jakimi ona swoją ozdobiła postać,
Aby omamić króla i pomocy dostać.
Na śnieżnym ciele rąbek zawiesiła biały,
Długie włosy w pierścieniach z wiatrami igrały;
W ustach niosła urazę, w oczach miłe troski,
Na pięknej twarzy smutek, ale smutek boski,
Jakiego nigdy w ludziach widzieć się nie zdarzy,
Był to bowiem i smutek, i okrasa twarzy.
Pierś pełna, to zakryta, to widziana czasem,
Tak ją zręcznie zasłonić, tak odkryć nawiasem
Umiała; różne przy tym stworzyła zaloty,
By ozdobić tym więcej wspomniane pieśszoty.
(s. 134)

Jak widać, także przywołana tradycja epicka traktowana jest w tym utworze z pełną swobodą, zmieniane są czy łączone różne znane motywy.

Skarga Dyzidzieli zostaje przez Pochwistę wysłuchana nie ze względu na przedstawione argumenty, nawiązujące do dziewictwa Wandy¹⁵,

¹⁴ Zob. *Iliada*, ks. XIII. O Herze przygotowującej się na spotkanie z Dzeusem czytamy m.in., że „włosy zbiera na grzebienie, / Prześliczne z nich na głowie układa pierścienie, / Pyszny ich okrąg lekko na ramiona spada (Hom. *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, oprac. M. Stęplewska, Kraków 2005, s. 238).

¹⁵ Jak na przykład czytamy u Długosza, Wanda już wcześniej, przed propozycją małżeństwa ze strony Rotygara, „w dziewiczej czystości pozostać ślubowała” (J. Długosz, *op. cit.*, s. 59).

a mało przekonujące, w rodzaju tych, które pojawiają się w ówczesnych poematach heroikomicznych –

Pierwsi prawa miłości szanują mocarze,
Pałą drogie ofiary, podnoszą ołtarze;
Wielka na koniec moja władza i potęga,
Wszystkie istoty ziemi i nieba dosięga.
Możnaż, królu, by jedna dziewczka niedołęzna
Wyższa była nade mnie i więcej potężna?
(s. 135)

– ani nawet dzięki przywołaniu analogicznej pomocy, jakiej jego brat udzielił Junonie. Na decyzję Eola wpływa przede wszystkim fakt, iż został on „Przejęty do żywego pieczonymi słowy” oraz „Omamiony na koniec nadzieją kochania” (s. 136). Wydaje więc niezwłocznie odpowiednie rozkazy podległym sobie wiatrom.

W konsekwencji, podczas gdy Wanda z towarzyszkami płyną Dunajem, kierując się do kraju Jazygów, „wiatry zapalczywe” powodują gwałtowną burzę, która zatapia barkę. Opis owej burzy dość dobrze oddaje dynamikę zdarzeń:

Burza z deszczem i gradem ludzkie twarze siekła,
Świst okropny dał ziemi żywy obraz piekła.
Złączona dzielnych wiatrów siła zapalczywa
Do dna przewraca Dunaj i brzegi okrywa
Spienionymi wodami, a rudel skręcony
I barkę osłabioną w różne miota strony.
Widać struchlałych majtków targających włosy,
Słysząc płacz, narzekania i straszliwe głosy.
Ile z łona nieszczęścia lub śmiertelnej trwogi
Modlitw, przysięg i ślubów odebrały bogi!
(s. 137)

Narrator zaznacza też wyraźnie swoje zaangażowanie emocjonalne, choćby zwracając się do miłości: „Patrz, miłości okrutna! Twój to czyn zuchwały, / Już ludzi nieszczęśliwych bałwany zalały” (s. 137).

Mimo wprowadzenia słowiańskich lokalnych bóstw, nie są one traktowane „serio”, pojawiają się w roli alegorii; przedstawienie ich aktywności jest po prostu poetyckim sposobem zaprezentowania przeciwności natury, a zarazem włączenia zdarzeń w epicką tradycję. Ich działania nie mogą wprawdzie zostać uznane za prawdopodobne, ale wpisują się w znany odbiorcy i rozpoznawalny przezeń zespół motywów (potraktowanych nawet dość przewrotnie: bogini miłości postanawia wzorować się na rywalce swojej rzymskiej odpowiedniczki). W tej sytuacji zrozumiałe i akceptowalne wydają się też wzmianki o bogach i mitologicznych historiach antycznych: Dzidzielia wspomina Junonę i wędrowki Eneasza; w innym miejscu czytamy, że żagle „miły prowadził Zefir”, zaś powierzchnia wody nazwana zostaje „Tetydy łonem” (s. 136). Bóstwa o rodowodzie antycznym przebrane w kostium słowiański przeciwstawiają się zatem, mającemu naturalnie zasadniczo odmienny status, Bogu chrześcijańskiemu, którego woli, co oczywiste, muszą ostatecznie ulec.

Dość plastyczny jest także opis burzy i jej skutków; jest on również ściśle związany z tradycją epicką – przypomina choćby scenę z *Odysei*, kiedy główny bohater zostaje sam na morzu i płynie, siedząc na belce z rozbitego statku¹⁶. Jedynie Wanda ocalała, w podobnych zresztą trochę okolicznościach, jak onegdaj wracający z wojny król Itaki:

Chwyliła sztukę z nawy urwanego drewna
I ratując z odwagą życie nieszczęśliwe,
Płynęła, gdzie ją wiatry pędziły burzliwe.
(s. 138)

Nie wiemy jednak, czy i gdzie znalazła swoją Ogięć, bo nie znamy dalszego ciągu poematu.

W omawianym utworze sporo miejsca zajmują długie opisy – przede wszystkim owego „ziemskiego raju” oraz burzy – a także przytoczenia

¹⁶ Odys, wisząc na figowcu, czeka, aż Charybda wyrzuci fragmenty statku: „Puściłem nogi i ręce, by wskoczyć na nie, i z pluskiem usiadłem tuż obok długich belek, a dosiadłszy ich, wiosłowałem co żywo własnymi rękami” (Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1953).

wypowiedzi bohaterów; same zdarzenia przedstawione są dość skąpo i lakonicznie. Mamy w *Wandzie* długą, obejmującą trzydzieści jeden wersów, mowę starca do podróżujących kobiet (która, jak się wydaje, ma posiadać charakter autorytatywny także dla odbiorcy utworu). Poza tym sama wypowiedź narratora dotycząca owego starca, wykreowanego tutaj na postać wzorcową, przypomina mowę pochwalną. Fragment poświęcony jemu i miejscu, w którym przebywa, wyraźnie odróżnia się od pozostałej części znanej nam partii poematu, stanowi odrębną całość utrzymaną w patetycznym tonie, kontrastującą z konwencjonalno-epickim i trochę „sztucznym” tokiem dalszego opowiadania. Do takiego wrażenia przyczyniają się wydatnie przytoczenia słów słowiańskiej bogini miłości wypowiedzianych najpierw do siebie (ponad siedemnaście wersów), a następnie do Pochwista (szesnaście wersów). Wypowiedzi bogini są zbyt długie jak na mowy postaci o takim statusie (przestrzegają przed tym niektórzy autorzy ówczesnych wypowiedzi estetyczno-literackich na temat epopei¹⁷) i nie służą powadze całego utworu, eksponując właśnie pewną „sztuczność”.

Podsumowując, można ogólnie stwierdzić, że łączą się tu w pewnym sensie reguły poematu opisowego, który – by tak rzec – przeżywa najlepsze chwile, oraz epopei, której trudno już zachować „powagę” wielkiego gatunku, unikając konwencjonalności i ewidentnej literackości. Jest to więc niejako próba napisania epopei na temat Wandy (wobec braku kontynuacji można sądzić, że zarzucona); poszczególne fragmenty są rodzajem studiów nad taką możliwością, wykorzystujących – by powołać się na analogię do malarstwa – różne kształty i barwy zestawiane i łączone ze sobą. Jako konkluzja nasuwa się konstatacja, że poemat ten znakomicie ilustruje charakterystyczny dla tamtego czasu rozpad stylistycznej i gatunkowej jedności epickiego dyskursu.

¹⁷ Euzebiusz Słowacki pisze na przykład, że obrazy alegoryczne, „gdy są zbyt przedłużone i często się ukazują, w oziębłość i znudzenie wprowadzić mogą” (E. Słowacki, *O poezji w ogólności*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 2: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1995, s. 367, *Świadomość Literacka w Polsce*).

„IDĄ DZIELNE SZEREGI, BRÓŃWSTRZĄSAJĄC DUMNIE”

Jędrzej Świderski, *Galicja oswobodzona*

W roku 1810 Jędrzej Świderski¹ wydał poemat *Galicja oswobodzona*, przedstawiający wydarzenia z poprzedniego roku. Utwór ten, składający się z sześciu pieśni, napisany został wierszem ciągłym trzynastozgłoskowym o rymach przeplatanych, obejmuje ponad tysiąc wersów, nierównomiernie rozmieszczonych w poszczególnych pieśniach².

Sam tytuł nawiązuje do słynnego eposu Torquata Tassa *Jerozolima wyzwolona*, sugerując analogię między opiewanym przez włoskiego poetę wyzwoleniem Jerozolimy z rąk Saracenów a wyzwoleniem części polskiej Galicji z niewoli austriackiej. Na uwagę zasługują umieszczone na wstępie motta. Pierwsze z nich to zdanie wypowiedziane w *Odysei* przez Atenę do Zeusa o tym, że przebywający właśnie u Kalipso Odyś nie może zapomnieć Itaki i – jak czytamy w przekładzie Jana Parandowskiego – „śmierci raczej wygląda i chciałby zobaczyć bodaj dym wznoszący się z jego ziemi”³. Mamy tu odesłanie do tradycji antycznej

¹ Informacje o życiu autora zob. J. Pachonński, *Słownik biograficzny oficerów Legionów Polskich 1796-1807*, Kraków 2003, s. 305-306, *Biblioteka Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego*, t. 2.

² Razem jest to 1008 wersów, a w kolejnych pieśniach odpowiednio: I – 168, II – 104, III – 84, IV 176, V – 188, VI – 288.

³ Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1984, s. 34. Tekst motta brzmi: „Cupidus vel fumum exuentem videre Patriae, sic mori optat” (Gotów jest umrzeć, byleby

epopei, a także do znaczącego u nas na początku dziewiętnastego wieku motywu wędrowki w poszukiwaniu utraconej ojczyzny. Drugie motto natomiast stanowi stwierdzenie Kazimierza Zawadzkiego, że przyczyny zguby ojczyzny należy upatrywać nie w przeznaczeniu, lecz w obyczajach⁴. W ten sposób autor wyraźnie wskazuje niejako dwa istotne aspekty omawianego poematu, przeplatające się nawzajem: epicki oraz – by tak rzec – polityczno-dydaktyczny.

Wojna polsko-austriacka w roku 1809, której rezultatem było przyłączenie części Galicji, gdzie znajdowała się rodzinna ziemia autora, do Księstwa Warszawskiego, nie może oczywiście być tematem epopei. Brak tu dystansu między czasem zdarzeń a czasem narracji; zaangażowanie emocjonalne podmiotu mówiącego jako uczestnika i świadka tego, o czym opowiada, nie pozwala na epicki obiektywizm. Gdyby odwołać się do poglądów Arystotelesa, dla którego wyznacznikiem poetyckości było naśladowanie⁵, nie można byłoby tego dzieła, podobnie jak oma-

tylko zobaczyć dym wydobywający się ze swojej ojczyzny/swojego domu). J. Świdorski, *Galicja oswobodzona. Poema w sześciu pieśniach*, Kraków 1810, s. 2. Nie udało się ustalić źródła wersji łacińskiej motto. Wszystkie cytaty z *Galicji oswobodzonej* w niniejszej pracy pochodzą ze wskazanej edycji; w nawiasie podawany jest numer pieśni i strony.

⁴ „O! Patria si sapis, exitium tuum non fato sed moribus imputes”. To część długiego tytułu dzieła Kazimierza Zawadzkiego: „Herculeus Labor spreta praesentium invidia et contempto ex flagrantibus odiis periculo dum Reipublicae consulitur, publicae utilitati et equestris ordinis dignitati a Casimiro Zawadzki, gubernatore Pucensi, sub specie Illustris doni consecratus. **O Patria! Si sapis: Exitium Tuum non fato sed moribus imputes.** Dantisci Imprimebat David-Fredericus Rhetius, Anno MDCLXXV [Praca Herkulesowa, ze wzgardą dla zawiści współczesnych i z lekceważeniem niebezpieczeństwa płynącego z zagorzałych nienawiści, ponieważ chodzi o Rzeczpospolitą, poświęcona jako znamienity dar na rzecz pożytku publicznego i godności stanu szlacheckiego przez Kazimierza Zawadzkiego, starostę puckiego. **O ojczyzno! Jeśli rozumna, zgubę swoją przypiszesz nie losowi, lecz obyczajom.** Drukował Dawid Fryderyk Rhete w Gdańsku, w roku MDCLXXV]” (podkreślenia moje; cyt. za: T. Mączyński, *Kazimierz Rogala Zawadzki. Jego życie i dzieła*, Toruń 1928, s. 63, tłum. E. Buszewicz).

⁵ „Musimy zaś nazwać poetą tego, kto uprawia sztukę naśladowania [...]” (Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Warszawa–Kraków 1983, s. 6, *Biblioteka Narodowa. Seria 2*, nr 209).

wianej wcześniej *Stanislaidy*, w ogóle zaliczyć do poezji. Nie ma tu fikcji, fabuły literackiej ani literackich bohaterów; poemat stanowi w istocie połączenie wierszowanej i opatrzonej w rozpoznawalne formalne cechy poetyckości kroniki niedawnych zdarzeń historycznych oraz komentarzy i ocen podmiotu mówiącego, w gruncie rzeczy dominujących nad opowiadaniem o tychże zdarzeniach. Pamiętamy naturalnie o formie popularnego u nas choćby w siedemnastym wieku eposu historycznego, ale i w ramach tej odmiany gatunku *Galicja oswobodzona* nie może się zmieścić. Autor wyeksponował wprawdzie, obok Napoleona, także kilku polskich wodzów, przede wszystkim Jana Henryka Dąbrowskiego, Józefa Poniatowskiego i Michała Sokolnickiego, ale żaden z nich nie jest pokazany w bezpośrednim „zbliżeniu”, zatem nie odpowiada wymogom stawianym bohaterom epepei. Warto zauważyć, że jeśli w takich utworach, jak *Wojna chocimska* czy *Pułtawa*, autorzy – także historię czyniąc tematem dzieł i wprowadzając jako bohaterów rzeczywiste postacie – tworzą „epickie” sytuacje ową historię uzupełniające czy nawet modyfikujące, to w *Galicji oswobodzonej* chodzi jedynie o wierszowane, poetycko ozdobione i skomentowane przedstawienie faktów znanych z innych źródeł. Feliks Bentkowski napisał o tym utworze: „Wiersz ten ma być w pewnym względzie wierszem bohaterskim, ale ani układ, ani rzecz nawet sama nie jest do tego rodzaju stworzona”⁶.

Omawiany poemat Świderskiego, posiadając widoczne cechy eposu, wpisuje się równocześnie w dominujący wówczas nurt mocno nacechowanej emocjonalnie i związanej bezpośrednio z bieżącymi wydarzeniami polityczno-militarnymi twórczości, która – jak zauważa Piotr Żbikowski – „na celu ma najczęściej apoteozę postaci Napoleona oraz pochwałę sukcesów na polach bitew wojsk polskich i francuskich”⁷. Można ją w większości zaliczyć do – stwierdza dalej badacz – „głęboko

⁶ F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, Warszawa–Wilno 1814, t. 1, s. 482.

⁷ P. Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, s. 579, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

zakorzenionego w tradycji literatury staropolskiej i XVIII-wiecznej nurtu okolicznościowej poezji politycznej”⁸.

Warto krótko przyrzeć się treści i kompozycji *Galicji oswobodzonej*. Pierwsza pieśń nie opowiada jeszcze o konkretnych zdarzeniach. Czytamy tu o kreacyjnym akcie Boga, tworzącego uporządkowany świat, a następnie o tym, że ów pierwotny porządek został w świecie ludzkim przez samych ludzi zniszczony i zapanowało wszelkie zło. Można odnieść wrażenie, że owo zło przywołane zostało przede wszystkim po to, aby na tym tle pokazać niwelujące jego skutki działania cesarza Napoleona, który także Polakom przywraca ich utraconą ojczyznę.

W kontekście tego, co stanowi treść pieśni pierwszej, wydarzenia przedstawione w drugiej pieśni mają uzyskać dodatkowy wymiar. Teraz przedmiotem zainteresowania staje się Polska. Autor uważa, że Polacy sami są winni swojej niewoli, a doprowadził do niej egoizm stanowy, mała liczba wojska, wolna elekcja:

Wyłączna stanów jednych duma i swoboda,
Ucisk włościan nieludzki, sejmów spreczne czyny,
Szczupłe wojska zastępy, możniejszych niezgoda,
Wybór królów: otóż to klęsk naszych przyczyny.
(II, 8)

Pojawia się wzmianka o Konstytucji 3 maja i próbach ocalenia ojczyzny oraz wspomnienie bitwy pod Maciejowicami, a pozostała część tej pieśni poświęcona jest sytuacji Polaków w zaborze austriackim i ich różnym postawom; mowa między innymi o niszczeniu ich kultury, wykluczaniu z urzędów, gwałceniu praw, germanizacji. Narrator wspomina o Polakach współpracujących z zaborcą, ale podkreśla też pamięć rodaków o ojczyźnie przez czternaście lat niewoli.

W następnej pieśni czytamy o nadziei, jaka zrodziła się po przejściu wojsk polskich przez Odrę. Podmiot mówiący chwali generała Dąbrowskiego, który między innymi przekonał Francuzów o patriotyzmie Polaków oraz zmobilizował rodaków do walki:

⁸ *Ibidem*.

Idą dzielne szeregi, broń wstrząsając dumnie,
Największego z cesarzów oręż groźny łyska;
[...].
Obok sławny Dąbrowski, prowadząc wygnańców,
Pierwszy dzielną uderza ręką w nasze pęta.
(III, 13)

Mówi również o zwycięskim powstaniu w Wielkopolsce, a także o wyzwoleniu Warszawy. Mamy więc w tej pieśni przede wszystkim dość ogólną, choć faktograficznie rzetelną relację o historycznych wypadkach z przełomu lat 1806 i 1807.

Czwarta pieśń poświęcona jest najpierw mieszkańcom Galicji, zawiedzionym, że ich kraj pozostał poza granicami Księstwa, ale i z nadzieją przez następne trzy lata oczekującym na powrót młodzieńców, którzy porzucili progi rodzinne, aby wstąpić do polskiego wojska. Czytamy też o działaniu zaborcy próbującego przeciągnąć Polaków na swoją stronę; dalej – o wkroczeniu wojsk austriackich na teren Księstwa. Mamy tu zwięzłe przedstawienie bitwy pod Raszynem, a także usprawiedliwienie opuszczenia przez oddziały polskie Warszawy, gdzie Austriacy spotykają się z pustką, ciszą i niechęcią. Zupełnie inaczej – przypomina autor – witano tu niedawno Francuzów: z radością jako wybawców.

W pieśni piątej, po refleksjach podmiotu mówiącego nad różnicą między żołnierzami idącymi na wojnę z przymusu, którzy niszczą i grabią (tak jak w tym wypadku Austriacy), a tymi, którzy są wolni, pojawiają się wzmianki o kolejnych etapach tej wojny, między innymi o opuszczeniu Warszawy przez zaborców, o wkroczeniu wojsk polskich na teren Galicji, kiedy „braterskie dłonie węzłem jedności się wiążą” (V, 23), o zdobyciu Sandomierza, o okolicznościach zdobycia Zamościa, następnie Brodów, Sanoka, Jarosławia. Wspomniane są również wcześniejsze walki i sukcesy polskiego oręża, szczególnie w ostatnich latach istnienia Rzeczypospolitej.

Szоста pieśń jest najdłuższa. Mamy tu najpierw stosunkowo dokładną prezentację bitwy o Sandomierz, kiedy nieprzyjaciel jeszcze raz próbuje zdobyć miasto, połączoną z pochwałą poległych Polaków oraz obrazem po bitwie. Podmiot mówiący opowiada następnie o wyjściu

Austriaków z Krakowa i o radości, jaka w związku z tym zapanowała w dawnej stolicy. Przypominają się świetne momenty historyczne i ci, którzy walczyli ostatnio za Polskę. Autor nawołuje do ich naśladowania i do służby ojczyźnie.

Galicja oswobodzona może stanowić ilustrację widocznego w tamtym czasie rozpadu klasycznej formy epickiej, co objawia się między innymi wysunięciem na pierwszy plan kategorii podmiotu mówiącego. Ma to związek z przemianami w sferze filozofii i estetyki, stawiającymi na centralnym miejscu indywidualne „ja”, a także z zyskującymi na znaczeniu literackimi formami dygresyjnymi, choćby z popularną wówczas poezją menippejską. Nie mamy tu wprowadzić do czynienia z właściwą poematowi dygresyjnemu postawą kreacyjną ani nawet z autokomentarzami, nie wyczuwamy też zmienności nastroju, ale usytuowanie w centrum uwagi „ja” mówiącego określa w istotnej mierze charakter utworu.

Nad opowiadaniem o zdarzeniach bierze górę ich komentowanie, dokonywane przez świadka i uczestnika tychże zdarzeń. Pojawia się tu także, co trzeba podkreślić, pewien element liryczny, a wypowiedź poety zyskuje znamię historycznego świadectwa. Językowym odzwierciedleniem zaangażowania emocjonalnego autora jest między innymi forma pierwszej osoby liczby mnogiej, wskazująca na utożsamienie się z Polakami, a przede wszystkim z mieszkańcami części Galicji wyzwolonej w roku 1809. Używając porównania z doświadczeniem rolnika wyglądającego deszczu podczas suszy, gdy z nadzieją patrzy na nadchodzącą chmurę, która jednak omija jego ziemię, mówi poeta o rozczarowaniu daremnym oczekiwaniem na wyzwolicieli:

Tak gdy Pana Zastępów gromowładna ręka
Stargała twarde pęta ludów niższej Wisły,
Nas tyran tym rażony srożej jeszcze nęka,
Tępi jarzmem ucisku ogniste umysły.
(IV, 15)

Opowiada jednak także o panującym wówczas patriotycznym nastroju i nadziei: „Nadzieja bliska szczęścia mile się uśmiecha / I duch nowy w ścieśnionej myśli światło wskrzesza” (IV, 15). Jeszcze mocniej nacechowane emocjonalnie wydaje się wspomnienie radości, jaka zapanaowała po wkroczeniu polskich wojsk do Galicji:

Odtąd na lubej ziemi zakwitły nam bluszcze,
Odtąd ciszę okropną przerwał krzyk radości,
Odtąd z siedlisk lechickich obce znikły tłuszcze,
Kryjąc twarze zmienione z wstydu i ze złości.
(V, 24)

Można tu widzieć *mutatis mutandis* (i w odpowiedniej skali), podobieństwo do późniejszego obrazu „pamiętnej wiosny wojny” z Mickiewicza *Pana Tadeusza*.

Podmiot mówiący omawianego poematu to człowiek doświadczony, o ugruntowanym światopoglądzie, systemie wartości i mocnej osobowości, żołnierz, który na przedstawione zdarzenia militarne patrzy – by tak rzec – okiem konesera. Równocześnie czuje grozę i okrucieństwo wojny, która nieodłącznie kojarzy się ze strachem i śmiercią:

Minęły słodkie chwile, człowiek ludzkość traci,
Zrywa związki najmiłsze, wieczność straszną ściga,
Gdy się trupów dotyka zamiast czułych braci,
Lub zsiekanе swe członki sam posród nich dźwiga.
Któż nie zadrży? Czyj umysł strach wtenczas nie ściśnie?
Gdy się groby łaknące swych łupów otworzą,
Gdy człowieka o ziemię olów srogi ciśnie,
Gdy wpółżywych z martwymi do jej łona złożą.
(IV, 17)

O faktach, które doprowadziły do sukcesu polskich wojsk i zajęcia kolejnych miast galicyjskich, aż po Kraków, poeta-żołnierz opowiada z reguły lakonicznie, dbając raczej o ich skomentowanie i ocenę, wyrażenie uczuć, które wywołują, niż o skrupulatne wyliczenie czy przedstawienie;

jedynie w niektórych wypadkach przygląda im się dokładniej. Przeważnie bardziej zależy mu na oddaniu nastroju i atmosfery, jakie towarzyszyły poszczególnym zdarzeniom, niż na dokładności szczegółów czy chronologicznej ścisłości. Używając na przykład nagromadzenia krótkich zdań, przywołuje dynamikę tego, co się dzieje, wielkość emocjonalnego napięcia i różnorodność efektów akustycznych wśród polskich żołnierzy po najeździe armii austriackiej na ziemię Księstwa:

Chrapliwy odgłos trąby bije w obłok z wrzaskiem,
Dźwięk muzyki zachwyca, do duszy przemawia,
Wre bęben ciągłym hukiem, tłumi wszystko trzaskiem,
Czulący wyraz fletu rozrzewnienie sprawia.
(IV, 17)

Gdy mówi o działaniach, które doprowadziły do „oswobodzenia” jego rodzinnej ziemi, stosuje znaną z epopei konstrukcję syntaktyczną, która – wykorzystując zeugmę – podporządkowuje aktywności podmiotu wspomnienie kolejnych zdarzeń: „Kryślij pióro, jak nasi wiekopomni męże, / Ogromowi najeźdzców bronią przejścia Wisły” (V, 22). Przywołuje więc, podając nieco szczegółów, zwycięstwo Polaków pod Górą Kalwarią, gdzie powstrzymali Austriaków próbujących się przeprawić przez Wisłę. Dalej mamy wzmiankę o przynoszących nadspodziewane rezultaty działaniach generała Dąbrowskiego w Wielkopolsce, który między innymi znacznie powiększył podległe sobie oddziały. Potem podmiot mówiący wspomina o obronie Jasnej Góry i o działaniach generała Zajączka, a następnie o odstąpieniu Austriaków od Torunia, który przez parę dni oblegali. Więcej uwagi poświęca autor opuszczeniu przez wojska austriackie Warszawy. Przed opowiadaniem o wyzwoleniu Galicji wraca jeszcze do zwycięstw Polaków pod Radzyminem i Grochowem, gdzie też uniemożliwiono Austriakom przeprawienie się na prawy brzeg Wisły. Jak widać, porządek opowiadania o tej wojnie jest wyznaczony przez wzmianki o różnych zdarzeniach, rozgrywających się w różnych miejscach mniej więcej w tym samym czasie, brak tu jednak dbałości o ścisłą chronologię.

Jeśli chodzi o samą akcję wojsk polskich w Galicji, mamy nieco dokładniejsze przedstawienie pierwszej zwycięskiej dla Polaków walki o Sandomierz, w której zginął między innymi książę Marcełi Lubomirski. Ciekawie pokazano zdobycie Zamościa, głównie z perspektywy jego austriackich obrońców, przedstawionych jako gnuśnych, leniwych i tchórzy, którzy dali się zaskoczyć nocą. Potem pojawiają się jeszcze wzmianki o zajęciu innych miast. Najwięcej miejsca poświęca autor ponownym walkom o Sandomierz. Ten fragment należy do najciekawszych w całym poemacie; jest to właściwie jedyny przypadek, kiedy możemy mówić o narracji uobecniającej (tak ważnej przecież w poezji epickiej), a czytelnik może wyobrazić sobie szczegóły przywoływanych zdarzeń⁹. Mamy tu obraz walk i zniszczeń, działających na niemal wszystkie zmysły efektów towarzyszących bitwie. Na uwagę zasługuje bardzo realistyczne wykreowanie tego obrazu, w warstwie językowo-stylistycznej przypominające trochę jeszcze barokową dosadność:

Huczą działa, czerwienią obłoki pożary,
Piekielny zapach siarki dusi okolice,
Krwawą ręką Mars srogi rozdziera ofiary;
Niebo samo przed złością ludzi kryje lice.
Drgają ciała zsiekanie i ziemię rumienią;
Przywała koń człowieka, człowiek konia razem,
Zgniecionych piersi usta zsiadłą krwią się pienią;
Pęka wnętrze, jak strona przecięta żelazem.
Zapalczywe umysły żenie duch rozpaczy,

⁹ Tak o przebiegu tej bitwy pisze Marian Kukiel: „Tymczasem upadł Sandomierz w nadludzkich bohaterskich zapasach. W nocy z 15 na 16 czerwca przypuścili Austriacy szturm generalny. Od bombardowania spłonęło pół miasta. Dziewięciu kolumnami piechota ich rzuciła się do szturm. Mordercza bitwa, w której co moment przychodziło do boju pierś w pierś, w której Weyssenhoff, Żółtowski, Brzechwa, Dziewanowski nową okryli się chwałą, trwała godzin dziewięć, dogorywała jeszcze w południe 16 czerwca. Ubyło z szeregu tysiąc blisko obrońców. Straty przeciwnika były większe: do 700 zabitych, do 1000 rannych, 315 jeńców kosztowała go sama bitwa dwudniowa. Lecz osłabienie załogi i brak ładunków zmusiły Sokolnickiego 18 czerwca do kapitulacji [...]” (M. Kukiel, *Wojny napoleońskie*, Warszawa 1927, s. 251, *Kurs Historii Wojen*, t. 1).

Kroat się po mogiłach trupów w górę wspina,
Odurzony napojem na szczyble się haczy;
Lecz spada z nich w przepaści i Boga przeklina.
(VI, 27)

Poeta wyjątkowo długo – jak na praktykę stosowaną w poemacie – powstrzymuje się od formułowania komentarzy, które w innym miejscu niemal zawsze przerywają opowiadanie o zdarzeniach. Poza tym wszystko wpisywane jest w niezmienny porządek i odnoszone do stałego sytemu wartości. Pamiętamy, że druga bitwa o Sandomierz została ostatecznie przez polskich obrońców przegrana, ale autor dba o podkreślenie, iż trwała ona długo, a „Sarmaci”, zadawszy nieprzyjaciołom bardzo duże straty, „Same gruzy poddają w ręce przeciwników” (VI, 28). Sposób przedstawienia ataku na obwarowane miasto, przedstawienia będącego kontynuacją wyżej zacytowanego fragmentu, wydaje się zresztą dość interesujący:

Pod stosem skrzepłych zwłoków ziemia drżeć się zdaje,
Stęka żywy wśród trupów, krew zalewa rowy.
Pną się po ciał zwaliskach śmiałków nowe zgraje,
Ognisty grad ich bije i gruchocze głowy.
Jak gdy olbrzymy z niebios strącić chcą Jowisza,
Sięgają górnych sklepień, drą się pod obłoki,
Ale piorun śmiertelny zuchwalców tych miesza,
Spycha ich w przepaść piekiel pan niebios wysoki.
(VI, 27-28)

Jeśli zauważymy, że wcześniej dowodzący polską załogą generał Sokolnicki został porównany do Jowisza, cała bitwa wygląda jak gigantomachia o jednoznacznie przypisanych rolach: atakujący pną się do góry jak giganci na Olimp, uzurpując sobie miejsce dla nich nieprzeznaczone. Jeśli nawet – zgodnie z prawdą historyczną – chwilowo osiągną swój cel, ostatecznie skazani są na przegraną. Ustępujący obrońcy zaś pokazani są w istocie jako zwycięzcy, którzy „Z głośnym marszem odchodzą po odwagi cudach”, aby dalej – „Szukać nowych

tryumfów w Herkulesa trudach, / I zemsty napastników, gdzie ich tylko zoczą” (VI, 28).

Ta sytuacja wpisuje się w całościowy sens *Galicji oswobodzonej*, która jest w dużej mierze utworem o przywracaniu właściwego ładu, zarówno w planie politycznym, jak – w pewnym sensie – moralnym. Ów ład wskazywany jest począwszy od pierwszych wersów poematu, poświęconych kreacyjnemu aktowi Boga, który jednak nie tworzy *ex nihilo*, ale niczym Platoński demiurg – wprowadza porządek do istniejącego wcześniej chaosu:

Był przedtem chaos, nieład, noc żałobno-czarna
I niekształtne atomy i w ciemnościach cienia.
Chciał Bóg – a wnet Prawica wszechwładna i darna
Życie światów ogłasza szród wieków milczenia.
[...]
Niewzruszony porządek i trafne stosunki,
W jednostajnym rozmiarze jaśnie się wskazują.
Jeden łańcuch kojarzą różne ciał gatunki.
(I, 3)

W takiej sytuacji łatwiejsze jest później budowanie analogii z działaniem Napoleona, który też uporządkował chaos, wypenił zło i wprowadził rozumny ład w świecie ludzkim. Owo zło tkwi głównie w tym, co było napiętnowane przez ludzi oświecenia. Na czoło wysuwa się zatem fanatyzm, który „Zawiązał usta prawdzie, okuł rozum w więzy” (I, 4) i prowadził nawet do zabijania w imię Boga. Pojawia się krytyka feudalnych zależności, zdeterminowania losu człowieka przez jego urodzenie, niesprawiedliwości, podporządkowania losu tysięcy ludzi pysze jednostek – „Jeden ludzi tysiące zgromadzał jak stada, / Co ducha wyziewały dla jego wygody” (I, 5) – oraz (to charakterystyczna dla oświecenia retoryka antywojenna) okrucieństwa i absurdalności wojen: „Dla kilku włoków ziemi pół świata w zawrocie, / Każdy rok dziejów ludzkich srogą klęską słyń” (I, 5).

To właśnie cesarz Francuzów, który usunął skutki tych zjawisk, jest przykładem władcy oświeconego, który „Na tronach jak filozof z ludz-

kością panuje” (I, 6); działa rozumnie, szerzy tolerancję, wolność, gromi fanatyzm, godząc rozum z wiarą, ogranicza władzę królów, nadaje sprawiedliwe prawa, łączy „oblask zwycięzcy z ludzkością i cnotą” (I, 7), wprowadza mądre ustawy, poprawia dolę chłopów. W te działania obdarzonego niemal boskimi atrybutami Napoleona wpisuje się – co należy podkreślić – jego rola wybawiciela Polski.

Wyzwalanie ziem polskich, w tym oswobodzanie Galicji, jest więc istotną częścią owego przywracania ładu, posiadającego sankcję Boską i zgodnego z naturalnym porządkiem rzeczy. Bóg przywoływany jest kilkakrotnie jako reżyser zdarzeń. W trzeciej pieśni na przykład czytamy:

Ale Pan ten, co gubi narody i wskrzesza,
Gdy już żadnej nie było powstania nadziei,
Sprawców rozboju królestw nagle rozum miesza,
Że sami zbawcę do klęsk wyzwali kolei.
(II, s. 12)

Mówiąc o nierozsądnym, lecz dla nas korzystnym, działaniu Austriaków, poeta komentuje: „Ale Bóg, co zamachom mściwym tamę kryśli, / Dopuścił, by w swej dumie obłąkał się hardy” (IV, 15). Dalej w odniesieniu do rozejmu podpisanego po zajęciu przez wojska austriackie Warszawy pojawia się pytanie retoryczne: „Któż nie uzna opatrzną Boga w tym prawicę?” (IV, 19).

Podobną rolę spełniają odwołania do ogólnych zasad i prawd, pojawiające się szczególnie wtedy, gdy mowa o sprawach wyjątkowo ważnych. Po zacytowanym wyżej fragmencie eksponującym okrucieństwo wojny czytamy na przykład, że nie boi się ten, „komu Nieba duszę wielką dały” – „Puszcza się w drogę śmierci niezachwianym krokiem, / Kto wposród steku niecnót wiódł niewinne życie” (IV, 17). Wzmianka o śmierci Lubomirskiego uzupełniona jest komentarzem: „Będzie żył nieśmiertelnie, kto za wolność ginie” (V, 24). Nieco dalej poeta, wspominając poległego Eysenbacha, konstatuje: „Ten tylko, kto umiera wielkich ludzi torem, / Przebrnął wieków powódzie, w późnych wnukach słynie” (VI, 28). Jak widać, nawet śmierć nie oznacza zakwestionowania wiary w ostateczny

tryumf ładu. Co ciekawe, kolejne pieśni *Galicji oswobodzonej*, niezależnie od ich treści, posiadają zakończenie – by tak rzec – optymistyczne¹⁰, wskazujące niejako nadrzędny porządek, który zapanuje nad chwilowym chaosem.

Wszystko, co służy przywracaniu owego porządku, oceniane jest pozytywnie, działania z tym sprzeczne zasługują na napiętnowanie. Świat utworu Świderskiego jest czarno-biały, moralnie dwubiegunowy. Walczący o wolność, służący ojczyźnie są gloryfikowani, są bohaterami zasługującymi pod każdym względem na pochwałę, zaborcy i najeźdźcy zaś oraz ci Polacy, którzy z nimi współpracują, są zdecydowanie napiętnowani. Stąd duża ilość zabiegów retorycznych, ewokujących różne formy wypowiedzi, a służących przeważnie amplifikacji. Widać to już w przypadku epitetów. Polscy żołnierze są na przykład dzielni i odważni, generał Dąbrowski jest „sławny” (III, 13), a Sokolnicki „dzielny” (VI, 27), zaś najeźdźcy są „znękań” i „pełni sromoty” (V, 22). Warto w tym miejscu zauważyć, że pojawiają się w poemacie także przypominające o tradycji eposu epitety złożone: „jazda bystrolotna” (IV, 17) i „śmiercioziewne chmury” (V, 24). Na uwagę zasługują dość liczne peryfrazy. Napoleon to między innymi „wybawca nasz” (I, 7), „największy z cesarzów” (III, 13), księżę Józef – „nieustraszony hetman” (IV, 17), Dąbrowski – „włoski bohater” (V, 22), a Stanisław Kostka Potocki – „mąż wielki” (VI, 32). Księżę d’Este nazwany zaś został „drugim Kserksesem”, a w innym miejscu „zbitym hersztem najeźdźców” (VI, 27).

Nasuwa się uwadze częste i z pewnym upodobaniem używanie rzeczownika „rycerz”, co zresztą jest w tamtych latach dość typowe i wiąże się w dużej mierze z ówczesnym wyraźnym odrodzeniem idei

¹⁰ Pierwsza kończy się podkreśleniem wielkości dzieła Napoleona, druga – stwierdzeniem w odniesieniu do austriackich zaborów: „Ale Bóg gwałtowników przed wieki osądził” (II, s. 11). Na końcu trzeciej pieśni pojawia się wzmianka o zawarciu pokoju i upokorzeniu się cesarza rosyjskiego. Czwarta kończy się wspomnieniem radości w Warszawie po wkroczeniu do niej wojsk napoleońskich, piąta – deklaracją wiary w przywrócenie całości Polski przez „mściciela, choć nie z naszych kości” (V, s. 26). W końcowej części pieśni szóstej, choć w ostatnich słowach wypierający się własnej ojczyzny zostaje potępiony, dominuje przekonanie o ostatecznym zwycięstwie.

rycerskiej¹¹, z całym jej systemem wartości, charakterystycznym także dla wojska Księstwa i „oswobodzicieli” Galicji. Poległy po Raszynie Cyprian Godebski na przykład to „rycerz śmiały, pamiętny w narodzie” (IV, 18). Na określenie Polaków poeta najczęściej używa rzeczownika „Sarmata”, zarówno w liczbie pojedynczej, jak i mnogiej, eksponując w ten sposób duchowe zakorzenienie w polskiej tradycji. W tym kontekście wskazać należy też kult bohaterów z przeszłości, przywołanie zarówno wodzów polskich, jak i – co znaczące, aczkolwiek nie oryginalne, bo eksponuje związek staropolskiej cnoty z rzymską *virtus* – antycznych. Walczących pod Raszynie poeta porównuje do „imion rycerzy wieków starodawnych” (IV, 19). Po wyzwoleniu Krakowa wyczuwa się nastrój powszechnej mobilizacji, przypominają się świetne momenty historyczne: „Czy to Bolesław Chrobry od Kijowa wraca? / Czy od Wiednia Sobieski wiedzie swych rycerzy” (VI, 30). Kościuszko nazwany jest w poemacie „Brutusem polskim”, zaś klęska pod Maciejowicami to „farsalskiej klęski widok nowy” (II, 9). Aby uzasadnić wycofanie przez księcia Józefa wojsk polskich z Warszawy, co mogłoby być odebrane jako „nieheroiczne”, poeta też odwołuje się do analogii antycznych:

Wódz, jak drugi Ulysses, obłożon od tłumu
Cofa się trafnie z wojskiem na brzeg Wisły prawy
I nie tracąc rycerzy w walkach bez rozumu,
Zwycięża jak Fabijusz sztuką bez rozprawy.
(IV, 19)

Jak już wspomniano, dowodzący obroną Sandomierza generał Sokolnicki przypominać ma Jowisza. Warto zauważyć, że mówiąc o postawie narodu polskiego po utracie niepodległości, poeta odwołuje się do bliższego wówczas Polakom i często przypominanego przykładu: „On jak drugi Eneasze, uniosłszy swe bogi, / Oplakiwał w tułactwie losy nowej Troje” (III, 12).

¹¹ A. Aleksandrowicz, *Etos rycerski czasów Księstwa Warszawskiego (na podstawie niepublikowanego traktatu A. J. Czartoryskiego)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia” 2007, vol. 62.

Podkreśleniu rangi przedstawionych postaci i zdarzeń, a także włączeniu ich w kontekst powszechnego doświadczenia, służą dość liczne (czternaście w całym, niezbyt przecież obszernym, poemacie) porównania homeryckie, które najwyraźniej odsyłają *Galicję oswobodzoną* do tradycji eposu bohaterskiego. Rozpoczynają one kolejno pieśni od trzeciej do szóstej, a poza tym znajdują się w innych miejscach w utworze, szczególnie w pieśniach trzeciej (cztery), czwartej (trzy) i piątej (cztery); w pozostałych pieśniach mamy tylko po jednym rozwiniętym porównaniu. Tą figurą posługuje się poeta już w początkowym fragmencie poematu, aby uwznioślić postać Napoleona:

Gdy zbrykane rumaki rozniosły woźnicę,
Lecą z szybkością strzały, z nozdrz ogień im pryska,
Szarpie wiatr wypuszczone ze mdłych ręki lice,
Druzgoce ślepe koła, kogo natrą z bliska.
Nieustraszony z tłumu jeździec się obierze,
Dosiada rozhukańców, w pysk wędzidłem ściąga:
Poznawszy na się mistrza, leniwiej pociąga
Zwierz zhukany, kark zwiesza i truchtuje w mierze.
Tak styr rządów objąwszy Napoleon dzielnie,
Okręt kraju z przepaści burzliwych ratuje.
(I, 6)

Radość, jaka zapanowała wśród Polaków po wejściu wojsk napoleońskich na polskie ziemie, porównana jest do radości żeglarza uwiecznionego długo w lodach arktycznych, który widzi nareszcie wschodzące słońce i „ze łzami wita swe zbawienie” (III, 12). Dość ciekawym pomysłem jest przywołanie na początku pieśni piątej przykładu matki, która stopniowo przyzwyczajając dziecko do samodzielności, cały czas nad nim czuwa, i odniesienie go do relacji między Francją a odzyskującymi niepodległość Polakami.

Występują również w *Galicji oswobodzonej* rozbudowane porównania, które mają wyeksponować negatywny obraz wroga. Taki sens ma choćby zestawienie żołnierzy austriackich z – nietoperzem:

Jak niedoperz gdy zmierzchem wkradnie się do izby,
Póki dzień blaskiem miga smutny w kącie dyszy;
Ale gdy noc posępna pousypia ciżby,
Chraپی każdy, a tony zaczynają myszy,
Wtenczas widmo to nocne rozpościera skrzydła;
Bije łbem gołym w ściany, mata się i płata:
Działwa z wrzasku umiera na odgłos strasydła,
Pani domu, modląc się, uchodzi do kąta:
Śmiały jednak gospodarz, wstając po omacku,
Krzese ogień bez trwogi i szuka latarnie.
Rzuca z wżgardą wzrok w górę, woła: Tyś to gacku?
A on strachem zdurzony do światła się garnie.
Tak rycerze Rakuzów popłoch z sobą noszą,
Wszereż i wzdłuż rozstawiają po kraju szeregi;
Skoro liczne powstania gonią ich i płoszą,
Robią się z najeźdźników tułacze i zbiegi.
(V, 21-22)

Na początku szóstej pieśni zachowanie wodza wojsk austriackich atakującego Sandomierz po zajęciu przez Polaków Galicji porównane jest do zachowania lwicy, której myśliwy zabije młode.

Aby zdyskredytować wodza Austriaków, poeta odnosi się do niego z wyraźnym sarkazmem, na przykład mówiąc o opuszczeniu przezeń Warszawy, komentuje: „Dumno-głośnie ukończył na milczeniu czyny, / Bo chcąc kraje podbijać, szanć wiać nie umiał” (V, 23). Chodzi oczywiście o szaniec na Pradze broniony przez majora Józefa Hornowskiego.

Istotnym środkiem uwnioślenia wypowiedzi są apostrofy, chętnie kierowane zarówno do cesarza Francuzów, który jest formalnym adresatem dość długiego fragmentu w pierwszej pieśni, kończącego się konstatacją: „Chylił się świat nad przepaść, ty na jego czele / Stanąwszy, gmach dźwignąłeś nazad pod niebiosy” (I, 8), jak i przede wszystkim do poległych bohaterów: „Do was zwracam te pienia, o szanowne cienie! / Coście śmiercią walecznych byt mężny skończyli” (VI, 30).

Cały poemat Świderskiego można właściwie potraktować jako rozbudowaną retoryczną mowę, dającą się usytuować przede wszystkim w ramach retorycznego rodzaju popisowego, ale także częściowo doradczego¹². Wynika to już zresztą z tych cech utworu, które wiążą go z tradycją eposu bohaterskiego. Trzeba przy tym podkreślić, że – jak pisze Piotr Żbikowski – retoryczność występuje jako „nadrzędna dominanta strukturalna”¹³ w poezji okresu Księstwa Warszawskiego. Warto też zauważyć, że w *Galicji oswobodzonej* kilkakrotnie w przypisach autorskich pojawiają się odwołania do konkretnych opublikowanych wówczas mów czy traktatów. Z punktu widzenia retorycznej argumentacji można tu widzieć wskazanie autorytetów, co istotne, współczesnych autorowi poematu. Nawołując do naśladowania poległych rycerzy, poeta zachęca do lektury mowy Stanisława Kostki Potockiego, nazwanego – jak wyżej wspomniałem – „wielkim mężem”, wygłoszonej w grudniu roku 1809 na posiedzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Warto zauważyć, że Potocki, określając poległych, także używa rzeczownika „rycerze”, a ich dokonania porównuje do tych, które były dziełem bohaterów antycznych¹⁴. Kiedy autor *Galicji oswobodzonej* formułuje pouczenie o tym, jak winna przejawiać się miłość ojczyzny, wskazuje z kolei wydany w Krakowie w tymże roku „traktacik” Andrzeja Markiewicza *O miłości ojczyzny*¹⁵, w którym zostały zaprezentowane, dodajmy: w formie logicznie uporządkowanego miniwykładu, te same idee. Aby wzmocnić argumentację na rzecz równości ludzi, Świderski wskazuje nieco dłuższy, opublikowany także w roku 1809 wykład tegoż Markiewicza *Moralność w wykładzie*

¹² Zob. A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris 1970, s. 97-98.

¹³ P. Żbikowski, *op. cit.*, s. 581.

¹⁴ S. Potocki, *Pochwała walecznych Polaków w ostatniej wojnie poległych, czytana na publicznym posiedzeniu Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 22 grudnia 1809 r.*, Warszawa 1810.

¹⁵ Pełny tytuł: *O miłości ojczyzny z aprobowanego do druku przez zwierzchność d. 22 lipca r.b. Rękopisma: O obrzydzeniu występków, wad i przesądów, a zamiłowaniu prawdy, cnót i przymiotów towarzyskich, do ukształcenia młodzieży na dobrych ludzi, obywateli i urzędników stosownego*, Kraków 1809.

*prawa przyrodzonego*¹⁶. Także więc w tym wypadku mamy do czynienia z historycznym świadectwem, oddającym nastrój, sposób myślenia oraz intelektualną aktywność świadków i uczestników tamtych zdarzeń.

Istotne jest również to, że bezpośrednia wypowiedź podmiotu mówiącego, pozbawiona elementu epickiego, występuje zarówno na początku – pierwsza pieśń – jak i na końcu – większa część ostatniej pieśni (sto sześćdziesiąt cztery wersy) – utworu. W obydwu przypadkach jest to pochwała połączona z naganą, przy czym w pierwszym mamy negatywne przedstawienie całego niemal świata przed pojawieniem się Napoleona, w drugim – przede wszystkim postaw rodaków obojętnych na losy ojczyzny. Obiektem pochwały w pieśni pierwszej jest władca-filozof realizujący podstawowe wartości oświecenia i w ramach tego przywracający wolność Polakom, na końcu poematu następuje zaś gloryfikacja polskich bohaterów, budzących podziw i przedstawianych odbiorcy jako wzór do naśladowania.

Ten końcowy, choć wcale niekrótki fragment poematu, stanowiący jego podsumowanie, zasługuje na dodatkową uwagę, gdyż sam w sobie jest właśnie dobrze skonstruowaną mową. Najpierw poeta zwraca się do tych rodaków, którzy polegli w ostatnich walkach i zasłużyli na cześć. Na tym tle mocniejsze jest napiętnowanie postaw tego, „kto do sławnych czynów bodźca nie uczuje, / By szedł śladem wielkości poległych rycerzy” (VI, 32). W dalszej kolejności następuje zachęta do naśladowania bohaterów – „My wszyscy uwielbiamy czyny ich przez cnoty; / Pokażmy światu przykład, jak kochać ojczyznę” (VI, 33) – przy czym sposobem spełnienia tego zadania nie jest tylko walka – „Można kochać ojczyznę bez krzyku, bez wrzasku” (VI, 33) – ale także choćby uczciwe pełnienie urzędu. Ta zachęta również jest wzmocniona przez wskazanie nagannego postępowania i jego zgubnych skutków dla kraju. Ujawnia się tu, widoczny także w innych utworach Świderskiego, satyryczny temperament autora:

¹⁶ Pełny tytuł: *Moralność w wykładzie prawa przyrodzonego, stosownie do przepisów Komisji Edukacyjnej w klasie IV szkół przyglównych krakowskich podczas przerwania bytu Polski dawana, Kraków 1809.*

Nie tak czynią ci, którzy znając ścieżki kręte,
Z prochu się powznosili przez szkołę podłości,
Co pod stopy możniejszych ścieląc karki zgięte,
Wyżebrali swe stopnie, głaszcząc ich słabości.
Gdzie gorzej, jak pijawka, co się ciała chwyci,
Bo ta sama odpada, gdy krwią głód zaleje,
Chciwy wydzierstw urzędnik nigdy się nie zsyci,
Pochłaniając oczami, do darów się śmieje.
(VI, 34)

Dalej wspomniane są jeszcze występki prawników, celników i sędziów. Na samym końcu zaś mamy wezwanie, aby brzydzić się tym, który kała „wbrew naturze swe gniazdo, swój naród” (VI, 36). Ostateczna wymowa utworu jest jednak, jak wynika z powyższych uwag, optymistyczna, a podkreśla to deklaracja, że krew wylana dla ojczyzny nie jest daremna:

Krew ta cuda uczyni, Boga nam ubłaga,
Że od zguby zasłoni drogi krzew ojczysty,
Krzew, który bohaterskie zaszczerpiło męstwo.
Gorliwość święta rządu, zapal ludu czysty
Wychowa go na drzewo, uwieczni zwycięstwo.
(VI, 35)

Galicja oswobodzona to utwór, który – jakkolwiek przywołuje tradycję epiki bohaterskiej – wpisuje się także (a może przede wszystkim) w kontekst dominujących w czasach Księstwa Warszawskiego form poetyckiej reakcji na bieżące zdarzenia i nastroje. Ujawnia zarazem własne doświadczenia i wyrazistą osobowość autora jako patrioty i żołnierza-legionisty, obeznanego z wojną, a równocześnie mocno przekonanego o Boskim porządku świata, łączącego w ramach spójnego systemu wartości rzymską *virtus* ze staropolską cnotą i etosem rycerskim oraz – co trzeba podkreślić – społeczno-filozoficznymi ideami oświecenia.

„SŁYNĄCA POWABY DZIEWICA”

A.C., *Wenda. Pieśni sławiańskiego barda*

W „Tygodniku Warszawskim” w roku 1815 ukazały się napisane przez A. C. (prawdopodobnie Adama Cieciszowskiego) fragmenty pierwszej pieśni, wraz ze wstępnym komentarzem i streszczeniem partii opuszczonych, poematu pt. *Wenda. Pieśni sławiańskiego barda. Wyjątki z pieśni pierwszej*. Sam autor we wstępie określa okoliczności napisania utworu. Wskazuje sytuację typową dla tamtego czasu i często przywoływaną: „po stracie ojczyzny”, gdy przyszło mu „zagrzebać się w ustroniu domowym”¹, poświęcił się poezji. Dalej wyjaśnia między innymi (jak trafnie zauważa Julian Maślanka, „z pewną dozą przesady”²) swoje literackie inspiracje:

Unosił mnie twórczy Homer, zachwycił Wirgili, lecz więcej nad innych upajał wdziękiem rozrzewniających pieśni Osjan. Ta słodka melancholia poezji północnej tak stosowna do losu i położenia naszego, zapalając rozgrzaną imaginacją, ośmieliła puścić się tonem przez geniusz ubitym, wziąłem sobie za wzór Osjana, a przenosząc się w czasy historii naszej

¹ A. C., *Poezja. Wenda. Pieśni sławiańskiego barda*, „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności” 1815, t. 2, s. 178. Wszystkie cytaty z tego wstępnego listu oraz z załączonego tekstu i streszczeń fragmentów opuszczonych pochodzą z tego wydania; w nawiasie podawany jest numer strony.

² J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 148.

bajecznej, pieniem słowiańskiego barda nuciłem czarodziejskie wdzięki Wendy, które nasi kronikarze przez podania swoje tak nadzwyczajnymi nam wysławiają (s. 178).

Nie podąża jednak ślepo za szkockim wzorem, gdyż – jak twierdzi – „bard słowiański gust oryginalny mieć powinien, a jeżeli przez położenie kraju ten bardziej do ducha poezji północnej zbliżyć się musiał, przez wygnańców Rzymu zadziwiające twory wieszczów południa znane mu być mogły” (s. 178). Na podkreślenie zasługuje tutaj jego świadomość wzorów epickich, do których próbuje się odnieść, świadomość autora nawiązującego do wprowadzonego przez panią de Staël podziału na poezję północy i poezję południa, ale zarazem chęć zaznaczenia własnej odmienności, polegającej na sytuowaniu się niejako pomiędzy nimi. Dalej dowiadujemy się, że poemat składa się z czterech pieśni, a teraz autor przesyła jedynie z prośbą o umieszczenie w „Pamiętniku” „niektóre wyjątki z pierwszej pieśni” (s. 179), o których pisze, posługując się znanym retorycznym toposem pokory: „Nie podchlebiam sobie, iżby one przed sądem surowej krytyki stanąć mogły, lecz rzecz dla zabawy kreślona, dla zabawy czytana, może nie być bez użytku” (s. 179). Znamy tylko owe „wyjątki”, więc warto im poświęcić nieco uwagi.

Ten poemat, jak większość tutaj prezentowanych, napisany został stychicznym trzynastozgłoskowcem i również bardzo wyraźnie wykazuje własności stylu retorycznego. O wstępie autor informuje nas jedynie, że znajduje się tam wezwanie „bardów, ażeby zgon Wendy, córki Krakusa opiewali” (s. 179). Ciekawa, a wyraźnie przywołująca Osjana, wydaje się tutaj zamiana Muzy (i jej późniejszych odpowiedników) na bardów, których śpiew ma niejako zastąpić klasyczną epikę. Zaraz potem następuje – to element jednak związany z ową epiką – rozbudowany okres retoryczny: w ośmiowersowej *protasis* zostaje przedstawiony Kraków („co nazwiskiem twórcy swego słyń”), w którym między innymi „twierdzy niezdobytej mocny zamek strzeże, / Wznosząc między obłoki niebotyczne wieże”, a przy tym „błyszczący złotym szczytem na książęcym grodzie /

Świątynia zgotowana na chwałę Pogodzie” (s. 180)³; w *apodosis* natomiast znajdujemy prezentację głównej bohaterki⁴:

Tam mieszkała słynąca powaby dziewica,
Której gładkość kibici, wdzięk świeżego lica,
Hojna w darach natura tak miłymi czyni,
Że wznieca zazdrość w samej piękności bogini.
(s. 180)

Prezentacja ta jest uzupełniona ciekawym, wobec znanych przekazów kronikarskich mogącym dziś nawet wywołać efekt komiczny, wyjaśnieniem genezy jej imienia: „I dlatego ją Wendy nazwano imieniem, / Bo każdy się uładził wdzięcznym jej wejrzeniem” (s. 180)⁵.

O rękę Wendy, która po ojcu Kraku odziedziczyła „berło i wielką duszę”, starało się wielu rycerzy przybywających – to raczej konwencja baśniowa – z różnych stron: „Z krain, kędy gorące słońca są promienie, / I gdzie posępnej nocy przemieszkują cienie” (s. 180). Wśród nich znalazł się właśnie ów Rytygier, „król Gotów krainy”, od razu scharakteryzowany jako chciwy głównie „dziedziny” krakowskiej władczyni, a przy tym „Z potęgi swej zuchwały i dumny bez miary” (s. 180). Stąd decyzja Wendy ze wzdrgadą odrzucającej jego zaloty, a urządzającej polowanie „innym swym miłośnikiem”, odbierana jest jako w pełni zrozumiała i uzasadniona.

³ Warto przypomnieć, że podobnie miała wyglądać Kruszwica w poemacie Krasickiego: „Wieże się zewsząd wznoszą niebotyczne” (I. Krasicki, *Myszeis*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, s. 99, *Dzieła zebrane*, t. 1).

⁴ Można tu widzieć echo charakterystyki bohaterki w Kronice Kadłubka: „Ona tak dalece przewyższała wszystkich zarówno piękną postacią, jak powabem wdzięków, że sądziłbyś, iż natura obdarzając ją, nie hojna, lecz rozrzutna była” (Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*, tłum. i oprac. B. Kürbis, indeks D. Zydorek, Wrocław 1992, s. 17, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 277).

⁵ Podobne wyjaśnienie imienia księżnej znajdujemy u Długosza: „Stąd i dla piękności otrzymała imię swe, gdyż szczególnym wdziękiem postaci jakby wędką zwracała ku sobie podziw i miłość wszystkich, urokiem oblicza, miłym spojrzeniem, układnością słów i całą swą pięknoscią słodko przemawiała do słuchaczy” (J. Długosz, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, ks. I, Warszawa 1961, s. 192).

Teraz następuje znowu rozbudowany okres retoryczny, wykorzystany w służbie bardzo już konwencjonalnego motywu, który raczej nie prowadzi do uwznioślenia przedstawionych zdarzeń, a przypomina raczej, jak w niektórych miejscach już w niniejszej książce wskazanych, status tego typu zabiegów w poematach heroikomicznych. Mamy tu bowiem krainę jędzy Zawiaści, której przedstawienie nawiązuje oczywiście do *Eneidy* (nawiązuje, można dodać, w dużej mierze podobnie jak choćby analogiczny fragment w *Pułtawie*):

Lecz kędy promieniste i wrzące potoki
Dziewięćkroć siarczystymi toczą się zatoki,
Kędy wieczysty ogień, dnia nigdy nie bywa,
Wrzask bluźnierstw, jęk cierpiących milczenie przerywa,
Kędy okropne płaczu i trosków mieszkania,
Strasliwe męki, smutne skargi i wzdychania,
Tam usiadłszy nad Styksu czarnymi brzegami,
Jędza Zawiaści trzykroć zgrzytnęła zębami,
Wstrząsa na łbie kudłatym padalce i żmije,
Kłem własne piersi gryzie, warczy, jęczy, wyje.
(s. 180-181)

Koło Zawiaści gromadzą się inne duchy piekielne – „pies trójgłowy”, „smok skrzydło-skory”, a potem „Zgryzot, Występków, Zbrodni, Mąk tłuszcza obrzydła” oraz bogini śmierci Hela. Do nich właśnie jędza wygłasza dobrze skonstruowaną z punktu widzenia retoryki mowę, której celem jest napiętnowanie zbytich sukcesów i ambicji Wendy – „Ona mocą powabów śmiertelnymi włada / I w końcu nieśmiertelnym może prawa nada” (s. 181) – przypomnienie sukcesów jej ojca – „Silną dłonią pokonał nieprzyjaciół wielu / I wkrótce na skalistym zwyciężył Wawelu” – nagana odmowy, jakiej udzieliła „Gotowi”, uzmysłowienie jej duchowej wielkości – „Wielkość duszy niewiasty, umysł niezachwiany / Zdają się już ją mieścić pomiędzy niebiany”. Wreszcie Zawiaść stawia retoryczne pytanie – „I małozże to dla nas do gniewu powodu?” – a następnie składa przysięgę:

Przez Flagetonu i przez Styksu wrzące fale,
Przez nieszczęścia, co zrodzę, wojny, co zapalę,
Przysięgam, że już więcej spokojną nie będę
I póty nad brzegami tymi nie usiądę,
Dopóki nie wyniszczę to zbrzydlę mi plemię,
Dopóki nie zagubię ich ród i ich ziemie.
(s. 182)

„Burzy w Erebie”, która rozpoczęła się na te słowa, przeciwstawiony jest spokój panujący na ziemi przed nadejściem świtu: „Niknie noc z gwiazd orszakiem, gaśnie księżyc błądy, / Szary brzask rodząc dzionek, spieszy w jego ślady” (s. 182). Opisem innych zapowiedzi rodzącego się dnia kończy się ten fragment poematu. Dalsza partia została przez autora streszczona. Dowiadujemy się, że zbierają się rycerze uczestniczący w zorganizowanym przez córkę Kraka polowaniu, a w odpowiedzi na jej obawy przed Rytygierem zapewniają, „iż w każdym przypadku piersiami ją osłonią” (s. 183). Same łowy są owocne, a utrudzeni myśliwi-rycerze zbierają się w południe, którego obszerny opis mamy już w postaci wierszowanej. Kiedy „Tak ogniem rozgorzały świat spoczywał w ciszy” (s. 183), Wenda zwraca się z mową do zebranych, zachęcając ich do udziału w uczcie „na świeżej darninie” (s. 184). Następnie zaś prosi „przyjemnych bardów”:

Wzruszajcie zmarłych duchy, płacząc nad ich zgonem;
Pieśni wasze są miłsze niżli wód mruczenie,
Miłsze niżli czulego słowika kwilenie.
A jak wietrzyk wiosenny, gdy wesoły wieje,
Tak się niesyta sławy bohaterów dusza
Opisem dzieł chwalebnych unosi i wzrusza.
Ty, Bojosiławie, wspomnij naszych przodków czyny,
Co się zaszczytem stali sarmackiej krainy.
(s. 184)

Wszyscy zabierają się do przygotowywania biesiady, zaś gdy ta jest gotowa –

Córka Kraka do niej z książęty zasiada,
A bard z cytrą ukryty pod cieniste drzewa,
O odległej przeszłości tymi słowy śpiewa:
(s. 184)

Treść pieśni Bojsława, dotyczącej „dzieł Wizimierza, księcia polskiego”, autor krótko streszcza. Na tej podstawie możemy widzieć tu przede wszystkim odniesienie jeszcze do tradycji homeryckiej, w której pojawia się motyw śpiewu o bohaterskich czynach podczas uczty. Bez wątpienia słusznie Maślanka widzi w tym miejscu pochwałę „pieśni o czasach zamierzchłych”⁶. Dalej jednak zostaje w wyraźny sposób wprowadzona tradycja osjaniczna. Jak bowiem informuje autor poematu: „po tym wstępie córka Kraka wzywa Morwińskiego Konнала, ażeby jako ziomek Osjana w rzędzie stanął bardów” (s. 135). Jego pieśń jest już „przytoczona”, odróżnia się także od pozostałej części utworu pod względem wersyfikacyjnym, gdyż występują tu wiersze krótsze, ośmio- i dziesięciozłogłoskowe; przyjmuje przede wszystkim postać dumy. Warto przy tym podkreślić, że „istotnym czynnikiem kształtotwórczym dumy było [...] oddziaływanie poezji Osjana”⁷. Trzeba również zauważyć, że taki zabieg – wprowadzenie do dzieła tekstu genologicznie odmiennego i stanowiącego odrębną całość, choćby na prawach przytoczenia – stanowi nowe zjawisko w poezji epickiej, będące ważnym znakiem procesu przemian w kierunku nowych form gatunkowych. Duma o miłości, zemście, dramatycznej pomyłce (bohater zabija kochankę) i śmierci, wiążąc się z głównym tematem poematu, wprowadza zupełnie inny klimat niż ten, który dominuje w poprzednich, przywołanych wyżej partiach utworu.

Po śpiewie Konнала mamy w dużym stopniu powrót do wcześniejszego tonu konwencjonalno-epickiego, następuje bowiem refleksja narratora o sile miłości – „Bo jakaż moc miłości oprzeć się jest zdolna, / Jakaż istność pod słońcem od jej władzy wolna?” (s. 187) – niepozabawiona wprawdzie

⁶ J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne...*, s. 148.

⁷ T. Kostkiewiczowa, *Duma*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. eadem, Wrocław 2006, s. 86.

pewnego elementu lirycznego, ale też wyraźnie nacechowana retorycznie. Przywołane zostają w niej bowiem przykłady głównie z mitologii i historii antycznej, co znowu czyni bliskim kontekst epopei, przykłady podsumowane uogólnieniem i wreszcie odniesieniem do samej Wendy:

Jej piekło, niebo, ziemia i niebo hołduje,
Ona zwierzętom, ludziom i bogom panuje,
A jednej córzy Kraka ta wszechwładna pani
Niedostępnego serca swym grotem nie rani?
(s. 188)

Miłość, chcąc „moc okazać swego panowania” (s. 188), przystępuje do działania, a towarzyszą jej – jak każę konwencja – liczne (chyba zbyt liczne), mające jeszcze mniej powagi niż abstrakcyjne postacie w epopei Woltera, alegorie: wdzięki, pieszczoty, „zwodnicze nadzieje”, a także „niestałość skrzydłata”, „żywa i płocha radość”, skromność i prostota. Dalej zaś pojawiają się też między innymi żądza, troski, skargi, niepokoje, złość, a w końcu:

Z zapaloną pochodnią gniew szalony leci
I wścieklej nienawiści srogi płomień nieci;
Namietnością niesiony mija orszak cały,
A powoli się za nim wlecze żal zgrzybiały.
(s. 188)

Znowu więc, jak widać, bierze górę swego rodzaju „zabawa” w pisanie epopei, obniżająca ton dzieła. Jak czytamy w streszczeniu zakończenia pieśni, wszystkie działania miłości wobec Wendy okazują się bezskuteczne. Bogini jednak nie rezygnuje i „w postaci rozrzewnienia, pieśnią Konnała wzniesionego do serca Wendy się wkrada” (s. 189). Córka Kraka, czując nowe „wzruszenia”, postanawia kontynuować polowanie, podczas którego spotyka się z księciem Litwy Gromwrogiem. Oboje nie mogą ukryć swoich uczuć, „lecz Wenda, bojąc się więcej wydać, zapuszcza się za łąką przez charty gonioną i tak się od swoich rycerzy oddala, że sama wśród puszczy przy nadchodzącej burzliwej nocy

zabłąkana zostaje” (s. 189). Zapowiedziane następne pieśni poematu nie ukazały się.

Jak widać, także w tym utworze mamy próby połączenia różnych kategorii estetycznych, przy czym (przynajmniej we fragmencie, który znamy) na czoło wysuwa się już zdecydowanie konwencjonalna i „sztuczna” tradycja epicka. Ogólnie należy stwierdzić, iż jest to utwór wyraźnie eklektyczny, przy czym trudno tu raczej odnaleźć czytelny zamysł autora dokonującego połączenia tak różnych kategorii. Należałoby w tym wypadku mówić raczej o eklektyzmie „bezsilnym”⁸. Możemy się domyślać, że w dalszym ciągu poematu osjanizm zaznaczyć się miał wyraźniej. Zapowiada to treść śpiewanej dumy oraz samo zakończenie pieśni. Tradycja klasycznej epopei zdecydowanie traci tu na znaczeniu, ustępując miejsca nowym jakościom estetycznym.

⁸ Zob. Eadem, *Jedność i różnorodność w dziele i procesie literackim – propozycje i tezy dyskusyjne*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 13, *Studia Dziełnastawieczne. Rozprawy*, 14.

„BY ŚWIAT CZYTAŁ, ŻE POLAK PRZED SZEŚCIU WIEKAMI...”

Dyzma Bończa Tomaszewski,
Jagiellonida

Gdy w 1816 roku Dyзма Bończa Tomaszewski starał się, bezskutecznie, o katedrę wymowy i poezji na Uniwersytecie Wileńskim, dołączył do wymaganej rozprawy fragment swego nowego utworu pt. *Jagiellonida*. Nie spotkał się on z uznaniem, a bardzo krytycznie został oceniony przez recenzenta Jana Śniadeckiego, który napisał między innymi: „Przyłączona pieśń jego [autora] z *Jagiellonidy* żadnego talentu do poezji nie wskazuje, jest to nieszczęśliwa kopia niektórych myśli Milтона, wyłożona wierszem niesmacznym”¹. Dwa lata później jednak dzięki temu dziełu Tomaszewski został członkiem Akademii Wileńskiej. Obszerne fragmenty utworu znalazły się, za sprawą Jana Gwalberta Styczyńskiego, w „Dzienniku Wileńskim” w roku 1817. W krótkim wprowadzeniu wydawca zwraca uwagę, co ciekawe, na jego temat: „Dzieło to w rodzaju poezji bohater-skiej wzbogacające ojczystą literaturę, zawsze będzie mile czytane od ziomków, którzy w uwielbionym Władysława Jagiełły panowaniu widzą sławę swojego narodu”². W całości zaś *Jagiellonida*, czyli *Zjednoczenie*

¹ Cyt za: J. Korpała, *Dwie recenzje Jagiellonidy D. B. Tomaszewskiego*, „Ruch Literacki” R. II, 1927, s. 319.

² „Dziennik Wileński” 1817, t. 6, s. 113.

Litwy z Polską. Poema oryginalne przez pisarza poematu „Rolnictwo” w 12 pieśniach została opublikowana w Berdyczowie w tymże samym roku; później ją wznowiono, znów w Berdyczowie oraz w Połocku. Utwór jest napisany oktawą, ale zbudowaną z wersów trzynastozgłoskowych, co sprzyja wolniejszemu tokowi opowiadania.

Jagiellonida pojawiła się w szczególnie sprzyjającym momencie historycznym, kiedy spore były nadzieje na powiększenie Królestwa Polskiego o tzw. ziemie zabrane, czyli w istocie na powrót do unii polsko-litewskiej. Odpowiadała więc znakomicie polskim nastrojom tamtego czasu, trochę podobnie jak niegdyś parafraza *Jerozolimy wyzwolonej* w kontekście wojen Rzeczypospolitej z Turcją. W takim duchu zresztą, z niewątpliwym zamiarem aktualizowania problemu unii Polski i Litwy, została napisana.

MIĘDZY HISTORIĄ A POEZJĄ

Na początku Tomaszewski umieścił *Przedmowę*, w której wyjaśnia powody napisania dzieła i przedstawia swój pogląd na temat istoty poezji (przy częstym, co nie jest tu bez znaczenia, odwoływaniu się do Homera) oraz krótko charakteryzuje niektóre aspekty *Jagiellonidy*. Twierdzi między innymi, że poezji nie sposób dokładnie pojąć ani określić, a jeśli ktoś chce zrozumieć, czym ona jest, „musi wezwać na pomoc uczucia, jakie w nas sprawia widok pięknej krainy, przenikająca muzyka, spojrzenie ulubionej osoby, a nadto wszystko przejęcie się religią, która serce nasze zachwyca przytomnością w pośród nas Bóstwa” (s. IV)³.

Niemal niemożliwe jest oddanie w pełni tego, co człowiek czuje w sercu. Próbuje to robić poetycki geniusz, który nie może być ograniczony przez reguły, zaś wszelkie zalecenia pod jego adresem mogą odnosić się jedynie do odpowiedniej postawy moralnej:

³ D. Bończa Tomaszewski, *Przedmowa*, [do:] idem, *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne*, Berdyczów 1817, s. IV. Wszystkie cytaty z *Jagiellonidy* pochodzą z tej edycji; w nawiasie podawany jest numer pieśni i oktawy, a w przypadku przedmowy – numer strony.

A jeśliby kto śmiał dać rady poecie, którego tylko sama natura prowadzi, to by do niego tak mówić należało: Bądź cnotliwym, szanuj swoją religiją, zostań wolnym, nie upadłaj tego, co kochasz, uświęć swoje serce i przemień go w przybytek bóstwa, a anioł pięknych i wysokich myśli zbliży się do ciebie (s. V).

Tomaszewski uważa jednak, że istnieją „pewne prawidła sztuki”, wymagające od autora respektowania – to przejaw zakorzenienia w tradycji klasycyzmu – zasady prawdopodobieństwa, a powołuje się przy tym przede wszystkim na poglądy włoskiego poety, tłumacza i estetyka Melchiora Cesarottiego. Autor *Jagiellonidy* przyznaje się do naśladowania innych twórców, ale wyjaśnia, że czyni to, aby oddać „cnoty i męstwo Polaków” (s. VII). Brakiem odpowiednich zdarzeń w naszej historii wyjaśnia w pewnym stopniu niemożność zachowania jedności akcji. Jest świadomy niedoskonałości utworu, nieposiadającego jeszcze, jak twierdzi, tradycji w polskiej literaturze; wskazuje też własne niedostatki jako twórcy, które mogły uniemożliwić pełne oddanie zasług Jagiełły.

We „właściwym”, wierszowanym tekście *Jagiellonidy* Tomaszewski nie podejmuje metody wchodzenia *in medias res*, by potem przywołać fakty wcześniejsze (co może byłoby korzystne), lecz decyduje się opowiedzieć chronologicznie o tym, co działo się w dość długim czasie. Jedność akcji pozostawia sporo do życzenia, gdyż autor wprowadza zbyt wiele zdarzeń, nie zawsze układających się w jeden ciąg przyczynowo-skutkowy, zatem tok opowiadania może przypominać pod tym względem bardziej relację historyczną niż epicką. Jak stwierdza Anna Grześkowiak-Krwawicz, formułując bardzo krytyczną ocenę *Jagiellonidy*: „całość ciężka, niespójna, przeładowana sztafażem antycznym, jest dziełem wyraźnie nieudanym”⁴. Ryszard Przybylski używa określenia „miernota patriotyczna”⁵, dodając

⁴ A. Grześkowiak-Krwawicz, *Dyzma Bończa Tomaszewski (1749-1825)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994, s. 503.

⁵ R. Przybylski, *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiórce (1795-1830)*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, s. 176, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

niece dalej, iż „pamięta się o niej ze względu na strasznie banalną, ale wręcz idealną realizację klasycznego wzoru epopei”⁶. Wydaje się jednak, że dzieło to zasługuje na uwagę jako próba wpisania się w historię szacownego gatunku epickiego.

W utworze zostały w zasadzie przedstawione zdarzenia rozgrywające się w ciągu ponad dziesięciu lat: od najazdu rusko-litewskiego na ziemie polskie i zatargu polsko-węgierskiego w Krakowie pod koniec 1376 roku po chrzest Jagiełły w lutym roku 1386. Do wcześniejszego okresu sięga krótkie opowiadanie o wydarzeniach na Litwie, szczególnie o obaleniu Jawnuty przez Olgerda, co nastąpiło zimą na przełomie lat 1344 i 1345.

Na początku *Jagiellonidy* zostaje przedstawiony konflikt między załogą węgierską na zamku wawelskim a krakowskimi mieszczanami, który stał się przyczyną wyjazdu z Polski Elżbiety, matki króla Ludwika. W dalszej części pierwszej pieśni dowiadujemy się o księżętach panujących wówczas na Litwie i jesteśmy świadkami polowania, podczas którego zacieśniła się przyjaźń młodego Jagiełły z jego stryjecznym bratem Witoldem. Obaj biorą później udział, wraz z księżętami ruskimi, w zainspirowanym przez Kiejstuta najeździe na ziemie polskie. Wtedy spotykają nad Sanem pustelnika, który przepowiada Jagielle, że przyjmie on wiarę w prawdziwego Boga i zjednoczy dwa narody. Następnie uwaga zostaje skupiona na dzielnym czynie Piotra Grzymały, uchodzącego wraz z żoną i synem przez Wisłę przed najeźdźcami. Dalej następuje opowiadanie o oblężeniu Kowna przez Krzyżaków, którzy zostają odparci przez Jagiełłę. Ten ostatni, dowiedziawszy się o śmierci swojego ojca Olgerda, śpieszy na jego pogrzeb, a później obejmuje po nim władzę. W tym czasie polscy panowie zwracają się o pomoc do króla Ludwika, który wnet przybywa na czele swoich wojsk. Spotyka też oddziały polskie, którym zleca zdobycie Horodła, Chełma i Grabowca, a sam prowadzi Węgrów w kierunku Bełza. Polacy sprawnie wykonują zadanie, po czym przychodzą z pomocą oddziałom węgierskim i wraz z nimi zdobywają Bełz. W wyniku pośrednictwa litewskiego król zostawia księciu bełskiemu Jurgiemu jego lenno,

⁶ *Ibidem*, s. 177.

a w grodzie odbywają się igrzyska i turniej rycerski. Panowie polscy, wdzięczni Ludwikowi, składają następnie w Krakowie przysięgę, że po jego śmierci na polskim tronie zasiądzie jedna z jego córek. Tak kończy się pieśń szósta, czyli pierwsza połowa utworu, stanowiąca w dużej mierze zamkniętą całość.

Druga połowa *Jagiellonidy* skupia się głównie na wydarzeniach na Litwie i roli, jaką odgrywa w nich Jagiełło. Namówiony przez szwagra Wojdyłłę, występuje on, zawarłszy wcześniej sojusz z Krzyżakami, przeciw stryjowi Kiejstutowi i wysłał brata Świdrygiełłę, aby oblegał Połock. Kiejstut jednak wtrąca Jagiełłę wraz z jego matką do więzienia w Witebsku i sam ogłasza się wielkim księciem. Sprzeciwia się temu inny syn Olgierda, Korybut, a w czasie gdy próbuje pertraktować ze stryjem, Jagiełło zostaje cudownie uwolniony z więzienia przez pustelnika i przybywa do Wilna, odzyskując swoją pozycję. Kiejstut zbiera siły, a Witold podejmuje próbę mediacji między nim a Jagiełłą, przybywając do obozu tego ostatniego. Tymczasem Kiejstut, otrzymawszy wiadomość, że jego wojsko buntuje się i przechodzi na stronę wielkiego księcia, a on sam będzie uwięziony, zabija się. Witold natomiast zostaje odesłany do Krewy i umieszczony w więzieniu, skąd jednak ucieka podstępnie dzięki pomocy swej żony Anny i uchodzi do Prus, gdzie zostaje przyjęty przez wielkiego mistrza krzyżackiego Czolnera. Ten ofiarowuje mu pomoc i osadzenie na litewskim tronie, żądając w zamian przyjęcia przezeń wiary chrześcijańskiej. Witold, przekonany przez pobożną Annę, już chrześcijankę, nie godzi się na to, a zachęcony przez Jagiełłę za pośrednictwem przysłanego przezeń Radziwiłła, porzuca Krzyżaków. Ci ostatni najeżdżają ziemie litewskie, zdobywają nawet Troki, ale zostają zmuszeni do poddania się. Zaraz potem Jagiełło ma proroczy sen, w którym widzi obraz swojej przyszłej małżonki. Okazuje się on zgodny z wizerunkiem nowej polskiej królowej Jadwigi, który przywiózł Radziwiłł, gdyż był w Krakowie świadkiem koronacji i zachwyił się jej urodą oraz opowieściami o jej cnotach. Wielki książę wysłał wnet do Polski posłów z propozycją swojego małżeństwa z Jadwigą, połączonego z przyjęciem przezeń chrześcijaństwa i unią obydwu państw. Oferta ta, po zasięgnięciu jeszcze na żądanie Jadwigi opinii

panującej na Węgrzech Elżbiety, jej matki, zostaje przyjęta. W Polsce Jagiełło jest witany z radością. Wnet odbywa się jego chrzest, a w nocy poprzedzającej ślub i koronację zjawia mu się znowu święty pustelnik i pokazuje mu obrazy jego następców na polskim tronie.

Z punktu widzenia kompozycji utworu można zauważyć, że zarówno w pierwszej, jak i w drugiej z wyodrębnionych wyżej jego części dałoby się potraktować jako odrębne całości po trzy kolejne pieśni. W pieśniach od pierwszej do trzeciej mamy prezentację sytuacji i zdarzeń w obydwu krajach, w Polsce i na Litwie, oraz informację o najazdach z zewnątrz, zaś w pieśniach od czwartej do szóstej uwaga skupia się na współdziałaniu polsko-węgierskim w zwycięskiej wojnie przeciwko najeźdźcom ruskim. Pieśni od ósmej do dziewiątej poświęcone są walkom między książętami litewskimi, natomiast trzy ostatnie – przede wszystkim działaniom Jagiełły prowadzącym go bezpośrednio do polskiego tronu. Taka próba uporządkowania przedstawionych zdarzeń może ułatwić spojrzenie na utwór jako całość.

Nasuwa się jeszcze jedna uwaga odnośnie do kompozycji omawianego dzieła. Rozpoczęcie od przedstawienia konfliktu polsko-węgierskiego, niepowiązanego bezpośrednio z główną akcją, wydaje się uzasadnione dopiero w perspektywie całości. *Jagiellonida* bowiem eksponuje kierunek czynów i zdarzeń: od konfliktu do zgody, od waśni do twórczego pojednania. Z tego punktu widzenia pierwsze sześć pieśni prowadzi od krakowskiego zatargu, przez wspólną walkę, do afirmacji sojuszu obydwu państw i zapowiedzi ofiarowania polskiego tronu córce Ludwika. W międzyczasie zostaje także opisane pojednanie z litewskim i ruskimi najeźdźcami. Następne sześć pieśni pokazuje, jak dochodzi do zawarcia pokoju na Litwie, głównie między Jagiełłą a Witoldem, zaś w dalszej kolejności do unii między dwoma wcześniej zwaśnionymi państwami: Litwą i Polską. Atmosferę ostatnich pieśni charakteryzuje w przeważającej mierze radosny nastrój (niczym później dwie ostatnie pieśni *Pana Tadeusza*). Zdarzenia w nich przedstawione, związane właściwie jedynie ze sprawami małżeństwa Jagiełły i Jadwigi, odbywają się w atmosferze święta. Widać więc, że Tomaszewski podejmuje próbę skomponowania

epopei według dość czytelnego zamysłu. Gorszy efekt przynosi jednak, jak sądzę, jego realizacja w rozwiązaniach bardziej szczegółowych.

Podjęty przez autora temat wydaje się dobry na epopeję, szczególnie ze względu na rangę bohatera, jakkolwiek skupienie uwagi na samych okolicznościach unii polsko-litewskiej może wiązać się z niedostatkami nośnika heroiczności, jakim w dziejach gatunku był przede wszystkim znany i utrwalaony w tradycji konflikt zbrojny. Podobnie jak w *Pułtawie*, autor przywołuje w przypisach konkretne źródła historyczne, na przykład dzieła Naruszewicza, Bielskiego, Strykowskiego czy Długosza, i nieraz przytacza z nich dość obszerne cytaty. Możemy odnieść wrażenie, że Tomaszewski dba o potwierdzenie prawdziwości (nawet nie prawdopodobieństwa) przedstawionych zdarzeń. W rzeczywistości jednak historia traktowana jest przezeń dość swobodnie, podporządkowana zostaje interesowi poetyckiemu. Autor zasadniczo nie zmienia najważniejszych znanych faktów, ale dokonuje z nich wyboru, a niekiedy trochę je modyfikuje, aby uzyskać zamierzony efekt. Trudno też mówić o ścisłej wierności historycznej prawdzie, jeśli chodzi o szczegóły obyczajowe czy religijne. We wspomnianych przypisach chodzi przede wszystkim o przywołanie kontekstu innych wypowiedzi na temat przedstawionych zdarzeń, nie zaś (przynajmniej w mniejszym stopniu niż w *Pułtawie*) o „udowodnienie” ich prawdziwości. Utwór jest dość długi, lecz nie ma tu zbyt wielu historycznych konkretów, dominują obrazy i komentarze.

Dla urozmaicenia zostają też wprowadzone nieznanujące potwierdzenia w źródłach sytuacje fikcyjne, o stosunkowo małej wadze albo nieodbierane jako sprzeczne z prawdą, takie jak wzmianka o miłości Krystyny Tęczyńskiej do poległego w krakowskich zamieszkach Korwina czy – przedstawione dokładniej – zdarzenie na polowaniu, podczas którego Jagiełło uratował życie Witoldowi. Do ciekawszych fragmentów utworu należą epizody, które jako dygresje nie są niezbędne z punktu widzenia ciągłości przedstawionych zdarzeń, ale stanowią ich urozmaicenie. Najdłuższy z nich to dramatyczna historia Adeli opowiedziana w czwartej pieśni przez nią samą oraz jej brata Świętosława rycerzowi Janowi Skarbkowi. W pieśni drugiej natomiast poznajemy, zaprezen-

towaną tym razem wprost przez narratora, inspirowanego wzmianką w *Kronice Bielskiego*, historię brawurowej ucieczki Piotra Grzymalczyka.

OSĄD MICKIEWICZA

Do popularności epopei o Jagielle przyczynił się w dużym stopniu Adam Mickiewicz, który w swojej recenzji (Ignacy Chrzanowski uważa, że „jest to jedyny tytuł do wzmianki o tej elukubracji”⁷) ocenia to dzieło krytycznie z punktu widzenia klasycznych reguł gatunku, a przy tym wypowiada kilka ciekawych ogólnych uwag dotyczących tychże reguł. Zarzuca epopei Tomaszewskiego istotne uchybienia w zakresie jedności akcji; jego zdaniem autor *Jagiellonidy* przedstawia kolejno wojny, które „są oddzielnymi i prawie żadnego widocznego pomiędzy sobą związku nie mającymi wypadkami”⁸. Mickiewicz ma też duże zastrzeżenia do kreacji głównego bohatera, który w epopei winien być „najważniejszą akcji osobą”, a także „charakterem i dziełami swoimi wszystkich innych celować”⁹. Tymczasem w *Jagiellonidzie*, jak zauważa, przyszły polski król niczym się właściwie nie wyróżnia, nie jest najważniejszą postacią, szczególnie w pierwszych pieśniach, „nie przez niego to ani dla niego wszystko się działo”¹⁰; poza tym autor, „wprowadzając go na scenę, prawie zawsze stawia obok osobę, która więcej aniżeli sam bohater interesować zwykła”¹¹.

⁷ I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Literatura Polski porozbiorowej*, cz. 1: *Klasycyzm I połowy XIX wieku*, oprac. W. Walecki, Kraków 2003, s. 205. Juliusz Kleiner skonstatował, że „Mickiewicz trafnym odczuciem poetyckim poznał mierność i słabość tego dzieła” (J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, wyd. poprawione, Lublin 1995, s. 117).

⁸ A. Mickiewicz, *Uwagi nad Jagiellonidą Dyzmasy Bończy Tomaszewskiego, drukowaną w Berdyczowie r. 1818. 8-vo. (17 ½ ark.)*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996, s. 85.

⁹ *Ibidem*, s. 83.

¹⁰ *Ibidem*, s. 84.

¹¹ *Ibidem*. Jak zauważa Monika Stankiewicz-Kopeć: „W swej recenzji *Jagiellonidy* Mickiewicz przede wszystkim nawiązał do tradycji pojmowania eposu jako gatunku, w którego

Jeden z kluczowych problemów stanowi machina cudowna, nie najlepiej – jak ocenia Mickiewicz – tutaj zastosowana. Negatywnie odnosi się on do zasadności i sposobu wprowadzenia alegorii, takich jak Zawisć, Wieść czy Jędza. Nie podoba mu się też pokazanie początku miłości Jagiełły do Jadwigi, gdyż książę, zachęcony przez proroczy sen, zakochał się – w portrecie. „Miłość tak nagle – czytamy w recenzji – zakrawa nieco na rycersko-awanturnicze romanse i wiele w nich podobnych przypadków doczytać się można”¹².

Krytycznie ocenia autor recenzji te z rozbudowanych porównań, które odnoszą przedstawione zdarzenia do faktów i sytuacji współczesnych czy odwołują się do pamięci czytelnika o historii lub mitologii, zaś pozytywnie odbiera porównania do zjawisk przyrody. Jako naganne wskazuje uchybienia zasadzie prawdopodobieństwa – dawni Litwini przedstawieni są jako biegli w mitologii i historii oraz wyznający religię starożytnych Rzymian. Poza tym za nieprawdopodobne uznaje Mickiewicz: zbytnie skupienie nadzwyczajnych zdarzeń w opowiadaniu o losach Adeli i Wacława, sposób przedstawienia wyścigów podczas igrzysk, odwołujący się do zwyczajów antycznych, ale nawet z nimi niezgodny¹³, prezentację walki, podczas której rycerze zachowują się jak bohaterowie Homera.

Mickiewicz zauważa również dobre fragmenty *Jagiellonidy*. Znajduje partie utworu zasługujące na pochwałę, takie jak opowiadanie o czynie Piotra Grzymały (oprócz niektórych jego fragmentów) albo opis przybycia polskich posłów na ziemię węgierską, który według niego „jest jednym z najpiękniejszych miejsc w poemacie”¹⁴. Wysoko ocenia też prezentację wojsk węgierskich i polskich, która „prawdziwą poematowi przynosi zaletę”¹⁵.

strukturze dominuje bohater” (M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009, s. 89, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 4).

¹² A. Mickiewicz, *Uwagi nad Jagiellonidą...*, s. 90.

¹³ „W Olimpii i w rzymskim cyrku uganiał się woźnice; poeta zaś książąt i hetmanów na wozy sadza” (*ibidem*, s. 101).

¹⁴ *Ibidem*, s. 98.

¹⁵ *Ibidem*.

Wytyka natomiast jeszcze autorowi *Jagiellonidy* uchybienia w zakresie stylu, głównie wskazując przykłady użycia niewłaściwych wyrazów, co prowadzi go do konstatacji o pośpiechu, który mógł być przeszkodą we właściwym wykończeniu dzieła, a także o samym charakterze talentu poety. Ten bowiem –

mógłby szczęśliwiej zająć się przedmiotami, które się czułością i naturalnością zalecają. Obrazki albowiem tego rodzaju stanowią całą ozdobę *Jagiellonidy*; przeciwnie, gdzie potrzeba było (jak to najczęściej trafia się w epicznym poemacie) mocy i powagi, zastąpiły ich miejsce deklamacja i rozwlekłość; pełne są tych wad modlitwy, rozmowy bohaterów i wznioślejsze opisy, tak dalece, iż przykładu górnosci w całym poemacie znaleźć nie można¹⁶.

W następnym numerze „Pamiętnika” ukazała się dość obszerna odpowiedź na tę krytykę podpisana literami A. C., co jako prawdopodobnego autora wskazywałoby Antoniego Chrzęszczewskiego. Bierze on w obronę *Jagiellonidę*, wskazując na niemożność bardzo ścisłego stosowania się do reguł klasycystycznych, a w swych sądach powołuje się przede wszystkim na poglądy Woltera i cytuje obszernie fragmenty jego rozprawy dołączonej do *Henriady*. Najpierw odnosi się sceptycznie, w ślad za autorem francuskim, do zasadności zbyt dużej liczby prawideł, „jakich się powinna trzymać epopeja”¹⁷, a następnie próbuje odeprzeć konkretne zarzuty Mickiewicza, także przywołując opinię Woltera. Na przykład w odpowiedzi na uwagę, że w ramach maszyny należałoby wprowadzić do epopei chrześcijańskich świętych, replikuje zacytowaniem sądu twórcy *Henriady*, który uważa ten zabieg za niestosowny¹⁸. Autor *Odpowiedzi...* nie zgadza się też z innymi zarzutami, na przykład dotyczącymi niektórych sformułowań językowych; nie

¹⁶ *Ibidem*, s. 105-106.

¹⁷ A. C., *Odpowiedź na uwagi nad Jagiellonidą umieszczone w numerze pierwszym „Pamiętnika Warszawskiego” roku 1819*, „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności” R. V, 1819, t. 14, s. 274.

¹⁸ *Ibidem*, s. 279.

akceptuje opinii Mickiewicza odnośnie do początku miłości Jagiełły do Jadwigi, pisząc:

Tak jest rzecz nieosobliwa sercu ludzkiemu ukochać kobietę z pierwszego wejrzenia, że nie tylko w romansach, ale to w prawdziwych często widzimy zdarzeniach. [...] Cóż dopiero gdy wprzód rozgłoszonymi o niej pochwałami uprzedzonymi byliśmy?¹⁹

Próbuje także usprawiedliwić autora *Jagiellonidy*, jeśli chodzi o przedstawienie dawnych Litwinów jako znających dobrze starożytnych autorów i mitologię:

Ówczesny duch wieku, w którym żył Jagiełło, nie musiał być barbarzyńskim, gdyż potrzeba wprzód długiego nabycia światła i umiejętności wszelkiego rodzaju, aby nie tylko projektować akademią na północnej strefie Europy, ale ją założyć i uposażyć, jak uczynił Jagiełło, utwarzając krakowską, którego imię dotąd z chlubą nosi. Wiedzieć w ów czas zrodzonemu do korony książęciu o *Przemianach* Owidiusza, nie trzeba było na to wielkiej nawet znajomości literatury, ile gdy mitologiczna religia Litwinów zgadzała się z rzymską w obrzędach swoich, jako to wszyscy przyświadczaają historycy²⁰.

Czytamy jeszcze w *Odpowiedzi...* między innymi pochlebną opinię odnośnie do Tomaszewskiego, który zapewne zgodzi się, że jego dzieło ustępuje *Wojnie chocimskiej*, bo sam nie pisał go dla sławy, lecz „w chwilach wolnych nachylonego wieku dla swych przyjaciół i ziomków”²¹; opublikował je w małym miasteczku i na własny koszt. Autor kończy ten tekst paroma zdaniem na temat „uczonej krytyki”, którą uważa za bardzo potrzebną, „byle była sprawiedliwą”²².

¹⁹ *Ibidem*, s. 281-282.

²⁰ *Ibidem*, s. 284-285.

²¹ *Ibidem*, s. 291-292.

²² *Ibidem*, s. 292-293.

PODMIOT MÓWIĄCY – POETA

Zamieszczone na wstępie motto, pochodzące z tekstu biskupa Rochesteru Francisa Atterbury’ego, kieruje uwagę na autora *Jagiellonidy*, stanowiąc zapewne element jego autocharakterystyki:

[...] Haec ego lusi
Iam senior languensque, sed ipsa in morte, meorum
Quos colui patriaeque memor, non degener usquam²³.

W samym dziele podmiot mówiący wysuwa się wyraźnie na czoło, przypominając wciąż o swojej obecności. Poeta nie jest już wyłącznie medium istoty boskiej ani nawet wyrazicielem jedynie słusznych powszechnych racji, lecz w dużej mierze czerpie z własnego doświadczenia i zapowiada przypomnienie chwalebnej przeszłości własnego narodu:

Ja, co niegdyś w dniach żalu po stracie ojczyzny
Poświęciłem rolnictwu wiejskie moje pienia,
Śpiewając z niw uprawnych zbożowy plon żyzny
I rządne pracowitych pszczołek zatrudnienia,
Dziś w starości, włosami okryty siwizny,
Gdym przeżył tyle nieszczęść, tak wielkie zdarzenia,
Biorę lutnię, wśród tylu morderstw zarzuconą,
Zanucić na niej Litwę z Polską zjednoczoną.
(I, I)

Ta początkowa oktawa spełnia także funkcję retorycznego *exordium*, które prezentuje autora jako posiadającego już literackie osiągnięcia i życiową wiedzę, a piszącego swoje dzieło w określonych warunkach i w określonej sytuacji historycznej, adresując je do konkretnych odbiorców. Można tu wiedzieć próbę połączenia konwencjonalnych motywów

²³ F. Atterbury, *The Epistolary Correspondence Visitation Changes, Speeches and Miscellanies*, vol. 1, London 1783, s. 366. „Napisałem to / Już stary i schorowany, lecz nawet w obliczu śmierci / Pamiętający o swoich, o których się troszczyłem, i w niczym nie zwyrodniał” (tłum. E. Buszewicz).

epopei i wynikającej z natury gatunku jej uniwersalnej wymowy z piętnem dziejowego momentu, w którym dzieło powstaje i do którego się odnosi. Zdarzenia z przeszłości konfrontowane są ze współczesnymi i komentowane z perspektywy zasad i przekonań, a także emocji z założenia wspólnych autorowi i czytelnikom. Na czoło wysuwa się nie sama historia Jagiełły, ale proces jej epickiego ujmowania w określonych okolicznościach.

W trzeciej i czwartej strofie dopiero następuje konwencjonalna inwokacja do Prawdy, element epicki, ale w tym miejscu jego „obiektywizm” zostaje osłabiony ze względu na wcześniejsze wprowadzenie subiektywnej autoprezentacji podmiotu mówiącego. Warto zacytować obydwie oktawy. Pierwsza z nich określa charakter owej Prawdy:

Twego wzywam natchnienia, Prawdo nieskażona!
Matko wiary, serc ludzkich udzielna rządzyno!
Wywiedziona przed wieki z Stworzyciela łona.
Z ust twoich słodkie zdroje przekonania płyną,
Na głos twój marzeń mędrków upada zasłona,
Niedowiarstwo, obłądy i przesady giną,
A rozpacz, z którą często nieszczęście się swoi,
Ufność w twych objawieniach z łatwością ukoj
[...]

Druga natomiast formułuje prośbę kierowaną do niej przez poetę, aby świat czytał, że „przed sześciu wiekami” Polak –

[...] chlubny swą wolnością i swymi prawami,
Był rozejmcą monarchów i pogromcą dziczy,
Ojczyste słońc ściany braci swych piersiami,
Napastne nieprzyjaciół przełamywał szyki,
Zamieniając sąsiedzkich książąt w hołdowniki.
(I, III-IV)

Apostrofa do Prawdy, tym razem „świętej”, zostaje ponowiona w pieśni czwartej. Podobieństwo formalno-strukturalne do *Henriady* nasuwa się automatycznie, rozumienie adresatki inwokacji i cel tego zabiegu są jednak odmienne. Prawda Woltera, przynajmniej w takim znaczeniu,

w jakim wiąże się z podstawowym sensem dzieła, jest pojęciem racjonalno-abstrakcyjnym, wyraża przesłanie epopei, do którego należy między innymi walka z fanatyzmem religijnym czy pochwała silnej władzy dobrego króla, natomiast w przypadku Prawdy z *Jagiellonidy* na pierwszy plan wysunięty jest jej ścisły związek z wiarą, prawdziwą wiarą, także z tajemnicami ludzkiego serca. Gdy pustelnik przepowiada młodemu Jagielle jego misję, mówi: „Promień światła od wiecznej Prawdy odebrany / Oświeci twoje błędy” (II, XXIII). Połączenie prawdy z wiarą wskazane jest wyraźnie w pieśni siódmej, kiedy podmiot mówiący zwraca się do tej drugiej: „Ty! Co najczystsza prawdy światłością jaśniejesz” (VII, I). Nie o racjonalny porządek świata i ideę tolerancji religijnej chodzi w polskim utworze, lecz o przypomnienie roli własnego narodu i religii chrześcijańskiej. Co ciekawe, owa apostrofa do Wiary pojawia się na początku wskazanej wyżej drugiej części utworu Tomaszewskiego (a zaraz potem jest na nowo przedstawiana sytuacja religijna na Litwie i w państwach sąsiednich), stanowiąc niejako zapowiedź jej tryumfu na końcu epopei.

Jeden aspekt znaczenia pojęcia prawdy w obydwu dziełach, polskim i francuskim, jest bliski, mianowicie jej odniesienie do faktów historycznych, znanych z innych przekazów. W *Szkicu o poezji epickiej* Wolter napisał między innymi: „wybrałem bohatera rzeczywistego zamiast wymyślonego, opisałem prawdziwe wojny, a nie chimeryczne boje, i nie użyłem żadnego zmyślenia, które nie byłoby uderzającym obrazem prawdy”²⁴. Co znaczące, w pewnym momencie Tomaszewski zwraca się do muzy, ale nie do Kaliopie, lecz – „boskiej Klio”, określonej jako „najpierwsza z grona muz dziewięci” (I, XXVIII) Czyni zaś to w miejscu, w którym narracja ma rzeczywiście postać relacji historycznej, a dotyczy sytuacji na Litwie za czasu władzy Olgierda i Kiejstuta²⁵.

²⁴ Voltaire, *Szkic o poezji epickiej*, tłum. J. Warchoń, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 195.

²⁵ Na temat prawdy w epopei oświeceniowej zob. R. Dąbrowski, *O prawdzie w poezji epickiej oświecenia*, [w:] *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność*

Taki sens prawdy został wskazany też w innych niż przywołane wyżej miejscach w *Jagiellonidzie*, gdzie autokomentarze podmiotu mówiącego są szczególnie częste i różnorodne. W pieśni czwartej autor przypomina, że Wergiliusz, opiewając Eneasza, „Miał za cel, aby Rzymian do sławy zachęcił”, zaś Homer „Obrazem dzieł rycerskich umysł Greków nęcił” (IV, IX). Sam, jak deklaruje, nie ma ich „wdzięków”, ale prosi o natchnienie, by „rym” jego był miły „ziomkom”. Kilka oktaw dalej jednak dowiadujemy się, że wprawdzie jest „niezdolen nucić Homerowym tonem”, ale posiada pewną przewagę nad autorem *Iliady* – „on wieków bajecznych gdy dzieła zwiastuje, / Mym piórem sama prawda włada i kieruje” (IV, XIV).

Mamy w *Jagiellonidzie*, na początku pieśni czwartej, również apostrofę do Boga. Nie mógł także Tomaszewski, podkreślając związek swego dzieła z tradycją eposu, pominąć innych obok wspomnianego zwrotów do Muzy (już raczej jako do Kaliope), zatem, też zgodnie z ową tradycją, umieszcza je w momentach szczególnie ważnych dla przebiegu zdarzeń: przed śmiercią Kiejstuta oraz po tym, kiedy Jagiełło rozpoznał w otrzymanym od Radziwiłła wizerunku polskiej królowej postać ze snu. Aby wzbogacić repertuar inwokacji, autor wprowadza między innymi również fragment, w którym zwraca się do Cnoty – „Górnych niebios mieszkanko! Bogini bez skazy, / Która czasem świat zwiedzasz pod imieniem Cnoty!” (IX, I) – a nawet, co ciekawe, do serca ludzkiego. Takie nagromadzenie w jednym utworze adresatów inwokacji o różnej kulturowej i estetycznej proveniencji jest niewątpliwie przejawem eklektyzmu.

Ważne miejsce zajmują w *Jagiellonidzie* uwagi autotematyczne – na przykład: „czas ościennej wojny zacząć opiewanie” (I, LI) – kiedy narrator komentuje własną czynność pisania, nawiązując do tradycji rodem z Ariosta. Nieraz łączy przedstawione zdarzenia z antycypacją tego, co nastąpi później. Przykład takiego zabiegu pojawia się już w pytaniu retorycznym na końcu pierwszej pieśni, gdzie mowa o przyszłych dziejach przyjaźni dwóch młodych książąt: „Lecz między mocarzami byważ związek trwały?” (I, XLIX).

Podmiot mówiący jednoznacznie utożsamia się z rodakami, o czym świadczy choćby pierwsza osoba liczby mnogiej – „Mamże śpiewać, co w naszych zażęgło gniew mściwy” (I, XI) – sytuuje się, jak wyżej wspomniałem, w konkretnym czasie i określonym kontekście historycznym, w wyraźnie zaznaczonym „dziś”, z którego perspektywy opowiada i do którego się odwołuje, czy to będą bliskie zdarzenia historyczne – „Tak w dzisiejszej rozprawie pod Lipska murami” (I, XVII); „Ach! Ileż padło ofiar i w dzisiejszej chwili” – czy też obecny stan miejsc, gdzie rozegrały się przedstawione wypadki: „Tam, gdzie dziś pyszne Werków wznoszą się ogrody” (VII, XLIII)²⁶. Owo „dziś” kilkakrotnie przeciwstawiane jest przeszłości: „Tak dzikie w ów czas były Litwinów obrzędy, / Dziś sławnych religiją, cnotą i honorem” (III, XLVI). Poeta ma też świadomość skutków odmienności nowych form walki dla samej koncepcji bohaterstwa²⁷. Zwracając się do Bellony i Marsa, przypomina, iż starożytni „nieśmiertelny honor i serce bez trwogi / Osobistemu tylko męstwu przyznawali” (V, XVI). W jego czasach natomiast wygląda to inaczej:

Dziś, gdy tysiącznych armat szereg wystawiony
Paszczęki swe mordercze na ludzi wymierzy,
Piorun straszliwy z tyłuż razem kul złożony
Zmiata krocie stojących beczynnych rycerzy.
Zapala cały obwód miasta, zażegniony
Wyrzuconymi bomby z ogromnych moździerzey.
Śmierć, tocząc po zwaliskach trupów wóz swój krwawy,
Pieści piekielne jędze i szydzi ze sławy.
(V, XVII)

Zwraca też uwagę porównanie tamtych dzielnych wojsk ze współczesnymi autorowi, złożonymi z – jak czytamy – „gwałtem zabranych rolników” (IV, XXVIII).

²⁶ Zob. wyżej (s. 213) odwołanie do podobnego zabiegu w *Henriadzie*.

²⁷ Uwagi na ten temat zob. R. Dąbrowski, *Miedzy Marsem a Minerwą. Zwycięski heroizm w oświeceniowej epopei*, [w:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, *Komparatystyka Polska*.

Stosując zabieg znany w oświeceniowej epice, narrator formułuje refleksje stanowiące uogólnienie zdarzeń przedstawionych, na przykład w odniesieniu do relacji między Witoldem a Jagiełłą, czy na początku dziesiątej pieśni, gdzie mowa o Fanatyzmie, który „gdy sprosnymi usty chwałę Boga głosi, / Jedną ręką krzyż trzyma, drugą sztylet wznosi” (X, II). Trzeba podkreślić, że to napiętnowanie fanatyzmu jako głównego źródła zła jest postawą typowo oświeceniową. Pojawia się nieco dalej także wzniosła – połączona z porównaniem spustoszeń dokonywanych na Litwie przez krzyżackich najeźdźców do zniszczeń spowodowanych lawą wulkaniczną – refleksja, w której można się dopatrzeć pewnych elementów profetycznych:

Tak zaginą i pyszne z wielkości narody,
Co pomniejsze przemocą swoją uciskały.
A gdy w popiołach legną w podobnym sposobie,
Nikt w potomności na ich nie zapłacze grobie.
(X, V)

Dość mglista alegoria Pokoju na początku ósmej pieśni również wyraźnie wpisuje się w zakres dominujących wątków myślowych oświecenia:

Pokój, który tak rzadko odwiedza narody,
Wzniósł się lotem w ten moment nad Litwy stolicę,
Otoczony nimfami przyjaźni i zgody
Obwiał przyjemną wonią całe okolice.
(VIII, I)

Tutaj poeta nie podkreśla jednak samego przywrócenia w związku z tym racjonalnego porządku, jak w odniesieniu do podobnej sytuacji czyni autor *Galicji oswobodzonej*, ale raczej pokazuje pozytywną reakcję emocjonalną: „Tak objęła wszystkich radość pożądana, / Gdy wróconego na tron obaczyli pana” (VIII, I). Zgodnie z duchem epoki oświecenia, wojna postrzegana jest jako zło, które mądre działania, zgodne z zasadami prawdziwej wiary, afirmowane w epopei, mogą przezwyciężyć. Przede wszystkim napiętnowana jest tutaj, podobnie jak w *Henriadzie*, wojna

domowa – „Wieleż to państw zniszczyła, tronów wyróciła! / Płaszczem wiary, wolności lub praw przyodziana?” – a w tym kontekście, jak czytamy dalej, Polska jawi się w szczególnie korzystnym świetle: „Ty tylko, sama, Polsko, wyrzec możesz z chluby, / Żeś twej kolebki królów nie splamiła zgubą” (VII, XXIV). Zasluguje na uwagę wprowadzenie tradycyjnego, a popularnego wówczas motywu kojarzenia cnoty z przebywaniem na wsi i uprawą roli, przeciwstawionym życiu miejskiemu. We wspomnianej apostrofie do Cnoty w pieśni dziewiętej czytamy, że mówiący nie lubi „miejskich siedlisk wrzawy” –

Ale wiosek ustronia, w nich miłe zabawy
I słodka ojczystego uprawa zagona
Zwabiają cię niekiedy pod domowe cienie,
Towarzyszą ci pokój i czyste sumienie.
(IX, II)

Pewien kontrast w stosunku do wyżej przywołanych tworzą w epopei Tomaszewskiego dygresje o charakterze lirycznym. Można tu wymienić dwie pierwsze strofy pieśni czwartej, zawierające refleksję (połączoną z apostrofą do Boga) o nieśmiertelności ludzkiego ducha i znaczenia miłości ojczyzny: „A jeśli co z nią wolno zrównać przyzwoicie / To tylko miłość matki karmiącej swe dziecię” (IV, II). Różnorodność form uobecnienia podmiotu mówiącego w epopei stanie się zresztą zagadnieniem ważnym, wpisującym się w tradycję przemian poezji epickiej w tym okresie, polegającą na wzroście znaczenia elementu lirycznego i subiektywnego, o czym świadczy choćby jeszcze początek pieśni jedenastej: „Serce ludzkie dotychczas jeszcze niepoznane! / Siedlisko sprzecznych wzruszeń, żalu i radości!” (XI, I). Prowadzi to, wraz z innymi czynnikami nieheroicznymi, do rozkładu klasycznej wzniosłej powagi. Twórca przyjmuje postawę – to nawiązanie do dzieła Macphersona – „barda starego”, któremu nawet przychodzi „śpiewać miłości ponęty! / Jej rozkosze ofiarne, powab, zachwycenie!” (XII, I), uderza więc raczej w ton właściwy elegii czy dumie.

Podmiot mówiący w *Jagiellonidzie* występuje jako gospodarz utworu, zmieniający swoje role, co w pewnym stopniu zapowiada późniejszy

poemat dygresyjny. Na czoło wysuwa się jako autor tego właśnie dzieła, porównujący się do Homera i innych twórców epopei; określa się niejednokrotnie wobec nich, a związki jego dzieła z tradycją i stosunek do reguł gatunku stają się ważnym tematem narracji. Istotne miejsce zajmuje tu refleksja o możliwości (albo niemożliwości) napisania epopei o zdarzeniach sprzed sześciu wieków. Ważnym kontekstem są dlań „muzy słowiańskie”, które już sprzyjały – to ważne wskazanie na zakorzenienie w tradycji polskiej poezji – innym sarmackim poetom:

Gościnne nawiedziny wasze w Czarnolesie,
Kochanowskiego wiecznym uczyniło imię.
I nasz Sarbiewski stanął przy sławy zakresie,
Darzony od was piórem Horacego w Rzymie,
Z rąk waszych i Krasicki w Helsbergu zaciszy
Dostał lutni Homera, nucąc wojnę myszy.
(I, LII)

Sytuowanie się przez autora *Jagiellonidy* niżej w stosunku do wybitnych twórców ma charakter toposu pokory, ale wynika też z rzeczywistej świadomości swoich niedostatków: „Mnie gdy muzy tych wieszczków wdzięku odmówiły” (IV, IX). Najczęściej przypomniana jest *Iliada*, której poświęcona została w całości przedostatnia oktawa:

I Homer, czy opiewa bohatera Troi,
Słodzi zemstę Hektora Andromaki łzami,
Czy Achilla groźnego w Wulkanowej zbroi;
Gniew w nim zapala młodej Bryzeis wdziękami.
Helena, gdy na murach w pośród starców stoi,
Ci tak cudnej piękności zdjęci powabami,
Mówią: „Nie dziw, że Greczyn tyle ofiar czyni
Dla takiej nie ziemianki, lecz istnej bogini”.
(VII, XII)

Warto jednak dodać, że podmiot mówiący *Jagiellonidy*, chcąc uwypuklić dramat zatargu między Jagiełłą i Kiejstutem, przywołuje również dzieła Eurypidesa – „Kiedy wystawiał Grekom tebańskie zdarzenia”

(VII, XII). Skojarzenie z rodzinnym konfliktem z tragedii greckiej łątwo się tu nasuwa, ale ewokuje nieco inną koncepcję ludzkiego losu niż homerycka. Ciekawy, odzwierciedlający też nowe tendencje w zakresie toku narracyjnego, zabieg zostaje użyty w ostatniej strofie, kiedy to sama Kaliope zwraca się do narratora, wyjaśniając mu przyczynę jego niemożności czerpania z wzorów wielkich poprzedników w tym gatunku:

Próżno szukasz w Miltonie wzorów i w Homerze,
Oni swojej ojczyzny szczęścia nie przeżyli,
Ogarnął ich duch Feba, bo wolnymi byli.
(XII, XLVIII)

Autor odwołuje się do Milтона i Homera jako tych, którzy opiewali miłość, podczas gdy on nie jest w stanie tego zrobić, więc kończy utwór na chrzcie Jagielly i zapowiedzi jego ślubu z Jadwigą. Można, jak sądzę, stwierdzić, że wspomnienie aktualnych okoliczności historycznych spina cały utwór klamrą: na wstępie poeta zapowiada, co i dlaczego będzie opiewał, na końcu zaś stara się dać do zrozumienia, dlaczego nie może kontynuować. W obydwu przypadkach powodem jest sytuacja Polaków.

Obserwując zmienność form wypowiedzi w dziele, można zauważyć, iż niekiedy przy bardzo ogólnej narracji uwaga poety skupia się niespodziewanie na szczególe, jak podczas opowiadania o „młodzi” pędzącej na wyścigi z Sandomierza do Krakowa z wieścią o przybywającym Jagielle, kiedy w centrum uwagi znajdują się nagle konie, które bardzo różnie znoszą trud biegu, przy czym – „Dwa tylko z nich w powietrzu unosić się zdały / Z szybkimi renifery w zawód iść mogące” (XII, X). *Jagiellonida* przynosi rozluźnienie dyscypliny intelektualnej w prowadzeniu narracji, która rozwija się (szczególnie w krótszych fragmentach, bo – jak wyżej zauważono – w całościowej kompozycji można dostrzec pewną koncepcję) nie według konkretnego zamysłu, ale – zapewne to między innymi jakieś echo sternizmu – poprzez nasuwające się skojarzenia. Pod tym względem epepeja Tomaszewskiego przypomina niektóre ówczesne poematy heroikomiczne.

Do tradycji epickiej autor *Jagiellonidy* stara się nawiązywać na poziomie stylu, a najbardziej widocznym tego przejawem są porównania homeryckie, mające uwznioślić prezentowane zdarzenia i nadać im walor obiektywności, choć nie zawsze do takiego efektu istotnie prowadzą. Znajdujemy w dziele Tomaszewskiego trzydzieści kilka rozwiniętych porównań, dość równomiernie rozłożonych w całym utworze – nie licząc takich, w których drugi człon zajmuje zaledwie dwa wersy. Odmienne niż w *Pułtawie*, porównania ilustrujące obrazy bitew są tutaj raczej nieliczne. Figura ta występuje głównie w tych miejscach, w których prezentowane są zdarzenia szczególnie istotne dla losów Jagiełły, później zaś służy także skupieniu uwagi odbiorcy na samej Jadwidze, porównywanej ze względu na swą urodę do róży, Diany lub Wenery.

Często w treści porównań występują postaci i zdarzenia z antycznej mitologii. Już w pierwszej pieśni, aby podkreślić błahość przyczyny, która doprowadziła do konfliktu krakowskich mieszczan z Węgrami, autor przywołuje zdarzenie z *Eneidy* – postrzelenie jelenia przez Julusa, będące bezpośrednim zarzewiem wojny między przybyszami z Troi a Rutulami. Poświęca mu aż dwie oktawy (I, XII-XIII), wprowadzając szczegóły niemające bezpośrednio analogii w faktach, o których opowiada, przez co fragment ten uzyskuje także cechy dygresji. To porównanie sytuuje niejako przedstawione fakty w kontekście kulturowym, próbuje nadać im ogólny sens. Rozwinięte porównanie przywołujące mitologię starożytną służy także na przykład zaakcentowaniu wzniosłego charakteru wejścia Jagiełły do Polski:

Tak, kiedy syn Alkmeny, Alcyd nieśmiertelny
Szedł na Olimp, na ślubne z piękną Hebe gody,
Jowisz, pan wszystkich stworzeń i władca udzielný,
Sam rozporządził związku świetnego obchody:
Niebianie znieśli dary swe parze weselnej;
Natura wszystkie swoje upiększyła płody,
A Gracyje, z miłością połączone zgodnie,
Wiecznym ogniem zatliły Hymena pochodnie.
(XI, L)

Trzeba zauważyć przywoływanie w porównaniach innych, odbieranych jako ważne, ale współczesnych autorowi i czytelnikom zdarzeń historycznych, co wiąże się z zaangażowaniem emocjonalnym nadawcy. Polowanie, w którym uczestniczą jako młodzieńcy Witold i Jagiełło, porównane jest do bitwy pod Lipskiem, a strach, jaki wtedy padł na sarny i jelenie, ma przypominać strach, który podczas tamtej bitwy opanował chłopów:

Tak w dzisiejszej rozprawie pod Lipska murami,
Kiedy huk dział tysiąca wstrząsł powierzchnią ziemi,
Żołnierz śmiały na polu usłanym trupami
Deptał po nich nogami we krwi zbroczonemi.
Ale rolnik, strasznymi złąkły widokami,
Rzuciwszy dom, dobytek, uciekał ze swemi,
A rozpadnioną w lesie napotkawszy skałę,
Tulił w niej miłą żonę i dzieci struchlałe.
(I, XLII)

Warto zwrócić uwagę na to, że Tomaszewski często, podobnie jak Krasicki, wbudowuje rozwinięte porównanie w formę oktawy. W najciekawszych przypadkach mamy z reguły do czynienia z okresem retorycznym, w którym pierwszą, dłuższą część oktawy stanowi *protasis*, zaś drugą – *apodosis*. W *Jagiellonidzie* taki zabieg zostaje zastosowany wówczas, kiedy narrator opowiada, że koń niosący Piotra Grzymałę z żoną podczas przeprawy przez rzekę zachowuje się jak rotman spławiający zboże do Bałtyku, albo gdy informuje, iż Kiejstut i Jagiełło atakują Krzyżaków w taki sposób, jak dwa „krogulce drapieżne” atakują, zabijają i unoszą „gęsi białe” (III, XXVII). Gdzie indziej Jagiełło, niecierpliwie oczekujący wysłanych do Polski posłów i pragnący wyjść im na spotkanie, porównany jest do majtka, który wracając „z drugiej świata strony”, na widok rodziny na brzegu – „Rzuca się wpław z okrętu, zgubą niezłęk-niony, / Najlepsze, jakie mieć mógł, przywdziewszy odzież” (XI, XLV).

Nieco rzadziej zdarzają się w *Jagiellonidzie* porównania w postaci okresów retorycznych wbudowanych w strukturę oktawy, kiedy *protasis* to pierwsze cztery wersy, zaś *apodosis* – cztery następne. Przykładem może być strofa, która uczucia rodzące się w głównym bohaterze po

jego chrzcie, gdy znów zjawia mu się pustelnik, zestawia z przeżyciami syna, który rozczuła się, wróciwszy po długiej nieobecności do ojca (XII, XXX). Gdzie indziej, w podobnej formie, dowiadujemy się, że mistrz krzyżacki stara się zjednać sobie w podobny sposób Witolda, jak czynił to szatan wobec Ewy:

Jak ów szatan, gdy Ewę napotkał samotną
Bawiącą się z wonnymi kwiatami w Edenie,
Łudzi ją swym zdziwieniem i mową pieszczotną,
Z świętością Bóstwa równa to piękne stworzenie,
Tak mistrz głaszcze Witolda obłudą przewrotną,
Nie szczędzi słów na jego cnoty uwielbienie,
Święty zamiar przenosi nad największe czyny
I panem go już wita litewskiej krainy.
(IX, XXXIX)

Porównania homeryckie w eposie sugerowały związek przedstawionej rzeczywistości z szerokim uniwersum, głównie naturalnym, a nawet kosmicznym, odwołując się często do tego, co było bliskie odbiorcy. W poemacie heroikomicznym, jak gdzie indziej zauważyłem²⁸, jest to z reguły uniwersum literatury. W *Jagiellonidzie* mamy właśnie często do czynienia z tym ostatnim przypadkiem, gdyż rozbudowane porównania odwołują się przede wszystkim do skojarzeń kulturowych. Niekiedy wskazują również, jak każe tradycja eposu, na zjawiska natury; posiadają też znaczenie wartościujące, odpowiednio do konotacji, jakie przynosi przywołany obraz – na przykład porównanie Jurgiego do dzika wywołuje raczej negatywne emocje.

Należy dodać, że bardzo często występują w utworze porównania niemające tak rozbudowanej postaci. Przyjaźń Jagiełły z Witoldem porównana jest do przyjaźni Orestesa z Piladesem, a o Jagiellie po

²⁸ Zob. R. Dąbrowski, *Postacie i funkcje porównania homeryckiego w oświeceniowej epice heroicznej i komicznej*, [w:] *W kręgu Kaliopie. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda, J. Sokolski, Wrocław 2010, s. 146.

oswobodzeniu przezeń Kowna dowiadujemy się, że „z postawą Marsa łączy Feba wdzięki” (III, XXX).

BOHATEROWIE

Wysoki status społeczny bohaterów przedstawionych w *Jagiellonidzie* zgadza się z formułowanymi w wypowiedziach estetyczno-literackich postulatami w tym zakresie. Trudniej natomiast spełnić autorowi – co też zauważył Mickiewicz – wymóg wielkości estetyczno-moralnej tychże postaci, choć stara się od początku idealizować Jagiełłę. O ile postacie w *Pułtawie* były niezmiennie, o tyle główny bohater dzieła Tomaszewskiego jest właśnie pokazany w procesie dojrzewania, przemiany, jakkolwiek proces ten zarysowany został, podobnie jak sam Jagiełło, dość schematycznie i jednostronnie, bez próby pokazania dramatyzmu, jakiego można byłoby w takiej sytuacji oczekiwać. Pojawia się też motyw znany z literatury hagiograficznej, czyli pokazanie, że już w dzieciństwie odznaczył się on szlachetnym czynem, co stanowiło zapowiedź jego późniejszych dokonań. Przyszły polski król dojrzewa stopniowo do zadania, jakie ma wypełnić, a kluczowe znaczenie ma w tym jego spotkanie z pustelnikiem. Od tego momentu przeczuwa nowego Boga i dystansuje się wobec obrzędów pogańskich. Z pogardą odnosi się do ruskich najeźdźców na Polskę, buntuje się przeciw ich barbarzyńskiemu postępowaniu i powołuje się na zasady rycerskie, wspominając przy tym postawę króla Kazimierza Wielkiego, traktowanego przezeń jako wzór.

Kiedy Jagiełło wygłasza mowę przed bitwą, autor stara się, żeby była ona wzorcowa dla takich sytuacji. W ramach jednej oktawy bohater mobilizuje, bardzo skutecznie, litewskich rycerzy do ataku na oblegających Kowno Krzyżaków: „Pamięć na siebie samych, ta zwycięstwo czyni, / Przed wami są Krzyżacy – a wyście Litwini” (III, XVI). Później pokazany jest jako zmierzający do walki, pokonujący kolejnych wrogów, przy czym ujawnia się jeszcze jedna jego cecha: rycerskość – daruje życie Krzyżakowi Winrykowi, któremu złamał się miecz; deklaruje wtedy

w krótkiej mowie: „Mój miecz się krwią bezbronnych nigdy nie napoi” (III, XXV). To wszystko dzieje się jednak zbyt szybko, pokazane jest zbyt lakonicznie, nie skupia uwagi odbiorcy –

Lecz daje wzór Jagiełło innym swą śmiałością,
Pierwszy wpadłszy za nimi w bystrych wirów tonią,
Ścigają pierzchających aż w pruskie granice,
A wódz z Witoldem wraca w Kiejstuta stolicę.
(III, XXVIII)

Kreowaniu pozytywnego wizerunku Jagiełły ma służyć powitanie go przez wdzięczne Kowno, gdzie jawi się jako skromny, niedbający o własną chwałę, wszelkie zasługi przypisujący Litwie. Otrzymałszy wiadomość o śmierci ojca, ma sposobność pokazać także, że jest dobrym synem, zaś po przejęciu władzy jest idealizowany jako władca. To jego decyzje rozstrzygają o zakończeniu wojny z Jurgim i zawarciu pokoju.

Pod koniec pierwszej z wyróżnionych wyżej dwóch części epopei Jagiełło właściwie znika z pola widzenia; nie uczestniczy, co istotne, w głównej bitwie. W części drugiej powraca, ale jako zdrajca, gdyż jego „serce, chociaż do dzieł wielkich skłonne / Chrześcijańskich cnót jeszcze powabu nie znało” (VII, IV). Cofa się zatem z wcześniejszej drogi ku chrześcijaństwu, na dodatek sprzymierza się z wrogami. Trochę ten postępek łagodzi (a może wręcz przeciwnie?) fakt, że uległ w tym względzie namowom Wojdyłły. Teraz będzie niejako stopniowo odzyskiwał zaufanie czytelników. Kiedy Kiejstut zajmuje Wilno, Jagiełło znowu zaczyna zachowywać się tak, jak powinien w danych okolicznościach, i już do końca będzie bohaterem wzorowym.

Kluczowym dlań wydarzeniem jest cudowne uwolnienie go z więzienia, będące wyraźnym potwierdzeniem Boskiego planu wobec niego. Cudowność tego faktu podkreśla również późniejsza podróż Jagiełły z matką w kierunku Wilna, wozem zaprzężonym w czwórkę białych koni, które same się zatrzymały we właściwym miejscu i znikły. Od tego momentu będzie faktycznie wyznawcą wiary chrześcijańskiej, pogardzając obrzędami pogańskimi.

Po szybkim opanowaniu stolicy wielki książę występuje już jako wspaniałomyślny i rozumny, kierujący się wyraźnie ku nowej religii, co wyraża w słowach skierowanych do rady wojskowej: „Widzieliście me więzy, zleliście je łzami, / Zrucił je Bóg, wam jeszcze dotąd nieznajomy” (VIII, XLVII). Działa jednak roztropnie i czeka na odpowiedni moment, żeby tę religię wprowadzić w swoim państwie. Budzi zaufanie i miłość poddanych – „Wita lud swego zbawcę krzyki weselnymi” (X, XII) – którzy traktują go jak ojca; jest gotowy do walki w ich obronie, chociaż preferuje działania inne niż zbrojne, przyjmując ugodową postawę wobec przeciwników. Dzięki temu zbliża się też do modelu wzorowego władcy preferowanego przez epokę oświecenia.

W wypowiedziach skierowanych do Witolda, a następnie do Kiejstuta przyszedłszy król Polski objawia chęć pokoju i zgody. Kiedy przybywają doń posłowie wojska zbuntowanego przeciw Kiejstutowi i chcą przysiąc mu wierność, prezentuje się jako wyżej ceniący honor niż pożytek wojskowy: „Przysięga u mnie jest honor żołnierza, / Ale odstępstwo wodza będzie zawsze winą” (VIII, XLV). W trakcie narady wbrew zdaniu Korybuta proponuje, aby Kiejstutowi darować wolność i zostawić Żmudź. To ma zapewne pokazać, że decyzja o uwięzieniu Kiejstuta nie była w istocie podjęta przez Jagiełłę, który właściwie został do tego zmuszony, co akcentuje jego wspaniałomyślność. Cieszy się też na wieść o ucieczce Witolda z więzienia i z determinacją dąży do odnowienia przyjaźni z nim: „Lecz ujrzy wkrótce moje przyjaźne mu chęci, / Zgładzę urazy nawet ślad w jego pamięci” (IX, XXIX). O ile w *Pułtawie* wzorowy władca odznacza się głównie mądrością, o tyle tutaj eksponowane są przede wszystkim jego walory moralne.

Wprawdzie autor dba o przypomnienie pozycji Jagiełły jako wodza, każąc mu odegrać decydującą rolę przy zdobywaniu Trok zajętych przez Krzyżaków, ale akcja ta pokazana została dość skrótowo. Jest to zresztą ostatnia przedstawiona w eposie Tomaszewskiego bitwa:

Jagiełło w środek ludu strwożonego wchodzi,
W objawionego Boga zaufany ramieniu,
Za nim hufce się tłoczą żadnej boju młodzi,

Straszniejszy w swej odwadze niż w swym uzbrojeniu.
Błysnął mieczem swych przodków, co strach i śmierć rodzi,
Który przy borealnej oświaty płomieniu
Zdał się być w jego dłoni głównią rozżarzoną,
Od Wulkana na wyspie lemneńskiej wstrząśnioną.
(X, X)

Epicko znaczący (choć mało przekonujący z punktu widzenia historycznego prawdopodobieństwa) jest fakt, że to Jagielle przyznano tu ostatni akt walki o oswobodzenie grodu – ujął „tramę” i uderzył w bramę (X, XXIV) – po którym najeźdźcy się poddali.

Później jednak prezentowany jest on jako rozmarzony kochanek (choć w młodości „pogardzał hołdem, którego święcono Wenerze” – [I, XXXVII]), spędzający czas na rozmowach o uwielbianej kobiecie. W tym momencie staje się nawet bardziej aktywny, podejmuje działania szybko prowadzące do osiągnięcia zamierzonego celu. Podkreśla, że przede wszystkim miłość do znanej mu jedynie z portretu i opowiadania królowej – „Same tylko jej głośnie przymioty mam w względzie” (XI, XVI) – jest podstawą jego decyzji. Taka postawa bohatera nadawałaby mu cechy sentymentalne, szczególnie po owym śnie, w którym zobaczył przyszłą małżonkę, gdyż wtedy chwała wodza i zwycięzcy – tak ważna dla bohatera epopei – traci właściwie znaczenie, a zaczyna nim rządzić przede wszystkim uczucie. Wydaje się zatem, że w odniesieniu do kreowania obrazu Jagielly mówienie o „eklektyzmie bezsilnym”²⁹ może być w pełni zasadne.

W sposobie przedstawienia tego bohatera można jednak zauważyć jeszcze inne niekonsekwencje. Na przykład wysyłając Borysa do Polski, chyba zbyt dużo wie już o chrześcijaństwie, a jego wypowiedź na ten temat jest w istocie wypowiedzią samego poety. W gruncie rzeczy nie wiemy,

²⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Jedność i różnorodność w dziele i procesie literackim*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziołowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 13, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 14.

jak – poza momentami spotkań z pustelnikiem – przebiegał proces jego konwersji, bo już Borysowi wyznaje po raz pierwszy nową wiarę: „Bóg, ten władca świata, już skruszył me błędy” (XI, XIX); nie domyślamy się też, kiedy tak dobrze poznał prawdy wiary, że jeszcze przed chrztem „zadziwił kapłany” (XII, XXII).

Główny bohater epopei posiada najczęściej przeciwnika. W *Jagiello-nidzie* rolę tę gra Kiejstut, cały czas kreowany jako negatywna postać, co ma zapewne uzasadnić jego przegraną. Poecie zależy na skompromitowaniu go, by usprawiedliwić Jagiełłę. To Kiejstut przecież organizuje ową grabieżczą wyprawę przeciw Polsce. Jest okrutny, co objawia się choćby wtedy, gdy zabija Wojdyłłę. Autor, pokazując to okrucieństwo, chce odebrać mu moralną rację w sporze z późniejszym królem. Działania Kiejstuta wobec Dymitra są obłudne; dodatkowo jest też kompromitowany przez fakt, że jego poddani cierpią z jego powodu, a w końcu buntują się, przechodząc na stronę Jagiełły. Podczas gdy ten ostatni – chociaż to przecież on pierwszy wystąpił przeciw stryjowi – ewoluuje mentalnie w kierunku przyjęcia nowej religii, Kiejstut pozostaje do końca wierny bóstwom pogańskim, którym złożył przed samobójczą śmiercią, będącą gestem rozpacz. On właściwie pełni tu funkcję czarnego charakteru, może obok występującego incydentalnie mistrza krzyżackiego Czolnera, a wcześniej księcia ruskiego Jurgiego, niewdzięcznego wobec polskiego króla.

Na przeciwnym biegunie znajdują się pokazani jako wzorowi wodzowie: Hunyady oraz Sędzowoj. Ten pierwszy skutecznie nakłania króla Ludwika do wezwania polskich oddziałów na pomoc w zdobywaniu Bełza. Jego wypowiedź ma charakter autorytatywny także na poziomie całego utworu, zawiera ogólnie ważne refleksje o znaczeniu patriotyzmu – „głos ojczyzny, jak blask Achillesa tarczy / Śmiałość wznieca, śmierć samą czyni obojętną” – oraz gloryfikację Polaków:

Ona waleczność Polski zrobiła tak świetną,
A granic jej obrona i jej drogie imię
Zrówna ich sławę z sławą Scypionów w Rzymie.
(V, XV)

Autorytatywne są również mowy Sędziwoja. Ten fakt dodatkowo wzmacnia idealizowany obraz polskich wojsk. Sposób pokazania bohaterów w *Jagiellonidzie* przypomina tradycję epicką także dlatego, że nie obserwujemy u nich wyraźnych wahań, decyzje podejmowane są szybko i jednoznacznie. Z drugiej strony jednak nie wyczuwamy w tym odbicia siły charakteru; widzimy w nich raczej marionetki, mające ilustrować postawy, które w danym momencie autor uznał za odpowiednie.

Na uwagę zasługują dialogi Anny z Witoldem, przy czym słowa tej ostatniej, dyktowane racjami chrześcijańskimi, nadspodziewanie szybko trafiają do jej męża. Pierwsza ich rozmowa odbywa się w więzieniu, kiedy Anna odwołuje Witolda od zemsty na Jagielle –

Rozpacz bywa udziałem słabej płci niewieści,
Ale w rycerzu stałość niechaj żal zwycięża;
Gdy się Jagiełło zdradą przyjaźni bezczęści,
Mając postać w zanadru chowanego węża,
Ty, wyższy nad fortunę, poświęć zemstę cnocie
I oddaj go własnego sumienia zgryzocie.
(IX, XXV)

– i nakłania go do skorzystania z możliwości ucieczki. Później, gdy Witold jest niemal zdecydowany przyjąć chrzest ze strony Krzyżaków, zostaje przekonany przez żonę o niestosowności takiego kroku. Anna wygłasza miniwykład teologiczny, dowodząc, iż Bóg nie przyjmie wyznania wiary dyktowanego chęcią zemsty – „Nie sama wiara tylko otworzy nam nieba, / Dobroci jeszcze serca i miłości trzeba” (IX, XLIII). Jej mąż namyśla się bardzo krótko:

Westchnął Witold – dał miejsce jeszcze namysłowi,
Lecz gdy ujrzał zalane jej łzami źrenice,
Rzekł do niej spórnych wzruszeń kołysany mnóstwem:
„Ach pójdeż za twą radą, boś ty jest mým bóstwem”.
(IX, XLIV)

Anna jest w utworze idealizowana; odznacza się pobożnością, o czym świadczy choćby jej modlitwa przed podróżą do Krewy, gdzie uwięziony był jej mąż: „Dodaj mi w tym momencie odwagi i siły, / Bym go z rąk rozjuszonych wydarła zbrodniarzy” (IX, IX). Jest stawiana w sytuacjach modelowych, na przykład akurat szyje upominek dla męża, gdy dowiaduje się o jego uwięzieniu. Jej postać i aktywność zwraca uwagę na szczególnie dużą rolę kobiet w epopei Tomaszewskiego. Dokładniej omawia ten problem Renata Śniadowska³⁰. Mamy tu dzielne bohaterki istotnie wpływające na przebieg akcji: Emini, niewolnicę i kochankę Hanula, pobożną i dzielną Eufrozyne, żonę Korybuta, Annę czy Jadwigę. W przypadku młodej polskiej królowej została zaakcentowana, poza niezwykłą urodą i mądrością, jej skromność, wyrażająca się między innymi przez poddanie się woli matki w sprawie małżeństwa z Jagiełłą. Żal i płacz, podkreślające wielkość jej poświęcenia, czynią ją bardziej ludzką, naturalną. W mowie skierowanej do ojca, mającej usprawiedliwić zerwanie zaręczyn z Wilhelmem i zgodę na małżeństwo z Jagiełłą, objawia się jej dojrzałość, choć mamy do czynienia z analogiczną do wspomnianych wyżej sytuacją: Jadwiga szybko się zmienia i wnet pojawia się „z zranionym jeszcze sercem, lecz z pogodnym czołem” (XII, XVII).

Ciekawe jest porównanie postaw Jagiełły i Jadwigi wobec tego małżeństwa. Pierwszy kieruje się głównie miłością i zachwytem, druga rezygnuje z miłości do Wilhelma – „Nad swą spelzłą nadzieją gorzko pomyśliła, / Nad tym młodzieńcem, z którym już była zręczona” (XII, XIV) – na rzecz ważniejszego celu. Łączyć ma zaś oboje przede wszystkim szlachetna idea szerzenia wiary chrześcijańskiej.

Zgodnie z epicką konwencją bohaterowie przejmują czasem rolę narratora, opowiadając o z reguły istotnych zdarzeniach w określonej sytuacji komunikacyjnej. W zakończeniu czwartej pieśni *Jagiellonidy* mamy adresowane do Skarbka dłuższe opowiadanie Adeli, krewnej księcia mazowieckiego Ziemowita, o dramatycznych losach jej i jej

³⁰ R. Śniadowska, *Kreacje postaci kobiecych w Jagiellonidzie Dyzmy Bończy Tomaszewskiego*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, s. 135-145, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.

męża Wacława, kontynuowane przez jej brata Świętosława. Scena ta, która – jak zauważono wyżej (zob. s. 259) – stanowi epizod niekonieczny z punktu widzenia konstrukcji akcji, należy jednak do ciekawszych w utworze; oddala się od narracji historycznej, dobrze kreując nastrój, czemu służą chociażby płacz bohaterki – „wtę serce ściśnione / Tłuc się w piersiach zaczęło, łzą gorzką zalane” (IV, XLVIII) – zamiana mieczów między Skarbkiem i Świętosławem oraz – to jednak element wyraźnie „sztuczny” w przedstawionej sytuacji – podarowanie temu ostatniemu przez bohaterkę przepaski z włosów, zakończone deklaracją rycerza: „Nieulękniomy pójde na najsrozszą walkę / Mając godną w Adeli ojczyzny rywalkę” (IV, LIV). Spostrzeżenie Czesława Zgorzelskiego, że ten epizod stał się później tematem dumy Aleksandra Fredry *Hedwiga*³¹, zachęcałoby do dopatrywania się tutaj także cech owej „poprzedniczki ballady”.

Ważniejsze, by nie rzec: kluczowe, w omawianej epopei jest – w pieśni dziesiątej i jedenastej – przeznaczone dla Jagiełły opowiadanie Radziwiłła o tym, czego był świadkiem podczas pobytu w Polsce. Jego wiedza opowiadającego przekracza oczywiście zakres, jaki mógł być efektem dość krótkiej obserwacji; jego słowa służą kreowaniu wyidealizowanego wizerunku Polaków, a przede wszystkim ich nowej królowej. Radziwiłł, podobnie zresztą jak inne postacie w *Jagiellonidzie*, mówi językiem poety, posługuje się stylem retorycznym, stosuje między innymi porównanie homeryckie. Antycypuje także przyszłe zdarzenia, zapowiadając choćby, iż mąż Jadwigi połączy dwa narody, zanim Jagiełło poinformował go o swoim zamiarze w tym względzie. Dopiero bezpośrednim efektem opowiadania Radziwiłła oraz przekazania portretu Jadwigi księciu (przy dużej roli proroczego snu tego ostatniego), jest decyzja Jagiełły o podjęciu starań prowadzących do spełnienia wyznaczonej mu przez Boga misji. Rolę narratora przejmuje też w pewnym momencie brat przyszłego polskiego króla Borys, który w zajmującej szesnaście oktav mowie opowiada – także posługując się tym samym językiem, co nar-

³¹ Cz. Zgorzelski, *Duma, poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, s. 85, *Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego – Towarzystwo Naukowe w Toruniu*, t. 2, z. 3.

rator – o przebiegu jego poselstwa do Polski, przy czym, co tutaj warto odnotowania, w jego wypowiedzi znajdują się również przytoczenia. Na uwagę zasługuje też dobrze skonstruowana, obejmująca ponad trzy oktawy (III, LIX-LXII) retoryczna wypowiedź przedstawicieli Polski przybyłych do stolicy Węgier, aby prosić króla Ludwika o pomoc w walce z najeźdźcami.

Szczególne miejsce zajmują w *Jagiellonidzie* mowy prorocze pustelnika, dostosowane do poziomu duchowego rozwoju, na jakim w danym momencie znajduje się Jagiełło, przy czym należy podkreślić ich – by użyć terminu językoznawczego – aspekt perlokucyjny. Podczas pierwszego spotkania książę dowiaduje się o swojej przyszłości –

Poznasz Boga, fałszywe pokruszysz bałwany
I będziesz narodowi mojemu panował:
Zadane od twej ręki zagoisz mu rany,
Bo sprawiedliwość będziesz na tronie piastował.
Złączysz oba narody unii traktatem,
A Litwin Polakowi odtąd będzie bratem.
(II, XXIII)

– a także o tym, że Bóg kieruje światem: „On sam uśmierza wojny, niszczy niepokoje” (II, XXIV). Reakcja przyszłego polskiego króla pokazana jest – to sugestia, że chodzi o ważny moment – przy pomocy porównania homeryckiego: do zachowania się człowieka niewidomego od urodzenia, który nagle przejrzał. Kolejna jego rozmowa ze starcem odbywa się po uwolnieniu księcia z więzienia, a służy przede wszystkim potwierdzeniu wcześniejszej przepowiedni i zapewnieniu o ciągłej Bożej opiece nad Jagiełłą:

Ja jestem – rzekł Pustelnik – od Pana zesłany,
Abym cię narodowi twojemu powrócił,
Widzisz przy nogach twoich leżące kajdany;
Te anioł za rozkazem Stwórcy z rąk twych zruciał,
Bo Przedwieczny, uciskiem twym ulitowany,
Chce, abyś się z twym ludem do niego nawrócił,

Mieniać cię najświętszego sprawcą odrodzenia,
Rozciągnie swą opiekę na twe pokolenia.
(VII, XXXIX)

Rozmówca księcia dodaje też pouczenie odnośnie do właściwej postawy monarchy. W obydwu wypadkach Jagiełło po spotkaniu z pustelnikiem staje się kimś innym, wykonuje ważny i wyraźny krok w kierunku przyjęcia wiary chrześcijańskiej. Najbardziej rozbudowana jest ostatnia mowa pustelnika, po chrzcie Jagiełły.

Wypowiedzi postaci służą czasem jasnemu określeniu, ewentualnie ustanowieniu na nowo – należałoby zatem mówić o ich aspekcie performatywnym – relacji między uczestnikami komunikacji, jak mowa Olgerda do Jawnuty o pozbawieniu go tronu albo – w trochę innym sensie – przysięga złożona przez Polaków królowi:

Dziś ci nasza – wołali – przysięga uświęci
Stałą zawsze serc naszych dla krwi Piastów wiarę.
Przyrzekamy ci, Panie! że po twoim zgonie
Jedna z twych córek siędzie na sarmackim tronie.
(VI, LIX)

W EPICKIEJ PRZESTRZENI

Nawiązując do stwierdzenia o rozluźnieniu dyscypliny intelektualnej w prowadzeniu narracji w *Jagiellonidzie*, trzeba zauważyć, że nierzadko podmiot mówiący odchodzi od głównego toku myślenia, wprowadzając uwagi, które mu się nasuwają, a nie mają bezpośredniego związku z tematem. Na zasadzie asocjacji pojawiają się często w tekście omawianej epopei różne składniki tradycji literackiej czy kulturowej. Jak pokazuje powyższa analiza, przestrzeń intertekstualna, w której sytuuje się *Jagiellonida*, jest bardzo bogata, a przeważającą jej część zajmuje szeroko ujęta tradycja antyczna. Jest to w zasadzie, przynajmniej w intencji autora, intertekstualność alegatywna, czyli następuje tu – by zacytować Stanisława

Balbusa – „przyłączenie się do cudzego stylu, powołanie się na cudzy tekst ze względu na jego kulturową pozycję autorytetu”³².

Kiedy autor pisze, że Kiejstut zakładał zbroję rycerską i „Giermki przed nim trzymali miecz i puklerz złoty”, przypomina mu się najbardziej znana tarcza w historii literatury: „Takim, gdy się Achilles wybierał pod Troję, / Obdarzyła go Tetys Wulkana roboty” (VIII, V). Obrazy w namiotach przygotowanych przez Jagiełłę na przyjęcie Kiejstuta wydają się dalekie od prawdopodobieństwa, ale stanowią kolejny przykład asocjacyjnego przywołania bogatej tradycji w tym zakresie, mają być świadectwem dobrej woli Jagiełły, który chciał zmiękczyć serce stryja, przypominając mu jego wcześniejsze sukcesy: „A myśl łagodzą dawnych zwycięstw przypomnienia” (VIII, XXXVII). Do tradycji rozbudowanego opisu nawiązuje też – choć w inny sposób – scena podczas turnieju w Bełzie, kiedy Ostroróg jako zwycięzca wyścigów otrzymuje w nagrodę sygnet z rzeźbą przedstawiającą Herkulesa oraz syreny.

Tomaszewskiemu bardzo zależy, aby znalazły się w tym dziele motywy charakterystyczne dla epepei; często mamy przesadne ich zagęszczenie, co przypomina zabiegi stosowane z upodobaniem przez autorów ówczesnych poematów heroikomicznych. Stosunkowo dużo miejsca zajmuje niemal obowiązkowy dla tego gatunku przegląd wojsk. Prezentacja wojsk polskich przed królem Ludwikiem to aż siedemnaście oktaw, przy czym autor wyraźnie podnosi ton, czyni go bardziej uroczystym; przy tym nieprzypadkowo akurat w tym miejscu akcentuje rolę prawdy, która nim „kieruje” (IV, XIV). Wzniosłość tego fragmentu podkreślona jest zarówno przez refleksje narratora – „Ojczyzno! Jakże dzielna dla cię miłość była” (IV, XXVIII) – jak i przez porównania homeryckie, a także inne służące temu celowi cechy stylu. Tradycyjnie przywoływane są kolejno poszczególne oddziały oraz ich dowódcy, przy czym na końcu tego fragmentu mamy ich wyraźne „zagęszczenie”, zapewne dla wrażenia szczególnej liczebności polskich pułków:

³² S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 117, *Select*. Alternatywą byłaby w tym ujęciu intertekstualność konwersacyjna.

Szły pułki od Łęczycy, Gniezna, Wielkopolski.
Jedne prowadził Nałęcz i Bogumił z Bnina,
Te przywiódł Dzierżek z Rytwin, Ostrorog, Tarnowski,
I Jakub z Bilitowic, przydomkiem Janina,
I co miał w herbie słońce Władysław Maskowski,
Inne były Zbigniewa, Zawiszy, Dunina,
Szli Pilawici, Prusy, Bończowie, Rawicze.
Lecz czyliż jak dziejopis wszystkie tu przeliczyć
(IV, XXXI)

Inny czołowy motyw epopei to przedstawienie bitew, niestanowiące raczej – inaczej niż w dziele Muśnickiego – mocnej strony dzieła Tomaszewskiego. Z reguły, w odróżnieniu od rozbudowanych analogicznych zabiegów w *Pułtawie*, opisy te są dość lakoniczne albo niespójne. Jak wyżej wspomniano, w epoce oświecenia wojna, przede wszystkim wojna zaborcza, napiętnowana jest często jako zło. W szczególnie negatywnym świetle pokazany został tutaj najazd Rusinów na ziemie polskie; mamy w tym miejscu jakby zaprzeczenie wojny jako źródła sławy opiewanej w epopei: „Tak napływ zbrojnej dziczy w Polską ziemię wkroczył, / Nie wojnę, ale mordy niosąc i pożogi” (II, VII). Wojska litewskie prowadzone przez Jagiełłę i Witolda zachowują się – co wiąże się przesłaniem dzieła i uniemożliwia zbytnie kompromitowanie Litwinów – w sposób wyraźnie bardziej „cywilizowany”. Warto podkreślić, że akcja książąt ruskich ma znamiona zdrady, a to dodatkowo służy ich kompromitacji. O Lubardzie czytamy na przykład, że idąc ze swymi Rusinami nad Sanem, „jego brzegi z chciwą morderstw tłuszcza, / Kraj rolnictwem kwitnący w dziką zmieniał puszcza” (II, VIII).

Ów najazd rusko-litewski na Polskę mógłby stanowić temat oddzielnego dzieła, którego kulminacyjnym zdarzeniem byłaby bitwa podczas zdobywania Horodła, przedstawiona znacznie dokładniej niż inne bitwy zaprezentowane w *Jagiellonidzie*. Odpowiada ona niejako charakterystycznemu dla epopei motywowi dużej, rozstrzygającej bitwy, z odpowiednimi konwencjonalnymi elementami, sytuowanej z reguły w końcowej części dzieła. Fragment ten wygląda tak, jakby walka o Horodło była najważ-

niejszym zdarzeniem militarnym w *Jagiellonidzie*, wieńczącym przebieg zdarzeń, tak jak bitwa pod Puławą w dziele Muśnickiego. Z punktu widzenia kompozycji utworu jako całości bitwa ta nie jest więc najlepiej usytuowana (jakkolwiek wynika to z dostępnego „materiału” historycznego), gdyż nie znajduje się ona w decydującym momencie całej akcji i nie ma na nią rozstrzygającego wpływu; nie uczestniczy w niej też – co trzeba przypomnieć – główny bohater utworu. Sam sposób jej zaprezentowania także budziłby duże zastrzeżenia zwolenników klasycznej jedności i jednolitości dzieła.

Autor stara się tu wprowadzić charakterystyczne składniki tradycyjnego epickiego obrazu bitwy, a także inne, przywołane na zasadzie skojarzeń, elementy tradycji. Posługuje się odpowiednimi środkami stylu retorycznego, między innymi apostrofami czy porównaniami homeryckimi. Próbuje też pokazać efekty walki, jednak czyni to znacznie mniej plastycznie niż twórca *Puławy*, na przykład:

Rozległ się z krzywych łuków świst strzał wypuszczonych,
Które jak czarna chmura obłoki zaćmiły;
Lecą wzajem pociski z wałów wyniesionych,
A które tylko w ludziach lub koniach utkwiły.
Krew czarna wydobyta z przebitego ciała,
Pluszcząc rany, puklerze, zbroje farbowała.
(V, XXIII)

Poeta ubogaca obraz bitwy elementami, które akurat mu się w danym momencie kojarzą, bez dbania o prawdopodobieństwo i estetyczną jednorodność dzieła. Emini na przykład, dość dokładnie przedstawiona, mająca duży wpływ na Hanulę, który kieruje obroną Horodła, i odgrywająca ważną rolę w walkach jako „Amazonka nowa” (V, VIII), nie wydaje się tu najlepiej wprowadzona. Zapewne autor uznał, że potrzebny jest, z racji nawiązania do *Eneidy* czy *Jerozolimy wyzwolonej*, motyw kobiety-rycerza, jakkolwiek wyeksponowanie tej postaci w walkach w zbroi rycerza, nierozpoznawanej w pierwszej chwili przez przeciwników jako kobieta, wprowadza element maskarady, popularnej w oświeceniu, ale raczej niestosownej w tym obrazie bitwy. Renata Śniadowska zwraca

uwagę na znaczenie faktu, że Emini nie jest chrześcijanką, dlatego ukrywa się pod maską, zarazem „odrzucając rolę, jaką kobiecie przeznaczyła społeczność. Do walki w przebraniu rycerza nie zmusza jej żadna siła wyższa, ona sama dokonuje wyboru, pragnie sławy i przygody”³³. Nieco dalej zresztą autor ten motyw jeszcze dodatkowo zepsuł, wprowadzając kojarzącą się raczej z poezją rokokową postać – Kupidyna, właśnie wracającego „z Cypru przez obłoki” (V, XLVII). Interwencja bożka miłości jest tu nieco zaskakująca, tym bardziej że nie wiemy, z jakiego powodu ani dokąd każe on unieść ciało bohaterki – Zefirowi. Fakt, iż na dodatek w sercu Granowskiego Kupidyn umieścił swoją strzałę, zbytnio nie dziwi, zważywszy tradycyjną rolę bożka, ale bynajmniej nie służy epickiej powadze całej sceny, która może nawet wywołać efekt komiczny.

Warto od razu wspomnieć, że podobnie niezrozumiałych miejsc jest w *Jagiellonidzie* więcej. Nie wiadomo na przykład, dlaczego duch Węgra (polskiego sprzymierzeńca przecież), którego zabija Jurgi podczas przedstawionego w następnej pieśni zdobywania Bełza, uleciał akurat „w piekielne otchłanie” (VI, XI). Trudno też wyjaśnić później informację na temat Pokoju, który najpierw był w Wilnie, ale potem „wzbiwszy się w niebios przestrzenie / Mijając świata trony, spoczął aż w Edenie” (VIII, II).

Inne konwencjonalne motywy związane z bitwą, obecne przy prezentacji walk o Horodło, to oczywiście wymienienie dokonań kolejnych walczących rycerzy czy pojedynków wodzów, tu Hanula i Granowskiego, przerwany przez Emini, która ponosi śmierć za swojego kochanka, on sam zaś przebija się mieczem – „jak Ajaks pod murami Troi” (V, XLVI). To również dość dziwna scena, służąca bez wątpienia kompromitacji Hanula³⁴. Na uwagę zasługują wypowiedzi (okrzyki) walczących, a także

³³ R. Śniadowska, *op. cit.*, s. 140.

³⁴ Badaczka tak komentuje ten fragment: „Ta zadziwiająca scena, w której Hanul pozwala Emini walczyć w swoim imieniu, po czym zamiast pomścić jej śmierć, sam się zabija nad jej ciałem, świadczy o tym, że Tomaszewski, tworząc tę parę, pozamieniał role. Emini walczy jak rycerz i tak też umiera, natomiast Hanul, nie dopełniwszy zemsty za jej śmierć, ginie jak kobieta” (*ibidem*, s. 139).

obraz zniszczeń i cierpień w zdobytym mieście, przez co Horodło zdaje się przypominać Troję (a trochę i Wepryn z *Pułtawy*) w analogicznych okolicznościach:

Po przyległych ulicach żołnierz rozpuszczony
Pędził przed sobą strachem wybladłe Rusiny,
Na kilku innych miejscach ogień zażegniony
Pysznych budowli odkrył swym blaskiem ruiny,
Już w cerkwiach starców, niewiast, dzieci gmin schroniony
Czekał ostatniej zgonu swojego godziny,
Wszędzie rozpaczy dzikiej lub bojaźni głosy
To przekląwszy, to groźbą głużyły niebiosy.
(V, XLIX)

Po zdobyciu Horodła Polacy zyskują przychylność tamtejszej ludności, gdyż Sędziwoj nie pozwala na grabież: „Polak zwyciężać umie, rabunkiem się brzydzi” (V, L), a wodzowie polscy postępują podobnie jak rycerze krzyżowi po zdobyciu Jerozolimy w eposie Tassa: „Weszli do kościelnego z swym hetmanem gmachu, / [...] / Hymn pochwalny w pokorze zanucili Bogu” (V, LI).

Także w innych bitwach w *Jagiellonidzie* znajdujemy znane motywy epickie. W trakcie kończących ruski najazd walk o Bełz warto wskazać nocną wyprawę do obozu wroga zorganizowaną przez obrońcę miasta Jurgiego:

Zrobił w obóz wycieczkę, w porze nocy ciemnej
Już pierwsze stráže zebrał w polu rozsypane;
Przedarł się ku okopom w fortunie niezmienniej
I wpadł na stanowisko wałem opasane,
Wyciął w nim z rogatywek okowanych płoty,
Torując sobie drogę w królewskie namioty.
(VI, VI)

Podczas przedstawienia jednej z wypraw Krzyżaków przeciw Litwie mamy też dość rozbudowany, choć nie tak zróżnicowany jak w przypadku zdobywania Horodła, opis bitwy. Tutaj właśnie szczególną dzielnością od-

znacza się Jagiełło, dokonujący czynów niczym Diomedes czy Achilles (choć dokonania księcia pokazane są w sposób zdecydowanie bardziej zwięzły):

Po leżących tułubach drogę sobie ściele,
Przedziera się przez dzidy gęsto nasterczone,
Ustępuje mu kroku drząc nieprzyjaciele,
Na którą tylko mieczem płytkim błysnie stronę.
(III, XXI)

W odróżnieniu od – z reguły lakonicznie zaprezentowanych – „prawdziwych” bitew, obrazy igrzysk i turniejów są w *Jagiellonidzie* chyba za bardzo rozbudowane. Ogólnie można im zarzucić mniej więcej to, co wskazał Mickiewicz w omówionej wyżej recenzji, między innymi wyraźne pomieszanie elementów antycznych i średniowiecznych. Festyn i igrzyska w Bełzie zostały zorganizowane przez Kiejstuta dla króla. Warto zauważyć, że autor podkreśla nagromadzenie czynników znaczących, co zwraca uwagę na aspekt obrzędowy całego wydarzenia. Głównym nagradzającym zwycięzców jest oczywiście monarcha, natomiast wodzowie pełnią funkcję sędziów. Nie bez powodu w wyścigach bierze udział akurat dwanaście wozów. Prezentacja walczących w turnieju odbywa się według wyraźnego schematu: bohater, jego koń, pochodzenie, uzbrojenie, hełm, wreszcie napis na tarczy. Skrupulatne cytowanie kolejnych napisów, nieco schematyczny element kompozycji, przypomina wymienianie tytułów książek, którymi obrzucają się bohaterowie niektórych poematów heroikomicznych. Trzeba dodać, że charakter obrzędu posiada też turniej w Krakowie, o którym opowiada Radziwiłł.

W dużej części utworu ze skrótowną relacją łączą się dość dokładnie zaprezentowane sceny; autor jakby kreuje przedstawienia rozgrywane się przed oczami czytelnika. Przeplata się bowiem w *Jagiellonidzie* narracja historyczna, skrótowna, z tworzeniem obrazów, niekiedy sprawiających wrażenie przejętych ze średniowiecznej ikonografii. Poeta wyraźnie faworyzuje sytuacje mające charakter obrzędu, innym zaś taki właśnie charakter nadaje. Dobrym przykładem może być zakończenie pieśni szóstej, przedstawiające przysięgę wszystkich polskich stanów. Bardzo

rozbudowany został obrzęd pogrzebu Olgierda, przypominający trochę pogrzeb Zawiszy w epopei Krasickiego. Ciekawym przejawem teatralizacji przedstawionych zdarzeń jest modlitwa polskich biskupów. Wymienić tu można jeszcze fragment przedstawiający ucztę w Bełzie urozmaiconą śpiewem Lizdora, nadejście Sędziwoja, uroczysty wjazd Ludwika do Bełza, wreszcie przedstawienie hołdu lennego. W tym ostatnim przypadku mamy jakby żywy średniowieczny obraz, w którym wszystkie elementy pokazane są jako znaczące:

Dnia następnego Ludwik wjechał w Bełza mury,
Mając przy boku swoim obu wojsk hetmanów;
Kiejstut, odziany płaszczem książęcej purpury,
Z Jurgim nań czekał w poczcie ruskich panów,
Przed najwspanialszą cerkwią gotyckiej struktury
Stał archi-rey, otoczony rzędem swych kapłanów.
Sędziwoj zyskanymi w potyczkach sztandary
Okrył zwycięską ręką świątyni filary.
(VI, XXIII)

Z tego samego powodu warto tu jeszcze zacytować fragment prezentujący wejście Jagiełły do Wilna, już po pokonaniu Kiejstuta:

W pośrodku zbrojnych sztandar powiewał rozwity,
Który niósł Borys, młodszy z Jagiełłowych braci,
Na którym płci nadobnej rękami wyszyty
Błyszczał geni[j]usz Litwy w Gradywa postaci,
Pod nim napis na czarnym tle złotem wyszyty:
Wdzięczna Ojczyzna sławą krew synowską płaci,
U nóg leżał krzyżacki w łańcuch skuty jeniec,
Brzeg sztandaru okrężał wawrzynowy wieniec.
(X, XI)

Autor z upodobaniem powtarza pewne obrazy, takie jak powitanie wojsk czy mające uroczysty, niemal sakralny charakter wyjście posłów. Eksponuje często bogactwo przekazywanych sobie darów, które ochocho opisuje. Zapowiedź optymistycznego zakończenia epopei, kreująca

atmosferę powszechnego święta i szczęścia, podkreślona jest przez dość ciekawe odwołanie do uniwersalnego toposu szczęśliwego świata, czyli złotego wieku:

A gdy ludowi przyszłe związki ogłoszono,
Ofiary, uczty, tańce, radość, uniesienie
Stawiły wtenczas Wilno w tym szczęśliwym stanie,
Jakie złotego wieku mamy opisanie.
(XI, XLVI)

Sporo zastrzeżeń, sformułowanych już przez Mickiewicza, budzi w *Jagiellonidzie* rola mitologii antycznej. Tomaszewski, chwalać religię chrześcijańską, stara się wykorzystać różne okazje do – niepowodującego sprzeczności z jego wiarą – wprowadzenia świata mitów grecko-rzymskich. Często mamy jednak do czynienia z pomieszaniem elementów chrześcijańskich i mitologicznych; cudowność w omawianym utworze jest wyraźnie eklektyczna. Autor nie liczy się zbytnio z prawdą historyczną, ani nawet z zasadą prawdopodobieństwa. Warto podkreślić, że mitologia starożytna pełni w tym utworze niejako dwie funkcje, logicznie rzecz biorąc właściwie sprzeczne. Z jednej strony jest składnikiem środków wyrazu, odwołania do niej istotnie wzbogacają styl, z drugiej zaś należy do tematu dzieła, jest dyskredytowana jako fałszywa wiara, która wnet ma zostać zastąpiona przez religię chrześcijańską. Ta sytuacja znacznie wzmacnia wspomniane wyżej wrażenie literackości dzieła.

Religia starożytnych Rzymian, wyznawana przez mieszkańców przedchrześcijańskiej Litwy, stanowi tu właściwie synonim wszelkiego pogaństwa, przeciwstawionego wierze w prawdziwego Boga. Przy prezentacji pogrzebu Olgierda czytamy, że kapłani przybyli ze świątyni Jowisza a potem poszli do świątyni Westy po ogień, którym podpalili stos – „Błagając modły swymi Acherontu cienie” (III, XLV). Przedstawiając obrzęd pogrzebowy, autor odwołuje się w przypisach do kroniki Strykowskiego, który pisząc o religijnych obrzędach litewskich, wskazuje na analogię z kultem rzymskim, na przykład: „wieczny ogień, jako w Rzymie u Westy, był fundowany, na tym miejscu, gdzie dziś puszkarnia” (III, przyp. I).

Sam obrzęd jest także eklektyczny, choćby dlatego, że obok ceremoniału rzymskiego pojawia się element pochodzący z innej kultury: giermek idzie na stos ze swoim panem.

W innym miejscu znajdujemy przykład korzystania przez Jagiełłę, na wzór starożytnych, z przepowiedni w gmachu, gdzie „Głosiła wyrocznie na złotym trójnogu / Święta dziewic Febowi poślubionych ksieni” (VII, XLVI). Na uczcie sprawionej przez Jurgiego, nawiązującej oczywiście do uczt antycznych, Lizard (to motyw przywołujący głównie *Odyseję*) „wieszczek Feba wślawiony urzędem” – „Śpiewa naprzód Semeli i Jowisza syna” (III, IV), a potem dopiero – to też przykład eklektyzmu – bohaterskie czyny z dziejów Litwy. Kontrastuje z ówczesnymi realiami nie tylko opiewanie Bachusa, ale również używanie przez śpiewaka liry z – kości słoniowej.

Interesująca wydaje się sytuacja, kiedy uwięziony Witold opowiada żonie Annie historię Meleagra, a przede wszystkim czyn jego matki Altei, która – gdy syn zabił wujów – decyduje się na spalenie fatalnej głowni i tym samym „zbrodnię Meleagra drugą zbrodnią karze” (IX, XXIII). To opowiadanie ma spełnić funkcję retorycznego *exemplum*, służącego uzasadnieniu postawy Witolda, który chce mścić się na Jagielle za śmierć Kiejstuta³⁵. Mamy tu też bardziej subtelne, choć czytelne wyznaczniki epickiej machiny, takie jak grzmot przy pogodnym niebie w momencie wyjścia posłów litewskich do Polski z propozycją małżeństwa, potwierdzający słuszność decyzji Jagiełły: „Wtem wśród pięknej pogody obłoki zagrzmiały, / Co wieszczkowie mienili szczęsnym być znamieniem” (XI, XXI). Trzeba podkreślić, że dawni Litwini są wprawdzie poganami, ale – co ma zapewne ich nobilitować – odznaczają się dużą pobożnością. Podkreśla to choćby istniejąca na wyspie świątynia Jowisza ze stu posągami; mamy też poświęcony gaj, składana jest ofiara z bydła, istnieje funkcja kapłanów.

³⁵ Marian Maciejewski widzi w tym przykład charakterystycznej dla klasycznej epopei tendencji, iż „narrator imputuje bohaterom swoją wiedzę o świecie” (M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, s. 78, *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 19).

Niekiedy mitologia antyczna potraktowana jest w sposób wyraźnie żartobliwy, w związku z przywołaniem Kupidyna czy Wenery. Raczej z poezją rokokową kojarzą się takie miejsca w utworze, jak wskazana wyżej interwencja bożka miłości podczas bitwy czy przedstawienie snu Jagiełły, w którym zobaczył on przyszłą małżonkę –

Przechodziła przyłudą Gracyje złączone;
Wspaniałą swą postacią podobna Junonie,
Gdy ta, wzięwszy uroczą przepaskę Cyprydy,
Stanęła przed Jowiszem na wierzchołku Idy.
(X, XXVIII)

– a po którym złożył podarunki Wenerze³⁶. Należy zauważyć, iż Jagiełło śpi wtedy na skórze lwa, co ma zapewne oznaczać jego dzielność, choć w zaprezentowanych okolicznościach może jednak, wbrew intencji autora, przynieść efekt komiczny³⁷.

Nieco dalej z księciem oczekującym na powrót posłów z Polski droczy się Kupidyn, który pokazuje mu we śnie postać Wilhelma:

I strzałkę, którą w serce śpiącego ugodził,
Zawiści ją truczną złośliwie zaprawił,
A choć z niej boleść słodką pieśzczotą łagodził,
Nie chciał wyrwać żeleźca, które w nim zostawił,
Ale skoro z poselstwem nadzieja przybyła,
Pocisk zdradny skruszyła i ranę zgoiła.
(XI, XXV)

³⁶ Nasuwa się spostrzeżenie, że trochę podobny sen miał bohater *Świątyni Wenery w Knidos* (J. Szymanowski, *Świątynia Wenery w Knidos*, [w:] idem, *Pisma*, wyd. J. N. Bobrowicz, Lipsk 1836, s. 89).

³⁷ Warto zauważyć, że gdyby przyjąć proponowane choćby przez Jerzego Ziomek rozróżnienie komizmu i śmieszności, w tym wypadku należałoby mówić właściwie o śmieszności (J. Ziomek, *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 327).

Podobne koncepcje estetyczne przywołuje obraz srebrnego okrętu, jaki znalazł się wśród darów Jagiełły dla przyszłej małżonki, okrętu z purpurowymi banderami, żaglami i antycznymi bożkami:

Płochych Zefirków zgraja nimi powiewała,
Gromada Kupidynków, porząc morskie piany,
Zbrojna łuki i strzały przy wiosłach siedziała.
(XII, XXIV)

Cechy rokokowe posiada również niewątpliwie porównanie zachwytu Polaków nad urodą Jadwigi do reakcji mieszkańców Cypru na pojawienie się Wenery.

Niekiedy autor, wprowadzając elementy mitologiczne czy alegoryczne, uzyskuje efekt charakterystyczny raczej dla poematów heroikomicznych. Czytelnik doskonale rozpoznaje konwencjonalny motyw, gdy przed relacją o zatargu polsko-węgierskim dowiaduje się, iż „z otchłan piekieł jędzą wyszedłszy niezgody, / Jadem swym ozionęła obadwa narody” (I, X). Jeszcze wyraźniejsze wrażenie konwencjonalności, nasuwające się niemal automatycznie, powstaje, gdy Zawiść pod postacią Sławy donosi Elżbiecie o zatargu. Wydaje się, że w ogóle alegorie rodem z Woltera nie są tutaj odpowiednim składnikiem świata przedstawionego. Na przykład podczas opowiadania o przebiegu turnieju wprowadzenie jędzy, która trąca Zaprzańca, jest raczej niepotrzebne, zwiększa tylko wrażenie estetycznego eklektyzmu. Chyba że chodzi o dowartościowanie Zaprzańca, który pada nie w rezultacie własnej słabości, ale pod wpływem właśnie jędzy (choć to tylko alegoria). Nieco mniej zaskakujące, jakkolwiek trochę sztuczne, wydaje się wprowadzenie alegorii Higei uzdrawiającej Annę, tym bardziej że ta ostatnia jest już pobożną chrześcijanką.

Warto jeszcze zauważyć, iż na początku pieśni dziesiątej znajduje się charakterystyczny dla epopei, rozbudowany choćby w *Pułtawie*, obraz miejsca, gdzie przebywają wszelkie złe moce. Tutaj szczególnie ciekawa wydaje się charakterystyka Fanatyzmu (zapewne ten sam w eposie Woltera skłonił Klemensa do zabicia króla Henryka III), który przychodzi następnie do śpiącego Czolnera pod postacią Religii, z wezwaniem do

wojny przeciw poganom. Namówiła go do działania – co trzeba podkreślić – Niezgoda, na której głowie „padalce wijące się syczą” (IX, XIX)³⁸. Ta ostatnia działa także bezpośrednio na Witolda we śnie – „Kiejstuta wzięwszy cień skrwawiony” (IX, XXXV) – powodując, że teraz chce się on kierować już wyłącznie chęcią zemsty za śmierć ojca. To oczywiście kolejna wersja wspominanego tu przy omawianiu innych utworów motywu mającego źródło w aktywności Jędry Allekto.

Dla pełności obrazu należy zauważyć – to przejaw dążenia Tomaszewskiego do wykorzystania jak największej liczby elementów tradycji – że pojawia się tu także postać znajdującego się w Bełzie czarownika, bez wątplenia rodem z Tassa, a po drodze i z Krasickiego. W tym wypadku jednak nie można było tegoż czarownika usytuować wśród pogan (jak w *Jerozolimie wyzwolonej* czy *Wojnie chocimskiej*), aby zbytnio nie kompromitować pogańskich jeszcze Litwinów. Znajduje się on zatem na usługach Jurgiego, wykorzystującego przy tym czary instrumentalnie – do wpływu na pospólstwo – chociaż sam w nie nie wierzy. Tu powstaje sprzeczność, bo czary te mają jednak jakąś, choć naturalnie ograniczoną, skuteczność, podobną jak w *Myszeidzie* czy *Wojnie chocimskiej* – pewnego typu wpływ na naturę:

Widzą, jak po odbytym bałwanowi ślubie
Grom się rozległ, błysł piorun, wicher z gradem świszczce,
Trząść się zdają ze swymi nagrobki mogiły,
Słyszą, jak głośnie jęki pod ziemią zawyły.
(VI, III)

Na czoło wysuwa się kolejny raz literacka gra, bez troski o prawdę, a nawet prawdopodobieństwo.

Sceneria, w której następuje spotkanie Jagiełły z pustelnikiem, ma – podobnie jak w eposie Krasickiego – charakter wyraźnie osjaniczny: „Noc

³⁸ Warto przypomnieć, co czytamy w *Monachomachii* na temat działania Jędry Niezgody wobec „raju mnichów”: „Widząc fortunny los spokojnych mężów / Świsnęły żądla najeżonych węzów” (I. Krasicki, *Monachomachia*, [w:] idem, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, s. 144, *Dzieła zebrane*, t. 1).

już zasłoną czarną ziemię okrywała, / Księżyc błądy posępnym blaskiem
umysł trwożył” (II, XI). Szczególnie widoczne jest to w tej oktawie:

Szmer żołnierstwa i koni wygłodniałych rzenie
Znikały w oddaleniu; krzyk tylko puszczyka
Przerywał kołysanych wiatrem liści drzenie,
Co trwogą zabobonną człowieka przenika;
Czarne skały już mocne podwajały cienie,
Spały wszystkie zwierzęta, ucichł śpiew słowika,
Księżyc grubymi wkoło osłonięty chmury
Krył się na widok wojną zhańbionej natury.
(II, XIV)

W ten między innymi sposób, wraz ze wspomnianym wyżej wprowadzeniem czynnika lirycznego, *Jagiellonida* zbliża się również nieco do nurtu sentymentalnego. Dzika sceneria z pustym zamkiem z punktu widzenia akcji jest właściwie zbędna, a została wykreowana dla stworzenia tajemniczego nastroju. Zapewne wynika także z chęci wprowadzenia zabiegów poetyckich, które akurat autorowi kojarzą się z taką sytuacją.

Nie mogło również zabraknąć naśladowującej wyraźnie odpowiednią scenę z *Eneidy* proroczej wizji głównego bohatera, w której ogląda on dzieje swoich potomków, widząc na końcu – „z tej życia, w wieczność wpadającej rzeki, / Niknące pokolenia i następne wieki” (XII, XLIII). Ta ostatnia scena jest jednak także przejawem cudowności chrześcijańskiej, obecnej wcześniej poprzez prorocstwo starca czy – może nawet wyraźniej – uwolnienie Jagiełły z więzienia, przypominające – co czyni je łatwiej akceptowanym przez odbiorcę – przedstawione w *Dziejach Apostolskich* uwolnienie Świętego Piotra (Dz. 12). Pustelnik, który na początku podobny jest do swoich odpowiedników w *Henriadzie* czy *Wojnie chocimskiej*, a także w poemacie o Wandzie, później się zmienia, jawiąc się jako postać nadprzyrodzona; pełni niemal taką funkcję jak święci w innych epopiejach. W końcowej wizji Jagiełły staje się narratorem objawiającym przyszłość. W kolejnych strofach zostają tu pokazani następujący po sobie władcy – zawsze z podkreśleniem ich zasług. Zwraca

uwagę dołączenie na końcu do tego grona Józefa Poniatowskiego, co zapewne dokonuje się wskutek oddziaływania *Śpiewów historycznych* i żywej wówczas legendy księcia. Jak zauważył Józef Birkenmajer, ważnym przedmiotem zainteresowania dla Tomaszewskiego jako autora *Jagiellonidy* były bowiem także wojny napoleońskie, o czym świadczą słowa pustelnika do ochrzczonego już Jagiełły:

Gdy już w ostatnim Polski pobytu zakresie
Wyrok kraj twój w zwalonych państwach umieści rządzić,
Duch ten, krwi twojej potomek, życie swe poniesie
Za ojczyznę w swym dla niej miłości zapędzie.
Niestartą przodków sławę, swą odwagę wzniesie
Bohater wszystkich wieków, on Józefem będzie;
On honor narodowy, na wieczności progu
Powierzony od Boga, wiernie odda Bogu.
(XII, XLII)

Badacz pisze również: „Niech nas nie dziwi ta zaplątana w czasy chrztu Litwy wzmianka o księciu Józefie Poniatowskim, powtórzona jeszcze raz, wspólnie ze wspomnieniem bitwy pod Lipskiem, w opisie łowów litewskich”³⁹.

ŚWIAT FAKTÓW I WARTOŚCI

Jak widać, *Jagiellonida* jest utworem, w którym występują obok siebie zabiegi dające się zaliczyć nie tylko do klasycyzmu – na co wskazywałaby sama forma gatunkowa – ale również do sentymentalizmu a nawet rokoka. Różnorodność postaw podmiotu mówiącego pozostaje w związku ze zróżnicowaniem koncepcji estetycznych, których realizację możemy znaleźć w dziele Tomaszewskiego.

Poeta wyraźnie zmniejsza dystans epicki między momentem opowiadania a czasem zdarzeń, przybliża te dwa światy, sprawia, iż epos,

³⁹ J. Birkenmajer, *Epika polska przed Mickiewiczem*, „Prąd” 1938, t. 35, s. 86.

będąc apologią minionych dziejów, staje się też wypowiedzią na temat doświadczeń i nadziei Polaków pod koniec drugiej dekady dziewiętnastego wieku, czemu sprzyja naturalnie wskazana wyżej obecność żywiołu lirycznego. W odróżnieniu od niektórych utworów wpisujących się w ten nurt, a formułujących na przykład pochwały pod adresem Aleksandra I, *Jagiellonida* nie zawiera wyraźnych sygnałów aprobaty dla aktualnego porządku politycznego. Maria Żmigrodzka pisze na jej temat między innymi:

Polityczne nadzieje pierwszych lat Królestwa przejawiały się również w poemacie, ale w sposób uderzająco powściągliwy w zestawieniu z gorliwym optymizmem apologetów nowego porządku. Górowała tu tonacja nostalgicznych wspomnień chwały przodków, kompensujących przeżycia klęsk współczesności⁴⁰.

W zakresie stosunku do przekazów historycznych epopeja Tomaszewskiego przypomina *Pułtawę* pod tym jedynie względem, że z jednej strony wskazuje na wierność faktom przywołanym w kronikach, z drugiej zaś kreuje pewien model bohatera i model narodu, odpowiednio do głównego przesłania, niezależnie od historii. O ile w eposie Muśnickiego nadrzędnym kryterium jest rozumność, o tyle w wypadku *Jagiellonidy* jest to wiara chrześcijańska. W *Pułtawie* bohaterowie i ich działania, odniesione do obiektywnego, racjonalnego porządku świata, są albo nie są rozumne, postacie nie zmieniają się pod tym względem. W epopei Tomaszewskiego zaś mamy do czynienia z realizacją pewnego zamiaru Bożego, z procesem, z przechodzeniem od pogaństwa do chrześcijaństwa, które jest tu przedmiotem afirmacji. Można byłoby więc zapewne mówić tutaj o pewnej postaci providencjalizmu.

Na podkreślenie zasługuje w tym kontekście niedbająca o historyczną rzetelność idealizacja Polski i Polaków, związana zresztą z wyznawaną przez nich religią chrześcijańską, którą mieli przekazać Litwinom. Jak nie bez racji twierdzi Żmigrodzka:

⁴⁰ M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 1*, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971, s. 105.

Ideą organizującą poemat na wszystkich piętrach jego budowy – od opisów obyczajów i drobiazgowej relacji o wydarzeniach historycznych do działania maszyny cudownej – była gloryfikacja ówczesnej potęgi Polski i doniosłości momentu historycznego, wyznaczającego kierunek dalszego rozwoju⁴¹.

Niemal w tym samym czasie, kiedy w Wilnie odbywa się pogrzeb Olgierda, polscy biskupi przedstawieni są jako odmawiający modlitwę przypominającą (w tekście w ramach siedmiu oktaw) ciągłą, począwszy od chrztu, niezawodną opiekę Boga nad ich narodem:

Boże! Tyś Mieczysława przed trzema wiekami
Chrztem Ś[więtym] z całym państwem łaskawie odrodził;
Syna jego Chrobręgo darzył zwycięstwami,
Gdy na Rusinów mężnym Polakom dowodził;
On żelaznymi w Osie i Dnieprze słupami
Od swych się nieprzyjaciół zwycięsko odgrodził,
A mieczem, Szczerbcem zwanym, na Kijowa bramie
Naznaczył wiekom przyszłym Bolesława ramię.
(III, L)

W następnych strofach znajdziemy kolejne przykłady sukcesów Polaków odnoszonych dzięki Bożej opiece (można mieć wrażenie, że biskupi ci znają o ponad cztery wieki późniejszy *Hymn do Boga* Jana Pawła Woronicza), aż do Kazimierza Wielkiego, „nauk, praw, swobód [...] wskrzesiciela” (III, LIV). W tej epopei Polacy drugiej połowy czternastego wieku nie tylko ucieleśniają dla kilkaset lat późniejszych odbiorców mit „pocziwych przodków”, z którym mieliśmy do czynienia w *Wojnie chocimskiej* – są waleczni, wierni królowi: „By świat znał, że narody twym berłem rządzone / Jedną wiarą i wspólną cnotą są złączone” III, LXII) – ale także mają do spełnienia dziejową misję przyprowadzenia do chrześcijaństwa sąsiadów.

⁴¹ *Ibidem*.

Wyidealizowany obraz Polski i Polaków, nade wszystko oczywiście polskiej królowej, wysuwa się na pierwszy plan w końcowej części eposu. Dość przytoczyć jeszcze uwagi Radziwiłła o obserwowanym przezeń w Polsce umiłowaniu wolności i patriotyzmie – „Grzmiało hasło wolności i kraju obrona” (X, XL) – także o ładnym obrazie: „Gdy Polak wolny, bitwy, swoich praw zazdrośny / Pochylił śnieżne głowy przed wdziękami wiosny” (X, XLV). Sam Jagiełło chwali Polaków, wysyłając poselstwo na czele z jego bratem Borysem:

Ujrysz przy tym, w obliczu stanąwszy Senatu,
Starodawnych Lechitów wnuki nieodrodne,
Co cnót obywatelskich przykład dając światu,
Pełnią rozkazy królów z prawami ich zgodne.
(XI, XVII)

Decyzja o małżeństwie z Jadwigą jest naturalnym zwieńczeniem pewnego procesu, nie budzi wątpliwości, posiada sankcję Boską, a przedstawione zdarzenia funkcjonują też jako zapowiedź przyszłości. Warto zwrócić uwagę, że wypadki współczesne autorowi i czytelnikom odnoszone są do przeszłości, ale przeszłości odległej (to, co działo się „między”, jest pominięte), mogącej uzyskać w pewnej mierze status mityczny i wprowadzić współczesność w wymiar uniwersalnego porządku. Przedstawiona akcja ma wyjaśnić, jak doszło do powstania potężnego niegdyś, będącego istotną wartością, państwa polsko-litewskiego, wskazać jego sens – można tu widzieć analogię do *Eneidy* – a także uzasadnić oczekiwanie na przywrócenie tego stanu w dziewiętnastym wieku. Wyraźne nawiązanie do eposu Wergiliusza na końcu drugiej pieśni – przez wzmiankę o mścicielu, który wstanie z kości – taki zamiar autora odnośnie do sensu *Jagiel-lonidy* niewątpliwie potwierdza.

Nie można odmówić racji badaczce, iż „utwór Tomaszewskiego był jednak dość słabym argumentem na rzecz żywotności dostojnego gatunku – wręcz odsłaniał anachroniczność jego konwencji, niezdolność do zaspokojenia rozbudzonych zainteresowań historycznych ówczesnych

czytelników”⁴². Trzeba przyznać, że *Jagiellonida* istotnie arcydziełem nie jest, ale jako ciekawa próba realizacji tego gatunku w momencie jego schyłku oraz świadectwo estetycznych i ideowych koncepcji tamtego okresu stanowi ważny zabytek naszej literatury, ciekawe – zapewne nie tylko dla badaczy – świadectwo czasu i okoliczności, w których powstała, a także wyobraźni i pomysłowości autora. W niektórych miejscach przynoszą one efekty dość interesujące, w innych mniej udane, a czasem zabawne.

⁴² *Ibidem*.

„BÓG MI ODDAŁ WASZ HONOR”

Jędrzej Świdorski, *Józefada w pięciu pieniach*

W roku 1818 w Warszawie ukazała się książeczka pt. *Józefada w sześciu pieniach. Nad zgonem księżęcia Józefa Poniatowskiego, NWWP, roku 1813 przypadłym, przez Jędrzeja Świdorskiego, podpułkownika napisana*. W tym samym roku poemat ten został wydany jako *Józefada w pięciu pieniach*. Istotnie składa się on z pięciu – pieśni. Zastanawia użycie w tytule słowa „pienia”, tym bardziej że – jakkolwiek rzeczownik „pienie” też się w tekście pojawia – kolejne części poematu nazywane są tradycyjnie pieśniami (nie można wykluczyć, choć wydaje się to mało prawdopodobne, że w grę wchodzi po prostu błąd drukarski polegający na opuszczeniu „ś” w tytule).

Ważny jest w tym wypadku fakt, że w roku poprzednim odbyła się uroczystość złożenia zwłok księcia Józefa w krypcie św. Leonarda krakowskiej katedry, co dodało nowego impulsu i nowego wymiaru rozwijającej się legendzie, która – jak wiadomo – stała się często podejmowanym tematem literackim¹. Warto przypomnieć, że ciało księcia sprowadzono

¹ Zob. np. uwagi na ten temat w opracowaniach: H. Mościcki, *Pozgonna cześć dla księcia Józefa (pogrzeb – pomniki – pieśń i legenda)*, Kraków [1922]; W. Pusz, *Książe Józef Poniatowski*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 462-464, *Vademecum Polonisty*; S. Kufel, *W poszukiwaniu bohatera. U źródeł legendy literackiej Józefa księcia Poniatowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2010, z. 65, s. 146-157.

z Lipska w uroczystym pochodzie do Warszawy w listopadzie roku 1814, a pod drogą – jak przypomina Wiesław Pusz – „na poszczególnych «stacjach» organizowano kolejne ceremonie żałobne, odbywające się wśród starannie i celowo komponowanych dekoracji, z nieodzownym popisem patriotycznej retoryki”². Badacz dodaje też między innymi, że do roku 1817 „powstała większość z około 40 wierszy poświęconych Poniatowskiemu przed wybuchem powstania listopadowego”³. Jak czytamy w książce Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej:

książę Poniatowski stał się uosobieniem tradycji rycerskiej, a dla współczesnych – jako synowiec ostatniego króla – bywał niekiedy nawet symbolem trwałości bytu niepodległej Polski i spadkobiercą jej majestatu. [...] Mit rycerski pielęgnowało wojsko, upatrujące w śmierci bohatera na polu bitwy symbol ocalenia godności narodu przez żołnierską walkę Polaków pod dowództwem Napoleona i przez lojalne dotrzymanie do ostatka zobowiązań wobec wielkiego sojusznika⁴.

Nieco dalej badaczki dodają: „Z drugiej strony związek legendy z uroczystościami pogrzebowymi zabarwiał ją elegijną tonacją opłakiwania zarówno bohatera, jak minionej sławy i nadziei narodu”⁵. Jak niżej zostanie pokazane, *Józefada* odzwierciedla i łączy ze sobą obydwie aspekty legendy księcia.

Utwór ten napisany jest wierszem trzynastozgłoskowym, parzyście rymowanym, często dość składnie, ze średniówką po siódmej sylabie. Jakkolwiek zajmujący się legendą księcia Henryk Mościcki twierdzi, że poemat Świderskiego „to nudna rymowana historia ostatniej kampanii Bohatera”⁶, inni badacze są dla autora bardziej łagodni. Stanisław Lam uważa, iż zaletą tego poematu jest „spokój i wiersz gładki, opracowany

² W. Pusz, *op. cit.*, s. 462.

³ *Ibidem*.

⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 275.

⁵ *Ibidem*.

⁶ H. Mościcki, *op. cit.*, s. 167.

dobrze. Jakby rymowana historia, jakby pamiętnik uczestnika ostatniej kampanii księcia Józefa”⁷. Mieczysław Smolarski natomiast stwierdza, że „od poprzedniego dzieła, *Galicji oswobodzonej*, utwór ten epiczny mniej wykończony, prostszy, jest zarazem o tyle ciekawszym, że mógłby służyć za komentarz do bitwy pod Lipskiem”⁸. Istotnie autor, skupiając uwagę na jednej postaci, stara się zachować wierność relacjom o rzeczywistych zdarzeniach. Głównym bohaterem jest tu książę Józef. Jak ocenia Libera: „Poemat był wyrazem czci i hołdu dla zmarłego wodza, ale też wzmacniał on w świadomości czytelników wzorce bohatera narodowego, dla którego pojęcie honoru miało być kategorią nadrzędną”⁹.

Akcja *Józefady* obejmuje jedynie dwa dni, 18 i 19 października roku 1813, oraz dzieje się właściwie w jednym miejscu – w okolicach Lipska i w samym mieście. Mamy tu najpierw, po przedstawieniu tegoż miejsca, dość lakoniczny obraz walki żołnierzy należących do różnych narodów – „Gallów, Rosyjanów, Polaków, Brandeburów, Włochów i Germanów” (I, 195)¹⁰ – nad Elsterą, na przedmieściach Lipska. Następnie, w drugiej pieśni, czytamy o zdradzie Sasów, którzy wystąpili przeciwko Francuzom i ich sprzymierzeńcom, a także o walce, w której polskie oddziały dzielnie prowadzi i mobilizuje książę Józef. Pomaga mu nieodłączny przyjaciel Dechant (był to w rzeczywistości kapitan francuski Blechamps, jeden z oficerów sztabu księcia), przenoszący jego rozkazy. Ostatecznie jednak, mimo początkowych sukcesów, sprzymierzeńcy Napoleona zostają złamani przez świeżo przybyłą jazdę rosyjską. Następnego dnia książę znowu prowadzi do bitwy pozostałą część swoich oddziałów, które mimo dzielnej postawy zaczynają przegrywać. Sam wódz, wciąż nieustraszony,

⁷ S. Lam, *Książę Józef Poniatowski (dzieje i pieśń)*, Lwów 1913, s. 93.

⁸ M. Smolarski, *Poezja Legionów. Czasy, pieśń i jej dzieje*, Kraków 1912, s. 175.

⁹ Z. Libera, *Od Sejmu Czteroletniego do Napoleona*, Warszawa 2004, s. 238-239.

¹⁰ J. Świdorski, *Józefada w pięciu pieśniach. Nad zgonem ś. p. Książęcia Józefa Poniatowskiego. N. W. W. P. roku 1813 przypadłym*, [w:] idem, *Utwory poetyckie. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2010, s. 195, *Studia Dziewiętnastowieczne. Kolekcja*, 2. Wszystkie cytaty z *Józefady* pochodzą z tej edycji; w nawiasie podawany jest numer pieśni i strony.

każe Dechantowi zdać się na wolę Boga i wysła go do Lipska, aby wezwał załogę miejską do wyjścia na wały. Okazuje się jednak, że w mieście panuje już rozprzężenie, a ostateczna klęska jest nieunikniona. Przybywa tam ranny książę i próbuje jeszcze walczyć, lecz wnet zwycięskie wojska opanowują Lipsk i coraz więcej oddziałów przechodzi na ich stronę, a następnie występuje przeciw polskiemu wodzowi. Ten ostatni, dzielnie torując sobie drogę, uchodzi z miasta i kieruje się w stronę, gdzie spodziewa się znaleźć pomoc ze strony Francuzów. Kiedy jednak zbliża się do Elestery, zostaje wysadzony most kamienny na rzece. Książę, otoczony przez wrogą jazdę, rzuca się do rzeki, ale będąc już blisko drugiego brzegu, tonie. Wraz z nim traci życie próbujący go ratować Dechant.

Prezentacja bitew i – przede wszystkim – głównego bohatera nawiązuje wyraźnie, i jest to znacznie bardziej widoczne niż w *Galicji oswobodzonej*, do konwencji epiki heroicznej, zarówno w zakresie użytych środków językowych, jak i przywołanych motywów antycznych oraz mitologicznych. W różnych miejscach występują postacie i pojęcia pochodzące z mitologii, a używane w epice bohaterskiej. Gdy mowa o bitwie, pojawia się oczywiście „Mars, ów bożek krwawy” (I, 12)¹¹, odgłos walk przekazywany jest przez Echo, dusze ginących wysyłane są „do Styksu nadbrzeża” (I, 13), a twarda skała to ta, która „uskramia Akwilony i Neptuna hardość” (I, 13). Przy prezentacji walki, dla jej uwznioślenia, przywołana jest gigantomachia, kiedy „wielkoludy”, chcąc zdobyć władzę, „Na wyniosły Olimpu szczyt skały znosili” (II, 16). Światło słońca to „świeatny blask Feba” (II, 15), a o poległych mówi poeta jako o ofiarach „wścieklej Bellony” (V, 27) Sam książę Józef postępuje do walki –

[...] na wzór tego bóstwa,
Które Greków pod Troją unieśmiertelniało
I Trojanom ściśnionym dało duszę śmiałą
(II, 18)

¹¹ J. Świdorski, *Józefada w pięciu pieniach nad zgonem ś. p. Xiążęcia Józefa Poniatowskiego N. W. W. P. roku 1813 przypadłym*, Warszawa 1818. Wszystkie cytaty z omawianego tu poematu pochodzą z tej edycji, w nawiasie podawany jest numer pieśni i strony.

Gdzie indziej zaprezentowany jest on jako „Drugi Hektor lub Leo, Lub też Numa śmiały / Lub uczeń cnej Minerwy Telemak wspaniały” (V, 28). Aby poinformować o tym, że bitwa nie została zakończona, autor wspomina „bramy świątyni / Janusa niezawarte” (III, 20).

Do znanych elementów stylu epickiego należą też alegorie, takie jak – już bardzo przecież konwencjonalna – Niezgoda, która „do mordów wzywa” (I, 13), Zemsta (nazwana też, co ciekawe, „boginią”), która – to również przywołanie ważnego motywu – podjudza Sasów do zdrady, Złość czy Zazdrość, wpływające z kolei na zachowanie się mieszkańców Lipska.

Trzeba też zauważyć cechy retoryczne stylu *Józefady*, szczególnie charakterystyczne dla klasycznej epopei, między innymi wyrażające napięcie emocjonalne pytania retoryczne czy omówienia. Dość liczne jak na tak krótki utwór są tu służące uwzniośleniu przedstawionych sytuacji czy zdarzeń porównania homeryckie, włączone niekiedy w ramy okresu retorycznego, na przykład:

Jak niegdyś godło szczęścia w swym krytycznym stanie
Z lotu ptastwa ówczesni zbierali Rzymianie,
Lub Grecy do wyroczni zewsząd się cisnęli,
Nim hełm twardy i zbroje na siebie przywdzieli,
Tak wówczas różnych krajów dowodczy w tę stronę
Zwrócili oczy swoje, gdzie świetną koronę
Unosił na swych skrzydłach orzeł złoty-lity:
Tysiącami walecznych bojarów okryty.
(I, 12-13)

Gdzie indziej dynamika i niszcząca siła walki porównana jest choćby do wybuchającej Etny, która wyrzuca swoje wyziewy w kierunku Messyny. Sam książę, określony w pewnym momencie przy pomocy charakterystycznego złożonego przymiotnika jako „odważnowspaniały”, ma przypominać atakującego lwa, który „Gardzi wówczas Murzynem, gdy ten swą cięciwę / Sprężysto naciągając, grozi pewną zgubą” (IV, 25), a następnie rozdrażnionego tygrysa napadającego w impecie na łowców.

Poniatowski, dokonując kolejnych bohaterskich czynów, wpisuje się w model wodza i bohatera eposu, na którym skupia się uwaga przy

prezentacji bitwy. Jest zdecydowanie centralną postacią przedstawionych zdarzeń, przy czym wyeksponowana została zarówno jego waleczność i dzielność, których podkreśleniu służą między innymi wspomniane wyżej zabiegi stylistyczne, jak też – co stanowi komplementarny składnik obrazu idealnego wodza – mądrość i wierność, które objawia, mając już świadomość klęski. Kiedy przyjaciele proszą go, aby dbał o swoje ocalenie –

Rzekł te pamiętne słowa na placu rozprawy:
„Bóg mi oddał wasz honor, niech was nic nie smuci,
Jemu oddam, gdy duch mój do niego powróci”.
(IV, 26)

Wcześniej w rozmowie z Dechantem Poniatowski zaleca wyzbycie się trwogi i „spuszczenie się” na Boga. Jego wierny do końca towarzysz i chętny wykonawca wszelkich rozkazów przypomina oczywiście wyraźnie Patroklosa czy Achatesa.

W samej prezentacji walk na czoło wysuwa się dynamika, wielorakie efekty wizualne i akustyczne (charakterystyczne jest ich nagromadzenie i zagęszczenie), a wreszcie zniszczenia wojenne. Wyczuwa się jednak, przy zastosowaniu, w o wiele większym stopniu niż w *Galicji oswobodzonej*, znanych środków retorycznych, że autor pisze o tego rodzaju doświadczeniach, które były jego udziałem, choć zamiast opisywania szczegółów stara się przede wszystkim oddać ogólną atmosferę. Wrażenie owej dynamiki osiągnęte jest między innymi przez nagromadzenie różnych form aktywności i zjawisk:

Łamie się szyk porządny, krzyk, jęk, tętent koni;
Ten zwalczony, ów zwalczył, ten pierzcha, ów goni,
Powszechne zamieszanie, trwoga, uniesienie!
Tu zręczność dokazuje, a tam doświadczenie.
(II, 17)

Gdzie indziej szybkość działań żołnierzy jest eksponowana przez zagęszczenie informacji o kolejnych zdarzeniach, a wrażenie szybkiego tempa podkreśla anafora „już”:

Już ginie szyk porządny, wszystko się wstecz wraca,
Już żołnierz i nadzieję, i męstwo utracą,
Już posłaniec szybując powietrza przetwory,
Głosi – zgon nieomylny w haśle Marsa córą,
Już Jowisz grzmi potężnie i losem kieruje,
Już żołnierz pod stopami drżącą ziemię czuje,
Już natura posłuszna stronie przeciwnika
W miejscu matki dobrotnej jadę sprośnym strzyka.
(III, 21)

Najdokładniej, choć też bez zbyt wielkiej liczby szczegółów, zaprezentowany został moment śmierci księcia.

Łatwo zauważyć, że ten bohatersko-retoryczny aspekt *Józefady* włożony jest niejako w ramy, także w sensie kompozycyjnym, wypowiedzi podmiotu mówiącego o charakterze sentymentalno-elegijnym¹². Dominuje bowiem żal po śmierci bohatera, żal, który zarówno rozpoczyna, jak i kończy utwór, a także – co istotne – zamyka każdą z kolejnych pieśni.

Umieszczona na początku inwokacja do Losu występuje na miejscu oczekiwanej apostrofy do Muzy lub innej istoty boskiej. Los nie zostaje tu jednak wskazany jako źródło natchnienia do opiewania bohaterów i ich czynów, lecz jest adresatem zadumy, a nawet skargi: „Nadto w rączym zapędzie jesteś niezblągany” (I, 11), wzmocnionej w istocie przez retoryczną autokorektę: „Daruj, Stwórco, zbłądziłem! – Twej litości trzeba” (I, 11) czy następującą po pochwalę zasług tytułowego bohatera konstatację nieodwracalności straty: „Niestety! Głos mej lutni już go nie obudzi!” (I, 12). Utwór zyskuje więc w dużej mierze charakter mowy pogrzebowej, w której głoszona jest pochwała zmarłego, wykorzystująca najbardziej utrwalone w tradycji środki apologii rycerskich dokonań, ale cały czas przypominająca o nadrzędnej postawie żalu, jak na zakończenie pieśni pierwszej: „Drogi cieniu! Daruj mi... że ci sen przerywam /

¹² Warto dodać, że twórczość o takim właśnie charakterze dotycząca śmierci księcia Józefa była dość bogata. O elegiach poświęconych pamięci Poniatowskiego zob. R. Doktor, *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i model gatunku 1740-1822*, Lublin 1999, s. 170-187.

I smutnej sceny dla nas zasłonę odkrywam!” (II, 14) czy pieśni trzeciej: „Darujcie, że mym rymem smutek dzisiaj włada” (III, 23). W innym miejscu o pomoc w „podwojeniu tonów” jego „lutni” narrator zwraca się do „cieni naddziałów”, „cieni Jagiellonów”, wpisując tym samym postać księcia Józefa w kontekst wielkiej polskiej historii.

Obecność podmiotu mówiącego jest zresztą wyraźnie wyczuwalna w całym utworze. Szczególnie ujawnia się on w formułowanych refleksjach – takich jak fragment na początku czwartej pieśni, mający postać apostrofy do nadziei, której „władza skrzepia wątłe siły / I do duszy strapionej przesyła sen miły” (IV, 24), albo nieco wcześniejsza zaduma nad tym, że „westchnie kiedyś tych okolic smutnych mieszkancie”, przekazując „wiekom późnym te dzikie szermierstwa” (II, 16) – czy w demonstracjach zaangażowania emocjonalnego w przedstawione zdarzenia, na przykład bezpośrednio przed opowiadaniem o okolicznościach śmierci Józefa:

[...] Lutni, wstrzymaj tony!
Wy, posępne grobowce! I wy, smutne dzwony!
Zastąpcie duszę moją... lub ty, losie srogi!
Ze wszystką twą wściekłością odwiedź moje progi!
Wyniszczone i zagładź czucie!...
(V, 28)

Eksponuje też podmiot mówiący pewną wspólnotę emocjonalną i wspólnotę wartości z odbiorcami poematu, co widoczne jest szczególnie w zakończeniu, gdzie najpierw zwraca się do rodaków, mówiąc o własnym „śpiewaniu” jako spełnianiu woli ducha poległego bohatera, a potem zachęca:

Więc raczcie skłonić ucha, Jagiellonów syny,
Żegna was cień Józefa, wszelkie kraju stany,
Którego duch spoczywa pomiędzy niebiany.
(V, 30)

Wreszcie adresatami wypowiedzi stają się właśnie między innymi owe „kraju stany”: rycerze, „towarzysze boju” oraz – co charakterystyczne dla postawy Świderskiego – „kmiotki ubożuchnej chaty”. Ostatnim wersom poematu próbuje poeta nadać charakter najbardziej wzniosły, przekraczając dominujący dotąd żal akcentem optymistycznym, niemal profetycznym:

A gdy się spełni wyrok, ojciec ujrzy syny,
Ukażą się stracone Chrobrego równiny,
Rozpuści orzeł skrzydła i w swym lotnym pędzie,
Dążąc do mety sławy, trwałości nabędzie.
(V, 30)

Współwystępują zatem w tym utworze różne kategorie estetyczno-genologiczne, epos bohaterski i elegia (ewentualnie duma), tak jakby autor próbował połączyć klasyczne głoszenie sławy bohatera z sentymentalnym żalem po jego stracie. Na zamierzoną zasadę tego połączenia może wskazywać zakończenie czwartej pieśni, gdzie poeta, niejako przygotowując treść pieśni następnej, konwencjonalnie zwraca się do Muzy, prosząc, aby „wstrzymała żal późny”, gdyż przetrwa „jedna tylko pamiątka”, która będzie „Ryta na lśniącym brązie lub kamieniu” i to ona tę pamięć „następnemu poda pokoleniu”. Dodaje jednak, że wcześniej – „Niech uczucie serc tkliwych, przenikając groby, [...] / Głosi jeszcze zgon męża w ostatecznym pieniu” (IV, 26).

Warto wspomnieć też o znaczeniu kontekstu historycznego, w jakim powstał utwór. Autor, głosząc chwałę księcia Józefa, nie wprowadza – odmiennie niż w *Galicji oswobodzonej* – żadnych elementów pronapoleońskich (cesarz Francuzów nie został tu w ogóle wspomniany) czy profrancuskich; nie ma też wyraźnie negatywnej oceny wrogów (poza potępieniem Sasów jako zdrajców), a wojska rosyjskie zdają się jawić nawet w dość pozytywnym świetle, gdyż czytamy choćby o „walecznych bojarach” (I, 13) czy o odwadze i męstwie rosyjskiej jazdy. Wszak dwa lata wcześniej Świderski wydał poemat *Pustelnik narodowy*, zawierający

między innymi pochwałę króla Aleksandra, który – jak wierzył autor – dokończy dzieło Napoleona zmierzające do wskrzeszenia Polski¹³.

¹³ „A gdy szron głowę naszą okryje siwizną, / Gdy się już wszyscy bracia połączą z ojczyzną, / Natenczas rzekniem wnukom: „Nasz kamień grobowy / Bezskutecznie wódz Franków wznosił do połowy / I choć się wielu innych do pracy z nim wzięło, / Aleksander sam jeden dopełnił to dzieło” (J. Świdorski, *Pustelnik narodowy*, Płock 1816, s. 114).

„WIDZĘ RUSKI GRÓD OLBRZYMI”

Tymon Zaborowski, *Zdobycie Kijowa*

Pracę nad poematem o wyprawie kijowskiej Tymon Zaborowski rozpoczął prawdopodobnie w roku 1815, a więc jeszcze przed pobytem w Warszawie w latach 1817-1818. Przerabiał i pisał coraz to nowe wersje utworu, by ostatecznie nigdy go nie ukończyć. W roku 1818 w „Ćwiczeniach Naukowych” ukazało się siedem pieśni dzieła: *Dobremir i Aniela*; *Aniela i Dymitr*; *Jamedyk Blud, czarnoksiężnik ruski*; *Chrobry pod Kijowem*; *Jamedyk Blud w głębi ziemi*; *Dobremir i Aniela w Łucku*; *Grób świętego Wojciecha*. W tym samym roku jednak Zaborowski opublikował zmienione dwie pierwsze pieśni pod ogólnym tytułem *Aniela. Ustęp z poematu rycerskiego, którego przedmiotem: Zdobycie Kijowa przez Bolesława Chrobrego w roku 1018*. Rok później ukazało się drugie wydanie *Anieli*, a w roku 1827, prawdopodobnie bez wiedzy autora – sześć pieśni dzieła (bez *Chrobrego pod Kijowem*). Krytyczna edycja utworu ukazała się dopiero w roku 1933 w ramach całościowego wydania *Dzieł Zaborowskiego*, przygotowanego przez Marię Danilewiczową, która jako podstawę potraktowała tekst opublikowany przez autora, a w przypadku pierwszych dwóch pieśni, co zrozumiałe, ich drugą wersję. Poza tym w dodanych przypisach petitem zamieściła różne fragmenty utworu, jakie zachowały się w rękopisach.

W niniejszej pracy odwołuję się do tej właśnie edycji, skupiając uwagę na tekście, który bez wątpienia może być uznany za główny, jako posiadający sankcję autorską. Istotne są jednak także wersje wcześniejsze, które

pozwalają zobaczyć, jak rodziła się i zmieniała koncepcja dzieła. Stanowią one świadectwo procesu powstawania poematu, jego dojrzewania wraz z kilkunastoletnim poetą, by pełnej dojrzałości nigdy właściwie nie osiągnąć. Każdy z tych fragmentów, a także każda z pieśni później opublikowanych, napisany jest trochę inaczej, jakby autor eksperymentował, próbował różnych technik. Danilewiczowa pisze na ten temat: „Licznym i coraz nowym redakcjom poematu towarzyszyły zmiany treści. Pomysł żył i zmieniał się, ulegając fantazji poety”¹.

Trzeba tutaj wspomnieć o kontekście historycznym, w którym ten utwór powstawał. Jak zauważa badaczka: „W r. 1815, gdy Zaborowski rozpoczynał prace nad poematem, aktualniejsze były niż kiedykolwiek tematy polsko-ruskie, a nastroje pansłowiańskie rosły równoległe z kultem Aleksandra I”². Warto także podkreślić znaczenie niedawnych wydarzeń, bo młodemu poecie

bliskie [...] były dzieje lat ostatnich, toteż w poemacie, opisującym wypadki sprzed lat ośmiuset, roi się od anachronicznych na pozór dygresji o Napoleonie, ks. Józefie Poniatowskim i legionistach polskich, których mogiły, rozsiane po całym świecie, i w smutne powroty do siedzib rodzinnych – po klęsce, powstrzymują entuzjazm nad ewentualną sielanką polsko-ruską³.

Wreszcie – zbliżała się właśnie osiemsetna rocznica kijowskiej wyprawy Bolesława Chrobrego.

Utwór ten ma sporą wartość artystyczną, a sprawnością wierszowania Zaborowski niewątpliwie przewyższa innych twórców omawianych w niniejszej książce eposy z okresu postanisławowskiego. Należy zwrócić uwagę na formę wierszową *Zdobycia Kijowa*, jego rytm i rymy, bogactwo środków językowych, zasługujące na dość

¹ M. Danilewiczowa, *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799-1828)*, Warszawa 1933, s. 155, *Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej*, nr 10.

² *Ibidem*, s. 172-173.

³ *Ibidem*, s. 173.

wysoką ocenę. Ten aspekt dzieła bardzo wysoko ocenił Józef Birkenmajer, który nazywa *Bolesława Chrobrego* (bo takiego tytułu używa) „najwspanialszym utworem epickim, na jaki zdobyła się literatura polska przed Mickiewiczem”⁴. Gdzie indziej, kilka lat wcześniej, napisał tenże badacz z uznaniem: „W tym utworze 18-letniego chłopaka były zadatki na prawdziwie wielkiego poetę”⁵. To ważny powód, aby *Zdobyciu Kijowa* przyrzeć się dokładniej. Trzeba też przypomnieć, że autor różnie tytułował swój poemat i jego fragmenty, ale przyjęta ostatecznie przez edytkę i badaczkę wersja tytułu wydaje się trafna. Nawiązuje wyraźnie do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa⁶, której dzieło to najwięcej zawdzięcza. Tytuły *Boleslaida* czy *Chrobroida* przywołują oczywiście znaną tradycję, lecz postać władcy nie jest w tym poemacie, szczególnie w jego wydanej przez autora wersji, na tyle dominująca, aby były wystarczająco uzasadnione.

Z zachowanego planu dowiadujemy się między innymi, że Zaborowski miał zamiar opowiedzieć o przybyciu po pomoc strąconego z kijowskiego tronu przez braci Świętopełka do jego teścia Bolesława Chrobrego. Wyprawa polskiego władcy napotyka nad Bugiem na opór oddziałów Jarosława, brata i głównego przeciwnika Świętopełka. Ponieważ Chrobry zwycięża, do działania przystępuje Szatan, który zwołuje „piekielną radę”⁷ (s. 563) – to, jak zauważył Jon Jupiter⁸, wyraźne nawiązanie do czwartej pieśni eposu Tassa – i próbuje odciągnąć Bolesława od marszu na Kijów. Najpierw czyni to przez srogą zimę, a potem, wiosną, posyłając

⁴ J. Birkenmajer, *Epika polska przed Mickiewiczem*, „Prąd” 1938, t. 35, s. 83.

⁵ Idem, *Rehabilitacja Tymona Zaborowskiego*, „Ruch Literacki” R. VII, 1932, s. 206.

⁶ Zob. O. Kownacka-Machnicka, *O poemacie Tymona Zaborowskiego* Bolesław Chrobry, „Pamiętnik Literacki” R. XXI, 1924/25, s. 66.

⁷ T. Zaborowski, *Pisma zebrane*, oprac. M. Danilewiczowa, Warszawa 1936, *Wydawnictwo Gabinetu Filologicznego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, nr 2. Wszystkie cytaty ze *Zdobycia Kijowa* w niniejszej pracy pochodzą z tej edycji; w nawiasach podawane są numery stron.

⁸ J. Jupiter, *O eposie Tymona Zaborowskiego pt. Zdobyć Kijowa i jego redakcjach*, „Pamiętnik Literacki” R. XXIX, 1932, s. III-IV.

mu urodziwą córkę starego pustelnika, która ma odegrać rolę podobną jak Armida wobec Rynalda w *Jerozolimie wyzwolonej*. Ostatecznie jednak Bóg łaskawie spogląda na Polaków, dzięki czemu po wielkiej bitwie pod murami Kijowa mają oni wkroczyć do stolicy Rusi.

Najciekawsze z rękopiśmiennych fragmentów są napisane regularnym trzynastozgłoskowcem *Pieśni o Bolesławie Chrobrym, zdobywającym Kijów*. Na początku mamy konwencjonalne inwokacje, najpierw do Polski – „Tobie, Polsko, Chrobrego śpiewam Bolesława” (s. 569) – połączoną z krótką zapowiedzią, a potem tradycyjnie do Muzy. Przyczyną wojny jest w tym wypadku postępowanie księcia Jarosława, który nie mogąc zdobyć serca Niemiry, córki Bolesława Chrobrego i wdowy po Świętopełku, zamyka ją w Nowogrodzie. To wyraźne odstępstwo od przekazów historycznych, ale za to nawiązanie do wielkiej tradycji, według której przyczyną wojny jest kobieta znajdująca się w rękach przeciwnika. Bóg, widząc tę niegodziwość – niczym Bóg Tassa obserwujący krzyżowców – przypomina zniszczenie Jerozolimy, Teb oraz Troi i postanawia doprowadzić do ukarania bezprawia. Trzeba zauważyć, że – podobnie jak w *Wojnie chocimskiej* – Bóg objawia się tu w postaci głosu, chyba nawet potężniejszego niż u Krasickiego:

[...] a brzmienie nieśmiertelnej mowy,
Wszystek świat razem tymi powtarzając słowa,
Po niezmiernym powietrza głosił oceanie,
Aż je ze drżeniem wszędzie głosili Niebianie
(s. 569)

Do wykonania tego zadania przeznacza naród polski i wzywa go – niczym wódz swoich podwładnych – aby się uzbroił i odparł wrogów. Tak się istotnie dzieje i „w błogiej stanął Ukrainie [...] / Mężny naród pod sprawą biegłych wojewodów” (s. 570). Następuje potem, po patetycznym wezwaniu Muzy – „Boskiej pamięci coko powszechnie wielbiona, / Głoś, muzo, wojowników szlachetnych imiona” (s. 571) – długi, rozbudowany aż do końca pierwszej pieśni fragment, w którym zostają przedstawione poszczególne, reprezentujące różne ziemie oddziały i ich wodzowie. Jak

zauważa Danilewiczowa: „zsumowane strony rodzinne wyliczonych dają obszar całej Polski piastowskiej”⁹.

Z drugiej pieśni dowiadujemy się, że ten imponujący widok wzbudza poruszenie i strach w Kijowie. W czasie narady ruskich panów i wodzów Jarosław chce uniknąć wojny poprzez udobruchanie Bolesława uwolnieniem Niemiry i pojęciem jej za żonę, jednak jego bracia oraz wodzowie sprzeciwiają się temu zdecydowanie i, pewni zwycięstwa, wzywają do podjęcia walki. Przytoczone wypowiedzi są tu zbyt długie; mają postać retorycznych przemówień. Ostatecznie przeważa zdanie zwolenników wojny (niczym w *Odprawie posłów greckich* Jana Kochanowskiego) i Jarosław zgadza się, a nie mogąc walczyć osobiście, wyznacza jako zastępcę swojego syna Igora (niczym Ewander Pallasa w ósmej księdze *Eneidy*). Mieszkańcy Kijowa tymczasem przygotowują się do odparcia oddziałów Chrobrego. Nocą przybywa do Jarosława jego nauczyciel z czasów młodości – Blud, który opuścił Kijów, gdy wprowadzono tam nową wiarę. Wraca po trzydziestu latach na wieść o nieszczęściach i błędach Jarosława. Rozmawiają aż do świtu.

W trzeciej pieśni, z której znamy tylko pierwszą część, pojawia się konwencjonalna epicka machina, nieprzystająca do wcześniejszych prób wprowadzenia jako głównych oponentów Szatana i chrześcijańskiego Boga. Mamy tutaj raczej zabieg podobny do tego, który wywołał tyle kontrowersji w odniesieniu do *Jagiellonidy*. Oto autor przedstawia spotkanie i rozmowę Diany ze smutnym Apollinem, który zwierza się siostrze, że nie popierając żadnej ze stron konfliktu, chce wszakże w oddziałach ruskich wspomagać Igora, mimo że nie jest w stanie zapobiec jego śmierci, bo „i tak niebios wyrok spełni się surowy” (s. 587). Jak widać, możliwość interwencji olimpijskiego bóstwa jest tu ograniczona wobec wyroków Boga, trochę podobnie jak rola olimpijczyków pod Troją w stosunku do Mojry. Ciekawe, że Diana, pytając brata o przyczynę smutku, mówi między innymi: „Czyli cię Kijów troszczy, nad którym od Boga / Zesłana, w gniewie wznosi miecz Bellona sroga” (s. 587). Ta pieśń zresztą

⁹ M. Danilewiczowa, *op. cit.*, s. 156.

wyraźnie różni się od dwóch wcześniejszych, a dialog Diany i Apollina przypomina sceny, jakie Zaborowski tworzył w pisanym mniej więcej w tym samym czasie poemacie heroikomicznym *Klub Piśmienniczy*. Następnie – wracam do treści pieśni – bóg słońca przybiera postać pasterza i udaje się na Ukrainę (sic!). Akurat w miejscu, przez które „bez orszaku” (s. 588) przejeżdża Bolesław, Apollo śpiewa, skarżąc się na los mieszkańców tej ziemi, uciskanych przez Waragów, i wyrażając nadzieję, że rycerze polscy zemszczą się za nich. Chrobry, słysząc to, wzrusza się, nabierając pewnych cech bohatera sentymentalnego:

Te żalosne wyrazy, żałośniejsze pienie,
Urok przez tajne Feba sprawiony natchnienie,
I smutek zajął duszę bohatera tkliwą,
Patrząc na tę dziś płaczu ziemię nieszczęśliwą.
(s. 589)

W końcu smutny wraca do obozu. Jak zauważa badaczka, ten ostatni fragment „wyglądałby zapewne inaczej, gdyby nie *Duma o Żółkiewskim Niemcewicz*”¹⁰.

Mamy też fragmenty zawierające *Opisanie Krakowa i powagi Chrobrego*, bez szczególnej dbałości o wierność historycznym realiom:

W zamku pysznym nad Wisłą, wśród warownych wieży,
Otoczony orszakiem walecznych rycerzy,
Siedzi Chrobry na tronie, gdzie mu winne cześci
Z pokorą składa ludów potężnych trzydzieści.
(s. 566)

Na uwagę zasługuje także scena – to nawiązanie do Tassa, a może i do Milтона – w której Szatan, nie mogąc znieść widoku szczęścia Polaków – „Polska swobód używa, a ja patrzę na nie” (s. 576) – mobilizuje swoich piekielnych towarzyszy, wygłaszając do nich, co ciekawe, długą retoryczną przemowę, w której wzywa do podburzenia przeciw sobie

¹⁰ *Ibidem*, s. 159.

narodów polskiego i ruskiego. Złe duchy, posłuszne jego rozkazom, przybywają do Kijowa, „jabłko rzucając niezgody”, i wnet za ich sprawą „wszczęły się wojny dwóm narodom zgubne, / Haniebne dla Rusinów, dla Polaków chlubne” (s. 568).

Inny godny wzmianki urywek poematu to *Treść żalów Dobremira po śmierci oblubienicy Emy, córki Poświzda, ruskiego księcia*. Mamy tu informację o tym, że Poświzd próbuje odbić swą córkę, która po ucieczce z obozu ojca znajduje się „w mocy Dobremira” (s. 565). W czasie walki jednak Ema ginie z rąk ojca, a kochający ją Dobremir rozpacza. Nie udaje mu się nawet pomścić śmierci Emy. W tym fragmencie także wyczuwamy echa motywów znanych z innych dzieł (bardzo różnych), od *Jerozolimy*, przez *Pieśni Osjana*, po romans sentymentalny¹¹.

Można ogólnie stwierdzić, że pierwsze próby napisania epopei o wyprawie Bolesława na Kijów, znamionując bez wątpienia nieźle już wykształcony warsztat młodego poety i sporą erudycję w zakresie literackiej tradycji, nie spełniły zapewne oczekiwań jego samego. Pokazały również, iż napisanie epopei w tradycyjnej klasycznej postaci jest już właściwie niemożliwe. Dlatego w pieśniach, które autor zdecydował się opublikować, dokonał on ważnych zmian.

PIEŚNI OPUBLIKOWANE

Różnice między dwiema wersjami pierwszych dwóch pieśni – najpierw *Dobremir i Aniela* oraz *Aniela i Dymitr*, potem pod wspólnym tytułem *Aniela* – wynikają z ciągłej pracy autora nad doskonaleniem tekstu, zatem wersja druga winna być uznana za odpowiadającą jego ostatecznej intencji. Zasadniczo jednak ich treść jest taka sama.

Ta część poematu opowiada przede wszystkim o tym, co działo się na zamku w Sokalu bezpośrednio przed wyprawą kijowską Bolesława i podczas pierwszego jej etapu. Tutaj pod opieką starego rycerza

¹¹ Zob. J. Jupiter, *op. cit.*, s. 351.

Demrota mieszkają dzieci Chrobrego: syn Dobremir oraz córka Aniela. Ten pierwszy ma świadomość, kto jest jego ojcem, Aniela jednak tego nie wie i Demrota traktuje jako swego rodzica. Między młodymi, nieświadomymi, że są rodzeństwem, stopniowo rodzi się miłość. Dobremir dla uczucia do Anieli gotów jest nawet wyrzec się zaszczytów związanych z królewskim pochodzeniem. Na wieść o tym, że Bolesław prowadzi wojska w kierunku Kijowa, jego syn czuje się zobowiązany do przyłączenia się, chociaż szamocze się między pragnieniem sławy a miłością. Ostatecznie do udziału w wyprawie przekonuje go Demrot, ofiarując mu przechowywany przez siebie miecz po Wigmanie, dzielnym rycerzu germańskim, oraz wyjaśniając przyczyny wojny. Po wyjeździe Dobremira Aniela tęskni, cierpi, a w końcu zwierza się Demrotowi ze swej miłości. Ten wyjawia jej wtedy, czyją jest córką, informując też, że ojciec ukrył ją w Sokalu ze względu na przepowiednię związaną z jej narodzinami, według której spotka ją nieszczęście, kiedy odkryje swoje rzeczywiste pochodzenie. Starzec każe jej zwalczyć występne uczucie do brata. Aniela jest bliska rozpacz, myśli nawet o śmierci. Niedługo potem atakują i zdobywają zamek wojska księcia ruskiego Poświzda, a Demrot ginie w walce. Aniela zaś, aby przemóc uczucie do Dobremira, zgadza się zostać żoną jednego z najeźdźców, syna Poświzda, Dymitra, który się nią zachwycił, traktuje ją z dużą kurtuazją i gotów jest nawet zabić się, gdyby odrzuciła jego miłość.

Drugi fragment poematu, zatytułowany *Jamedyk Blud, czarnoksiężnik ruski*, jest znacznie krótszy. Rozpoczyna się od obszernego opisu wyspy przy ujściu rzeki Ług do Bugu, wyspy, na której we wspaniałym zamku mieszka czarnoksiężnik, słynący też z wiedzy, którą zdobył na Wschodzie. Pod zamkiem znajdują się podziemne pieczary, prowadzące aż do piekła. Blud otrzymał właśnie list od rządzącego w Kijowie księcia Jarosława, niegdyś będącego jego uczniem, a teraz proszącego o pomoc w powstrzymaniu aż do zimy posiłków, jakie śpieszą w kierunku wojsk polskich, a także o uniemożliwienie Chrobremu odwrotu. Czarownik podejmuje zadanie, przywołując siły piekielne, a następnie wchodząc w głąb zawiłych lochów, którymi udaje się aż pod Kijów.

W części utworu zatytułowanej *Chrobry pod Kijowem* widzimy obóz polskiego władcy niedaleko ruskiej stolicy. Chrobry spodziewa się szybkiego nadejścia oddziałów prowadzonych przez wojewodę „chrobackiego” Strusa, wraz z którym ma przybyć Mieszko, syn Bolesława. Aktywnie i skutecznie mobilizuje zatem swoich rycerzy do walki, wygłaszając długą mowę, w której wymienia kolejnych wodzów i przydziela im zadania. Następnie uwaga narratora skupia się na młodym rycerzu Grzymale, walczącym pod wodzą Nałęczza, ale trzymającym się z boku, gdyż między jego rodem a rodem Nałęczów trwa długa waśń. Grzymała chce się zemścić, spełniając życzenie ojca. W pewnym momencie jego koń pada, a on sam, gdy próbuje podnieść swój miecz, który wsunął się pod skałę, zostaje wciągnięty do podziemnego otworu przez tajemniczą siłę. Z nadejściem zmroku walka zostaje przerwana, a szturm na obwarowanie odłożony do następnego dnia. Później przybywa jeszcze do obozu Dobremir, który przyczynił się wcześniej swoją dzielnością do zdobycia naw ruskich, a teraz, rozpoznany przez ojca, otrzymuje polecenie, aby na owych nawach podpłynął pod Kijów od wschodniej strony.

W następnej partii utworu, zatytułowanej *Jamedyk Blud w głębi ziemi*, obserwujemy najpierw Bluda, który – chcąc przeszkodzić polskim rycerzom i zatrzymać oddział Strusa – powoduje znaczny wzrost poziomu wody w okolicznych rzekach, zabezpiecza dostęp do swojego zamku przy pomocy elektryczności i magnetyzmu, po czym wywołuje burzę. Ta ostatnia sprawia, że łódź, którą płynie Dobremir, rozbija się, ale on sam ocaleje. Skrawek ziemi, na którym się znajduje, odrywa się jednak od brzegu i dryfuje z nurtem rzeki. W końcu bohater zostaje uspiony śpiewem dziewczyc, które wyłoniły się z wody, a obudziwszy się, widzi, że znajduje się wśród oddziałów Strusa chcących przyłączyć się do wojsk Chrobrego, co uniemożliwił im wylew rzeki Styr. Wraz z prowadzącym rotę halickie Korwinem udaje się na wyspę, gdzie ma znajdować się ruski czarownik, od którego chcą się czegoś dowiedzieć o ich dalszej drodze. Przewoźnik, który ich tam przewozi, szybko się oddala, a oni napotykaają przy wejściu do zamku Bluda tajemnicze dla nich siły: namagnesowane schody, przyciągające stalową zbroję i miecz, oraz napięcie elektryczne

w metalowych ścianach. Słyszą też głos czarownika, który w końcu każe im wsiadać do łodzi. Okazuje się ona w rzeczywistości koszem balonu, który wnet wzbija się w powietrze.

Dolatują do otoczonego rozlanymi wodami Styru Łucka, stąd następny fragment ma zapowiadający główne zdarzenia tytuł: *Dobremir i Anieli w Łucku*. Pozostawieni przez Bluda, trafiają w końcu do zamku, którego panem jest książę Dymitr, dawny znajomy Korwina. Dowiadują się też, że Dymitr z ostatniej wyprawy przywiózł sobie piękną żonę, która jednak jest zawsze smutna. Wnet następuje spotkanie Dobremira z Anielą, która wyjaśnia jemu i mężowi, co było przyczyną jej zgody na małżeństwo z księciem. W takiej sytuacji Dymitr deklaruje, że rezygnuje z miłości Anieli (którą zamierza odwiedzić do jej siostry) i do tego samego wzywa Dobremira.

W ostatniej partii *Zdobycia Kijowa*, zatytułowanej *Grób świętego Wojciecha*, narrator przenosi się do Gniezna, do świątyni, gdzie odprawiane są modły o powodzenie wyprawy kijowskiej i o pokój. Uwaga skupia się na pobożnym, cnotliwym młodzieńcu, który modli się szczególnie gorliwie, a pozostawszy sam w kościele, widzi światło wychodzące z trumny świętego Wojciecha. Następnie duch świętego każe mu stosować się do zaleceń zawartych w znajdującej się tam księdze, która zawiera spisane przez samego Wojciecha tajemnice toczącej się wojny. Dalszy ciąg poematu to przede wszystkim treść owej księgi, wskazana przez tytuły kolejnych rozdziałów: 1. *Stan całej potęgi Chrobrego*, 2. *O siłach wszystkich książąt Rusi*, 3. *O czarach Jamedyka Bluda*, 4. *Jak przemóc siłę czarnoksiężską*. W przedostatnim rozdziale mamy między innymi zapowiedź przyszłych zdarzeń, których czytelnik jeszcze nie zna:

Tak to, dopokąd sroga nie nadejdzie zima,
Blud trzech dzielnych rycerzy w niewoli zatrzyma,
Korwina, walecznego Strusa i Grzymałę,
I nad Styrem Chrobatów bitnych wojsko całe,
Syn Chrobrego, Dobremir młody w nim utonie,
A Strus ojcu przyniesie wieść o jego zgonie.
(s. 269-270)

Z ostatniego jej rozdziału natomiast młodzieniec dowiaduje się, że w celu zdobycia Kijowa należy udać się do zamku Palemona, zabrać stamtąd szklaną zbroję umożliwiającą wejście do zamku Bluda (bo chroniącą przed działaniem tajemniczych sił), który schował w lochu miecz zesłany z nieba w czasie budowania przez szatanów wałów Kijowa. Uderzenie tym mieczem w złotą bramę umożliwi jej otwarcie.

Należy jeszcze dodać, że trzy pierwsze fragmenty – *Aniela*, *Jamedyk Blud...* oraz *Chrobry pod Kijowem* – Zaborowski zdecydował się napisać w postaci tekstu ciągłego, bez podziału na wersy. Wyjaśnił to w rozprawie *O zewnętrznej budowie wiersza polskiego*:

Zrobiłem jeszcze i to postrzeżenie, że kiedy u nas wiersze nie mają jednokowej miary iloczynowej, zwyczaj pisania ich jednego pod drugim zdaje się pochodzić z naśladowania sposobu pisania wierszów w innych językach, w których będąc miarowymi, tego porządku dla łatwiejszego w nich miar rozpoznania zdawały się potrzebować. Umyśliłem więc odstąpić od tego zwyczaju, a nie śmiejąc jeszcze obcych wierszy nowym obranym przeze mnie sposobem wydawać, użyłem go tylko do własnych [...] ¹².

Później zapewne młody poeta zmienił zdanie w tej kwestii, bo dalsze części poematu pisał już w „tradycyjny” sposób.

TEMAT I MATERIA EPOPEI

Podjęty przez Zaborowskiego temat – wybitny wódz i władca, budowanie podstaw silnego państwa, duży dystans czasowy – znakomicie nadawał się na przedmiot epepei, w pełni odpowiadał bowiem wymagom stawianym w tym zakresie przez wypowiedzi estetyczno-literackie. Autor *Zdobycia Kijowa*, odwołując się do dzieł historycznych, autorstwa głównie Adama Naruszewicza, poczyną sobie jednak dość

¹² T. Zaborowski, *O zewnętrznej budowie wiersza polskiego*, [w:] idem, *Pisma zebrane...*, s. 281.

swobodnie. Przekształca historię przede wszystkim tak, aby stworzyć sytuację modelową, a Bolesława uczynić rzecznikiem moralnych racji, występującym w obronie słusznych praw Świętopełka, pozbawionego tronu przez Jarosława, którego wspierają czary i siły piekielne. Poeta odsuwa na bok wszelkie polityczne motywy podjęcia przez polskiego władcę wyprawy na Ruś, a eksponuje jego wystąpienie po stronie pokrzywdzonych córek i zięcia, przez co – jak zauważa badaczka – całemu przedsięwzięciu nadaje charakter „jakby krucjaty w obronie zasad moralności [...] i wiary”¹³. Duże znaczenie miało tu również dążenie do zrealizowania innych wzorów literackich czy wprowadzenie opartych na nich tworów poetyckiej wyobraźni autora. Historia zaczyna być coraz bardziej zdominowana przez poezję; ważne staje się nie tyle ściśle odtworzenie faktów, ile wykreowanie pewnego kolorytu historycznego, atmosfery dawności. Trafnie, jak sądzę, podsumował ten problem Jupiter:

Bo dla Zaborowskiego Polska Bolesława Chrobrego identyczna jest z Polską dawną – bez określonych granic chronologicznych; gdyby tematem utworu nie była wyprawa Chrobrego na Kijów, nie można by nigdy stwierdzić, że w jego czasach rozgrywa się akcja – wszystko, co nie dotyczy bezpośrednio króla i jego wyprawy, odnosi się do Polski „dawnej” w ogóle¹⁴.

Przy tym założeniu czytelnik nie odczuje dyskomfortu, kiedy przeczyta, że ziemie, przez które rycerze zmierzali w stronę Kijowa, to Ukraina, a Błud podczas swej wędrówki dotarł aż na Sybir. W niektórych miejscach właśnie nagromadzenie historycznych imion, nazw ludów i ziem, a także bronii ma zapewne prowadzić do stworzenia atmosfery dawności¹⁵.

Zaborowski zresztą swój stosunek do historii wyjaśnia w przypisie dodanym już do pierwszych słów *Anieli*. Przypomniawszy wielkość panowania Bolesława Chrobrego, pyta następnie: „Mamyż wielkie jego

¹³ M. Danilewiczowa, *op. cit.*, s. 179.

¹⁴ J. Jupiter, *op. cit.*, s. 359.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 358-359.

wypadki zostawiać surowym dziejopisów piórom, którym nie wolno rozpisać się za granice im naznaczone, którzy niewolniczo muszą tylko powtarzać, lub niepewne poprzedników domysły, lub często ich może niedbale wykreślone przepisywać obrazy?” (s. 191-192). Ta deklaracja o preferowaniu rodzimości w kulturze, nawet jeśli omawiany tu utwór nie jest najlepszą realizacją tego poglądu, również zbliża nieco Zaborowskiego do romantyzmu.

Jeśli Muśnicki jako autor *Pułtawy* usprawiedliwia się z odstępstwa od historycznych przekazów, będących punktem odniesienia jako źródło prawdy, tutaj mamy właściwie afirmację owego odstępstwa jako zalecanej postawy poety, który winien przedstawić zdarzenia „stosownie do obyczajów wieku, lub raczej stosownie do wyobrażenia wielkości i prostoty ówczesnej”, nie przywiązywać się zaś do „historycznej pewności lub raczej do jej [...] bałwochwalstwa, w zastarzałe choć niekoniecznie pewne domysły wierzącego”. Wreszcie poeta zachęca: „szanujmy jej roztrofną lekliwość, lecz pomnijmy, że w poezji, tak jako i w boju śmiałość, jeżeli nie gubi, tedy koniecznie do zwycięstw prowadzi” (s. 192). Takie postrzeganie roli historii w poezji, historii przetworzonej przez wyobraźnię twórcy odpowiednio do artystycznego i moralnego celu dzieła, również przypomina nieco postępowanie poetów romantycznych. Autor *Zdobycia Kijowa* twierdzi także, że nauki można przejmować od obcych, lecz jeśli chodzi o „przedmioty poetyczne”, należy być sobą; zatem zachęca: „otwórzmy oczy i ani ślepo w obcych piękności nie wierzymy, ani ślepymi na wzory piękności u nas znajdujące się nie bądzmy. Szukajmy w odległej naszej starożytności przedmiotów do ożywienia naszej wyobraźni, a czuciu obecne wydarzenia dostatecznymi będą” (s. 192).

W paru miejscach Zaborowski odwołuje się do opracowania historycznego, ale – inaczej niż czynił to z reguły na przykład Muśnicki – skupia uwagę na odstępstwie od tego przekazu. Kiedy pisze o Wigmanie, komentuje: „Okoliczność ta wyjęta z dziejów; aby mógł każdy niektóre, przez mnie poczynione odmiany rozróżnić, przytaczam wyjątek z Naruszewicza” (s. 92). Przytoczywszy obszerny fragment z dzieła Naruszewicza, przedstawiający okoliczności, w jakich doszło do wyprawy kijowskiej,

Zaborowski wyjaśnia, że zmienił przebieg zdarzeń i charaktery osób „dla uniewinnienia Świętopełka, dla dania słusznego powodu wojnie”. Na koniec zaś stwierdza: „Wszak tak odległe wypadki, zbliżając, iż tak rzekę, oko, wolno w przyjemniejszej barwie wystawić, gdy już po nich ośm wieków upłynęło, gdy z poczynającym się rokiem dziewiąty już napływa” (s. 95).

W wydanej wersji poematu autor dokonuje zabiegu częstego w poezji epickiej, skracając czas akcji przez rozpoczęcie jej w momencie decydującym, aby opowiadaniem bohaterów przywołać to, co działo się wcześniej. Pierwotnie wątek historyczny zaczynał się od przedstawienia przyczyn wojny i od skierowanej do Bolesława prośby o interwencję na rzecz Świętopełka, w ostatecznej wersji zaś rozpoczyna się, kiedy Chrobry jest już w pobliżu Kijowa, a o powodach wyprawy dowiadujemy się z opowiadania Demrota. Rodzi się pytanie, czy została tu zachowana wymagana przez teorię eposu jedność akcji. Można uznać, że w zasadzie tak, bo wprawdzie w każdej części narrator przenosi się w inne miejsce, ale akcja wyraźnie zmierza do jednego celu, jakim jest stolica Rusi. Problem stanowi jednak historia Anieli. Jupiter broni Zaborowskiego: „w przeciwieństwie do Tomaszewskiego postanowił poeta opiewać jeden tylko fakt z długoletniego panowania Chrobrego – zdobycie Kijowa; a fakt ten, zasadniczy przede wszystkim dla wątku historycznego, ma także dla wątków pozostałych znaczenie decydujące”¹⁶. Oczywiście wydaje się obserwacja, iż *Zdobyciu Kijowa* bliżej do spełnienia postulatu jedności akcji niż *Jagiellonidzie*.

Danilewiczowa uważa, że w utworze Zaborowskiego występują trzy wątki eposyczne¹⁷: wydarzenia historyczne związane z wyprawą Chrobrego na Kijów, działania Jamedyka Bluda, wreszcie historia miłosna. To bez wątplenia zasadna konstatacja, ale trzeba też zauważyć, iż o ile ów ostatni wątek wydaje się niekonieczny z punktu widzenia głównego, wskazanego w tytule utworu zdarzenia i jest z nim związany raczej luźno,

¹⁶ *Ibidem*, s. 379.

¹⁷ M. Danilewiczowa, *op. cit.*, s. 174.

o tyle aktywność Bluda stanowi niezbędny element zmagania o Kijów. Sądzę zatem, że bardziej trafna byłaby wcześniejsza opinia Olimpii Kownackiej-Machnickiej, która dostrzega dwie równoległe akcje poematu: „Jedną jest wyprawa Bolesława Chrobrego na Ruś i zdobycie Kijowa, drugą miłość Anieli i Dobremira z jednej, Dymitra do Anieli z drugiej strony i cały tragizm tej miłości”¹⁸. Można zastanawiać się, na ile autorowi udało się – by znów zacytować badaczkę – „motyw historyczno-bohaterski z motywem miłości spleść w jedną całość”¹⁹.

Wszystkie te motywy czy wątki, niezależnie od tego, ile ich wyodrębnimy, mają w przeważającej mierze charakter literacki, stanowią efekt naśladowania, przekształcenia, połączenia motywów, zabiegów i postaci występujących w innych dziełach. Zaborowski bez wątpienia zamierzał napisać klasyczną epopeję; pierwsze dostępne nam próby wyrażnie o tym świadczą. Dość niewolniczo (szczególnie we wcześniejszych wersjach utworu) – ale jak inaczej miał postępować kilkunastoletni uczeń gimnazjum? – wzorował się na wybitnych utworach i zawartych w nich rozwiązaniach formalnych. Danilewiczowa pisze między innymi: „Temat miał rzeczywiste walory epickie, wypróbowane przez największych twórców świata. Wyprawa w celu zdobycia odległego grodu jest tematem *Iliady* i *Jerozolimy wyzwolonej*. Wpływy niezwykle popularnego w Krzemieńcu Tassa zaciążyły najsilniej na *Zdobyciu Kijowa*”²⁰. Nieco dalej zaś badaczka dodaje: „Dane zaczerpnięte z lektury dzieł historycznych zestawiał Zaborowski z analogicznymi sytuacjami wielkich eposów świata, przerabiał je na ich modłę”²¹. Oczywista wydaje się konstatacja, że we fragmentach pozostałych w rękopisach ta sieć intertekstualnych nawiązań jest wyraźnie uboższa, poeta podąża – przede wszystkim w *Pieśniach o Bolesławie Chrobrym zdobywającym Kijów* – wiernie śladami Tassa. W tekście opublikowanym natomiast sieć ta znacznie się zagęszcza.

¹⁸ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 65-66.

¹⁹ *Ibidem*, s. 66.

²⁰ M. Danilewiczowa, *op. cit.*, s. 174.

²¹ *Ibidem*, s. 176-177.

Rozliczne echa, często nakładające się na siebie, przestrzeni intertekstualnej w *Zdobyciu Kijowa* z godną podziwu skrupulatnością tropi i opisuje Kownacka-Machnicka²², a nie ma w tym miejscu potrzeby powtarzania wszystkich jej ustaleń w tym zakresie. Warto jednak podkreślić, że badaczka skupia się na pokazaniu, jak ważnymi źródłami dla autora *Zdobycia Kijowa* były *Eneida* Wergiliusza, *Orland szalony* Ariosta, *Jerozolima wyzwolona* Tassa i *Henriada* Woltera, przy czym pieczołowicie śledzi nawiązania do tych utworów zarówno w zakresie, motywów, charakterystyki postaci, jak też zabiegów stylistycznych. Często zwraca uwagę na to, że na kształt jakiegoś elementu w dziele Zaborowskiego mogły wpłynąć różne wzory czy źródła, nieraz wyraźnie od siebie odmiennie. Już każdy z wymienionych wyżej utworów inaczej realizuje gatunek epicki; najbardziej od epopei oddala się *Orland szalony*, ale przecież i między pozostałymi wymienionymi eposami istnieją istotne różnice. Kownacka-Machnicka największe znaczenie przyznaje jednak, i słusznie, utworowi Tassa, „któremu najwięcej zawdzięcza poeta polski”²³. Ta sytuacja znamionuje też charakterystyczne dla tego okresu połączenie odmiennych elementów tradycji, spajających się w wyobraźni twórcy jako materiał do nowego dzieła. Obraz ten znacznie się wzbogaca, kiedy uwzględnimy jeszcze, także wskazany przez badaczkę, kontekst czasowo bliskich autorowi romansów, takich jak *René* François-René de Chateaubrianda, *Cierpienia młodego Wertera* Johanna Wolfganga Goethego czy *Malwina* Marii Wirtemberskiej.

Do tych obserwacji nawiązuje Jupiter, niektóre korygując, ale dorzucając również wiele innych spostrzeżeń odnośnie do źródeł, z jakich Zaborowski mógł czerpać. Wskazuje nasuwające się w niektórych miejscach poematu podobieństwa do *Pieśni Osjana*, *Wojny chocimskiej* Krasickiego czy powieści Michała Dymitra Krajewskiego *Leszek Biały*²⁴. Współczesna badaczka Monika Stankiewicz-Kopeć dodaje jeszcze utwory Christoph

²² O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*

²³ *Ibidem*, s. 71.

²⁴ J. Jupiter, *op. cit.*, s. 359.

Martina Wielanda²⁵, a także *Fausta* Goethego²⁶. Przestrzeń intertekstualna, w jakiej sytuuje się *Zdobycie Kijowa*, jest zatem niezwykle bogata i – co szczególnie ważne – różnorodna; ona kształtuje świadomość młodego poety, jakby zachłyśniętego tym bogactwem.

Nasuwa się refleksja, że o ile we wcześniejszych, nieopublikowanych przez autora partiach poematu możemy widzieć przejawy eklektyzmu, dość chyba przypadkowego zestawienia różnych jakości estetycznych czy składników tradycji, o tyle w odniesieniu do pieśni późniejszych można już raczej mówić o „eklektyzmie twórczym”²⁷, a nawet synkretyzmie, o próbach świadomego konstruowania nowej całości z elementów odmiennych²⁸.

NARRATOR I NARRACJA

Na początku poematu zamieszczony został wstęp, napisany ósmiogłoskowcem – ta istotna różnica wobec form wierszowych występujących w eposie „odświeża” tok wypowiedzi – zawierający między innymi tradycyjne elementy eposu: inwokację i zapowiedź, przy czym najpierw jest to inwokacja do – waloryzowanych pozytywnie przez takie przymiotniki, jak „odwieczne” i „olbrzymie” – lasów i skał Wołynia,

²⁵ M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycznością a romantycznością. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009, s. 141, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 4.

²⁶ Eadem, *Cywilizacyjne wizje poetów: nieznana realizacja mitu faustycznego*, [w:] *Pominięte, niedocenione, niedokończone. Studia i rozprawy o kulturze literackiej XIX wieku*, Kraków 2013, *Humanitas Studia Kulturoznawcze. Badania*.

²⁷ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Jedność i różnorodność w dziele i procesie literackim*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, s. 13, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 14.

²⁸ Ten problem wymagałby oddzielnej refleksji, w odniesieniu nie tylko do *Zdobycia Kijowa*, ale także do szerszego zespołu zjawisk literackich okresu, w którym tworzył Zaborowski.

jako słuchaczy „śpiewu” o dziełach przodków narratora: „Wasza mnie wielkość natchnęła” (s. 187). Nową tendencję w literaturze reprezentuje kierowanie się ku konkretnym geograficznym, a także wyekspozowana subiektywność, szczególnie kiedy podmiot mówiący przywołuje bliskie mu miejsce oraz przedstawia sytuację wypowiedzi: „Wstąpię na szczyt wasz wysoki / I będę śpiewał te dziwy” (s. 187). Mamy tu połączenie klasycznej formy inwokacji i całej tradycji, którą ona ewokuje, z treścią sentymentalną – elementami przyrody potraktowanymi jako świadkowie zdarzeń: „Chrobregoście głos słyszały” (s. 187), podkreśleniem wagi konkretnego geograficznego oraz odwołaniem się do wyobraźni: „Widzą Ruski Gród olbrzymi, / Widzę książąt [...]” (s. 188). Nowym zabiegiem jest też usytuowanie narratora jako obserwatora (nawet w wyobraźni), już w tym fragmencie powtarzającego kilkakrotnie „widzę”. Przyroda konkretnego miejsca staje się źródłem natchnienia – „Wasza mnie wielkość natchnęła” (s. 187) – a zarazem przypomina dzieciństwo poety: „I miejsca, gdzieś był szczęśliwy” (s. 187).

Dalej znajduje się także inwokacja do muz polskich, mających śpiewać „Kijowa zdobycie”, a po niej zapowiedź militarnego zwycięstwa, zatem zapowiedź o treści właściwej tradycyjnej epopei:

Mówcie, z jakiego powodu
Ojciec polskiego narodu,
Chrobry wydał wojnę Rusi.
Powiedźcie, jak pomści zięcia,
Gdy do bram odemknęcia
Niewierny mu gród przymusi;
Kiedy (o chwilo pamiętna!)
Potężne Chrobrego ramię,
Cnocie zgnębionej przyjazne,
Zwycięstwa kary i piętna,
Wybiję Szczerbcem na bramie
I słupy utkwę żelazne.
(s. 6)

Wołyn i muzy występują więc razem jako adresaci inwokacji (jak potem w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza Litwa i Matka Boska). Pojawiają się również znane „rekwizyty” poezji bohaterskiej, kojarzące się bezpośrednio z *Henriadą*, czyli alegorie, jak oczywiście głównie Niezgoda, ale też między innymi Zawziętość, Chytrość, Wojna, Głód, Śmierć. Warto zauważyć, że przekonanie, iż piekło (dosłownie czy w przenośni) jest źródłem wojny – najpierw wyszła Wściekłość „z piekieł łona” (s. 188) – pozostaje w zgodzie z antywojennymi deklaracjami wielu twórców oświecenia.

Wstępna część *Zdobycia Kijowa* przynosi zaraz potem jeszcze inny obraz podmiotu mówiącego, który formułuje uwagi autotematyczne, prezentując się jako gospodarz utworu, przyjmujący – wbrew wcześniejszej powadze osobistych związków z przypominanymi miejscami oraz deklarowanym zamiarem opiewania wielkich czynów Chrobrego – postawę w dużej mierze żartobliwą, na przykład gdy twierdzi: „I choćbym najgłośniej wołał, / Piekła by mój głos stłumiły” (s. 189), a także tłumaczący się ze zmienionej koncepcji opowiadania:

Niechaj wprzód wojsko nasze
Kijów ze wszech stron opasze,
[...]
A ja zaczekam w pustyni,
[...]
Nabiorę sił do głoszenia
I przygód, i walk i chwały.
(s. 189)

W całym utworze widoczne jest to zróżnicowanie postaw podmiotu mówiącego, który przyjmuje w różnych miejscach role odmienne, związane ze znanymi z tradycji i literackiego kontekstu formami wypowiedzi. Jest więc narratorem sentymentalnego romansu, wczuwającym się w przeżycia kochanków i lirycznie w nie zaangażowanym, narratorem dzieła epickiego, formułującym retorycznie nacechowaną wypowiedź, wyposażoną w tradycyjne środki wyrazu, a wreszcie ariostycznym ironistą, który manifestacyjnie bawi się tematem i czynnością opowiadania. Można stwierdzić, że podmiot mówiący staje się taki, jaki jest w danym

momencie potrzebny, co sprawia, że narracja nabiera wyraźnych cech literackości.

Już w *Anieli* narrator mówi o ograniczoności swej wiedzy: „W tym zamku (nie wiadomo, z jakiego powodu) Dobremir, syn Chrobrego, chował się za młodu” (s. 190). W innym miejscu domyśla się prawdy jedynie na podstawie obserwacji: „i może się nie mylę w przeczuciu, jeżeli śmiem wznosić stąd, że Demrot nie ojcem Anieli” (s. 192). Jawi się on właśnie – co, jak już wyjaśnił Bachtin, byłoby właściwe raczej powieści niż epopei²⁹ – najczęściej jako obserwator, z różnych perspektyw, zdarzeń, o których opowiada, obserwator, dodajmy, zaznaczający wciąż swoją obecność. Jak zauważa Jupiter: „poza zwrotami do czytelnika czy bohatera, poeta rzadko i na krótko tylko usuwa się z utworu, jest przez cały czas dominującym medium obserwacyjnym”³⁰. Wiąże się to z dużą rolą opisów w *Zdobyciu Kijowa*, przy czym podkreślić należy dążenie do dokładnego geograficznego usytuowania prezentowanych miejsc. W pewnym momencie nawet podmiot mówiący zdaje się przyjmować postawę badawczą, gdy mówi na temat Bluda: „ale gdzie się wychował, skąd był nawet rodem: to ważnych sporów dotąd jeszcze jest powodem” (s. 216).

Różny jest stosunek narratora do poszczególnych bohaterów. Wobec Demrota, którego uczuć i myśli w żadnym momencie nie zna, zachowuje on szacunek i dystans (co jest charakterystyczne dla epopei). Kiedy jednak mówi o Anieli, sytuacja wygląda wręcz przeciwnie; zachwyca się także urodą bohaterki: „Ach! Jakże się malować dłoń moja ośmieli i Anieli powaby, i skromność Anieli” (s. 9). Gdy z kolei podejmuje temat wojny, wyraźnie zmienia perspektywę, opowiada na przykład o tym, co robi „każdy prawy Polak” (s. 195).

Podmiot mówiący *Zdobycia Kijowa* przyjmuje w sporej części tekstu postawę sentymentalną, pokazując na różne sposoby swoje zaangażowanie

²⁹ M. Bachtin, *Epos a powieść. O metodologii badania powieści*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. 1*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977, s. 194.

³⁰ J. Jupiter, *op. cit.*, s. 377.

emocjonalne. Towarzyszy uczuciom Anieli i Dobremira, jest świadkiem ich intymnych rozmów. Sentymalny charakter ma liryczne westchnienie narratora przy okazji mówienia o miłości bohaterów: „Szczęśliwi, najszczęśliwsi, którzy od powicia zaczynają się kochać i czuć słodysz życia” (s. 192). Liryczny jest też fragment otwierający drugą część *Anieli*: „Miłości, jak twych kajdan ciężkie są ogniwa! Równie, czyliś wzajemna, czyliś nieszczęśliwa, wrzających ogniem zazdrości, czy słodkim zapalem, to połączeniem dręczysz, to dręczysz rozdziałem!” (s. 205).

W innych miejscach podobne refleksje zbliżają się raczej do retorycznych uogólnień, charakterystycznych dla dużej części oświeceniowej poezji epickiej. Gdy mowa o szczególnej sytuacji Dobremira zmagającego się z koniecznością wyboru między miłością a sławą, czytamy:

Komu pokonać wyrok pozwoli łaskawy lub sławę dla miłości, lub miłość dla sławy, ten przynajmniej od jednej wolny dręczycielki, lub szczęśliwy bez sławy, lub bez szczęścia wielki; ale jakże ten nędzny, kto jest obu sługą, kto i jedną ubóstwia, i szanuje drugą (s. 196).

O uwagach podmiotu mówiącego, z reguły mniej czy bardziej uczuciowo nacechowanych, można zatem ogólnie stwierdzić, iż wahają się między retorycznym uogólnieniem a liryczną refleksją.

Gdzie indziej narrator przyjmuje postawę właściwą narratorowi klasycznej epopei, a dzieje się tak szczególnie w prezentacji wątku historycznego. W pieśni o Chrobrym pod Kijowem mamy z jednej strony inwokację, tym razem do miłości ojczyzny, a z drugiej – autoprezentację podmiotu mówiącego jako patrioty-Polaka, o wyraźnie nacechowanym emocjonalnie stosunku do polskiej przeszłości i jej bohaterów. Jest ona eksponowana przez nagromadzenie zwrotów zakończonych wykrzyknikami: „O Ty, którego zwłoki w nurtach nieprzyjaznych wody toczyły może po słupach żelaznych! Ty, któremu święcimy marmury i kruszce! I Ty, Kościuszko święty!” (s. 220). Dalej podmiot mówiący przywołuje alegorie – Wojnę, Zgon, Mór, Głód, Rozpacz – oraz stosuje porównania homeryckie, starając się wprowadzić łatwo rozpoznawalne cechy narracji epickiej.

W kompetencjach narratora epopei mieszczą się też wypowiedzi antycypujące przyszłe zdarzenia. Po zapadnięciu się Grzymały wypowiada on refleksję: „Gdyby wówczas przewidzieć mogli byli klęski, które miał na nich zwalić ten głąz czarnoksięski, jaki ich i Grzymałę los czeka; w tej chwili byłiby wszyscy za nim w przepaść się rzucili” (s. 228-229). O Dobremirze, który uratował się podczas burzy, czytamy: „Nieszczęsny! Próżno ojca ujrzyć się spodziewa” (s. 236). Nieco dalej mamy apostrofę do bohatera połączoną z konkretną przepowiednią: „Już drugi raz nie spoczniesz, aż, kiedy na wieki / Śmierć w żyłach krew ci zmrozi i sklepi powieki” (s. 240).

Odmierna jednak, wyraźnie zauważalna w utworze, rola narratora wiąże się z jego autoprezentacją wobec odbiorców, zabiegiem kojarzonym głównie z powieścią, chociaż obecnym także w innych gatunkach, na przykład w poemacie heroikomicznym. Przytoczę fragment z pieśni *Dobremir i Aniela w Łucku*:

Lecz co dla nich uczynił? co jeszcze uczyni?
Jakie jego przybycie straszne skutki sprawi?
Wiedzieć później będziecie, słuchacze łaskawi.
W swym miejscu, w swoim czasie, bądźcie pewni, zawsze
Opowiem wam najwierniej zdarzenia ciekawsze,
Ale tymczasem wróćmy spod czarownej bani
Do Łucka [...]
(s. 245-246)

Jak widać, odbiorcy zostali nazwani „słuchaczami”, zatem można tu widzieć imitację rozmowy. Tego typu deklaracje powtarzają się w utworze Zaborowskiego kilkakrotnie. W niektórych miejscach podmiot mówiący przyjmuje nagle dystans wobec zdarzeń traktowanych wcześniej poważnie, wprowadzając nawet nutkę ironii. Kiedy towarzyszy Błudowi w wędrowce w kierunku piekła, deklaruje: „Nogi mi już trętwiąją i głos mi ustaje...” (s. 219). Później nieco stwierdza natomiast: „odgłos trąb rycerskich pod Kijów mię wzywa” (s. 220).

Szczególnie nasuwają się uwadze, pochodzące bez wątpienia od Ariosta, uwagi autotematyczne na końcu pieśni, wyraźnie rozbijające wcze-

śniejszą powagę. Już w zakończeniu pierwszej części *Anieli* narrator-poeta objawia się jako nieco żartobliwie traktujący swój temat. Odnosząc się bowiem do wyjazdu Dobremira, stwierdza: „Ja go sam na pegazie nie doścignę w biegu” (s. 204). W ostatniej, tak przecież poważnej pieśni mamy natomiast deklarację: „Lecz za bojaźliwego wojska by mię miały, / Gdybym jeszcze nie wracał pod kijowskie wały” (s. 272). Pojawia się dość typowy zabieg autotematyczny, spotykany w powieściach: „Lecz musimy te straszne porzucić otchłanie, / Chcąc wiedzieć, co się wprzód z Dobremirem stanie” (s. 234). Mamy także autokomentarz narratora wobec odbiorców: „Kto mi nie wierzy [...] niech przeniesie się ze mną w te odległe wieki” (s. 215).

Kownacka-Machnicka, pisząc o subiektywizmie poematu Zaborowskiego, dostrzega jego źródło głównie u Ariosta. Twierdził między innymi: „Podmiotowość Zaborowskiego zaznacza się: w reżyserskich uwagach porządkowych i końcowych, następnie w stosunku do czytelnika, do utworu, do postaci”³¹. Podkreśla też badaczka różnice w stosunku do *Orlanda*: „Poeta włoski patrzy na utwór, na bohaterów z ironią; on ich lekceważy. Zaborowski przeciwnie, przejmując się utworem i postaciami”³². Podmiot mówiący *Zdobycia Kijowa* deklaruje jednak żartobliwie, że nie ma wpływu na to, co się będzie działo: „Lecz cóż robić? Tak chciały wasze przeznaczenia, / Których człowiek nie widzi, których Bóg nie zmienia” (s. 254). W innym miejscu w autokomentarzu zwraca się do bohaterów:

Ale teraz na długo opuścić was muszę,
Anielo! Dobremirze! O wy, czułe dusze!
Wy, nad którymi nieraz płynęły łzy moje,
Pomyślniejszego losu godniście oboje.
(s. 254)

Trzeba jednak zauważyć, że w *Zdobyciu Kijowa*, obok autentycznego zaangażowania uczuciowego podmiotu mówiącego, wyczuwamy

³¹ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 74.

³² *Ibidem*.

także – podobnie jak w *Klubie Piśmienniczym* – nastrój radosnej (choć nieszczególnie manifestowanej) zabawy układaniem, polerowaniem elementów bogatego materiału, jaki tłoczy się w jego pamięci i wyobraźni. Jupiter, pisząc o tym aspekcie poematu, stwierdza między innymi: „Obok postaci drugim czynnikiem spajającym różnorodne elementy utworu jest poeta”³³. Należy to, jak sądzę, szczególnie zaakcentować. Wprawdzie jeszcze tu daleko do roli, jaką podmiot mówiący odegra w romantycznym poemacie dygresyjnym, lecz miejsce poety-gospodarza zdaje się już zaznaczać dość wyraźnie. Jak słusznie zauważa Ignacy Chrzanowski: „Ale i poza zwrotami do czytelnika czy bohatera, poeta rzadko i na krótko tylko usuwa się z utworu, jest przez cały czas dominującym medium obserwacyjnym”³⁴.

Z punktu widzenia omawianego problemu interesujące są wspomniane wyżej opisy różnych miejsc, często konkretnie określonych geograficznie. Zwraca uwagę przedstawienie zamku na początku *Anieli* – tu zapewne można doszukiwać się cech osjanizmu – którego echo znajdujemy potem choćby w *Grażynie* Mickiewicza. Narrator przeważnie opisuje to, co widzi, zaś na tym tle dopiero stara się usytuować zdarzenia sprzed ośmiu wieków. Jak zauważa badacz: „Jeżeli więc za przedmiot poematu wziął sobie Zaborowski wyprawę Chrobrego na Kijów, to poza chęcią uwielbienia dawnej potęgi Polski współczynny był w tym zamiar wyśpiewania także piękności tych okolic ojczystych”³⁵. Przestrzeń geograficzna będąca areną zdarzeń jest właściwie przestrzenią współczesną autorowi, stąd między innymi każe on wojskom Bolesława znajdować się na Ukrainie, a Bludowi wędrować nawet na Sybir.

Wiąże się z tym zagadnieniem rola natury w utworze Zaborowskiego. W pierwszej pieśni jest ona emocjonalnie bliska zarówno bohaterom, jak i podmiotowi mówiącemu, stanowi tło – ale właściwie tylko tło, sama

³³ J. Jupiter, *op. cit.*, s. 376.

³⁴ *Ibidem*, s. 377.

³⁵ I. Chrzanowski, *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Literatura Polski porozbiorowej*, cz. 1: *Klasycyzm I połowy XIX wieku*, oprac. W. Walecki, Kraków 2003, s. 367.

w sobie nie jest przedmiotem zainteresowania ani opisu – sprzyjające rozwojowi uczucia:

O Nieba! do ich uciech wszystko się przyczynia, i ta niezamieszkała
wkoło nich pustynia i te góry wyniosłe, i te na nich skały, co nieraz ich
miłosne śpiewy powtarzały, i buki rozłożyste, i dęby olbrzymie, których
kory okrywa Anieline imię (s. 195).

O związku natury w bohaterami świadczy choćby fakt, że po wyjeździe Dobremira Anieli elementy przyrody się z nim kojarzą (to zabieg charakterystyczny dla sentymentalizmu). Wszystko jej go przypomina: „każdy ją widok mile i smutnie przenika: czasem głos jego słyszy w szmeraniu strumyka, często, gdy wieczór cieniem poosłania gaje, złudzonej być przytomnym Dobremir się zdaje” (s. 205).

W innych miejscach przyroda staje się obiektem obserwacji i opisu. Przy prezentacji wyspy czarownika poeta posługuje się metodą retorycznej amplifikacji, przywołując przykłady innych wysp i krain szczęśliwych jako niewspółmierne i niedorównujące prezentowanemu miejscu. Potem następuje rozbudowany opis z punktu widzenia patrzącego. Według Stankiewicz-Kopeć mamy tu „sentymentalno-romantyczny ogród – dość konwencjonalny i w gruncie rzeczy mało ciekawy”³⁶. Obraz ten nie jawi się jednak jako efekt obserwacji jednorazowej. Narrator opowiada bowiem, co zobaczy, jeśli znajdzie się w tym miejscu, przy czym opis ten polega przede wszystkim na enumeracji elementów przyrody, które, dość konwencjonalnie, budzą zachwyt:

zachwycają mię razem zachodu szkarłaty, rozkołysane drzewa, śmiejące się
kwiaty, zwierciadła wód spokojnych, wzgórkę, doły, jary, skały pooplatane
myszystymi konary i szumiące po głazach wody piany srebrne (s. 214).

³⁶ M. Stankiewicz-Kopeć, *Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Bluda bohatera poematu Bohaterskiego Zdobyć Kijowa*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2011, nr 1, s. 211. Dla dokładnej analizy sposobów opisywania natury w poemacie przydatne byłyby uwagi zawarte w książce M. Cieńskiego, *Pejzarze oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1780-1830*, Wrocław 2001.

Już jednak głównie popisowi retorycznemu służy – kontrastujące nieco z wcześniej sugerowaną postawą poety-observatora – wprowadzenie do tego obrazu klasycznych alegorii, mające między innymi przypomnieć, że chodzi o napisanie epepei: „Wszystkie tu owe bóstwa, którym starożytność hołdy swoje składała, którym dała bytność, połączone zebrały wszystkie swoje siły, ażeby stąd nikomu wyjść nie pozwoliły” (s. 215).

Narrator wyraźnie zmienia swoją postawę i punkt widzenia, nabiera większego dystansu. Dalej też mamy zabieg służący retorycznej amplifikacji, gdy podmiot mówiący zachęca odbiorców do przypomnienia sobie innych ciekawych miejsc niemogących równać się z wyspą Bluda. Poecie zależy na podkreśleniu bogactwa i zróżnicowania elementów przyrody, nawet drobnych, przy czym wykazuje się sporą umiejętnością wierszowania:

bo w każdym prawie miejscu, co krok, co dwa kroki, nagle się odmieniają
ze wszech stron widoki; różne barwy te same zdają się mieć gaje, ten
sam krzak już skądinąd innym się wydaje, choć z jednej strony kwitnie,
z drugiej jest zielony, i każdy liść ma inny kolor z każdej strony (s. 215).

Jakby dla upewnienia się, że odbiorca rozumie powód jego zachwytu, dodaje: „Tak tu sztuka z naturą umiała się zgodzić, aby umysł zadziwić, aby zmysły zwodzić” (s. 215).

Zaborowski stara się wprowadzić czytelne cechy epickiego stylu, jednak nie jest w tym konsekwentny, szczególnie jeśli chodzi o treść odmienną niż „tradycyjna”. Już pierwsze zdanie *Anieli*, przedstawiające usytuowanie zamku sokalskiego, ma postać okresu retorycznego. Występują także w utworze między innymi, jak zauważa Kownacka-Machnicka, stałe epitety, takie jak: wspaniały, mężny, żwawy...³⁷ Opowiadając o uczuciach bohaterów, autor dla ich zobrazowania używa niekiedy porównań homeryckich. Szczególnie liczne są one w *Anieli*, a przywołują głównie obrazy przyrody. Demrot ma przypominać dąb, bliskość Anieli i Dobremira jest natomiast jak bliskość róży i goździka „na jednej

³⁷ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 75.

grzędzie” (s. 193). Ciekawa wydaje się sytuacja, kiedy – aby powiedzieć o uczuciach, ujętych raczej sentymentalnie – autor posługuje się rozbudowanym porównaniem, wykorzystującym formę okresu retorycznego. Na przykład Dobremir waha się między miłością a chęcią walki:

[...] jak potok wezbrany, gdy po przełękłych głazach mętne toczy piany, czasem poruszy skały, a czasem je minie i wody swe po miłej rozpuści dolinie; lecz gdy człek dla ochrony pola lub budowy, chce niepodległe fale w rznięte zwrócić rowy, nim się poda, wprzód długo waha się niestały, czy ma w rowy spienione swoje wtłoczyć wały, czy tam płynąć, gdzie ziemi skłania go pochyłość. Tak Dobremira ciągnie to sława, to miłość (s. 195-196).

Wyraźniej ta niezgodność estetyczna jest widoczna w przedstawieniu uczuć Anieli, gdy dowiedziawszy się prawdy o swoim pochodzeniu, nabiera ona nawet pewnych cech bohaterki romantycznej:

[...] wpada i w pomieszenie i w rozpacz na nowo, wylewa gorzkie uczucia: jak ta smutna rzeka, która po skwarnej ziemi, gdy słońce dopieka, warząc się, usiłując wyrwać się z koryta, wsięka w ziemię i pod nią szumiąc płynie skryta; ale po krótkiej chwili wzdęta i spieniona, nie mogąc fal uwieźć wpośród pieczar kona, buchając pian potokiem, z ziemi się dobywa (s. 208).

Rozwinięte porównania w poemacie Zaborowskiego mogą przynosić jeszcze inne efekty. Szczególną uwagę zwraca fragment, w którym dla zobrazowania stanu Dobremira w momencie, gdy zobaczył w Łucku Anielę jako żonę Dymitra, przywołana została sytuacja z nieodległej dla autora przeszłości. Oto „przed niedawnym czasem Polak nieszczęśliwy” (s. 249), który porzucił dom i ojczyznę, aby walczyć o wolność, wraca do rodzinnego domu – i widzi, że całą jego własność przejął już ktoś inny:

Już nie jemu co wiosny pole się zieleni,
Już nie jemu ich zboża złocą się w jesieni,
Już nie jemu się wozy toczą do stodoły,
Już nie jemu tę żyzną ziemię płużą woły,

Niestety! głodny patrzy na obfite zboże,
I w domu własnym znaleźć przytułku nie może.
(s. 250)

Ten obraz, przedstawiony w aż dwudziestu sześciu wersach, stanowi właściwie dygresję, odwołującą (niczym w poemacie dygresyjnym) uwagę odbiorcy od losów bohatera, a skupiającą ją na bliskich mu, czasowo i emocjonalnie, zdarzeniach historycznych, które wysuwają się na pierwszy plan (nawet w większym stopniu niż kilkakrotnie w *Jagiellonidzie*). W innym miejscu można chyba nawet mówić o efekcie komicznym wywołanym przez wyrazistą nieadekwatność treści porównania do sytuacji porównywanej. Oto Dobremir, padający na kolana pod wpływem oderwania się bryły ziemi od brzegu, ma przypominać – wieżę, „co swym czołem odbijała gromy” (s. 236), upadającą na skutek trzęsienia ziemi.

Wydaje się, że w *Zdobyciu Kijowa* da się zaobserwować wahanie między klasycznym porównaniem homeryckim a sentymentalnym wskazaniem paralelizmu między uczuciami bohatera a stanem przyrody. Ten drugi przypadek występuje w zakończeniu pieśni *Dymitr i Aniela w Łucku*, stanowiącym podsumowanie dziejów ich miłości:

Na dwóch pobratnich strączkach, wśród liści i w chłodzie
Pod gałązką jagoda wisi na jagodzie,
Codziennie im wesołe śmieją się niebiosy,
I co poranka obie świeża wilży rosa,
A tak powoli jedna przy drugiej dojrzewa,
Lecz jeśli je przed czasem dziecko zerwie z drzewa,
Próżno się nimi pieści, próżno – w jego rękę
Nie nabiorą słodczy, nie nabędą wdzięku.
Choć rozerwane jeszcze chylą się ku sobie,
A nie dościgłszy cierpną i wędnieją obie.
(s. 254)

Warto zauważyć, że we wcześniejszych wersjach epopei Zaborowskiego nie mamy w zasadzie, przy dążeniu do zachowania tradycyjnej formy, rozbudowanych porównań. Za to, jak wyżej wspomniałem, pojawiają

się one często w *Anieli*, gdzie są właściwie najmniej stosowne z punktu widzenia tematu i sposobu jego ujęcia. Z jednej strony narrator wprowadza element liryczny, próbuje wczuć się w sytuację bohatera, z drugiej zaś – przygląda się uczuciom z zewnątrz, oddając je przy pomocy rozwiniętego porównania, a więc środka o charakterze retorycznym. Jakby autor wyczuwał, że w swoim opowiadaniu oddala się od epopei i chciał o niej przypomnieć wyrazistym znakiem rozpoznawczym tego gatunku. Pamiętamy, że obficie posługiwał się Zaborowski tym środkiem, parodiując cechy eposu w *Klubie Piśmienniczym*.

Można więc dostrzec, że w poszczególnych z opublikowanych fragmentów *Zdobycia Kijowa* wyeksponowano inne środki stylistyczne. Nagromadzenie rozwiniętych porównań pojawia się znowu w pieśni *Jamedyk Blud w głębi ziemi*.

BOHATEROWIE

Kownacka-Machnicka wskazuje w omawianym dziele trzy grupy bohaterów ze względu na stosunek narratora do nich: tych, do których czuje on sympatię – Aniela, Dobremir, Dymitr; tych, których nie lubi – Blud, Jarosław Rusini; tych, którzy są mu obojętni – „Bolesław Chrobry i Świętopełk, obaj na koturnowych nogach pseudoklasycyzmu”³⁸.

Stawiany przed epopeją wymóg dotyczący głównego, wyróżniającego się bohatera jest w tym utworze najtrudniejszy do zrealizowania. Wydaje się oczywiste, że miał nim być Chrobry, ale widzimy go tylko w jednym fragmencie, co prawda podejmującego czynności typowe dla głównego wodza i bohatera eposu, ale w ramach całości nie wyróżniającego się szczególnie. Jego przemowa skierowana do rycerzy jest „typową” mową władcy i wodza do podwładnych, wykorzystuje znane, odpowiednie w takich okolicznościach środki retoryczne. Przy tym jednak w jakimś stopniu król wyręcza też narratora, bo przydzielając zadania, przedstawia poszczególne oddziały. Słusznie jednak podkreśla Stankiewicz-Kopeć, że

³⁸ *Ibidem*.

w ostatecznej wersji utworu „Chrobry wcale nie znalazł się na pierwszym planie”, gdyż począwszy od trzeciej pieśni, „usunięty został w cień, a na plan pierwszy wysunięto czarnoksiężnika ruskiego Jamedyka Bluda i jego fantastyczne działania”³⁹. Rola polskiego władcy jako głównego bohatera została bardziej wyeksponowana w pieśniach pozostałych w rękopisach, choć i tam jest zbyt schematyczny, pozbawiony życia, a jeśli już autor chce przybliżyć jego postać, nadaje jej właściwie cechy sentymentalne. Jak słusznie zauważa badaczka: „Zaborowski odczuwał wielkość Bolesława Chrobrego, ale nie potrafił jej w poemacie ukazać”⁴⁰.

Do rangi czołowego bohatera nie da się też podnieść Dobremira. Sam autor tłumaczy się w przypisie, że nie miał takiego zamiaru. Wskazuje jako źródło tej postaci jedynie krótką wzmiankę u Naruszewicza o synu Chrobrego o takim imieniu, a potem dodaje między innymi: „dlatego nie śmiałyby go nigdy robić bohaterem pieśni, w których wzięte z dziejów, a przynajmniej po większej części na nich zasadzone wypadki, przedsięwziąłem wystawić” (s. 190). Dobremir zresztą pokazany jest dość niekonsekwentnie, łączy cechy nieśmiałego kochanka z romansu sentymentalnego (obawia się, aby o jego uczuciu nie dowiedział się Demrot) i rycerza z eposu bohaterskiej, który już w pierwszej bitwie odznaczył się dzielnością; gra niejako różne role w zależności od tego, w jakiej jest w danym momencie potrzebny. Kownacka-Machnicka twierdzi, że „Dobremir to w miniaturze Werter i René”⁴¹. Z kolei Jupiter zauważa, że po dotarciu wieści o wojnie do sokalskiego zamku miłość Dobremira,

dotąd namiętna, przybiera odcień sentymentalizmu; przedtem stale przebywał w towarzystwie kochanki, teraz przenosi smutki swoje na drugi brzeg rzeki, szuka samotności [...]. Na drogę obowiązku nawraca go „spojrzenie wspaniałe” [Demrota] – tak samo w *Henriadzie* (IX) do wyrwania króla z więzów Amora wystarczyło spojrzenie Morney’a⁴².

³⁹ M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem...*, s. 142.

⁴⁰ M. Danilewiczowa, *op. cit.*, s. 177.

⁴¹ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 89.

⁴² J. Jupiter, *op. cit.*, s. 368.

Już tu widać, że w konstruowaniu tego bohatera zostały wykorzystane elementy pochodzące z różnych źródeł: epopei i romansu sentymentalnego. Także w przypadku innych postaci połączono właściwości czy postawy różnych znanych bohaterów literackich, czasem wyraźnie od siebie odmiennych. Ciekawie tę sytuację ilustruje badacz, kiedy komentuje sposób zaprezentowania Anieli w I pieśni:

Jest to portret w stylu portretów renesansowych, zwłaszcza Ariosta, połączony ze wzmianką o wrażeniu, jakie piękność Anieli wywiera na ludziach innych, a więc z metodą romansu heroiczno-miłosnego i wreszcie – zestawienie bohaterki z „boginiami urojonemi” podobnie, jak o piękności Heleny poucza nas Homer (*Odyseja* IV) przez zestawienie jej z Artemidą, podobnie, jak Tasso Kloryndę porównywa z Dianą (XI 28), przewodniczkę Ubalda – z boginiami (XV 4)⁴³.

Można skrupulatnie tropić wszystkie podobieństwa bohaterów do innych postaci literackich, ale niekoniecznie byłoby to poznawczo efektywne. Dość skonstatować, że w istocie rzeczy Zaborowski nie kreuje rzeczywistych postaci, nie chodzi mu nawet o prawdopodobieństwo psychologiczne. Tworzy bohaterów, którzy łączą wyraziste rysy znanych postaci, którzy po prostu mają odegrać odpowiednie role, odmienne w różnych momentach. Niektóre sceny wydają się w związku z tym dość „sztuczne”. Przykładem jest choćby „łatwowierność” bohaterów, nawet wobec nieznajomych. To, że Aniela i Dobremir nie kwestionują w żadnym stopniu tego, co mówi im Demrot, można zrozumieć (choć dziwne wydaje się, że Dobremir o przyczynach wojny dowiaduje się dopiero z opowiadania starca). Poza tym warto zwrócić uwagę na skuteczność jego słów wobec słuchaczy – przyjmują je od razu, bez wahania, jako prawdziwe i słuszne. Można przywołać choćby reakcję Dobremira: „O jak miłe, Demrocie, przynosisz mi wieści! Idę walczyć z wojskami nieprzyjacielskimi, za całość i za wolność przodków moich ziemi, bez wymagania nagród, prócz cokolwiek sławy” (s. 199).

⁴³ *Ibidem*, s. 375.

Dodam, że w tym kontekście dziwna, nieco zaskakująca i „romansowa” wydaje się reakcja Dymitra na widok Anieli: „O Pani zamku tego lub raczej Bogini, która w tej zamieszkałaś odludnej pustyni! Życie i wdzięki twoje mojej powierz straży, a wówczas na nie spojrzeć nikt się nie odważy” (s. 211). Również tutaj chodzi o odegranie pewnej roli. Z innego powodu na uwagę zasługuje zdanie z dalszego ciągu tej mowy: „Rusini nie wszyscy są dzicy i srodzy, znajdują się i tacy, których wielkość duszy i niewinność, i piękność, i nieszczerśćie wzruszy” (s. 211).

Dziwić może także przyjęcie bez zastrzeżeń przez Dymitra opowiadań Anieli. Można tu jeszcze wskazać sytuację, kiedy Dobremir i Korwin rozmawiają w Łucku ze starcem, który – spotkawszy ich pierwszy raz – opowiada o wyprawie Dymitra i o jego nowej pięknej żonie, której urodą sam się zachwyca: „Twarz śnieżną, jaśniejącą wśród czarnych warkoczy, / Usta świeże i wąskie, czarne wielkie oczy” (s. 248).

Takich „literackich” sytuacji jest więcej. Warto wspomnieć moment, kiedy Dobremir jako jedyny ratuje się z burzy po rozbiciu statku – jak Odyseusz, ale też jak Robinson lub nawet Mikołaj Doświadczyński. Przedstawiono to lakonicznie, w postaci wzmianki o tym, co – zgodnie z literackim kontekstem – powinno się zdarzyć:

Wtem bałwan nagle w nawę, nawa w brzeg uderza,
Wywraca się, o brzegi wsparłszy się ukosem,
Upadają żołnierze zwaleni tym ciosem.
Kryjąc ich, uderzona w brzeg pędem bałwana
Roztwiera się przed nimi nawa rozłamana,
Przyciśnięci majtkowie w głębiach Dniepru toną,
Dobremir łódź podnosi nad nim wywróconą,
Zmokłe deski z ostrymi rozrywając ćwieki,
Wydobywszy się z wody, skacze na brzeg rzeki.
(s. 235-236)

W każdej niemal epopei występują starzy, doświadczeni w boju rycerze, obdarzeni przy tym rolą wychowawczą. Jak pisze Kownacka-Machnicka: „Rysy tych bohaterów starych, bądź siwych wychowawców złożyły

się na postać Demrota⁴⁴. Dalej badaczka przypomina, że Demrot sam nie walczy, ale wysyła do walki Dobremira, podobnie jak w *Eneidzie* Ewander Pallasa. Jako wychowawca zaś – bo to jego główna funkcja – podobny jest Demrot do Kondeusza i Coligny’ego z *Henriady*, którzy uczyli będącego na ich wychowaniu Henryka „dzieł rycerskich”. Scena, w której starzec szuka syna Chrobrego, aby zachęcić go do sławy, ma przypominać, zdaniem badaczki, zarówno poszukiwanie przez Meliszę Rugiera będącego w objęciach Alcyny, jak i tropienie przez Ubalda w *Jerozolimie wyzwolonej* zniewolonego przez Armię Rynalda. Wzoru dostarcza także Wolter, bo „Morny szuka króla i znajduje w objęciach Estery. Jednak gdy spojrzenie Mornaya wystarczy, by zawstydzić króla, Demrota przemówienie przypomina Ariosta bądź Tassa⁴⁵. Oczywiście jako wychowawca Anieli Demrot posiadałby z kolei rysy wychowawcy Kloryndy Aresta. Kiedy zaś dochodzi do walki, przypomina Gofreda, wyznaczając stanowiska rycerzom i próbując im uświadomić, że wróg nie jest zbyt straszny. Jupiter dorzuci tu jeszcze podobieństwo do Goworka z powieści Michała Dymitra Krajewskiego *Leszek Biały*, a pośrednio i do Mentora z *Przygód Telemacha* François Fénelona⁴⁶. Relacje między trzema osobami – Anielą, Dobremirem i Dymitrem – przywołują te z *Leszka Białego*: „w obu wypadkach mamy miłość królewicza do córki wychowawcy, w obu wypadkach okazuje się, że córka wychowawcy nie jest jego córką, a jej stan społeczny dorównywa stanowi społecznemu kochanka⁴⁷. Odmienne jest jednak zakończenie tej historii, które odsyła przede wszystkim do powieści Chateaubrianda *René*, jakkolwiek bohaterowie francuskiego romansu od początku wiedzą, że są rodzeństwem.

Samo pożeganie kochanków to motyw typowo sentymentalny, wprowadzi się z powieści Ludwika Kropińskiego *Julia i Adolf* (Adolf nie może kochać Julii z powodu różnic stanowych). Aniela po wyjeździe Dobremira

⁴⁴ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 79.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁶ Zob. J. Jupiter, *op. cit.*, s. 360.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 366-367.

zachowuje się podobnie jak Anna z *Wojny chocimskiej*, gdy jej świeżo poślubiony mąż wyjeżdża na wojnę, a potem – co zauważyli badacze – postępuje jak Atala i Amelia z utworów Chateaubrianda. Jak widać, kolejne składniki realizacji motywu mają różną proveniencję. Dodajmy, że sprawa przepowiedni dotyczącej losu Anieli przywołuje przecież tragedię grecką, w której często działania zmierzające do uniknięcia spełnienia się owej przepowiedni w rzeczywistości do tegoż spełnienia prowadzą.

Czasem bohaterowie, co jest zgodne z zasadami epopei, a nawet z ich punktu widzenia pożądane, podejmują rolę narratora, opowiadając o zdarzeniach, które miały miejsce dawniej. Dotyczy to choćby opowiadania Demrota w rozmowach z Dobremirem, ale także jego wyjaśnień adresowanych do Anieli. Trzeba przy tym podkreślić, że wypowiedzi starca, odwołujące się do rycerskiego systemu wartości, posiadają charakter zdecydowanie retoryczny; posługuje się on właściwymi temu rodzajowi wypowiedzi środkami stylistycznymi i argumentacją. Mamy w nich na przykład zabieg, który Marian Maciejewski opisuje jako mowę pozornie niezależną (zob. przyp. 66, s. 25) – mówiący staje się komentatorem własnej wypowiedzi i sytuacji komunikacyjnej. Demrot mówi do Anieli: „słuchaj objaśnienia rzeczy, której odkrycie losy twoje zmienia, przymuś się i cierpliwie słuchaj do ostatka” (s. 208). Podejmując opowiadanie o mieczu Wigmana i o przyczynach wojny, wchodzi jeszcze wyraźniej w rolę narratora. Styl jego opowiadania ma charakter retoryczny, zostają w nim użyte między innymi enumeracja i anafora. Rozmowy Demrota i Dobremira przypominają wyraźnie retoryczne dialogi z epopei. Rolę narratora podejmuje też w jakimś stopniu Rutułd, gdy opowiada o zdobyciu ruskich naw, i Aniela, gdy w Łucku wyjaśnia zaistniałą sytuację.

Realizacją znanego motywu jest także opowiadanie starego żołnierza-posła o niedawnych zdarzeniach i śmierci Demrota. Mowa Anieli nad ciałem starca też mieści się w konwencji epopei. Potem przechodzi w wypowiedź skierowaną do nieobecnego Dobremira, będącą w istocie zapisem procesu podejmowania decyzji przez bohaterkę (s. 212-213).

Interesujące byłoby jeszcze poszukiwanie „elementów składowych” postaci Bluda. W przypadku tego bohatera obserwujemy wyraźną prze-

mianę w stosunku do *Pieśni o Bolesławie Chrobrym*. Tam występował on jedynie jako dawny nauczyciel synów Włodzimierza Wielkiego, przeciwnik nowej wiary, chcący wesprzeć Jarosława; tutaj przekracza nawet ramy „tradycyjnego” czarownika, nabierając złowrogich rysów, a przy tym posługując się nowinkami technicznymi. Jego działalność wysuwa się właściwie na pierwszy plan; w pewnym zakresie wpisuje się oczywiście w tradycję epickiej machiny, szczególnie poprzez przywołanie postaci czarowników, takich jak Izmen z eposu Tassa czy podobny mu Omar z epopei Krasickiego. Równocześnie jest to bohater o kompetencjach i znaczeniu w przebiegu zdarzeń zdecydowanie przekraczających wyznaczone dla tamtych postaci. Ciekawe, że operuje on w pieczarach kijowskich, gdzie autor *Pułtawy* umieścił krainę Nocy, Śmierci i innych źle kojarzących się zjawisk. To tam wędruje Mars z epopei Muśnickiego, aby znaleźć wsparcie dla swoich zamiarów. Interesująca jest rozbudowana prezentacja Bluda jako „sławnego przez nauki, sławnego przez cuda” (s. 216), zatem postaci bardzo tajemniczej. Na uwagę zasługuje jego przemiana pod wpływem studiowania czarodziejskich ksiąg:

stan wewnętrzny jego postać maluje straszliwa; siedzi martwy, jak z glazu,
z miejsca się nie rusza, iskrzy się w oczach bystry umysł, milczy dusza,
błyszczą mu czoło, włosy jeżą się na głowie (s. 218).

Najpierw w swoich działaniach przypomina alchemika (s. 216), ale dalej dowiadujemy się, że pod ziemią posiada skomplikowane urządzenie, obsługiwane przez zmuszonych do tego ludzi; na dodatek jaskinie te mają prowadzić do piekła. Nie wiemy też, dlaczego Blud zagląda w głąb ziemi (to zabieg analogiczny do pojawiających się w literaturze romantyzmu, ale tu traktowany z dystansem). Jego wypowiedzi do żywiołów i czeladników, którym wydaje rozkazy i przydziela zadania, opisując je zarazem, posiadają charakter autorytatywny.

W konwencji epopei mieści się także przytoczenie długiej modlitwy, w tym wypadku błagalnej. Podobny motyw występuje w *Wojnie chocholskiej czy Jagiellonidzie*. Wyjątkowy charakter posiada tutaj modlitwa młodzieńca, wychowanego przez kapłana sieroty, który chce służyć

ojczyźnie, wyróżniając się przede wszystkim nie militarnymi zasługami, lecz szczególną pobożnością i postawą moralną. Tak został przedstawiony efekt jego modlitwy:

Ale wysokie Nieba, Nieba go ujrzały
Nieznanymi mu dotąd przejęty zapaly,
Czuje tlejący ogień Boski w swoim łonie.
(s. 258)

Stąd do niego właśnie skierowana jest mowa św. Wojciecha: „Nie mieczem masz ocalić twe ojczyste kraje, / Zachowasz je od zguby pewniejszym sposobem” (s. 259). Postać bohatera, który został wybrany przez Boga, aby odegrać wyjątkową dla danej społeczności rolę, to szczególnego rodzaju motyw epicki. Wiąże się z nim ważny element epopei, jaki stanowi przepowiednia przyszłości; tutaj ma ona swoisty charakter, bo została zapisana w księdze.

Zupełnie inaczej wyglądają rozmowy Anieli i Dobremira – zarówno styl, jak i typ relacji między bohaterami sytuują je w kontekście, jak wspomniałem, literatury sentymentalnej; mają one postać wyznania, pozbawionego retoryczności, podporządkowanego bezpośredniemu wyrażaniu uczuć. Młodzieniec mówi inaczej niż wówczas, gdy zwraca się do Demrota. Bohaterka zaś tak na przykład odpowiada na wcześniejszą deklarację Dobremira, zapewniającego ją o swojej miłości:

Jakżeś dobry i czuły! – o jakżem szczęśliwa, kiedy mi okazujesz przyjaźni
tak wiele! Zdaje mi się, że twoje czucia z tobą dzielę; zdaje mi się, że
szczęście na świecie zwodnicze, sądzę, choć mi nieznane są jego słodycze,
że nic nie zdoła szczęścia przydać nam w tej dobie, gdy jestem na tym
miejsku, gdy jestem przy tobie (s. 194).

Aniela później też staje się – jak wyżej wspomniałem – narratorką, gdy w Łucku zjawia się Dobremir; w jej postawie w tym wypadku również można się dopatrzeć cech bohaterki romantycznej:

Że tu pokutująca i modłom oddana,
Błagając miłosierdzia Panów wszystkich Pana,

Czekam tylko tej chwili, gdy pod zimnym głazem
Z tobą, bracie, na wieki martwa usnę razem.
(s. 252)

Na uwagę zasługują przytoczenia słów bohaterów mówiących do siebie, dla zilustrowania stanu duszy, na przykład Debromira, gdy wzdraga się przed ujawnieniem swojej miłości Demrotowi, czy Grzymały, ujawniającego swoje myśli. Szczególne znaczenie mają w poemacie przytoczenia wspomnianych wyżej tekstów pisanych: listu Jarosława do Bluda oraz księgi autorstwa św. Wojciecha.

CELE WOJNY I EPOPEI

Oprócz wskazanych wyżej zabiegów wiążących *Zdobycie Kijowa* z tradycją epepei trzeba jeszcze dodać wątek wojenny, nie tylko ze względu na temat, ale również sposób jego przedstawienia. Chodzi o prezentację wojsk polskiego króla zebranych koło Kijowa, właściwie podwojoną, bo znajdującą się zarówno w mowie Chrobrego, jak i w pierwszym rozdziale księgi, którą otrzymał pobożny młodzieniec od św. Wojciecha. Przede wszystkim w tym drugim przypadku mamy też pochwałę oddziałów polskiego władcy oraz lakoniczne przedstawienie ich ruskich przeciwników.

Ważny motyw nawiązujący do tradycji eposu stanowią przypominające wcześniejszą historię Polski obrazy wyszyte na ścianach szczególnie bogatego namiotu Chrobrego (który tu występuje już jako król):

[...] nad samym łóżem Króla ku zachodniej stronie wyszyty orzeł biały w złocistej koronie leci z rozłożonymi skrzydłami ponad Kraków; widać Króla wśród grona przedniejszych Polaków, lud, rycerstwo i gmachy i świątynie miasta: na przeciwnej wyszyto stronie wybór Piasta [...] z trzeciej strony Chrobrego Ojciec, Mieszko Stary i powszechne przyjęcie świętej Rzymu wiary, w polu stoją możniejsze i Wodze i Pany, święte zaś prawo Boga głoszą im Kapłany [...] wreszcie czwarta Namiotu wyobraża strona świetna przyjęcie w Gnieźnie cesarza Ottona (s. 221).

Można naturalnie widzieć tu wykroczenie przeciw zasadzie prawdopodobieństwa, bo trudno sobie wyobrazić, że tak – a opis ikonograficznego wyposażenia każdej ze ścian jest znacznie bogatszy, niż w zacytowanych wyżej fragmentach – mógł wyglądać w rzeczywistości namiot polskiego władcy w tamtych warunkach. Przypomina to pewien spektakl, czy raczej ekfrazę zestawienia czterech średniowiecznych ikon, na których znajdują się różnorodne elementy układające się w czytelny system znaków. Poza tym zwraca uwagę pewne podobieństwo do namiotów Jagiełły z opublikowanej nieco wcześniej *Jagiellonidy*.

W sposobie przedstawienia, lakonicznego zresztą, bitwy można widzieć wyraźne nawiązanie do *Eneidy*, co zresztą zauważa Kownacka-Machnicka:

Punkt, z którego obserwują okolicę i ruchy wojska nieprzyjacielskich, jest zawsze wysoka wieża lub szczyt domu. [...] U Zaborowskiego również nie patrzymy na walkę, słyszymy ją tylko uszami Anieli, jak u Wergiliusza. O wzięciu zamku dowiaduje się Aniela od starego żołnierza, jak Eneas od kapłana Pantusa. A szturm do zamku całkiem wzorowany na Wergiliuszu⁴⁸.

Na oddzielną uwagę zasługuje tutaj tak ważna dla epopei kwestia cudowności. W ostatecznej wersji dzieła poeta nie tylko odchodzi od prób wprowadzenia bóstw olimpijskich, ale także rezygnuje z bezpośredniej obecności Szatana oraz Boga. Tamte zabiegi były już zbyt konwencjonalne, schematyczne i nie przystawały do współczesnej autorowi wizji świata i typu wyobraźni. Teraz potrzebne są obrazy bardziej „zmysłowe”, łatwiej akceptowalne przez odbiorców. Główną rolę odgrywają zaś ziemscy reprezentanci Szatana i Boga, Jamedyk Blud oraz św. Wojciech i wykonujący zlecenie mu zadanie młodzieniec.

Interesujące jest połączenie elementu fantastycznego i naukowo-technicznego; można by rzec, że magia przekształca się w technologię. W ten sposób następuje też w pewnym sensie – by powołać się na zasadę prawdopodobieństwa – uprawdopodobnienie cudowności. Odkrywanie

⁴⁸ O. Kownacka-Machnicka, *op. cit.*, s. 73.

nowych sposobów wykorzystania praw natury prowadzi bowiem do poszerzenia zakresu tego, co prawdopodobne. Możliwość latania na przykład wymagała wcześniej zawsze użycia sił nadprzyrodzonych, zaś po wynalezieniu budzącego zachwyt oświeconych umysłów balonu wszelkie hipogryfy czy czarownicze miotły straciły znaczenie. Interesujący efekt ma odmienność uzasadnienia tych zjawisk z punktu widzenia bohaterów (cudowne) i narratora oraz czytelnika (naturalne). Warto dodać, że Zaborowski wychodzi jednak poza horyzont wiedzy i umiejętności technicznych swojej epoki, przyznając bohaterowi umiejętność precyzyjnego sterowania balonem, co za jego czasów nie było jeszcze możliwe⁴⁹. W tym zakresie możemy przecież także mówić o pewnego rodzaju połączeniu tego, co naukowe, i tego, co cudowne, choć z perspektywy odbiorcy dziewiętnastowiecznego może to być wyraźny sygnał, że nauka wyjaśnia zjawiska wcześniej uważane za cudowne.

Piekielny nastrój i obraz czarownika oddanego mocom zła nie bardzo zgadzają się z dość rozbudowaną techniczną infrastrukturą, którą się posługuje. Jego tajemnicza postać kontrastuje z rzeszami pompującymi wodę („z środka ziemi”, s. 233) do rzek w okolicach Kijowa przy pomocy urządzeń hydraulicznych. Inni mają na jego rozkaz poruszać coś w rodzaju turbin elektrycznych produkujących prąd, przesyłany następnie do metalowych ścian zamku. Kolejni mają namagnesować schody, które chwycą w pułapkę rycerzy w stalowych zbrojach. Także deszcze, chmury i grady mają być „produkowane” – poprzez dmuchanie przez miechy w rozżarzone węgle. Tutaj raczej dochodzi do głosu pomysłowość autora, wsparta ówczesną wiedzą fizyczną – choć, trzeba przyznać, wykorzystywaną dość swobodnie (podobnie jak wiedza historyczna). Perspektywa fantastyczna i naukowa przeplatają się, jak w następującym fragmencie:

Tak Błud okropnie bluźnił, a wzruszone skały
Drżąc, te przeklęte modły Piekłu podawały,
Po czarnych brzmi pieczarach odgłos ich ponury.

⁴⁹ Zob. uwagi na ten temat w: M. Stankiewicz-Kopeć, *Wołyński raj techniczny...*, s. 215.

Już twarde skrzypią korby, ssące syczą rury,
Różnymi się odgłosy tłumią na przemiany
I zasapane miechy i szumnych wód piany,
I wart kół, i pisk osi, i tłoków łaskoty,
I głos pioruny Bluda, i Tartaru grzmoty.
(s. 234)

Co ciekawe, Jarosław w swoim liście do Bluda prosi czarownika o wykorzystanie sił innych niż Boskie. Warto tu zacytować opinię Stankiewicz-Kopeć, iż „Blud nie jest jednak typowym przedstawicielem oświeconych uczonych z kręgu kultury zachodniej, bezwzględnych racjonalizatorów świata. Wydaje się raczej uczonym typu wschodniego, któremu w swoisty sposób udaje się połączyć ducha i rozum, magię i naukę”⁵⁰.

Działanie strony Boskiej, wspierającej Polaków, poznajemy w pieśni ostatniej. Cudowność chrześcijańska zostaje tu wprowadzona w postaci, jaką proponuje Mickiewicz, to znaczy wykorzystującej chrześcijańskich świętych. Wprawdzie motyw księgi w tych okolicznościach wydaje się niezgodny z realiami historycznymi, ale ma sensotwórczą nośność. Mało prawdopodobne jest także istnienie zbroi ze szkła (abstrahując od tego, skąd szklana zbroja miała się wziąć w zamku Palemona), lecz czytelnik ma przecież świadomość, że w ogóle jest to możliwe. Wizja, jaką ma młodzieniec przeznaczony na zbawcę narodu, trochę przypomina wizje senne innych wybranych postaci epopei – obraz kosmiczny oznacza porządek Boski. W ten sposób przesłanie św. Wojciecha uzyskuje dodatkową sankcję.

Zaborowski próbuje też stworzyć sytuacje paralelne. „Odpowiednikiem” Bluda jest św. Wojciech, a na techniczne metody czarownika znajdzie się odpowiedź: szklana zbroja, która może oprzeć się działaniu elektryczności i magnetyzmu. Młodzieniec z Gniezna jest całkowicie oddany Bogu, czarownik zaś – oddany piekłu. Blud posługuje się księgą czarodziejską jako źródłem wskazówek, chłopiec zaś otrzymuje księgę od świętego. Ciekawszym zagadnieniem wydaje się naukowe wyjaśnienie

⁵⁰ *Ibidem*.

tego, co uchodziło za czary, oraz znalezienie na nie sposobu o podobnym charakterze – szkło jest przecież doskonałym izolatorem, zatem może zastąpić owo czarodziejskie zioło, jakie Odyseusz otrzymał od Hermesa, aby czary Kirke były bezskuteczne. Mamy też odpowiednik palladium, tym razem w postaci owego miecza z nieba, który przechwycił czarownik.

Można się zastanawiać, dlaczego duchy piekielne nie wywołują powodzi „bezpośrednio”, dzięki swojej magicznej władzy nad przyrodą, ale wykorzystują do tego celu urządzenia. To samo dotyczy zabezpieczenia zamku Bluda. Jak pamiętamy, Omar z *Wojny chocimskiej* wywołał burzę wyłącznie przy pomocy zaklęć. Można zatem zapytać: po co ruskiemu czarownikowi były potrzebne piekielne moce, skoro i tak wykorzystywał środki techniczne? Chociaż Bóg dla przezwyciężenia mocy Bluda każe posłużyć się szklaną zbroją, brak jednak naukowego wyjaśnienia (chyba że miało ono pojawić się w dalszej, nienapisanej części utworu) dla tajemniczego miecza, zesłanego wówczas, kiedy szatani budowali obwarowania Kijowa, i jego przyszłej roli: rozbicia bramy. Trzeba przypomnieć, że – jak zauważa Birkenmajer – Zaborowski sam nie wymyślił legendy o pochodzeniu miecza z nieba, lecz wziął najprawdopodobniej z *Kroniki* Marcina Bielskiego⁵¹. Nie wiadomo, dlaczego ten chrześcijański gród został tak napiętnowany (jako, przynajmniej częściowo, dzieło szatańskie), tym bardziej że niedawno tu przecież panował Świętopełk, w którego obronie prowadzona jest wojna, a który – jak czytamy w *Anieli* – uszedł z miasta, nie podejmując walki, bo nie chciał, „aby to piękne tyłu wieków dzieło / zapalonym przez wrogów pożarem spłonęło” (s. 203).

Inna sprawa, że w tej sytuacji zostaje zdyskredytowany tak ważny w eposie, będący źródłem sławy, wysiłek zbrojny, który okazuje się właściwie bezużyteczny, bo jedynym środkiem na sforsowanie bramy kijowskiej jest ów cudowny dar z nieba. Wszak św. Wojciech mówi do młodzieńca: „Nie mieczem masz ocalić twe ojczyste kraje, / Zachowasz je od zguby pewniejszym sposobem” (s. 259). To wydaje się zaprzeczać podstawowej idei eposu, eksponującej sławę, a także usytuowanej na początku utworu zapowiedzi militarnego zwycięstwa Chrobrego.

⁵¹ J. Birkenmajer, *Rehabilitacja Tymona Zaborowskiego...*, s. 207.

Nasuwa się tutaj refleksja, że rycerska dzielność traci na znaczeniu – co byłoby też echem przemian w sztuce wojennej dziewiętnastego wieku; staje się ona bezsilna wobec zastępującej bezpośrednio interwencji sił nadprzyrodzonych i czary nowej technologii. Można dopatrywać się tu ilustracji faktu, że „tradycyjnej” epopei, w której motywacja zjawisk była przede wszystkim mityczna, przednaukowa, już nie da się napisać. Z drugiej strony jednak legendarne w istocie wyjaśnienie roli tajemniczego miecza, który nie posiada przecież żadnych szczególnych fizycznych własności (a przynajmniej nic o nich nie wiemy), a którego użycie ma być zwieńczeniem całej wyprawy, problem trochę komplikuje. Chyba żeby odebrać to jako przesłanie, iż ostateczne zwycięstwo, niezależnie od niebędących przecież bez znaczenia czynników militarnych i technicznych, pochodzi z nieba.

Reasumując, można pokusić się, jak sądzę, o ogólną refleksję, że *Zdobycie Kijowa* byłoby przede wszystkim utworem o możliwości, a właściwie niemożliwości stworzenia na przełomie drugiej i trzeciej dekady dziewiętnastego wieku eposu, przynajmniej w jego klasycznej postaci, przedstawiającego wyprawę kijowską Bolesława Chrobrego. Poszczególne części utworu są jak malarskie szkice różnych motywów, w różnych wersjach, mniej czy bardziej udane, poprzez które artysta przygotowuje się do stworzenia wielkiego dzieła. To w ostatecznej wersji jednak nie powstało.

„PRÓŻNO SZUKASZ W MILTONIE WZORÓW I W HOMERZE”

Uwagi końcowe

Studia zawarte w niniejszym tomie ilustrują istotną część zachodzącego w naszym oświeceniu procesu przemian w zakresie poezji epickiej, będącego oczywiście w zasadniczej mierze rezultatem i zarazem przejawem zjawisk, jakie dokonywały się na szerokim obszarze ówczesnej kultury. Nie było zamierzeniem autora książki kwestionowanie dość powszechnie akceptowanego – i właściwie znajdującego tutaj potwierdzenie – poglądu, że oświecenie nie tylko nie stworzyło wybitnej epopei, ale nawet w istocie, ze względu na zasadniczą odmienną dominujących wówczas nurtów ideowych i duchowego klimatu od tych, jakie stoją u źródeł tego szacownego gatunku, nie mogło jej stworzyć¹. Istniała jednak wówczas wciąż mocno ugruntowana świadomość rangi eposu, przejawiająca się w powszechnej znajomości i wysokiej ocenie jego najwybitniejszych realizacji czy w chętnym formułowaniu rozwiniętej i pogłębionej refleksji teoretycznej nad jego istotą, celem oraz własnościami.

Podejmowane w zakresie tworzenia nowej epopei próby, często z ujawnianą tak czy inaczej w tekście pełną świadomością, że aktualizacja

¹ Zob. R. Dąbrowski, *Dlaczego Oświecenie nie stworzyło wybitnej epopei*, [w:] *Wiek XVIII (nie tylko) w szkole. Literatura – historia – kultura – sztuka*, red. B. Mazurkova, Katowice 2013, s. 37-51.

wielkiej tradycji epickiej może przybierać jedynie postać słabego echa lub różnych wersji stylizacji, zasługują jednak na wnikliwszą uwagę. Są one między innymi ważną oznaką „długiego trwania” teorii klasycznej, jakkolwiek bez wątpienia ma rację Maria Żmigrodzka, gdy stwierdza, iż „wielką epikę klasycystyczną najsilniej dotknęło przecież rozkładowe działanie tendencji literackich czasu”². Omawianym w książce utworom nie można zapewne przyznać statusu arcydzieł, ale niekoniecznie muszą być one uznane za nieistotne czy nieciekawe dla dzisiejszego odbiorcy (a szczególnie badacza literatury), przede wszystkim gdy się je czyta w odpowiednim kontekście, ze świadomością tradycji, do której usiłują się tak czy inaczej odnieść, oraz przy uwzględnieniu zmieniającego się kulturowego tła i zainteresowań oraz wrażliwości czytelników.

Zaprezentowane tutaj rozważania skupiają się na analizie konkretnych tekstów, z reguły dość ogólnie i raczej wyrywkowo odnosząc się przy tym do bogatego i dynamicznego współczesnego im otoczenia literackiego i estetycznego. Wiąże się to głównie z przekonaniem, że wbudowanie badanych utworów w ów kontekst, uwzględniające wielość różnorodnych relacji i zależności, to dalszy etap pracy, której punktem wyjścia winna być właśnie dokładna lektura kolejnych tekstów, nastawiona na odniesienie ich przede wszystkim do wcześniejszych realizacji eposu i jego teoretycznych modeli, a także do innych gatunków, szczególnie tych, które wyraźnie przywołują rozpoznawalne elementy bogatej epickiej tradycji.

Schyłek klasycznego eposu, powiązany ze schyłkiem całej dużej formacji kulturowej, stanowi w perspektywie badań historycznoliterackich zjawisko o ogromnym znaczeniu. Wiąże się to w istotnej mierze z coraz bardziej widoczną erozją estetyki klasycyzmu, której niezgodność z nowymi koncepcjami filozoficznymi, szczególnie opartymi na założeniach empiryzmu i sensualizmu, z nowym sposobem widzenia świata i człowieka ujawnia się bardzo wyraźnie³. Rezultatem tej sytuacji są

² M. Żmigrodzka, *Historia i romantyczna epika*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 1*, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971, s. 104.

³ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Co to jest klasycyzm? Wprowadzenie do (kolejnej) dyskusji*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków

różnorakie próby dostosowania form genologicznych ukształtowanych albo przynajmniej ugruntowanych w funkcjonującej wówczas postaci na gruncie tamtej doktryny do nowych warunków, co akurat w przypadku epopei, jak widać, okazało się wyjątkowo trudne. Trafnie wskazuje ten problem Jacek Brzozowski na przykładzie przemian funkcjonowania toposu inwokacji do Muzy, który w porównaniu z dziełami Homera lub Wergiliusza podlega „poważnej dewaluacji, oznaczającej, iż w istocie pogodzenie historycznej tematyki ze skonwencjonalizowaną formułą epopei nie jest możliwe”⁴. Badacz zaraz jednak dopowiada:

Ale oznaczającej także [...], że pogodzenie to odczuwane jest wciąż jako konieczność, jako domagające się realizacji zadanie, na koniec jako swe-go rodzaju ideał. Współczesny świat – posłużmy się tu metaforą – chce mieć bowiem swój obraz, swoje odbicie. Chce mieć doniosły, głęboki, uniwersalny obraz. Epos, mimo przeświadczenia [...] o jego zretoryzowaniu i schematyczności, był jedynym gatunkiem, z którym wiązano takie właśnie nadzieje⁵.

Warto dodać – choć ta problematyka w niniejszym tomie nie była podejmowana – że pewne znaczenie miały w tym wypadku dokonujące się w okresie oświecenia przemiany w zakresie historiozofii. Jak pisze Marek Piechota:

wymagano od epopei, by przedstawiała ważne sprawy narodu w momencie historycznym dla niego przełomowym, ale filozofia Rozumu zaprzeczała możliwości zaistnienia gwałtownego przełomu, naglej zmiany. Gdy zaś wielka rewolucja francuska i pochody Napoleona przez Europę zmieniały racjonalistyczną koncepcję dziejów, konsekwencje tej zmiany

2011, s. 7-19, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9; M. Parkitny, *Klasycyzm – oświecenie – nowoczesność*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka, doktryna, antropologia*, red. nauk. K. Meller, Warszawa 2009, s. 239-257, *Humanizm. Syntezy*, t. 6.

⁴ J. Brzozowski, *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, s. 77, *Rozprawy Literackie*, 53.

⁵ *Ibidem*.

do naszych klasycystów nie docierały. Pozostali przy swoim kształcie epopei, która dramaturgii i heroizmowi nowych czasów sprostać już nie mogła⁶.

Większość omówionych w książce utworów została zaplanowana jako w pewnym zakresie kontynuacja klasycznej epopei, realizowana głównie poprzez próby wprowadzenia wątków właściwych tradycji tego gatunku, szczególnie w jego wersji homerycko-wergilijskiej, jakkolwiek i lukanaowska odmiana eposu jest w świadomości twórców (a bez wątpienia też odbiorców) wyraźnie obecna. Tematami tych dzieł są w zasadzie zdarzenia historyczne (jedynie w przypadku utworów o Wandzie – legendarne), w większości wypadków pozwalające na mniejszy czy większy dystans epicki. Uzupełnione są one przez wprowadzenie jakiejś formy spełniającej przeważnie funkcję alegoryczną maszyny cudownej, a także – mimo iż czołową rolę odgrywają z reguły bohaterowie historyczni – pewnych elementów fikcyjnych, które uatrakcyjniają akcję, a nierzadko umożliwiają też właśnie wprowadzenie tradycyjnych motywów epickich czy ułatwiają zastosowanie narracji uobecniającej. Można stwierdzić, iż kluczowe w estetyce klasycyzmu prawdopodobieństwo najczęściej przeważa w tym wypadku nad prawdą.

Omówiono tu jednak również poematy związane z wydarzeniami współczesnymi autorowi i czytelnikom, wydarzeniami traktowanymi jako na tyle wzniosłe, że twórcy uznali za zasadne przedstawienie ich w dużej mierze przy pomocy środków właściwych epopei, służących „uheroicznieniu” i wprowadzających je w całą tradycję tego gatunku, a zarazem w rozpoznawalny uniwersalny porządek wartości. Musiało to jednak w konsekwencji oznaczać brak epickiego dystansu, dla zachowania owej wzniosłej powagi całkowitą rezygnację ze stanowiącej duszę poezji fikcji (nie wspominając już o machinie), a także zbliżenie narracji, przynajmniej w części, do formy dyskursu historycznego. Gdyby zastosować kryterium Arystotelesa, nie można byłoby tu nawet mówić o poezji, bo

⁶ M. Piechota, *Epopeja*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 237, *Vademecum Polonisty*.

nie ma w zasadzie naśladowania. Nie o prawdopodobieństwo w tym wypadku właściwie chodzi, lecz o prawdę; prawdę faktów, jaka interesuje historyka, połączoną z retoryczną perswazją, jakkolwiek wyraźne są wciąż próby ukształtowania wypowiedzi na wzór narracji epickiej, na przykład przez tak charakterystyczne dla eposu zabiegi, jak porównania homeryckie, apostrofy czy złożone epitety. Dochodzą do tego nierzadko wplecione w tok narracji wypowiedzi o charakterze panegirycznym, czasem – zgodne przecież z duchem oświecenia – uwagi satyryczne, a także, szczególnie w późniejszym okresie, fragmenty liryczne, zatem zjawiska wyraźnie nowe w stosunku do tradycji epickiej.

Do pierwszej z wyodrębnionych wyżej grup utworów należałoby zaliczyć przede wszystkim *Wojnę chocimską*, poematy o Wandzie, *Kartago*, *Jagiellonidę*, *Zdobycie Kijowa* oraz, z pewnymi zastrzeżeniami, *Pułtawę*. Nawiązanie do tradycji szacownego gatunku wiąże się często ze świadomą grą jej składnikami, układaniem z nich nowych całości, często w połączeniu z rozwiązaniami widocznie odmiennymi. Coraz wyraźniejsza jest bowiem, demonstrowana także na poziomie narracji, świadomość konwencjonalności stosowanych zabiegów, często wskazywanej literackości, co prowadzi do skupienia uwagi na samym procesie pisania utworów, które mają przyjąć formę epepei. Do drugiej grupy, bliskiej też postaci popularnego w okresie staropolskim eposu historycznego, włączylibyśmy *Stanisłaidę*, *Galicję oswobodzoną* oraz *Józefadę*. Tutaj okazuje się, że jedynym właściwie sposobem uratowania „powagi” przywołanych elementów epepei jest właśnie zastąpienie prawdopodobieństwa przez prawdę⁷, uwzniośloną czy „uheroicznioną”, a w jakiejś mierze i wyposażoną niejako w kulturowy sens przez epickie zabiegi kompozycyjno-stylistyczne.

Z przeprowadzonych w niniejszej książce analiz łatwo wysnuć wniosek, iż forma epepei skupia w omawianym okresie niejako uwagę przede

⁷ Na ten temat zob. R. Dąbrowski, *O prawdzie w poezji epickiej oświecenia*, [w:] *Europejski wiek osiemnasty. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, red. M. Dębowski, A. Grześkowiak-Krwawicz, M. Zwierzykowski, Kraków 2013, s. 51-59.

wszystkim na sobie samej jako na formie właśnie, oczywiście z całą bogatą i wciąż łatwo wyczuwalną pamięcią treści, dokonań i wartości, jakie przywołuje. Poszczególne elementy tej formy autorzy omawianych utworów próbują teraz wykorzystać w różny sposób, każdorazowo jednak podejmując pracę w przeważającej mierze konstruktorów, kształtujących nowe całości głównie z dostępnego, jakkolwiek czasem przez nich usilnie szlifowanego czy nawet nieco modernizowanego, materiału literackiego. W efekcie powstają dzieła albo eksponujące w różnym stopniu sprawność realizacji modelu, albo – co wydaje się szczególnie godne podkreślenia – wpisujące rozpoznawalne rozwiązania epickie w strategię retorycznej perswazji (wszak dla klasycyzmu jest to zabieg dość charakterystyczny), albo też podejmujące próbę wykorzystania składników szacownej tradycji, nieraz mniej czy bardziej udanie łączonych z elementami o innej proveniencji, dla swoistego uwznioślenia nowych, z reguły aktualnych treści. Obrazy z odległej przeszłości przyjmują nieraz postać oddzielnych scen z teatralnego spektaklu (*Wojna chocimska*, *Pułtawa*) bądź średnio-wiecznych ikon z dobrze przemyślanym układem znaczących składników (*Jagiellonida*, *Zdobycie Kijowa*).

Lektura omawianych w książce utworów utrwała przekonanie, iż zmieniająca się forma klasycznego eposu niesie wciąż ze sobą pamięć wielkiej tradycji, a zarazem próbuje, z reguły nie odrzucając jej wyrażenie, choć nierzadko łącząc elementy występujące w niej oddzielnie, absorbować koncepcje i zjawiska odmienne, najczęściej nowe, które nieraz pochodzą z innych obszarów estetycznych, ale przede wszystkim wyrastają z nowej wizji świata. W pierwszym rzędzie jednak nasuwa się spostrzeżenie, iż racjonalnie uporządkowany tok epickiego dyskursu coraz wyraźniej ustępuje miejsca następstwu czasem dość dowolnych, niekiedy nawet zaskakujących (odwołujących się do różnych obszarów kultury, choć z preferencją dla tradycji epickiej) skojarzeń w świadomości narratora, który coraz dobitniej uwypukla swą rolę jako twórcy i gospodarza dzieła. Pozostaje to wszystko w związku z nowym pojmowaniem samej kategorii podmiotowości, a także z odmiennym, bliskim już romantycznemu stosunkiem do historii, nacechowanym istotnymi

wyznacznikami podmiotowej aktywności, takimi jak wyobrażenia czy zaangażowanie emocjonalne.

Można skonstatować, że będące tu przedmiotem analizy dzieła funkcjonują w różnorodnej sieci relacji intertekstualnych, przy czym mimo oczywistej w tym wypadku dominacji, przynajmniej w zamierzeniu autorów, intertekstualności alegatywnej, tu i ówdzie wyraźnie ujawniają się tendencje (odczuwane coraz mocniej w trakcie uważnej lektury nastawionej na analizę badawczą tekstu) do konwersacyjności. Te ostatnie widoczne są głównie, co ciekawe, w pierwszym i ostatnim z omawianych utworów, których autorzy, Krasicki i Zaborowski, posiadając, jak się wydaje, największe wyczucie i świadomość konwencjonalności swoich poetyckich działań, próbowali tej właśnie konwencjonalności dyskretnie nadawać nowe znaczenie.

Wydaje się, że ciekawe, a na pewno naukowo owocne byłoby ogólne badawcze spojrzenie na dzieje czerpiącej swój sens głównie z nawiązania do tradycji eposu bohaterskiego poezji epickiej w epoce oświecenia, gdyby obejmowało – by posłużyć się dzisiejszą, stosowaną także w tej książce, terminologią genologiczną – zarówno różne próby realizacji epepei, jak i poematu heroikomicznego, a także, choć rzadziej, trawestacji wybitnych dzieł epickich. Granice między tymi gatunkami nie są bowiem tak wyraziste, jak można na pierwszy rzut oka sądzić, a w niektórych przypadkach pewne rozwiązania w „poważnych” eposejach znajdują wyraźne odpowiedniki we wcześniejszych utworach należących do poezji heroikomicznej (choćby w zakresie epickiej cudowności). Oczywiście ważnym kontekstem są tutaj tłumaczenia z innych języków, niekiedy wielokrotne, realizacji tych gatunków, zarówno dawnych (dzieła Homera i Wergiliusza), jak i czasowo bliższych (*Raj utracony*, a szczególnie *Henriada*). W tej sytuacji łatwiej zrozumieć stanowisko autorów oświeceniowych wypowiedzi teoretycznych, którzy – o czym już szerzej pisałem gdzie indziej⁸ – poemat heroikomiczny traktowali

⁸ R. Dąbrowski, *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2004.

po prostu jako odmianę epopei, podlegającą tym samym zasadom, tyle że dotyczącą spraw błahych i w zamierzeniu komiczną.

Z drugiej strony należy pamiętać, iż w epoce oświecenia, wraz z kryzysem estetyki klasycyzmu i jej ideowego zaplecza, zacierają się tradycyjne przedziały międzygatunkowe, coraz większą rolę odgrywają niejako „dopływy” z zewnątrz, w związku z czym także charakterystyka epopei musi brać pod uwagę elementy mające swoją proveniencję i – by tak rzec – naturalne środowisko w innych (niejednokrotnie wyrosłych właśnie z tradycji eposu lub podejmujących jego rolę) gatunkach, które z kolei również mogą absorbować pewne własności klasycznej epopei. Właściwym kontekstem dla omawianego gatunku są już nie tylko jego wcześniejsze wybitne realizacje, ale również, oprócz wspomnianych poematu heroikomicznego czy trawestacji, poemat opisowy, różne poematy „bezprzymiotnikowe” lub okazjonalnie tak czy inaczej określane (a szczególnie bliskie pod różnymi względami omawianemu gatunkowi, wspomniane we wstępie, utwory Woronicza, *Bard polski* Adama Jerzego Czartoryskiego⁹ czy *Wiersz do Legiów polskich* Cypriana Godebskiego), wreszcie także дума oraz elegia. Poza tym coraz wyraźniejszy okazuje się wpływ (zresztą obustronny) – jak to widać choćby w przypadku *Zdobycia Kijowa* – bujnie rozwijającej się powieści, określanej wówczas najczęściej mianem romansu i wskazywanej nieraz jako forma literacka bliska epopei, a nawet podejmująca jej funkcję. Józef Korzeniowski, pisząc o romansie, stwierdził między innymi: „Należy on do poezji opowiadającej; i pomimo różnic w tonie opowiadania, w osobach działających i w celu, najbliżej do epopei przystępuje”¹⁰. Współczesna badaczka refleksji estetyczno-literackiej pierwszej połowy dziewiętnastego wieku Antonina Bartoszewicz formułuje wprost wniosek, iż „romans spełnia funkcję epopei”, w związku z czym jego charakterystyka była formułowana

⁹ O poemacie Czartoryskiego Sławomir Kufel napisał, że niełatwo go „umieścić w siatce genologicznych pojęć”, gdyż „okazuje się [...] przede wszystkim autokreacją w tym wypadku wyrosłą z sentymentalizmu” (S. Kufel, *Twórczość poetycka Adama Jerzego Czartoryskiego*, Zielona Góra 2003, s. 920).

¹⁰ J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 199.

„w konfrontacji z cechami epopei”¹¹. Inny problem będą stanowić próby, często bardzo interesujące, nowego określenia pojęcia eposu w estetyce okresu romantyzmu, chociaż ze względu na różnorodność inspiracji i poglądów – jak słusznie konstatuje Maria Żmigrodzka – „problem możliwości istnienia XIX-wiecznego eposu nie został jednoznacznie wyklarowany w świadomości epoki”¹².

Prezentowane w niniejszej książce przemiany epopei wiążą się naturalnie z próbami włączenia do tradycyjnie klasycznej formy tego gatunku rozwiązań właściwych innym prądom, szczególnie sentymentalizmowi, lecz sporadycznie również rokoku, a w późniejszym okresie także romantyzmowi. W niektórych miejscach (na przykład w *Wojnie chocimskiej* czy *Jagiellonidzie*) wskazuje się widoczne cechy osjanizmu. Bardzo często zatem spotykamy się w omawianych utworach z zabiegami, które uzasadniają mówienie o eklektyzmie, zarówno jeśli chodzi o płaszczyznę rodzajową (pojawienie się elementów liryki, co szczególnie wyraźnie widoczne jest w poematach dotyczących bliskich autorowi zdarzeń), jak też – to wydaje się nawet ciekawsze – formy gatunkowe czy kategorie estetyczne. W dalszej kolejności rodzi się pytanie, czy mamy do czynienia z eklektyzmem wynikającym z nieumiejętności autora, czy też będącym rezultatem świadomej i z pewnym czytelnym zamiarem dokonanego wyboru. Pojawiają się jednak w tym zakresie, szczególnie w poemacie Zaborowskiego, tendencje do ujęć synkretycznych, próbujących owe elementy o różnej proveniencji połączyć w ramach nowej organicznej całości ideowo-estetycznej (może przy pewnych trudnościach kompozycyjnego „domknięcia”), ujawniając też w ten sposób wyraźnie odmienne postrzeganie rzeczywistości i samego procesu twórczego.

Próbując pokusić się o podsumowanie zagadnienia, można stwierdzić, że nie istnieje właściwie jeden kierunek ewolucji klasycznej epopei. Nawiązując do przywołanej we wstępnym rozdziale opinii, iż mamy do

¹¹ A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Poznań 1973, s. 95, *Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego* – Towarzystwo Naukowe w Toruniu, t. 23, z. 3.

¹² M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 134-135.

czynienia z gatunkiem, który stanowi matrycę innych gatunków, trzeba zauważyć, że także przemiany epopei wiązać się mogą z podążaniem niejako w różnych kierunkach, a pewne elementy przypisywanej jej roli mogą znaleźć nową realizację w innych formach genologicznych. W jednym przypadku mamy na przykład świadomą i demonstracyjną grę, prowadzącą nieraz do efektu komicznego, w innym – próby ulirycznienia (co między innymi niweluje lub zmniejsza dystans między podmiotem mówiącym a światem przedstawionym). Ta różnorodność – oczywiście w wielu aspektach tekstu – wskazuje bez wątpienia również drogę w kierunku wspomnianych wyżej prób stworzenia epopei romantycznej, na czele z *Panem Tadeuszem*, w którym skupia się i zespała w nową całość wiele wcześniejszych, oczywiście nie tylko epickich, form poetyckich¹³. Oprócz tego – przy innym rozłożeniu akcentów – otwiera się obszar dla takich dzieł, jak *Beniowski czy Król-Duch*¹⁴. Aby zobrazować złożoność sytuacji, warto tu również raz jeszcze przypomnieć (zob. s. 33-34) powstałego mniej więcej w tym samym czasie, a bez wątpienia najbliższego klasycznej wersji epopei *Stefana Czarnieckiego*¹⁵.

Gdyby maksymalnie poszerzyć perspektywę omawianego w tej książce zagadnienia, można byłoby też wziąć pod uwagę wielorakość ciągłego

¹³ Jak wiadomo, historycy literatury niejednokrotnie pisali na ten temat. Spośród wielu opracowań zob. np. S. Pigoń, *„Pan Tadeusz”. Wzrost, wielkość, sława*, Warszawa 1934; J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. II: *Dzieje Konrada*, cz. 2, Lublin 1948; K. Wyka, *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*, Warszawa 1963, *Historia i Teoria Literatury. Studia. Historia Literatury*, 1; A. Stępniewska, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998; B. Dopart, *Pan Tadeusz Adama Mickiewicza – o wielopłaszczyznowości poematu uniwersalnego*, [w:] i d e m, *Romantyzm polski. Pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999.

¹⁴ Zob. ciekawe omówienie tych spraw w: M. Piechota, *Pan Tadeusz i Król-Duch – dwie koncepcje romantycznej epopei*, Kielce 1995, *Spotkania z Literaturą*, 16.

¹⁵ Według Marii Żmigrodzkiej: „W literaturze międzypowstaniowej wystąpiły cztery skryształizowane wersje epopei – *Stefan Czarniecki* Koźmiana, *Anafielas* Kraszewskiego, *Pan Tadeusz* i *Król-Duch*. Koźmian kontynuował wzorzec klasycystyczny. Kraszewski próbował go odświeżyć, stylizując legendarne i historyczne dzieje Litwy na wzór zabytków epiki słowiańskiej. Mickiewicz i Słowacki stworzyli dwie diametralnie przeciwstawne propozycje eposu romantycznego” (M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 135).

funkcjonowania w przestrzeni kulturowej różnorodnych elementów klasycznej tradycji epickiej jako niemal niewyczerpalnego zasobu znaczeń, na wiele sposobów eksploatowanych i przekształcanych¹⁶. A ich odkrywanie, porównywanie, interpretowanie to dla badacza zadanie kuszące i poznawczo wciąż wartościowe.

¹⁶ Zob. G. de Forest Lord, *Heroic Mockery. Variations on Epic Themes from Homer to Joyce*, Newark 1977.

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA:

- A. C., *Poezja. Wenda. Pieśni sławiańskiego barda*, „Pamiętnik Warszawski, czyli Dziennik Nauk i Umiejętności” 1815, t. 2.
- Arystoteles, *Poetyka*, [w:] Arystoteles, *Retoryka; Poetyka*, tłum., wstęp i koment. H. Podbielski, Warszawa 1988, *Biblioteka Klasyków Filozofii*.
- Batteux Ch., *Principes de la littérature*, Paris 1802.
- Bentkowski F., *Historia literatury polskiej w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, Warszawa–Wilno 1814.
- Blair H., *Cours de rhétorique et de belles-lettres*, trad. P. Prévost, Genève 1808.
- Boileau-Despréaux N., *Sztuka poetycka*, tłum. A. Stepnowski, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Brodziński K., *Proza. Literatura polska (1822-1823)*, Poznań 1872, *Pisma Kazimirza [!] Brodzińskiego*, t. 4.
- Buczyński W., *Nad uwagami Jana Styczyńskiego o Puławie, poemacie bohater-
skim*, „Dziennik Wileński” 1817.
- Chodkiewicz A., *Dzieje znakomitych wypadków życia mojego przeze mnie samego,
ręką własną spisane, wraz z niektórymi aneksami mogącymi służyć do histo-
rii polskiej, od 1777 roku do 28 grudnia 1819 roku*, [w:] M. Nalepa, „Płyną
godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą”. *Polityczne i egzystencjalne rany
Polaków epoki porzoborowej. Studia i teksty*, Rzeszów 2010.
- Chodkiewicz A., *Karthago*, [b.m. 1803].
- Długosz J., *Dziejów polskich ksiąg dwanaście*, tłum. K. Mecherzyński, t. 1, Kra-
ków 1867.

- Dmochowski F. K., *Mowa na obchód pamiętki Ignacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publiczném Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk*, [w:] I. Krasicki, *Dzieła. Edycja nowa i zupełna*, t. 1, Warszawa 1803.
- Dmochowski F. K., *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, *Świadomość Literacka w Polsce*.
- Fénelon F., *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque*, [w:] F. Fénelon, *Oeuvre complètes*, vol. 6, Genève 1971.
- Górski O., *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich*, cz. 2, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 2: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1995, *Świadomość Literacka w Polsce*.
- Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1953.
- Houdar de La Motte A., *Discours sur Homère*, [w:] A. Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Paris 1990.
- Korzeniowski J., *Kurs poezji*, Warszawa 1829.
- Krasicki I., *Antymonachomachia*, [w:] I. Krasicki, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, *Dzieła zebrane*, t. 1.
- Krasicki I., *Myszeis*, [w:] I. Krasicki, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, *Dzieła zebrane*, t. 1.
- Krasicki I., *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] I. Krasicki, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1829.
- Krasicki I., *Wojna chocimska*, [w:] I. Krasicki, *Poematy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 1998, *Dzieła zebrane*, t. 1.
- Kropiński L., *Sztuka rymotwórcza*, [w:] L. Kropiński, *Rozmaite pisma*, Lwów–Stanisławów–Tarnów 1844.
- Królikowski J. F., *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*, Poznań 1828.
- La Porte J. de, *Ecole de littérature, tirée de nos meimeurs écrivains*, Paris 1765.
- Le Bossu R., *Traité du poème épique*, Paris 1693.
- Markiewicz A., *Moralność w wykładzie prawa przyrodzonego, stosownie do przepisów Komisji Edukacyjnej w klasie IV szkół przyglównych krakowskich podczas przerwania bytu Polski dawana*, Kraków 1809.
- Markiewicz A., *O miłości ojczyzny z aprobowanego do druku przez zwierzchność d. 22 lipca rb. Rękopisma: O obrzydzeniu występków, wad i przesądów, a zami-*

- łowaniu prawdy, cnót i przymiotów towarzyskich, do ukształcenia młodzieży na dobrych ludzi, obywatelów i urzędników stosownego, Kraków 1809.
- Marmontel J.-F., *Éléments de littérature*, éd. présentée, établie et annotée par S. Le Ménahèze, Paris 2015.
- Mickiewicz A., *Uwagi nad Jagiellonidą Dyzmą Bończy Tomaszewskiego, drukowaną w Berdyczowie r. 1818. 8-vo. (17 ½ ark.)*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1996.
- Mistrz Wincenty (tzw. Kadłubek), *Kronika polska*, tłum. i oprac. B. Kürbis, indeks D. Zydorek, Wrocław 1992, *Biblioteka Narodowa. Seria 1*, nr 277.
- Molski M., *Stanisłaida albo Uwagi nad panowaniem Stanisława Augusta, króla polskiego, obejmujące wydarzenia w Polsce aż po rok 1796*, Warszawa 1831.
- Muśnicki N., *Pułtawa. Poema epiczne*, Połock 1803.
- Odymski W. X., *Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej pieśni dwanaście*, z rękopisu wyd. J. Czubek, Kraków 1930.
- Osiński L., *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861; t. 4, Warszawa 1862.
- Potocki S., *Pochwała walecznych Polaków w ostatniej wojnie poległych, czytana na publicznym posiedzeniu Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 22 grudnia 1809 r.*, Warszawa 1810.
- Rapin R., *Reflexions*, [w:] A. Kibédi Varga, *Les poétiques du classicisme*, Paris 1990.
- Rapin R., *Rozważania o poetyce oraz o dziełach poetów dawnych i współczesnych*, tłum. J. Pleciński, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Sarbiewski M. K., *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954, *Biblioteka Pisarzy Polskich. Seria B*, nr 4.
- Słowacki E., *O poezji w ogólności*, [w:] E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826.
- Styczyński J., *Uwagi na Pułtawę, poematem bohatyrskim*, „Dziennik Wileński” 1817, t. 5.
- Szymanowski J., *Świątynia Wenery w Knidos*, [w:] J. Szymanowski, *Pisma*, wyd. J. N. Bobrowicz, Lipsk 1836.
- Świderski J., *Galicja oswobodzona. Poema w sześciu pieśniach*, Kraków 1810.
- Świderski J., *Józefada w pięciu pieśniach nad zgonem ś. p. Xiążęcia Józefa Poniatowskiego N. W. W. P. roku 1813 przypadłym*, [w:] J. Świderski, *Utwory*

- poetyckie. *Antologia*, wybór, oprac. i wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2010, *Studia Dziewiętnastowieczne. Kolekcja*, 2.
- Świdorski J., *Pustelnik narodowy*, Płock 1816.
- Tomaszewski D. Bończa, *Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską. Poema oryginalne*, Berdyczów 1817.
- Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. E. Słowacki, Warszawa 1803.
- Voltaire, *Henriada w dziesięciu pieśniach*, tłum. I. Dembowski, Warszawa 1805.
- Voltaire, *Henriada w pieśniach dziesięciu*, tłum. J. K. Chodani, Kraków 1803.
- Voltaire, *La Henriade*, ed. critique par O. R. Taylor, [w:] *Les œuvres complètes de Voltaire*, vol. 2, Genève 1970.
- Voltaire, *Szkic o poezji epickiej*, tłum. J. Warchoł, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich. 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Wanda, królowa sarmacka, w *dziesięciu pieśniach. Poema niewydane*, „Pamiętnik Warszawski” 1809, t. 5.
- Wergiliusz, *Eneida*, tłum. F. K. Dmochowski, Warszawa 1809.
- Woronicz J. P., *Jagiellonida*, [w:] J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, wstęp, wybór i koment. M. Nesteruk, Z. Rejman, Warszawa 1993.
- Wójcicki K. W., *Życiorysy znakomitych ludzi, wsławionych w różnych zawodach*, t. 2, Warszawa 1851.
- Zaborowski T., *O zewnętrznej budowie wiersza polskiego*, [w:] T. Zaborowski, *Pisma zebrane*, oprac. M. Danilewiczowa, Warszawa 1936, *Wydawnictwo Gabinetu Filologicznego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, nr 2.
- Zaborowski T., *Zdobycie Kijowa*, [w:] T. Zaborowski, *Pisma zebrane*, oprac. M. Danilewiczowa, Warszawa 1936, *Wydawnictwo Gabinetu Filologicznego Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, nr 2.
- Zawadzki K., *Herculeus Labor sprete praesentium invidia et contempto ex flagrantibus odiis periculo dum Reipublicae consulitur, publicae utilitati et equestri ordinis dignitati a Casimiro Zawadzki, gubernatore Pucensi, sub specie Illustri doni consecratus. O Patria! Si sapis: Exitium Tuum non fato sed moribus imputes. Dantisci Imprimebat David-Fredericus Rhetius, Anno MDCLXXV*.

PRZEDMIOTOWA:

- Aleksandrowicz A., *Etos rycerski czasów Księstwa Warszawskiego (na podstawie niepublikowanego traktatu A. J. Czartoryskiego)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F. Historia” 2007, vol. 62.
- Auerbach E., *Blizna Odyseusza*, [w:] E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. i przedm. Z. Żabicki, przedm. do wyd. II M. P. Markowski, Warszawa 2004.
- Bachtin M., *Epos a powieść*, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. 1, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Wrocław 1977.
- Bachtin M., *Słowo w powieści*, [w:] M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993, *Select*.
- Bar A., *Kumoszki na Parnasie*, Kraków 1947.
- Bartoszewicz A., *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Poznań 1973, *Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego – Towarzystwo Naukowe w Toruniu*, t. 23, z. 3.
- Bednarek B., *Epos europejski*, Wrocław 2001, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2326.
- Birkenmajer J., *Epika polska przed Mickiewiczem*, „Prąd” 1938, t. 35.
- Birkenmajer J., *Rehabilitacja Tymona Zaborowskiego*, „Ruch Literacki” R. VII, 1932.
- Borowy W., *O poezji polskiej w wieku XVIII*, posł. Z. Stefanowska, Warszawa 1978.
- Brzozowski J., *Muzy w poezji polskiej. Dzieje toposu do przełomu romantycznego*, Wrocław 1986, *Rozprawy Literackie*, 53.
- Cazin P., *Książe biskup warmiński Ignacy Krasicki. 1735-1801*, tłum. M. Mroziński, posł. Z. Goliński, Olsztyn 1983.
- Chachaj M., *Kartago Aleksandra Chodkiewicza (1803)*, [w:] *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda, J. Sokolski, Wrocław 2010.
- Chmielowski P., *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie i Rusi (1815-1823)*, Warszawa 1898.
- Chrzanowski I., *Czem był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości?*, Kraków 1930.
- Chrzanowski I., *Historia literatury polskiej*, t. 2: *Literatura Polski porzecznej*, cz. 1: *Klasycyzm I połowy XIX wieku*, oprac. W. Walecki, Kraków 2003, *Biblioteka Tradycji Literackich. Seria 2*, nr 25.

- Cieński M., *Ignacy Krasicki o „przodkach poczciwych” w Wojnie chocimskiej*, [w:] *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda, J. Sokolski, Wrocław 2010.
- Cieński M., *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1780-1830*, Wrocław 2001.
- Danilewiczowa M., *Tymon Zaborowski. Życie i twórczość (1799-1828)*, Warszawa 1933, *Studia z Zakresu Historii Literatury Polskiej*, nr 10.
- Dąbrowski R., *Antyczne tradycje polskiej epiki oświeceniowej*, [w:] *Antyk oświeconych. Studia i rozprawy o miejscu starożytności w kulturze polskiej XVIII wieku*, red. T. Chachulski, Warszawa 2012.
- Dąbrowski R., *Dlaczego Oświecenie nie stworzyło wybitnej epopei*, [w:] *Wiek XVIII (nie tylko) w szkole. Literatura – historia – kultura – sztuka*, red. B. Mazurkowska, Katowice 2013.
- Dąbrowski R., *Między Marsem a Minerwą. Zwycięski heroizm w oświeceniowej epopei*, [w:] *Prace Herkulesa – człowiek wobec wyzwań, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, *Komparatystyka Polska*.
- Dąbrowski R., *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia*, Kraków 2004.
- Dąbrowski R., *Postacie i funkcje porównania homeryckiego w oświeceniowej epice heroicznej i komicznej*, [w:] *W kręgu Kaliope. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczęda, J. Sokolski, Wrocław 2010.
- Dąbrowski R., *Problemy z formą gatunkową poematu o powietrznej „bani”*. Balon, czyli Wieczory puławskie. Poema w dziesięciu pieśniach, [w:] *Czytanie Książnika*, red. B. Mazurkowska, T. Chachulski, Warszawa 2010, *Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia*.
- Demkowicz A., *Poezja białoruskich jezuitów po utracie niepodległości*, Kraków 2008, *Biblioteka Badań nad Oświeceniem*, nr 3.
- Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*, dir. J. Domoguin, vol. 1, Paris 1987.
- Doktor R., *Krasicki nasz powszedni*, Lublin 2011.
- Doktor R., *Polska elegia oświeceniowa. Dzieje i modele gatunku 1740-1822*, Lublin 1999.
- Dopart B., *Adam Mickiewicz*, [w:] *Romantyzm*, red. A. Skoczek, Bochnia–Kraków 2003, *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5, cz. 1.

- Dopart B., *O założeniach romantycznej formy otwartej (wprowadzenie do problematyki)*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Zioliłowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 14.
- Dworak T., *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1987, *Profile – Wiedza Powszechna*.
- Gawroński A., *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa? U źródeł współczesnych badań nad językiem*, przedm. Z. Kubiak, Warszawa 1984, *Biblioteka „Więzi”*, t. 50.
- Golański F. N., *O wymowie i poezji*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, cz. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, *Świadomość Literacka w Polsce*.
- Goliński Z., *Kalendarz życia i twórczości Ignacego Krasickiego*, przygot. do druku i wstęp M. Górka, Poznań 2011, t. 1-2.
- Goliński Z., *Krasicki*, Warszawa 2002.
- Górski K., *Adam Mickiewicz*, Warszawa 1989, *Małe Portrety Literackie*.
- Grześkowiak-Krwawicz A., *Dyzma Bończa Tomaszewski (1749-1825)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, Warszawa 1994.
- „*Ja, głupi Słowianin*”, wybór i oprac. A. Witkowska, Kraków 1980.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.
- Jupiter J., *O eposie Tymona Zaborowskiego pt. Zdobyć Kijowa i jego redakcjach*, „*Pamiętnik Literacki*” R. XXIX, 1932.
- Kaczyński P., *Motywy rodzinne w teorii i praktyce epopei stanisławowskiej*, [w:] *W kręgu Kaliopie. Epika w dawnej literaturze polskiej i jej konteksty. Prace ofiarowane Profesor Ludwice Ślękowej*, red. A. Oszczędą, J. Sokolski, Wrocław 2010.
- Kadulska I., *Nikodem Muśnicki (1765-1805)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996.
- Kaleta R., „*Winszujący wierszopis*”. Kilka przyczynków do życia i poezji Marcina Molskiego, [w:] R. Kaleta, *Oświeceni i sentymentalni. Studia nad literaturą i życiem w Polsce w okresie trzech rozbiorów*, Wrocław 1971.
- Kibédi Varga A., *Les poétiques du classicisme*, Paris 1970.
- Kibédi Varga A., *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*, Paris 1970.
- Kleiner J., *Mickiewicz*, t. 1: *Dzieje Gustawa*, Lublin 1995.
- Kleiner J., *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964, *Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, t. 73.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1998, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.

- Koehler K., *Domek szlachecki w literaturze polskiej epoki klasycznej*, Kraków 2005, *Biblioteka Tradycji. Seria 2*, nr 32.
- Korpała J., *Dwie recenzje Jagiellonidy D. B. Tomaszewskiego*, „Ruch Literacki” R. II, 1927.
- Kostkiewiczowa T., *Co to jest klasycyzm? Wprowadzenie do (kolejnej) dyskusji*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.
- Kostkiewiczowa T., *Duma*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006.
- Kostkiewiczowa T., *Jedność i różnorodność w dziele i procesie literackim – propozycje i tezy dyskusyjne*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Zioliłowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 14.
- Kostkiewiczowa T., *O języku poetyckim Ignacego Krasickiego*, [w:] T. Kostkiewiczowa, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997.
- Kostkiewiczowa T., *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.
- Kownacka-Machnicka O., *O poemacie Tymona Zaborowskiego Bolesław Chrobry*, „Pamiętnik Literacki” R. XXI, 1924/25.
- Kremers D., *Voltaire n'avait pas la tête épique*, [w:] *Formen innerliterarischer Rezeption*, hrsg. von W. Floeck, D. Steland, H. Turk, Wiesbaden 1987.
- Krzywy R., *Klasycyzm polskiej epiki bohaterskiej od czasów renesansu po oświecenie*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka, doktryna, antropologia*, red. nauk. K. Meller, Warszawa 2009, *Humanizm. Syntezy*, t. 6.
- Krzywy R., *Między historią a tradycją eposu heroicznego. Uwagi o Wojnie chocimskiej Ignacego Krasickiego*, „Ruch Literacki” R. LV, 2014, [online] <http://dx.doi.org/10.2478/ruch-2014-0032>.
- Kufel S., *Twórczość poetycka Adama Jerzego Czartoryskiego*, Zielona Góra 2003.
- Kufel S., *W poszukiwaniu bohatera. U źródeł legendy literackiej Józefa księcia Poniatowskiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2010, z. 65.
- Kukiel M., *Wojny napoleońskie*, Warszawa 1927, *Kurs Historii Wojen*, t. 1.
- Labarthe J., *Lépopée*, Paris 2006.
- Lam S., *Książę Józef Poniatowski (dzieje i pieśń)*, Lwów 1913.
- Lausberg H., *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum., oprac. i wstęp A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.
- Leszczyński R., *Molski Marcin h. Nałęcz (1752-1822)*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 21, Wrocław 1976.

- Leśnodorski Z., *Źródła starożytne Wojny chocimskiej Krasickiego*, „Pamiętnik Literacki” 1931.
- Libera Z., *Zapomniane poematy o księciu Józefie Poniatowskim*, [w:] Z. Libera, *Od Sejmu Czteroletniego do Napoleona*, Warszawa 2004.
- Lord G. de Forest, *Heroic Mockery. Variations on Epic Themes from Homer to Joyce*, Newark 1977.
- Maciejewski M., *Epos*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006.
- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970, *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 19.
- Maciejewski M., *Sławianie – synowie sławy*, [w:] M. Maciejewski, *Poetyka. Gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. 48.
- Madelénat D., *Lépopée*, Paris 1986.
- Magryś R., *Genologia polska schyłku klasycyzmu*, [w:] *Mysł, słowo i milczenie. Wokół zagadnień świadomości literackiej i praktyki twórczej*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1997.
- Maślanka J., *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984.
- Maślanka J., *Słowiańskie mity historyczne w literaturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1968, *Prace Komisji Słowianoznawstwa – Polska Akademia Nauk. Oddział w Krakowie*, nr 18.
- Mączyński T., *Kazimierz Rogala Zawadzki. Jego życie i dzieła*, Toruń 1928.
- Meyers encyclopädisches Lexikon*, Bd. 8, mit Sonderbeiträgen von K. D. Bracher, W. Hallstein, W. R. Langenbucher, Mannheim 1973.
- Milton J., *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, wstęp J. Strzetelski, Warszawa 1974, *Biblioteka Poezji i Prozy*.
- Mościcki H., *Pozgonna część dla księcia Józefa (pogrzeb – pomniki – pieśń i legenda)*, Kraków [1922].
- Nalepa M., *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003.
- Nalepa M., *Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje... Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*, Wrocław 2002, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.
- Natoński B., *Nikodem Muśnicki*, [hasło w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 23, z. 1, Wrocław–Kraków 1978.
- Nieznanowski S., *Staropolska epopeja historyczna. Kształtowanie się pojęcia*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej. Seria I*, red. J. Pelc, Wrocław 1972.

- Norkowska A., *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*, Kraków-Warszawa 2006, *Biblioteka Badań nad Wiekami Ośmiennastym. Studia*, nr 2.
- Pachoński J., *Słownik biograficzny oficerów Legionów Polskich 1796-1807*, Kraków 2003, *Biblioteka Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego*, t. 2.
- Parkitny M., *Klasycyzm – oświecenie – nowoczesność*, [w:] *Klasycyzm. Estetyka, doktryna literacka, antropologia*, red. nauk. K. Meller, Warszawa 2009, *Humanizm. Syntezy*, t. 6.
- Parkitny M., *Wobec oświeceniowego projektu modernizacyjnego: Wojna chocimska*, [w:] *Czytanie Krasickiego*, red. R. Doktor, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Warszawa 2014.
- Piechota M., *Epopeja*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, *Vademecum Polonisty*.
- Piechota M., *Pan Tadeusz i Król-Duch – dwie koncepcje romantycznej epopei*, Kielce 1995, *Spotkania z Literaturą*, 16.
- Pietraszko S., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, *Studia z Okresu Oświecenia*, t. 4.
- Piszczkowski M., *Ignacy Krasicki. Monografia literacka*, Kraków 1975.
- Pigoń S., „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość, sława*, Warszawa 1934.
- Pokrzywniak J. T., *Ignacy Krasicki*, Warszawa 1992, *Biblioteka „Polonistyki”*.
- Pokrzywniak J. T., *Ignacy Krasicki*, Poznań 1995, *Czytani Dziś*.
- Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac. i wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, *Biblioteka Sarmacka*.
- Postman N., *W stronę XVIII stulecia. Jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, tłum. R. Frąc, Warszawa 2001, *Biblioteka Myśli Współczesnej*.
- Przybylski R., *Klasycyzm i sentymentalizm po trzecim rozbiórce (1795-1830)*, [w:] A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1997, *Wielka Historia Literatury Polskiej*.
- Przybylski R., *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 2*, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1974.
- Pusz W., *Książę Józef Poniatowski*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, *Vademecum Polonisty*.
- Pusz W., *Marcin Molski (1752-1822)*, [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996.
- Rejman Z., *Jan Paweł Woronicz. Poeta i kapłan*, Chotomów 1992.

- Rejman Z., *Świadomość literacka polskiego Oświecenia. Wybrane problemy*, Warszawa 2005.
- Rejman Z., *Wanda nie chciała Niemca, ale nie wiemy, czego chciała. Kilka uwag na marginesie tragedii Euzebiusza Słowackiego*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.
- Simile*, [hasło w:] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger, Princeton 1965.
- Skwarczyńska S., *Struktura rodzajowa Genezis z Ducha Słowackiego i jej tradycja literacka*, [w:] S. Skwarczyńska, *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa 1966.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- Smit W. A. P., *La théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVIe et XVII siècles*, traduit et présenté par P. Brachin, Paris 1993.
- Smolarski M., *Poezja Legionów. Czasy, pieśń i jej dzieje*, Kraków 1912.
- Sobol R., *Karpiński jako doradca literacki A. Chodkiewicza*, „Archiwum Literackie” 1960, t. 5.
- Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Cywilizacyjne wizje poetów: nieznana realizacja mitu faustycznego*, [w:] *Pominięte, niedocenione, niedokończone. Studia i rozprawy o kulturze literackiej XIX wieku*, Kraków 2013, *Humanitas Studia Kulturoznawcze. Badania*.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817-1828*, Kraków 2009, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 4.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Wołyński raj techniczny i „ogród przedziwny” ruskiego czarownika Jamedyka Bluda bohatera poematu bohaterskiego Zdobycie Kijowa*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2011, nr 1.
- Stępniewska A., *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998.
- Śniadowska R., *Kreacje postaci kobiecych w Jagiellonidzie Dyżmy Bończy Tomaszewskiego*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.
- The Oxford English Dictionary; Being a Corrected Re-Issue with an Introduction, Supplement, and Bibliography of A New English Dictionary on Historical Principles*, ed. J. A. H. Murray [et al.], vol. 3, Oxford 1970.
- Todorov T., *L'Esprit des Lumières*, Paris 2006.

- Waśko A., *Literacki i polityczny dialog między Zygmuntem Krasieńskim a Kajetanem Koźmianem*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, 9.
- Windakiewicz S., *Epika polska*, Kraków 1939.
- Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986.
- Witkowska A., *Poemat opisowy*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2006.
- Wołoszyński R., *Ignacy Krasicki. Utopia i rzeczywistość*, Wrocław 1970, *Studia z Okresu Oświecenia*, t. 11.
- Wójtowicz H., *Struktura porównania homeryckiego, „Meander”* 1964, nr 11.
- Wyka K., Pan Tadeusz. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, *Historia i Teoria Literatury. Studia. Historia Literatury*, 1.
- Zgorzelski Cz., *Duma, poprzedniczka ballady*, Toruń 1949, *Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego – Towarzystwo Naukowe w Toruniu*, t. 2, z. 3.
- Ziomek J., *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, [w:] J. Ziomek, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980.
- Żbikowski P., *Kajetan Koźmian. Szkic do portretu*, Rzeszów 1991.
- Żbikowski P., *Klasycyzm postanisławowski. Zarys problematyki*, Warszawa 1999.
- Żbikowski P., *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*, Wrocław 2007, *Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.
- Żmigrodzka M., *Historia i romantyczna epika*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 1*, red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna, Wrocław 1971.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre rozdziały książki stanowią poprawione i w różnym stopniu rozbudowane wersje rozpraw publikowanych już oddzielnie i pod innymi tytułami:

- „*Pan poematów*”. *Uwagi o oświeceniowej teorii epopei*, [w:] *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*, red. R. Dąbrowski, B. Dopart, Kraków 2011, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, t. 9.
- O „literackości” osiemnastowiecznej epopei: *Wojna chocimska*, [w:] *Czytanie Krasickiego*, red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkova, Warszawa 2014, *Czytanie Poetów Polskiego Oświecenia*, t. 2.
- Czym jest Stanisłaid Marciana Molskiego? *Uwagi o formie gatunkowej utworu*, [w:] *Byłe w ludziach światło było... Księga pamiątkowa ku czci profesora Wacława Woźnowskiego w dziesiątą rocznicę jego śmierci*, red. G. Zajac, Kraków 2012, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, t. 10.
- Wanda, królowa sarmacka – próba epopei*, „*Konteksty Kultury*” R. 10, 2013.
- Galicja oswobodzona Jędrzeja Świdierskiego – między poezją a historią*, [w:] *Rok 1809 w literaturze i sztuce*, red. B. Czworkón-Jadczak, M. Chachaj, Lublin 2011, *Obrazy Kultury Polskiej*.
- O synkretyzmie w *Zdobyciu Kijowa Tymona Zaborowskiego*, [w:] *Eklektyzmy, synkretyzmy, uniwersa. Z estetyki dzieła epoki oświecenia i romantyzmu*, red. A. Ziółowicz, R. Dąbrowski, Kraków 2014, *Studia Dziewiętnastowieczne. Rozprawy*, t. 14.

INDEKS OSOBOWY

- Aleksander I Romanow 167-169, 195-197, 209, 300, 314
Aleksandrowicz Alina 238
Appian z Aleksandrii 148
Ariosto Ludovico 14, 17, 23, 45, 74, 267, 330, 334, 336-337, 345, 347
Arystoteles 49, 51, 74, 135, 174
Atterbury Francis 264
Auerbach Erich 88
- Bachórz Józef 305, 360
Bachtin Michał (Michail) 8, 26, 198, 334
Bar Adam 373
Bardziński Jan Alan 20
Bartoszewicz Antonina 364-365
Batteux Charles 39-40, 42, 45, 50, 56-57, 59, 66, 73-74, 138, 174-175
Bednarek Bogusław 11
Bentkowski Feliks 44, 58, 227
Bielski Marcin 259-260, 355
Birkenmajer Józef 299, 317, 355
Blair Hugh 41-42, 51, 58, 62, 67, 75, 174-175
Blechamps Hipolit 307
- Boileau-Despréaux Nicolas 23, 36-37, 43-44, 48, 50, 54-55, 57, 59, 63, 65, 72, 76, 113, 175, 194
Bolesław I Chrobry 238, 301, 315-323, 325-329, 332, 335, 338, 343-344, 351, 355-356
Borowy Wacław 82
Brachin Pierre 15
Brodziński Kazimierz 127
Brutus Marek Juniusz 128, 238
Brzozowski Jacek 13, 359
Buczyński Wincenty 172-175
Buszewicz Elwira 127, 226, 264
- Cazin Paul 104, 108, 110, 112
Cesarotti Melchior 255
Cezar (Gaius Iulius Caesar) 13, 111
Chachaj Małgorzata 145-146, 152, 160, 164
Chachulski Tomasz 36, 154, 219
Chateaubriand François-René 330, 347-348
Chlebowski Piotr
Chodani Jan Kanty 24
Chodkiewicz Aleksander 30, 145-165

- Chodkiewicz Jan Karol 86-121
 Chomentowski Stefan 24
 Chrościcki Wojciech Stanisław 20
 Chrzanowski Ignacy 32, 176, 260, 338
 Chrzęszczewski Antoni 262
 Cieciszowski Adam 245
 Cieński Marcin 84-85, 87, 106, 110, 114, 121, 123-124
 Cieśla-Korytowska Maria 89
 Ciceron (Marcus Tullius Cicero) 111
 Czartoryski Adam Kazimierz 103
 Czartoryski Jerzy Adam 24, 238, 364
 Czubek Jan 19

 Danilewiczowa Maria 315-316, 319, 326, 328-329, 344
 Dąbrowski Jan Henryk 132, 136, 140, 227, 229, 232, 237
 Dąbrowski Roman 5, 34, 89, 149, 154, 211, 219, 252, 266, 268, 275, 279, 282, 307, 331, 357-358, 361, 363
 Dembowski Ignacy 24
 Demkowicz Agata 178
 Dębowski Marek 267, 361
 Dmochowski Franciszek Ksawery 23, 43-44, 52, 59-60, 68-69, 75, 82, 174, 189, 220
 Długosz Jan 219-220, 247, 259
 Dokurno Zygmunt 54, 260
 Doktor Roman 99, 121, 311
 Dopart Bogusław 33-34, 211, 282, 258, 366
 Dworak Tadeusz 83

 Elżbieta I, królowa 122, 256, 258

 Fénelon François de Salignac de la Mothe 23, 38, 49, 65, 347

 Ferdynand d'Este, arcyksiążę 237
 Flöck Wilfried 21
 Forest Lord George de 367
 Frąc Rafał 26
 Fredro Aleksander 283

 Gawroński Alfred 8
 Głowiński Michał 8, 334
 Godebski Cyprian 238, 364
 Goethe Johann Wolfgang 330-331
 Golański Filip Nereusz 42-43, 51-52, 58-59, 68, 75, 174
 Goliński Zbigniew 16, 23, 37, 42, 44, 81, 83-84, 87, 104, 121, 126, 149, 176, 198, 213, 223, 247, 255, 266, 297
 Gorzeński Augustyn 126, 136
 Gorzkowski Albert 98
 Górská Magdalena 81
 Górski Onufry 33, 44, 52, 60, 69-70, 76
 Grajewski Wincenty 373
 Grześkowiak-Krwawicz Anna 255, 267, 361

 Hannibal 111, 152
 Henryk III 296
 Henryk IV Burbon 111, 117, 214, 347
 Homer 12-15, 32, 35-37, 41, 43, 44, 46-48, 56-58, 61, 63-66, 69, 72, 74, 79, 88, 149, 155-156, 181, 184, 205, 220, 222, 225, 245, 254, 261, 267, 271-272, 345, 357, 359, 363, 366

 Igelström Osip 131
 Iwan Mazepa 168-169, 174, 181, 188, 191-193, 195, 206-207

- Jadwiga Andegaweńska, królowa, św.
257, 272, 282, 302
- Jan III Sobieski 20, 238
- Jan z Wiślicy 18
- Janion Maria 306
- Jezus Chrystus 19
- Jouvency Joseph de 174
- Jupiter Jon 317, 321, 326, 328, 330,
334, 338, 344, 347
- Kaczyński Paweł 111-112
- Kadulska Irena 176, 209
- Kaleta Roman 125, 133
- Karol XI, król 177
- Karol XII, król 167-171, 174, 177-185,
188, 190-195, 203-208
- Karpiński Franciszek 145, 148
- Katarzyna II 167, 176
- Katon Starszy 107, 148, 157
- Kazimierz III Wielki 31, 276, 301
- Kibédi Varga Áron 16, 25, 209, 241
- Kiciński Bruno 133
- Kiejstut, książę 256-257, 266-267, 271,
274, 277-278, 280, 286, 291-292,
294, 297
- Kleiner Juliusz 33, 88, 260, 366
- Klemens XIV, papież 176, 296
- Klimowicz Mieczysław 82-83, 116
- Kniazewicz Grzegorz 170
- Kniaźnin Franciszek Dionizy 154, 219
- Kochanowski Andrzej 18
- Kochanowski Jan 18, 271, 319
- Kochanowski Piotr 78
- Koehler Krzysztof 214
- Korpała Józef 253
- Korsak Rajmund 145
- Korytowska Maria zob. Cieśla-Kory-
towska Maria
- Korzeniowski Józef 45, 47-48, 53, 61-
62, 71-72, 78-79, 364
- Kostkiewiczowa Teresa 16, 176, 215,
223, 250, 255, 266, 279, 331, 358
- Kościuszko Tadeusz 131-132, 136,
238, 335
- Kowalczykowa Alina 305, 360
- Kownacka-Machnicka Olimpia 317,
329-330, 337, 340, 343-344, 346-
347, 352
- Koźmian Kajetan 33-34, 366
- Krajewski Michał Dymitr 330, 347
- Krasicki Ignacy 20, 29, 36, 44, 58, 69,
76, 78, 81-124, 142, 149, 153-154,
156, 174, 188, 192, 198, 203, 213,
215, 218, 247, 271, 274, 292, 297,
318, 330, 349, 363
- Krasiński Zygmunt 33
- Kraszewski Józef Ignacy 366
- Kremers Dieter 21-22
- Kropiński Ludwik 63, 347
- Królikowski Józef Franciszek 45, 47,
53, 61, 71, 78
- Krzywy Roman 17-18, 20, 85, 104-
105, 110, 128
- Kubiak Zygmunt 8
- Kufel Sławomir 305, 364
- Kukiel Marian 233
- Kürbis Brygida 247
- Labarthe Judith 11-14, 88
- Lacombe Jacques 170-171
- Lam Stanisław 306-307
- Lausberg Heinrich 98
- Le Bossu René 37-38, 40, 42, 48-49,
55, 65, 72, 73
- Le Jay Gabriel François 174

- Le Ménahèze Sophie 9, 41
Leszczyński Rafał 140
Leśnodorski Zygmunt 102, 111
Levesque Pierre-Charles 170
Lewinówna Zofia 176, 300, 358
Libera Zdzisław 307
Löwenhaup (Lewenhaupt) Adam 168, 181, 191, 194, 204-205
Lubomirski Marceli 233
Lubomirski Stanisław 86, 89, 92, 107, 236
Ludwik I Wielki (Ludwik Węgierski), król 256-258, 280, 284, 286, 292
Ludwik IX Święty, król 22
Ludwik Wirtemberski, książę 131, 202,
Lukan Marek Anneusz 13, 19, 22, 36, 41-42, 56-58, 74, 107, 196
Maciejewski Marian 7, 21-22, 25-26, 30, 33, 109, 132, 201, 208, 294, 348
Madelénat Daniel 9-12, 14
Magnus Olaus 172
Magryś Roman 48, 53, 78
Mahomet 113
Markiewicz Andrzej 241
Markiewicz Henryk 8, 334
Markowski Michał Paweł 88
Marmontel Jean-François 9, 41, 50-51, 57, 67, 74
Maślanka Julian 32, 211, 245, 250
Mazurkowa Bożena 121, 154, 219, 357
Mączyński Tadeusz 226
Mecherzyński Karol 219
Meller Katarzyna 17, 128, 359
Mickiewicz Adam 32-33, 54, 63-64, 71, 231, 260-263, 276, 291, 293, 299, 333, 338, 354, 366
Mienszykow Aleksander 169
Milton John 17, 43, 59, 63, 69, 191, 253, 272, 320, 357
Mistrz Wincenty zob. Wincenty Ka-
dłubek
Molski Marcin 29, 125-140
Motte Antoine Houdar de la 16
Mroziński Michał 104
Muśnicki Nikodem 29, 63, 167-210, 287-288, 300, 327, 349
Nalepa Marek 130, 145-146, 165
Napoleon I Bonaparte 227-228, 233, 235-237, 239, 242, 306-307, 313-314, 316, 359
Nargielewicz Tomasz 20
Naruszewicz Adam 259, 325, 327, 344
Natoński Bronisław 167
Nesteruk Małgorzata 32
Nestésuranoy Iwan 170-171
Niemcewicz Julian Ursyn 320
Nieznanowski Stefan 18
Norkowska Aleksandra 127, 134
Odymalski Walenty 19
Olgierd Giedyminowicz 256-257, 266, 285, 292-293, 301
Osiński Ludwik 36, 53, 62-63, 82
Osman II 86, 89-92, 94, 96, 102-103, 118, 123, 188
Oszczęda Aleksandra 85, 145, 275
Owen John 127
Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 263
Pachoński Jan 225
Parandowski Jan 222, 225
Parkitny Maciej 121-122, 124, 359
Pelc Jerzy 18

- Petrarca Francesco 147
Petrycy Jan 84-85
Piasecki Paweł 85
Piechota Marek 359-360, 366
Pietraszko Stanisław 17, 43-44, 55, 59-60
Pigoń Stanisław 366
Piotr I Wielki 167-171, 173-174, 176-178, 180, 185, 188, 190, 192-193, 196-203, 205-209
Piszczkowski Mieczysław 82, 85, 95, 100, 120
Platon 35, 235
Pleciński Jacek 16
Plezia Marian 35
Płaszczewska Olga 89, 268
Podbielski Henryk 135, 226
Pokrzywniak Józef Tomasz 83-84, 110, 119-120
Poniatowski Józef, książę 131, 179, 227, 237-238, 299, 305-313, 316
Poniński Adam 132
Porte Joseph de la 39
Postman Neil 26
Potemkin Grigorij 167
Potocki Wacław 19, 83
Potocki Stanisław Kostka 237, 241
Preminger Alex 181
Przybylski Ryszard 15, 177, 206, 215-216, 255
Pusz Wiesław 125-126, 305-306

Radwan Jan 18
Radziwiłł Krzysztof 20, 257, 267, 283, 291, 302
Rapin René 16
Rejman Zofia 30-32, 34, 211

Repin Anikita Iwanowicz 168, 171, 183
Rhete Dawid Fryderyk 226
Rollin Charles 148

Sarbiewski Maciej Kazimierz 35, 46, 271
Scypion (Publius Cornelius Scipio) 111, 159, 161-163
Sierakowski Józef 132
Skimina Stanisław 35
Skoczek Anna 33
Skorski Jan 18
Skwarczyńska Stefania 30
Sławiński Janusz 5, 126
Słomczyński Maciej 191
Słowacki Euzebiusz 24, 45-47, 52, 60-62, 70, 76-79, 122-123, 191, 213, 223
Słowacki Juliusz 366
Smit Wisse Alfred Pierre 15
Smolarski Mieczysław 307
Sobieski Jakub 84-86, 93, 99, 106
Sobol Roman 145, 147, 164
Sokolnicki Michał 227, 233-234, 237-238
Sokolski Jacek 85, 145, 275
Staël, pani de (wł. Anne-Louise Germaine Necker) 246
Stanisław August Poniatowski 125, 177, 306
Stankiewicz-Kopeć Monika 330-331, 339, 343-344, 353-354, 260-261
Starnawski Jerzy 88
Stefanowska Zofia 82
Steland Dieter 21
Stepnowski Adam 36

- Stęplewska Marta 220
Stępniewska Alicja 366
Strykowski Maciej 259, 293
Styczyński Jan Gwalbert 172-175, 179, 205, 253
Suworow Aleksander 132
Szeremietiew Szeremietiew (Szere-
metew) Borys 168

Śniadowska Renata 282, 288-289
Świderski Jędrzej 30, 225-227, 237,
241-242, 305-308, 313-314
Świętopełk 317-318, 326, 328, 343,
355

Tasso Torquato 15, 17-18, 43, 59, 61,
63, 69, 91, 109, 114-115, 118, 149,
225, 290, 297, 317-318, 320, 329-
330, 345, 347, 349
Taylor Owen R. 21, 23, 38, 65, 122
Todorov Tzvetan 26-27
Tomaszewski Dyzma Bończa 29, 54,
133, 253-255, 258-260, 263, 266-
267, 270, 272-274, 276, 278, 282,
286-287, 289, 293, 297, 299-300,
302, 328
Turk Horst 21
Twardowski Samuel 19, 110

Voltaire (właśc. François Marie
Arouet) zob. Wolter 21, 23-24, 38-
39, 50, 56, 121-122, 191, 213, 266

Walecki Wacław 176, 260, 338
Warchoł Jadwiga 39, 121, 266
Wawrzecki Tomasz 132
Waśko Andrzej 33

Wergiliusz (Publius Vergilius Maro)
13-14, 22, 32, 35-37, 43-44, 46-47,
56, 58, 61, 66, 69, 72, 74, 88, 117,
152, 154, 178, 189, 219, 267, 302,
330 352, 359, 363
Węgierski Tomasz Kajetan 113
Wieland Christoph Martin 331
Wincenty Kadłubek 247
Windakiewicz Stanisław 33
Wirtemberska Maria 330
Witkowska Alina 33, 206, 215-216,
255
Witold Giedymminowicz, książę 256-
259, 269, 274-275, 277, 278 281,
287, 294, 297
Władysław II Jagiełło 90, 253
Władysław IV Waza 20, 85-86, 90, 98,
100, 102, 107
Władysław III Warneńczyk 86, 116
Włodzimierz I Wielki 349
Wojciech, św. 324, 350-352, 354-
355
Wojdyłło, bojar 257, 277, 280
Wolter zob. Voltaire
Wołoszyński Roman 120
Woronicz Jan Paweł 30-32, 301, 364
Wójcicki Kazimierz Władysław 127
Wójtowicz Henryk 137
Wujek Jakub 110
Wyka Kazimierz 7, 366
Young Edward 143

Zaborowski Tymon 29, 315-317, 320,
325-331, 336-338, 340-345, 352-
353, 355, 363, 365
Zawadzki Kazimierz Rogala 226
Ziołowicz Agnieszka 252, 279, 331

-
- | | |
|---|--|
| Zwierzykowski Michał 267, 361 | Żbikowski Piotr 33, 42, 48, 64, 227, 241 |
| Zydorek Danuta 247 | |
| Zygmunt III Waza 86-87, 90, 107, 120, 122 | Żmigrodzka Maria 15, 176-177, 300, 306, 358, 365-366 |
| | Żółkiewski Stanisław 111, 123 |
| Żabicki Zbigniew 88 | Żórawiński Marcin 85-86, 93, 99, 110 |

EPIC POEM IN POLISH LITERATURE OF THE ENLIGHTENMENT

Summary

The book presents ten pieces of varying length and different merit, which are attempts to use the rules of classical epic poem in the period of Polish Enlightenment. The introductory part of the study is devoted to the meaning, properties and history of the genre, its place in the literature of the Enlightenment (with special attention to Voltaire's *Henriade*). The most important European works belonging to this genre have been mentioned in the article as is the history of epic poetry in the Old Polish period. The study also presents statements on aesthetics and literature formulated during the Enlightenment by both foreign and Polish authors as regards understanding the nature and function of the epic and its main aspects, such as the unity of action, legitimacy and types of miraculousness, its characters, narrative and style.

The main part of the book chronologically discusses subsequent pieces of Polish literature (each in a separate chapter) which clearly recall the Enlightenment tradition of epic poems. With one exception, that is, Ignacy Krasicki's *Wojna Chocimska* (*The War of Chocim*) (1780), all other works belong to the Enlightenment of post-Stanislaus times. The study focuses primarily on the features which are characteristic for this

genre, which are present in the researched works to a significant, although varying, degree. The role of rhetoric in the classical epic is emphasized, both at the level of expression of the narrator and the characters, but also non-rhetorical forms of expression, such as historical accounts and even lyrical confession, present in most of the works, have been analysed. Most of the works discussed in the book refer to the tradition of the Homeric and Virgilian version of the genre, but some - Molski's *Stanislaida* and poems of Jędrzej Świdorski, assuming the nature of poems on recent historical events (from the period of the Napoleonic Wars), are closer to Lucan's version – they are basically devoid of fictitious elements. The subject matter by the poems is most often history of Poland (poems on Wanda, *Jagiellonida* of Dyzma Boncza Tomaszewski *Zdobycie Kijowa* [*The Capture of Kiev*] by Tymon Zaborowski, but also history of foreign countries [*Kartago* by Aleksander Chodkiewicz, *Pułtawa* by Nikodem Muśnicki]). In each case the relationship of a given work with its historical context and spiritual atmosphere in which it was created is perceptible.

The analyses included in the book focus on analogous aspects of particular pieces, making it possible to present the changes that were taking place on the grounds of epic poetry - changes related to new philosophical and aesthetic concepts. It may be observed that the practice of epic poems during the Enlightenment is of - in its vast majority - a literary character, and the authors of the pieces clearly use well-known themes, threads and stylistic forms associated with the epic - invocation, the way battles are presented, the allegorical function of miraculousness, speeches of the protagonists, Homeric comparisons or complex epithets - largely drawing attention to the very process of writing an epic. A number of comments of autothematic nature (e.g. in *Jagiellonida* or *The Capture of Kiev*) or clear cases of styling or schematic repetitions of the same literary devices (e.g. in Muśnicki's *Pułtawa*) clearly aid the above goal. Many devices of this type, like the use of miraculousness, are similar to the literary means used in contemporary heroicomic poems.

The analyses carried out in the study lead to the conclusion that a line of evolution of the epic in this period cannot be clearly identified, and

changes which the epic is subject to follow different paths. This involves, among other things, leveling of classic divisions between genres, and therefore in the works referring to the tradition of the epic one can observe qualities of other genres, such as elegy, dumka, descriptive poem or novel. It may be noticed that more and more frequently manifestations of aesthetic eclecticism in the analyzed works may be observed, as beside classical forms distinct features of sentimentality appear - mainly through the increasing role of the lyrical element – as one can even see elements of Rococo (e.g. in *Jagiellonida*). The role of the speaking voice as the host of the work also seems to increase gradually. This voice focuses either on their own creative activities (which sometimes has a comical effect) or on their own experiences and reflections. The study ends with general conclusions from previous studies; it confirms their importance and indicates directions of changes of the Enlightenment epic and other genres in the context of fundamental ideological and artistic changes.

SPIS TREŚCI

„Ta, która czyny wielkich bohaterów głosi”. Wstęp.....	5
„Można go nazwać panem poematów”. O oświeceniowej teorii epopei	35
„Stanęli mężni, stanął wódz na czele”. Ignacy Krasicki, <i>Wojna chocimska</i>	81
„Nie co chciał, ale co mógł, zrobił dla narodu”. Marcin Molski, <i>Stanislaida</i>	125
„Ojczyźnie mojej istność odjęta na świecie”. Aleksander Chodkiewicz, <i>Kartago</i>	145
„Minerwy mądrej baczne męstwo”. Nikodem Muśnicki, <i>Pułtawa. Poema epiczne</i>	167
„Cnota twoja krajowi trwałe szczęście zrobi”. <i>Wanda, królowa sarmacka</i>	211
„Idą dzielne szeregi, broń wstrząsając dumnie”. Jędrzej Świdorski, <i>Galicja oswobodzona</i>	225
„Słynąca powaby dziewica”. A.C., <i>Wenda. Pieśni sławiańskiego barda</i>	245
„By świat czytał, że Polak przed sześciu wiekami...”. Dyzma Bończa Tomaszewski, <i>Jagiellonida</i>	253
„Bóg mi oddał wasz honor”. Jędrzej Świdorski, <i>Józefada w pięciu pieniach</i>	305

„Widzę ruski gród olbrzymi”. Tymon Zaborowski, <i>Zdobycie Kijowa</i>	315
„Próżno szukasz w Miltonie wzorów i w Homerze”. Uwagi końcowe.....	357
 Bibliografia	 369
Nota bibliograficzna.....	381
Indeks osobowy	383
Summary	391

ROMAN DĄBROWSKI jest historykiem literatury polskiej, pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się obecnie głównie epoką oświecenia. Opublikował monografie: *Słowackiego dialog z odbiorcą* (1996) oraz *Poemat heroikomiczny w literaturze polskiego oświecenia* (2004), a także opatrzone wstępem i komentarzem edycje dzieł, m.in. *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia* (2001), *Jędrzej Świdorski. Utwory poetyckie. Antologia* (2010). Jest autorem licznych rozpraw naukowych i recenzji, współredaktorem tomów zbiorowych.

Treścią książki jest najpierw zaprezentowanie wybranych problemów podejmowanych w wypowiedziach teoretycznych dotyczących klasycznej epopei, a następnie dokładne omówienie dziesięciu utworów, o różnej objętości i wartości artystycznej, będących próbami realizowania reguł tego gatunku w polskim oświeceniu. Poza jednym wyjątkiem, *Wojną chocimską* Ignacego Krasickiego (1780), wszystkie pozostałe należą już do epoki postanisławowskiej i przeważnie w różny sposób wiążą się z kontekstem politycznym, w jakim powstały. Przedmiotem uwagi są tu głównie te aspekty omawianych dzieł, które wpisują je w tradycję epopei. Umożliwia to pokazanie przemian w zakresie poezji epickiej, inspirowanych nowymi koncepcjami filozoficznymi i estetycznymi, a także będących efektem erozji klasycznych przedziałów gatunkowych. Analiza prezentowanych utworów ujawnia wyraźnie ich mniej lub bardziej wyczuwalną literackość, wzrastającą rolę czynnika podmiotowego oraz ideowy i estetyczny eklektyzm. Nasuwa się konkluzja o niemożności wskazania jednej linii ewolucji klasycznej epopei, której przemiany dokonują się w różnych kierunkach. Przedstawione tu analizy mogą również stanowić inspirację do szerszej refleksji nad procesami kulturowymi, jakie miały miejsce pod koniec osiemnastego i w pierwszych dekadach dziewiętnastego wieku.

