

Mieczysław Brahmer

"Gofred abo Jeruzalem wyzwolona",
Torkwato Tasso, przekładania Piotra
Kochanowskiego, na podstawie
pierwodruku wydał, wstępem i
objaśnieniami zaopatrzył Roman
Pollak... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 43/1-2, 728-734

1952

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

czenie jako źródła literackiego, skąd czerpali nieraz autorzy powieści i dramatów historycznych, aż gdzieś po Wyspiańskiego.

Pamiętnik anegdotyczny Górnickiego, zaprawiony znaczną przymieszką retoryczności i moralizatorstwa, radzi byśmy ujrzeć na tle potężniejszego u nas szybko rozwoju pamiętnikarstwa historycznego, na którego niezwykle bogactwo wskazywał już w swoich prelekcjach Mickiewicz. Uprawia tę dziedzinę coraz większa liczba staropolskich literatów poczynawszy od XVI w., przy czym już wtedy można oznaczyć wcale rozległą skalę odmian oscylujących między historią a anegdotą, między łaciną a polszczyzną, między narracją a formą epistolograficzną (Piotrowski), między diariuszem prozaicznym a wierszowanym (Pielgrzymowski). Wyróżnienie tych odmian, ich charakterystyka bliższa, umieszczenie *Dziejów* Górnickiego na odpowiednim miejscu w tym zespole — to postulaty, których realizację ułatwi znacznie krytyczna, obficie przypisaniami wyposażona edycja Barycza.

Roman Pollak

Torkwato Tasso, GOFRED ABO JERUZALEM WYZWOLONA przekładania Piotra Kochanowskiego. Na podstawie pierwodruku wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Roman Pollak. Wydanie trzecie, całkowite. Wrocław 1951, s. LI, 1 nlb., 698. Biblioteka Narodowa. Seria II, nr 4.

Po przerwie pół wieku otrzymujemy znów pełny tekst *Jerozolimy Wyzwolonej*, nabytek tym ważniejszy, że ostatnie wydanie całkowite, ogłoszone przez Rydla w Bibliotece Pisarzy Polskich, było dobitnym przykładem braku właściwej metody edytorskiej w stosunku do klasyków literatury staropolskiej. R. Pollak dopełnia w ten sposób serii prac, jakie od lat 35 poświęcał *Gofredowi*, a w której, obok obszernej monografii i dwu wydań skróconych poematu, mieści się też szereg studiów specjalnych. Jesteśmy jednak przekonani, że krąg to jeszcze nie zamknięty: niebawem zapewne przyjdzie kolej na wyczerpującą rozprawę o przekładzie *Orlanda*, która pozwoli dopiero podjąć ocenę całego dzieła Piotra Kochanowskiego.

Historycznoliteracki wstęp do polskiego *Gofreda* z natury rzeczy mieć musi dwa ośrodki: oryginał i przekład. Szczególnie duża w tym wypadku rola przekładu, zaspakajającego przez szereg pokoleń tęsknoty za własną epopeją, stawia go na równi z wybitnymi dziełami literatury rodzimej, a przez to sprawia, że zagadnienia z nim związane wymagają o wiele więcej miejsca, niż przypadać go zwykło rozbiorowi nieprzeciętnych nawet tłumaczeń. Ale rozważania te nie zdołałyby oczywiście dotrzeć do sedna sprawy bez uchwycenia i wyjaśnienia najbardziej istotnych cech poezji Tassa.

Uderzać muszą dyskusje i ataki, które *Jerozolima* budziła od chwili swego pojawienia się i które, w różnej postaci, ciągną się przez całe stulecia. Epopeja o Gofredzie, mimo szybkiego osiągnięcia najwyższej rangi literackiej, nie przedstawiała budzić u wielu czytelników sprzeciwu polemicznego; sądził ją ostro już Galileusz, nie tłumił swej niechęci powściągliwy zazwyczaj Manzoni, a także

autor najlepszej i najpełniejszej dotąd monografii o włoskim poecie, E. Donadoni, nie tań swoich wątpliwości i zastrzeżeń. Podobnie jak dzieło, również i osoba jego twórcy przechodziła znamienne koleje. Wcześniej otoczyła ją legenda (której w latach ostatnich parę rozpraw poświęcił U. Bosco), zapisana już w początkach XVII wieku. Czyni ona z Tassa wzór poety, któremu los, obdarzywszy go darem słowa, odmawia szczęścia w życiu osobistym. Legenda ta, szczególnie bliska romantikom, rozwiana wprawdzie została przez nowszą krytykę historyczną w najbardziej efektownych epizodach. Zawisł zwłaszcza w próżni domniemany stosunek poety do księżniczki Eleonory, mającej jakoby być głównym źródłem jego udręki. Lecz ważniejsze od dowolnych, jak zwykle, i niesprawdzalnych domysłów na temat życia uczuciowego pisarza jest stwierdzenie, że już w r. 1610 szaleństwo Tassa interpretowano jako symulację, mającą być protestem wobec społeczeństwa, które nie umie należycie ocenić natchnionego twórcy. W ten sposób legenda o Tassie stała się szczególnie wymowną ilustracją motywu „poeta i świat” w jego zwróconej przeciw społeczeństwu interpretacji, pamiętnej zwłaszcza z *Chattertona* Vigny'ego. Pozytywiści znów, a przede wszystkim badacze spod znaku Lombrosa znajdowali w nieszczęśliwym autorze *Jerozolimy* przedmiot dociekań patologicznych, opartych na zawodnym materiale i przynoszących niewiele dla interpretacji samego utworu. A tymczasem, niezależnie od krytyki, utwór ten zdobył we Włoszech popularność najszerszą, bijącą w oczy na tle częstych i uzasadnionych skarg (wtórował im również w swych więziennych rozmyślaniach Gramsci), że literatura włoska, zwłaszcza od wieku XVI, była tworem wybitnie elitarnym i nie docierała do szerszych warstw narodu. Wprawdzie i paru innych spomiędzy dawnych poetów włoskich powołać by się mogło na odźwięk nie zacieśniony do sfer uprzywilejowanych. Ojciec Torkwata, Bernardo Tasso zapisuje w r. 1559, że nie ma uczonego czy rzemieślnika, starca czy pacholecia, którzy by ograniczali się do samej lektury Ariosta: zwrotki *Orlanda* śpiewa zarówno znużony wędrowiec, jak i robotnik w polu; a wszakże i Don Kiszot, który liźną trochę włoszczyzny, chwali się, że umie śpiewać stances Ariosta. Nikt jednak nie dorównał pod tym względem wziętości Tassa. Gondolierzy wiosłujący przy wtórze jego oktaw przeszli do literatury, a jeszcze przed kilkudziesięciu laty recytacja i odśpiewanie oktaw *Jerozolimy* bywały na prowincji przedmiotem konkursów i popisów w czasie wesel¹.

Cóż czyniło poemat Tassa, mimo licznych dłużyzn, tak bliskim ludowi włoskiemu? Czy może budująca opowieść o wojnie pobożnej? Czy raczej pobudzająca wyobraźnię fantastyka i egzotyzm? R. Pollak słusznie stwierdza brak warunków historycznych, które by we Włoszech XVI wieku wytworzyć mogły odpowiednie podłoże dla epiki bohaterskiej. Od dawna też dostrzeżono, jak bardzo pozorny jest „heroizm” poezji Tassa, której sferą właściwą i wyraźnie osobistą pozostaje tonacja idylliczno-elegijna, ta sama co w *Amyntasie*. Tak żywa i tak głośna w XVI i XVII wieku dyskusja, któremu z dwu poetów ferraryjskiego dworu przyznać pierwszeństwo: Ariostowi czy Tassowi, nie była tylko przypadkową kłótnią rozjuszonych pedantów. Chociaż oba poematy dzieli niewiele ponad pół wieku, reprezentują one dwie całkiem różne epoki — o czym nie zawsze może u nas się pamiętać, wymieniając jednym tchem

¹ V. Santoli, *I canti popolari italiani*, Firenze 1940, s. 42.

zasługi znakomitego tłumacza. Kiedy Ariosto cieszy się ciągłym ruchem i zmianą, z radością patrzy na bujną rzeczywistość i chłonie pęd przygód, gdy jego oktawy tętną renesansową ufnością wobec życia, Tasso pogrąża się już w mroki lat potrydenckich i ze swymi bohaterami płci obojga przede wszystkim współcierpi. Znamię cierpienia i fatalizmu kładzie się u niego na wszystkim, widnieje nad całą skalą różnorodnych obrazów. Zgięty pod podwójnym jarzmem: religijnym — zwycięskiej kontrreformacji i literackim — skodyfikowanego arystotelizmu, Tasso, który stał się już tylko kłębkim chorych nerwów, gnających go z jednego kąta Włoch w drugi, chce spełnić żądania poetyki, uznanej za obowiązującą i pnie się do wzniosłości, pragnąc zresztą podkreślić też w ten sposób, jak dalece różny jest od Ariosta (epicka *dignità* i *grandezza* pochłaniają jego uwagę i w rozważaniach teoretycznych). Nie ten jednak narzucony sobie wysiłek zyskał mu serca. Stał się Tasso szczególnie bliski tak wielu czytelnikom ówczesnym i późniejszym jako poeta niepokoju właściwego jego epoce i jego strukturze psychicznej. Jeden z wnikliwych krytyków włoskich² wykazał niedawno, jak dalece zasadnicza postawa poety znajduje odbicie nie tylko w tajemniczości pewnych epizodów (uroki nocy), ale zwłaszcza w jego słownictwie poetyckim, w upodobaniu do epitetów takich jak *ignoto*, *infinito*, *immenso* ukazujących zagubienie i osamotnienie człowieka owej epoki zmierzchu w otaczającym go świecie („*fra che nude solitudini è stretto il vostro fato*” — „w jakże nagie pustkowie wciśnięty jest wasz los!”). Cisną tu się na myśl nie tylko słowa Pascalowe: „*Le silence eternel de ces espaces infinis m'effraie*”, ale i późniejsze, pokrewne skłonności romantyków, od Chateaubrianda poczynając. A że uczucia te wyrażone zostały szczególnie sugestywną muzyką słowa, działającą jak delikatna pieśczoła zmysłowa, więc te walory pociągały przede wszystkim wrażliwe ucho włoskie, choćby nawet słuchacz (nieraz może obcy książe wielbiciel Tassa?) nie dostrzegał prawdziwego dna tej melancholii. I rzeczą najbardziej uderzającą jest chyba fakt, że w Polsce odwracają się te proporcje: część romansowa, liryczna mniejszy budzi oddźwięk u tłumacza, który też rozporządza skromniejszym zasobem środków artystycznych dla jej oddania. Przeciwnie, część „bohaterska”, będąca w tak dużym stopniu wytworem jedynie literackiej doktryny i sprawności — pod piórem Piotra Kochanowskiego, w środowisku sarmackim nabiera cech autentyzmu, zdaje się pulsować krwią i ona głównie przemawia do szlacheckiego odbiorcy, ona służy celom politycznym — „zagrzewa serca” do walk ze Wschodem.

Tasso z jednej strony jest męczennikiem swej splecionej epoki: w korzystniejszych warunkach jego zbyt wrażliwy ustrój nerwowy nie byłby zapewne wystawiony na tyle udręczeń i wstrząsów. Ale Tasso nie tylko odbija w swym dziele prąd ówczesny; że z biegiem lat chce być ich wyrazem świadomie, posłusznie, tego dowodzi chybiona przeróbka własnego poematu, ale dowodzą tego również jego studia krytyczne, zwłaszcza *Discorsi del poema eroico*, będące rozwinięciem o połowę krótszej rozprawy młodzieńczej. Dylemat ten nabiera u niego wymowy prawdziwie dramatycznej, wart też byłby może wyrazistszego jeszcze oświetlenia, niż zwięzłe uwagi we wstępie do najnowszego wydania *Jerozolimy*.

² Mario Fubini, *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso* (w tomie: *Studi sulla letteratura del Rinascimento*. Firenze 1948),

R. Pollak nie traci z oczu politycznych i społecznych nurtów epoki, podkreśla oddziaływanie środowiska na poetę. Niektóre fakty, gdyby je wspomnieć, mogłyby charakterystycznym szczegółem dopełnić nakreślonego przez wydawcę obrazu. Tak np. już pierwsze, młodzieńcze zetknięcie się poety z życiem dworskim w Urbino wciągnęło go w atmosferę, która tak fatalnie miała nad nim zaciążyć. Także wydobyte politycznego tła konfliktu Tassa z księciem Ferrary rzuca więcej światła na sprawę tę i na okres kontrreformacji we Włoszech. Znane sympatie dworu ferraryjskiego dla kalwinizmu (pamiętne jeszcze od czasów Renée de France i Marota) sprawiły, że skrupuły religijne poety mogły grozić temu dworowi poważnym niebezpieczeństwem. Oskarżenie o herezję, wychodzące z ust wybitnego pisarza, mogło być wzmocnione zwrócone przeciw Estom intrygi Watykanu, i to w chwili, gdy brak bezpośredniego spadkobiercy stawał na porządku dziennym sprawę następstwa na księżęcym tronie, a Rzym nosił się już z myślą wcielenia Ferrary do Państwa Kościelnego. Te okoliczności w znacznej mierze tłumaczą, choć oczywiście nie usprawiedliwiają, bezwzględność księcia wobec nieobliczalnego poety.

Jeśli idzie o przekład, trudno by dorzucić coś istotnego do analizy R. Pollaka, opartej na wieloletnim obcowaniu z poematem. Nie we wszystkim jednak podzielałbym poglądy wydawcy na kolejne redakcje tekstu polskiego. Już niezależne od siebie artykuły J. Krzyżanowskiego i Pollaka wysunęły przed laty to zagadnienie (Pamiętnik Literacki, XIV, 1916). Wydaje się rzeczą bezsporną, że drukowana redakcja *Jerozolimy* poprzedzona była przez inną i że układ rymów, właściwy oktawie, wprowadził tłumacz dopiero do redakcji ostatecznej — może pod wpływem czy nawet przy współudziale Jana Tęczyńskiego, chociaż o współpracy tej nie sposób powiedzieć coś bliższego, jeśli się zważy zwłaszcza, jak mało ścisły bywał pochwalny język dedykacji. Czy jednak równie przekonywujące są inne, dalej idące wnioski wydawcy? „Najpierw — czytamy — przekładał Kochanowski *Gofreda* skupiając zawartość każdej Tassowej oktawy w zwrotkę złożonej z sześciu 11-zgłoskowców o rymach albo parzystych, albo układanych według schematu *ababc*. Niezadowolony z tej redakcji tłumacz porzucił ją i przeszedł do *Orlanda*. Tu znów inną, obszerniejszą zwrotkę zastosował, również sześciowierszową, ale złożoną z 13-zgłoskowców rymowanych parzyście. Wrócił potem do *Gofreda* i teraz uzupełniał sześciowiersze do oktawy. Po wydaniu poematu zabrał się do przebudowy poprzedniej redakcji *Orlanda*, rozrzeczając sześciowiersze do ośmiowierszy parzyście rymowanych”. Podobnie kolejne przemiany zwrotki w przekładach Kochanowskiego ujmuję szkic, pomieszczony w Sprawozdaniach PAU z października 1946.

Nie mogę tu się oprzeć poważnym wątpliwościom. Nie widzę najpierw żadnych podstaw do przyjęcia zdecydowanych pobudek uczuciowych u tłumacza, który pod wpływem zniechęcenia „porzucił” jakoby pierwotną redakcję *Gofreda*, by jąć się *Orlanda*. To jednak może być tylko sporem o słowa. Co ważniejsze, przytoczone dawniej i obecnie argumenty nie zdołały mnie przekonać, by zwrotka przekładów *Gofreda* i *Orlanda* była początkowo sześciowierszowa. Przeczy temu występująca w przekładach poetyckich skłonność do pomnażania raczej ilości wierszy, niż do ich kondensacji, i to tak znacznej (skrócenie o 1/4!). Zwłaszcza przy daleko idących różnicach w wyrobieniu języka literackiego i w umiejętności wersyfikacyjnej, jakie wówczas istniały

między Włochami a Polską, zabieg podobny wydaje się całkowicie nieprawdopodobny. Po drugie, jeśli by nawet w zastosowaniu do niewielkiego fragmentu dopuścić było można koncepcję dokonywania różnych prób wstępnych przez poetę, to zupełnie sprzeczny z psychologią tłumacza i zwykłym tokiem jego pracy byłby nielada wysiłek: przekształcanie całych dwu ogromnych poematów przez zamianę zwrotki 8-wierszowej na 6-wierszową, by następnie powrócić do (tak czy inaczej rymowanych) ośmiowierszy obu oryginałów. Nie przeczę, że dość liczne stosunkowo zwrotki *Gofreda* dadzą się zamienić na sześciowiersze bez większego uszczerbku dla zawartości treściowej w porównaniu z oryginałem. Wynika to jednak z faktu, że oktawa w sposób naturalny rozłamuje się zazwyczaj na dwuwiersze i Kochanowski, walcząc z dużymi dla siebie trudnościami tej strofy (mimo tak częstych u niego rymów gramatycznych, a niekiedy nawet identycznych), w swych zabiegach wersyfikacyjnych posługuje się właśnie dwuwierszem jako częstką podstawową, jako wymiennym elementem konstrukcji; w dwuwierszu skupia czasem zawartość wypełniającą więcej linijek u Tassa lub też dwuwierszem dopełnia zwrotki, gdy powstała w niej wyrwa na skutek dokonanych przesunięć. Hipotezę początkowego wprowadzenia sześciowierszy można by, jeśli idzie o *Gofreda*, podpierać dowolnym zresztą i powierzchownym przypuszczeniem, że nie mogąc od razu opanować oktawy, Kochanowski starał się najpierw zastąpić ją sestyną epicką (*ababce*). Ale nie jest wcale rzeczą oczywistą, że więcej trudności nastroczało mu znalezienie dwu niewymyślnych rymów, niż znaczne, stałe zacieśnianie zawartości strofy — a przy tym argument ten nie ma zastosowania w *Orlandzie*, którego Pollak obejmuje również swą hipotezą. Tak więc sądzę, że jedynie odnalezienie autografu (czy też odpisu) owej domniemanej redakcji pierwotnej mogłoby narzucić przyjęcie wysoce nieprawdopodobnego przypuszczenia, by początkowa redakcja zarówno *Gofreda* jak *Orlanda* wprowadzała zwrotki sześciowierszowe.

Trzeba też poczekać na zapowiadzaną monografię o *Orlandzie*, by rozważyć gruntownie proponowaną przez Pollaka ocenę artystycznych osiągnięć Kochanowskiego w jednym i w drugim przekładzie. Jak wiemy bowiem z wygłoszonego przed pięciu laty referatu, zdaniem badacza, 25 pierwszych pieśni *Orlanda* reprezentuje „najwyższy stopień kunsztu tłumacza, nie zamącony robotą rymotwórczą, jak w *Gofredzie*. Oktawa bowiem w tym ostatnim tyratyzuje wszystkie inne składniki poematu, kępuje swobodny tok epickiej opowieści, uboży piękno oryginału. Natomiast strofa *Orlanda* w jego pierwszej części tworzy dostatecznie obszerne ramy, z których zawartość oktawy oryginału mieści się swobodnie i niemal z reguły bez reszty. Wrażliwe sumienie rzetelnego artysty i prawdziwego poety każe tłumaczowi wyrzec się powierzchownych czarów oktawy celem zachowania wyższych i głębszych wartości artystycznych” (Sprawozdania P A U, 1946, s. 256—7). Rzecz cała w tym, czy „czary oktawy” można uznać u Ariosta za „powierzchowne” i czy rezygnacja z nich nie jest bardzo istotnym uszczerbkiem dla „głębszych wartości estetycznych” poematu. Oktawa jest u Ariosta zwrotką nie mniej intymnie zespoloną z treścią utworu, jak w *Beniowskim* Słowackiego (który nie darmo też czyni aluzje do swego poprzednika). Rezygnując z niej okaleczamy nieodwołalnie także ironię Ariosta, który tak umiejętnie wykorzystuje strukturę tej właśnie zwrotki, gdzie dwuwiersz końcowy na różne sposoby dopełnia i rów.

noważy sześć wierszy poprzedzających, kładzie na nich akcent ostateczny nie tylko w formie pointy. Pod tym względem istnieje znaczne podobieństwo między stosunkiem dwu części oktawy i dwu także nierównych i na innych rymach opartych części sonetu. Inna rzecz, czy pełnowartościowy przekład *Orlanda* możliwy był w Polsce XVII wieku. Najświetniejszy poemat włoskiego Renesansu, igrający całym kręgiem legend rycerskich, który ma dla autora walor już jedynie estetyczny, z konieczności stawał się wtedy u nas tylko opowieścią o niezwykłych przygodach i przedziwnych losu zrzędzeniach. Nie mylił się bodaj Mickiewicz, gdy porównując Jana Kochanowskiego z współczesnymi mu poetami innych krajów, powiadał w Collège de France (4 VI 1841): „ton zresztą Ariosta był dla Kochanowskiego za lekki, ta ironia dowcipna, co oznaczała już starość sztuki, nie dawała się pojąć człowiekowi, należącemu do plemienia młodzieńczego i pełnego zapału”. Bylibyśmy dziś skłonni wyrazić to spostrzeżenie nieco innymi słowami, ale samo przeciwstawienie dwu poetów i dwóch kultur nie staje się wskutek tego mniej trafne. To zaś, co powiedziano o Janie Kochanowskim, z równą słusznością dotyczyć może i Piotra. A takie czy inne stanowisko wobec polskiego *Orlanda* wpłynąć też musi i na ostateczną ocenę *Gofreda*.

Tekst *Gofreda* w pełnym wydaniu Biblioteki Narodowej opracowany został z wielką dbałością. Powściągliwość w jego modernizacji jest wyrazem starania, by dać jak najwierniejszy obraz języka i jego wahań a nawet niekonsekwencji zarówno w mowie jak w piśmie, nie zmieniając ani form gramatycznych, ani cech fonetycznych utworu (czy nie przesadą jednak traci wstrzemięźliwość, jaką zachowano przy wprowadzaniu ó?). Wnoszenie z rymów o wymowie ówczesnej może być czasem zawodne, gdyż rymy niedokładne spotyka się w *Gofredzie* wcale często (np. XIX 38 i 115; XX 124 i 144). Przytoczone we wstępie różnice między dwoma egzemplarzami pierwodruku są może wskazówką, że mamy do czynienia z dwoma różnymi nakładami, zachowującymi tę samą datę — chwyt wydawniczy, ujawniony już w bibliografii Jana Kochanowskiego.

Komentarz objaśnia przede wszystkim wyrazy i formy staropolskie, usuwa trudności słownikowe i gwarantuje właściwe zrozumienie tekstu. Niekiedy można by się spierać o drobne szczegóły. Tak np. zaraz w pierwszej zwrotce interpretacja wiersza trzeciego „O, jako wiele dla Chrystusa Pana...”, uznająca go za elipsę, równoznaczną z „(śpiewam) o (tym), jako wiele...” nie wydaje się bezsporną i raczej do czynienia tu mamy po prostu z wykrzyknikiem, niejednokrotnie występującym w podobnej funkcji: „O, jakoś silne winien mieć staranie...” (I, 17) lub „O, jako tę śmierć będę znał szczęśliwą” (II, 35) i in. Tu i ówdzie, obok znaczenia wyrazu staropolskiego, czytelnika interesowałyby również jego postać, na co nie znajduje odpowiedzi (np. *kie* — ‚kwitnie‘, XVI 15 — por. paralelizm: *czyś* — ‚czytać‘ i i.). Słuszną oszczędność zastosowano przy objaśnianiu licznych imion własnych, występujących w tekście, gdzieśgdzie jednak pożądanę się wydaje rozwiązanie zagadkowo sformułowanych aluzji historycznych (np. VII, 72: „To jest miecz własny, którego używał Saski odstępca swojej zwierchniej głowy” — warto by bodaj stwierdzić, że idzie o Rudolfa Szwabskiego, rywala Henryka IV; podobnie VII, 64).

Piękne i niezwykle pieczołowite wydanie Pollaka udostępnia więc znowu pełny tekst *Gofreda* tym wszystkim, co — wierni tak dawnej już tradycji, ma-

jącej za sobą Mickiewicza i Słowackiego, Sienkiewicza i Żeromskiego — zwracać się będą do niego jako do źródła świetnej staropolszczyzny.

Mieczysław Brahmer

KORPUS LITERATURY „MIESZCZAŃSKIEJ” WIEKU XVII

Dr Karol Badecki, profesor tytularny U. J., laureat nagrody państwowej z r. 1950, kawaler orderu Odrodzenia, może być słusznie dumny z tych odznaczeń, które przyniosła mu czterdziestoletnia, uporczywie konsekwentna praca edytorsko-naukowa, zamknięta w granicach bardzo wprawdzie wąskich, ale w ich obrębie całkowicie i planowo wykonana. Badecki mianowicie, począwszy od r. 1910, gdy razem z mistrzem swym, J. Kallenbachem, wydał *Lament chłopski na pany*, gromadził i zbierał osobliwości literackie, którymi niegdyś interesowali się żywo Kraszewski i Wójcicki, a na których doniosłość, jako na okazy tego, co nazywał „literaturą sowiżrzalską”, przed pół wiekiem kilkakrotnie zwracał uwagę Aleksander Brückner; co więcej, nie poprzestając na samym zbieraniu, Badecki utwory te począł wydawać sposobem, przed laty czterdziestu praktykowanym, ogłaszając je czy to w serii Białe Kruki, czy w akademickiej Bibliotece Pisarzy Polskich. Ponieważ jednak sposób ten okazał się zawodny, Białe Kruki bowiem ograniczyły się do dwu tylko tomików, a Biblioteka Pisarzy Polskich wykazywała inne niedogodności, Badecki zdecydował się na zadanie bardzo niezwykle, porwał się mianowicie na „korpus”, zbiór całej „literatury mieszczańskiej”, jak ją nazwał, i zbiór ten szczęśliwie doprowadził do końca. Jako wstęp do tekstów dał ogromną, pięćsetstronicową „monografię bibliograficzną” (1925), starannie i ozdobnie wydaną przez Ossolineum, a dzisiaj należącą do książek bardzo rzadkich, tj. „bibliografię rozumowaną” druczków w. XVII, rozproszonych po wszystkich bibliotekach polskich i wielu obcych, parukartkowych często ulotek, z których sporo przepadło w ostatniej połodzie wojennej. Same zaś teksty pojawiły się w czterech okazałych tomach jako *Polska komedia rybaltowska* (1931) i *Polska liryka mieszczańska* (1936), które te zbiory również dzisiaj do rzadkości należą, a wreszcie Biblioteka Pisarzy Polskich już po wojnie przyniosła *Polską fraszkę mieszczańską* (1948) i *Polską satyrę mieszczańską* (1950)¹.

Tak się składało, że pierwszym trzem członom owego pięcioksięgu poświęciłem spore recenzje, w których — oddając wydawcy zasłużone pochwały —

¹ *Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowiżrzalskie*. Pierwsze wydanie zbiorowe z podobiznami 13 drzeworytów opracował Karol Badecki. Kraków 1950. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, s. XLVIII, 479. Ten sam tytuł z podtytułem: *Utwory wyłączone z pierwszego wydania zbiorowego*, s. 30. — Osobne odbicie z wydawnictwa PAU Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 91, wytłoczone w 30 egzemplarzach. — *Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowiżrzalskie*. Pierwsze wydanie zbiorowe z podobiznami 8 drzeworytów opracował Karol Badecki. Wydano z zasilku Prezydium Rady Ministrów i Ministerstwa Oświaty. Kraków 1948. Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, s. XXXVIII, 434. Ten sam tytuł z podtytułem: *Utwory wyłączone z pierwszego wydania zbiorowego*, s. 20. Biblioteka Pisarzy Polskich, nr 88.