

# Alfred Fei

---

"Samuel Twardowski jako poeta barokowy", Róża Fischerówna, Kraków 1931 ; "Zbigniew Morsztyn. Życie i twórczość", Zofja Mianowska, Poznań 1930 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4, 321-342

---

1931

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tekst zabytku, podające tekst ten w postaci niezgodnej z przekazem piśmiennym, pretendować do nazwy edycji krytycznej nie może. A szkoda, bo „Obłężenie Jasnej Góry“ na edycję naukową naprawdę zasługuje.

*Juljan Krzyżanowski.*

**Róża Fischerówna:** Samuel Twardowski jako poeta barokowy. (Prace historyczno-literackie, nr. 37). Kraków 1931, str. 175.

**Zofja Mianowska:** Zbigniew Morsztyn. Życie i twórczość poetycka. (Odbitka z IV tomu Prac Komisji Filologicznej Pozn. Tow. Przyj. Nauk). Poznań 1930, str. 104.

Od czasu studjum Porębowicza o Andrzeju Morsztynie po raz pierwszy pojawia się praca, która już w tytule zapowiada badanie poety naszego siedemnastowiecza jako reprezentanta baroku. Nie jest to przypadek. Gruntowna rewizja poglądów na barok, jaka się dokonała, wywołała potrzebę omówienia cech, uznanych przez współczesną naukę za barokowe, na konkretnym przykładzie. Wybranie zaś jako przedmiot rozważań autora, lekceważonego dawniej, rehabilitowanego zaś częściowo przez nowsze studia, wywołuje tem żywsze zainteresowanie. Odrazu jednak budzi się wątpliwość. W poglądach tak na czynniki duchowe baroku, jak i na jego cechy formalne, daleko dotąd do zupełnej zgodności. Nasuwa się więc pytanie, jak z tą trudnością poradziła sobie autorka, lub wprost, czyje poglądy na barok (i w jakim stopniu) wzięła za podstawę swojej pracy.

W charakterystyce baroku autorka idzie za Wölfflinem i Ermatingerem, łącząc poglądy ich w jedną całość. Może to budzić pewne zastrzeżenia. Wölfflin<sup>1</sup> ustala dla sztuk plastycznych wyróżniające cechy formalne, „kategorje oglądu“ (*Anschauungskategorien*), unikając (choć to się nie zawsze udaje) wiązania tych form z podłożem duchowym. Ermatinger charakteryzuje postawę duchową baroku (napięcie<sup>2</sup> między radością życia a chrześcijańskim wyrzeczeniem się doczesnego świata) i formę poetycką jako jej wyraz. Napozór nic niemożliwego w łączeniu tych zapatrywań. A jednak, czy zgodziliby się obaj teoretycy na wyprowadzanie „malarzkości“ sztuki barokowej z owego wewnętrznego napięcia, uważanego przez Ermatingera za istotne dla baroku, jak to czyni autorka (str. 2—3)?<sup>3</sup> Ten brak zharmonizowania charakterystyki baroku nie odbił się jednak w pracy w postaci niekonsekwencji ani fałszywych wniosków. Dokonany został rozdział „strefy wpły-

<sup>1</sup> W cytowanych przez autorkę *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

<sup>2</sup> Autorka używa wyrażenia „rozdarcie wewnętrzne“, co nie oddaje właściwie terminu Ermatingera *Spannung*, mającego specjalne znaczenie w jego teorii poezji (por. *Das dichterische Kunstwerk*, 1921, str. 53 nn. i 107 nn.).

<sup>3</sup> Charakterystyczne, że Ermatinger jest przeciwnikiem przenoszenia metod historii sztuki do badań literackich (l. c., str. VII; *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung*, 1926, str. V).

wów“ dwóch teoretyków: w części pierwszej, traktującej o reakcji Twardowskiego na wrażenia zmysłowe, idzie autorka za Wölfflinem, tam zaś, gdzie mówi o cechach wewnętrznych baroku (a więc w niektórych punktach części drugiej i syntezy), przeważnie za Ermatingerem. Przenosząc kategorie Wölfflina, stworzone dla sztuk plastycznych, do analizy poezji, odnosi je wyłącznie do obrazu w poezji (dwie z nich, barokowa niejasność i jedność bez wątpienia w rozbiórce utworu poetyckiego mogą mieć szersze zastosowanie), ustalenie zgodności między obrazem w malarstwie barokowym i współczesnej poezji uznając za główne zadanie swej pracy. Pokrewieństwo obrazu w poezji z współczesnym jej malarstwem w jednym szczegółowym wypadku zauważył już St. Witkiewicz<sup>1</sup>, ale porównanie o tak dużym syntetycznym zakroju i znaczeniu jest w naszej literaturze naukowej nowością.

Część pierwsza pracy poświęcona jest pierwiastkom malarskim, ruchowi i dźwiękowi. Autorka nie rozpatruje obrazu ze stanowiska pięciu kategorii Wölfflina, lecz rozważa kolejno jego elementy: barwy, światło, kształt i linię, wreszcie przestrzenność. Zgodnie z tym podziałem daje systematyczny rozbiór obrazów Twardowskiego jedynie ze stanowiska dwóch kategorii Wölfflina, malarzkości i głębi. O niejasności wspomina tylko przygodnie przy rozbiórce obrazów (str. 42, 69, 112) i przy syntetyzowaniu (str. 96), o jedności jedynie w cząstkowej i ostatecznej syntezie (str. 96 i 169)<sup>2</sup>, o atektonice obrazu zupełne milczenie.

Zastosowanie teorii Wölfflina do obrazu w poezji nie jest jednak zawsze zupełnie śc.śt. Podczas gdy efekt głębi w obrazach Twardowskiego wykazany jest przekonująco i precyzyjnie, to pogląd autorki na barokową malarskość i renesansową linijskość obrazu w poezji wymaga korektury. Wölfflin znajduje w sztuce renesansowej piękno linii, którego niema w sztuce baroku, gdzie przeciwnie unika się jasnego konturu a efekt artystyczny wydobywa z barw i światła; nie odmawia jednak malarstwu renesansowemu znakomitych efektów kolorystycznych, jakkolwiek w kolorystyce renesansu i baroku widzi znaczne różnice. Autorka przyznała barokowi w poezji efekty barwne i świetlne, przy braku piękna linii, renesansowi piękno linii przy braku czy zupełnym ubóstwie barw (str. 28, 57, 9, 166—7). Transponując dla sprawdzenia jej pogląd na malarstwo, musielibyśmy dojść do wniosku, że w renesansie znajdujemy rysunek, w baroku obraz barwny. Nie podobnego u Wölfflina, który i linijskość barwnego obrazu renesansu, i malarskość rysunku barokowego poddaje do-

<sup>1</sup> *Mickiewicz jako kolorysta*: „Odrodzenie się pełnego malarstwa, rozkwit kolorystycznego kierunku... przypada właśnie na czas twórczości Mickiewicza. Kiedy Mickiewicz pisał *Pana Tadeusza*, Delacroix był w pełnym boju z perukowym klasycyzmem i linijską kaligrafją“. (*Sztuka i krytyka u nas*, 1899, str. 227).

<sup>2</sup> Raz wbrew panującej w studjum zasadzie stosowania teorii Wölfflina wspomina o jedności w opisie wrażenia słuchowego.

kładnej analizie<sup>1</sup>. Nieporozumienie to powstało dzięki fałszywemu metodycznie zestawieniu Twardowskiego jako reprezentanta baroku z Kochanowskim jako reprezentantem renesansu. Widząc niezwykle ubóstwo barw u Kochanowskiego, a zauważywszy w opisie Doroty z XI pieśni „Sobótki“ piękno linii, autorka zbyt pochopnie to uogólniła. Należało wziąć pod uwagę, że wrażliwość wzrokowa Kochanowskiego była mała (podobnie jak u barokowego A. Morstyna) i że nie tylko barwa ale i linja jest u niego rzadka. Obrazy w jego poezji są wyjątkami, a i wtedy, kiedy się pojawiają, są konwencjonalne, jak w przytoczonym przez autorkę wypadku (z wyjątkiem żywego porównania do brzozy), choć niektórzy nie wiedzący, co to obraz w poezji, badacze długo a czasem górnie rozprawiają o obrazach w jego utworach. Odkładając do innego miejsca porównanie obrazu w naszej poezji renesansowej i barokowej, ograniczymy się tu do jednego krótkiego przykładu z Kłownica<sup>2</sup>.

Łowi łopatonogie i czerwono-nose  
Ptaki, co trawę szczypią, straszne, gegogłose;  
Zdybie czasem cietrzewia z czerwonym ciemieniem,  
W złoto-główn ubranego, z szarłatnym grzebieniem.

O złodziejskich tu łowach mowa, więc choć cietrzew wymieniony, o gęsi i koguta idzie (ironicznie „ptaki straszne“, i „cietrzew“). I na barwy i na linję zwrócił tu poeta uwagę. Na precyzyjniejsze określenie linii zdobył się gdzie indziej, nazywając gęsi „dłoniatonogiami“<sup>3</sup>. Ciekawe, że nawet tam, gdzie linja niewspomniana, autor wyobrażał ją sobie, bo „ciemień“ i grzebień koguta nie zlewają mu się w jedną plamę czerwoną, ale każdy kształt jest jasno odgraniczony. Mamy tu do czynienia z żywą obserwacją, nie konwencją literacką i odcieniem barw, a nawet przymiotniki z przyrostkiem: *-awy* na ich określenie (jak „czerwonawy“) nie barok dopiero wprowadził do poezji polskiej. Jeżeli obraz przytoczony porównamy z podanymi przez p. Fischerównę obrazami Twardowskiego, w których barwy poszczególnych przedmiotów mienia się w oczach a nawet zlewają, dojdziemy do określenia linijności i malarskości obrazu w poezji, zgodnego z ustaleniem tych cech w malarstwie. Pamiętać tylko należy, że tego rodzaju badanie można stosować jedynie do poetów, posiadających wyobraźnię wzrokową, w innym bowiem wypadku albo do żadnych wniosków nie dojdziemy, albo, co gorsze, rozumowanie nasze zejdzie na manowce.

Odwojowawszy w ten sposób dla renesansowej poezji barwy, wypada zastanowić się, czy ściśle jest to, co autorka mówi o linii u Twardowskiego (str. 53—7). I tu jej ujęcia akceptować nie można, spotykamy bowiem ciągle pomieszanie dwóch terminów: linja

<sup>1</sup> Malarskość i barwność to dwa zupełnie różne pojęcia. Rozróżnieniu ich poświęcił Wölfflin dłuższy ustęp w „*Renaissance u. Barock*“ str. 25—27 (*Gegensatz von malerisch und farbig*).

<sup>2</sup> *Worek Judaszów* (*Pisma*, Tur., str. 94).

<sup>3</sup> *Flis* (l. c., str. 8).

i kształt. Wiadomą jest jednak rzeczą, że malarstwo barokowe, choć wyrzekło się linii, bynajmniej nie przestało (nie mogło przestać) odtwarzać kształtu, a nawet kształtem operująca rzeźba tego okresu w pogoni za efektami malarskimi nie dba o piękno linii. Niepodobna więc wszędzie tam, gdzie (rzadko zresztą u Twardowskiego) wspomniany jest kształt, widzieć linię, bo na przykładzie Klonowica przekonaliśmy się, że poeta rozporządza środkami dla zaznaczenia linii. Przeciwnie, wiedząc, jak Twardowski w innych obrazach zacierał linię, logiczniej będzie i tu jej sobie nie wyobrazić, zwłaszcza, że niektóre z cytowanych przez autorkę ustępów to opisy „malarskiej“ rzeźby barokowej. Linijność podejrzewać można istotnie tylko w opisie Dafny, przemieniającej się w wawrzyn („sękowe boki“ zwłaszcza na to naprowadzają). Tak więc ściślejsze sprecyzowanie malarskości i linijności doprowadziło w pierwszej swej części do mniej, w drugiej do bardziej radykalnych wniosków, niż wysnute przez p. Fischerównę.

Mówiąc o barwnych i świetlnych efektach u Twardowskiego, baczniejszą uwagę zwrócić należało na pozamalarskie tendencje, przejawiające się w jego obrazach. Wspomina autorka, że efektów świetlnych używał też dla uświetnienia jako wyraz przepychu (str. 46), nie zauważyła jednak, że czasem w staraniu o przepych ginie sens malarski. Tak jest w opisie wejścia na drugie piętro pałacu Sławy (str. 19—20), choć autorka widzi tu tylko „ton nie tak jednolity“. Rzeczywiście jest tu miedź, szmaragd, srebro, złoto, diament i szafir (jedyny raz u Twardowskiego!).

A na srebrnych podstawkach nimfy złotolite  
Głowy żubrze trzymają w dyjamenie ryte.

Wyraźne tu stopniowanie kosztowności, co razem z wyjątkowym ukazaniem się szafiru mimo rzadkości barwy niebieskiej u Twardowskiego wskazuje nam bezspornie na tendencje tego opisu. Omawiając wnętrze pałacu Diany (str. 13), trzeba było może podkreślić, że utrzymanie go w barwie zielonej jest w związku z przywiązaniem do niej znaczeniem symbolu czystości.

Subtelna analiza ruchu u Twardowskiego (który autorka za Wölfflinem uznaje za cechę barokową) i charakterystyka mało zresztą urozmaiconych dźwięków w jego poezji dopełniają pierwszej części studjum. Ta część książki wnosi do nauki naszej rzeczy i nowe i ważne. Pierwszy to bowiem raz wykazano i to w sposób bezwzględnie przekonujący, że poeta staropolski dawał w swojej poezji cały szereg obrazów zarówno otaczającego go życia (przyrody i ludzi), jak i obrazów fantastycznych, i że obrazy te nie tylko są pod względem barwy, światła i perspektywy żywe i jednolite a więc artystyczne, ale że sposób ich malowania jest charakterystyczny dla danej epoki<sup>1</sup>. Nieprecyzyjność niektórych ujęć nie może tej zaśluzgi pomniejszyć.

<sup>1</sup> Na dwa starannie przestrzennie skomponowane (pozbawione zresztą barw) obrazki przyrody w *Sielankach ruskich* Zimorowica zwrócił już uwagę

Po gruntownym zbadaniu w części I-ej reakcji na wrażenia zmysłowe w części II-ej szkicowo i bez starania o jednolitość konstrukcji autorka omawia inne cechy baroku. Dysproporcja jest uderzająca: 127-u stronom cz. I-ej odpowiada zaledwie 26 stron cz. II-ej. Wywołać to może wrażenie, że badanie reakcji poety na wrażenia zmysłowe jest głównym zadaniem charakteryzującego jego twórczość historyka literatury, lub, że postępować tak trzeba specjalnie przy rozbiórce poezji barokowej. W rzeczywistości jest to tylko jeden z momentów badania, wcale nie ważniejszy od kilku innych. „Inne właściwości barokowe“ krótko więc zostały omówione. Gorzej, że w drugiej części nagromadzono rzeczy różnego rodzaju, nieoparte o żaden szkielet konstrukcyjny. Czytamy tu więc o mitologii, która częściowo jest motywem, częściowo środkiem formalnym, o patosie, który jest wyrazem stosunku poety do swej wizji, o skłonności do efektów grozy, motywów groteskowych i perwersyjnych, o uczuciach bohaterów i nastrojach (przyczem nastroje postaci poetyckich od uczuć oddzielone są uwagami o nastrojowych krajobrazach). A przecież przeciw conajmniej tych ciekawych spostrzeżeń i uwag (patos, groza, gwałtowność uczuć, groteska, perwersja) dałaby się połączyć w całość na zasadzie przejętego od Ermatingera we wstępie określenia zasadniczej postawy duchowej baroku. Jeżeli zaś autorka miała wątpliwości odnośnie do zastosowania ujęcia Ermatingera, to jak zrozumieć wysunięcie go na czoło we wstępie i to bez zastrzeżeń?

Charakterystyka roli mitologii w naszej poezji barokowej żywa i pełniejsza od dotychczasowych usiłowań. Autorka nie zdaje sobie tylko sprawy z tego, że u naszych poetów barokowych, Ignących do fantastyczności a nie śmiejących wprowadzać do swych utworów rodzimych boginek i rusałek, nimfy i t. p. bóstwa starożytne odgrywają czasem rolę świata fantastycznego, a nie są tylko uczoną ozdobą (str. 140—1, cytaty z „Wład. IV“, str. 73 i 153). Konwencjonalne w XVI w. nimfy, z ciekawością wyglądające z wody (np. z „Pamiętki“ Kochanowskiego), zmieniły się w istoty pełne szczerego życia. By twierdzenie to nie wydawało się zbyt pochopne, przytoczymy jeszcze przykład z Kochowskiego<sup>2</sup>. Wojsku Jana III jakaś wychyłona z wody nimfa nuci na chwałę.

Co gdy przy moście kończy Nimfa bliskiem,  
Po gładkie piersi ukazana z wody,  
Nad niewidanym żołnierz widowiskiem  
Stanąwszy, pasie wzrok z pięknej urody,  
Dokąd gwałtownym popchniony naciskiem  
Poślednim miejsce daje, co był wprzody,  
A owo zniknie właśnie jak na scenie  
Łakomy sercu urody widzenie.

Adamczewski, ale uważał niezbyt bogatą pod tym względem muzę B. Zimorowica za wyjątek w poezji staropolskiej. (*Oblicze poetyckie B. Zimorowicza*, 1928, str. 29—37). Zagadnieniu szczegółowemu poświęcone jest piękne studjum Pollaka, *Morze w poezji staropolskiej (Strażnica Zachodnia*, 1923, nr. 4—5).

<sup>2</sup> *Dzieło Boskie albo pieśni Wiednia wybawionego*, Kraków 1684, str. 19.

Określenie (dla przeciwstawienia i odgraniczenia) roli mitologii w poezji renesansowej jest nieściśle. Czy rzeczywiście w naszej poezji XVI w. „starano się nie odstępować w szczegółach od tego, co tradycja przekazała, a nauka odkryła“ (str. 136)? Porównanie pod tym względem dwu „Satyrów“ nie pozwoliłoby na takie twierdzenie. Satyr Kochanowskiego przedstawia się nam wprawdzie zgodnie z klasyczną tradycją, a w zakończeniu konsekwentnie w stosunku do maski antycznej powołuje się na Chirona, ale kiedy ma mówić o sprawach religijnych, oświadcza niespodzianie, że jest ochrzczony przez pobożnych pustelników. Czy nie pomieszanie mitologicznej postaci antycznej z pojęciami chrześcijańskimi? Pamiętać jednak trzeba, że ten moment odczuwa się u Kochanowskiego jako niespodziankę. Przybrawszy maskę antyczną, by móc swobodniej przemawiać („dać wam taką łacinę, żeby wam szło w pięty“), musi autor jakoś usprawiedliwić przemawianie pogańskiego bożka w sprawach kościelnych. Wyraźnie odczuwamy jednak przez cały czas, że mamy do czynienia nie z żywą postacią, lecz za Satyrą przebranym autorem. Inaczej raziłoby nas, skąd ten Satyr, którego „dom był zawždy, gdzie nagęstsze lasy“, jest tak dokładnie poinformowany o dawnych i współczesnych stosunkach w Polsce. Tak więc, choć odstępuje od tradycji starożytnej, dba poeta o to, by postać nie przystosowywała się całkiem do obcego jej ła, zachowuje poczucie dystansu między światem starożytnym a współczesnością. To poczucie dystansu, istotne dla stosunku naszej szesnastowiecznej poezji do klasycznego Olimpu (choć nie u wszystkich tak wyraźne jak u Kochanowskiego), zatraciło się w XVII w. U Twardowskiego Satyr podejmuje w swej leśnej budzie zabłąkanego w nocy senatora i, popijając wino, przysłane przez jedną z Oread, rozmawia z nim o stosunkach polskich.

Rozważywszy część szczegółową studjum, nim przyjrzymy się charakterystyce utworów i autora, musimy zastanowić się jeszcze nad tem, czy analiza jest zupełna, a więc czy daje podstawę do pełnej i ściśle na wynikach badania opartej syntezy. Okazuje się, że pominięte zostały tak ważne zagadnienia, jak stosunek autora do tematu (uwagi o patosie wyczerpują tylko część tej rozległej kwestji), kompozycja utworów, język jako środek wyrazu artystycznego. Domaganie się opracowania kompozycji może się wydawać postulatem czysto teoretycznym. Kompozycja „Dafnis“ przejęta jest, zdaje się, z libretta, kompozycję „Nadobnej Paskwaliny“ której oryginalność też wątpliwa, omówił Pollak w wydaniu „Biblioteki Narodowej“. Poematy historyczne Twardowskiego uważano jeszcze niedawno za kroniki rymowane, a jeśli autorka zaznacza w syntezie (str. 61—2), że poszczególne punkty „Władysława IV“ stanowią właściwie poetyckie rapsody z jakimś szczególnie ważnym faktem jako ośrodkiem, to mogłoby się wydawać, że dość zrobiono. Należy jednak szczegółowiej rozpatrzyć kompozycję poszczególnych punktów jako całości (są w nich bowiem pewne, choć częściowo tylko przeprowadzone, tendencje kompozycyjne), przedewszystkiem

zaś kompozycję poszczególnych epizodów. By słuszność tej napozór bez związku z konkretnym materiałem literackim postawionej tezy udowodnić, wykroczyć musimy poza ramy recenzji i zbadać sprawę na jednym konkretnym przykładzie.

Jako przykład artystycznej kompozycji epickiej u Twardowskiego weźmy opis wyprawy cecorskiej z „Władysława IV“ (Punkt II), najznakomitszy może fragment epicki w jego twórczości. Odrazu narzuca się ciągłe używanie jednego środka kompozycyjnego — kontrastu, tak charakterystycznego dla baroku. Wydobywa go autor przez przeciwstawienie wojska i hetmana (tak pociągające i późniejszych poetów), konfrontowanie marzeń rycerstwa z rzeczywistością, narzucanie czytelnikowi w pogodnych chwilach wyprawy obrazu jej wstrząsającego zakończenia, wreszcie w opisie klęski samej wspominając o przeszłych zwycięstwach. Przyjrzyjmy się temu w szczególach. Kiedy hetman wzywa na wyprawę wołoską, ściąga młodź „jako na wesele i zwycięstwo gotowe“, ale wojska gromadzi się wszystkiego tylko siedem tysięcy, a autor zaznacza, że w nich była cała obrona Rzeczypospolitej (str. 71)<sup>1</sup>. Pierwszy to kontrast, najslabiej zaznaczony. Wojsko pewne jest już nie zwycięstwa, ale triumfów. Kiedy na radzie wojennej rozważa się, czy przejść Dniestr, wołają zwolennicy tego planu:

Na lud zniewieściało  
I nikczemny pogański, z śmieci pozbierany  
I lada skąd motłochu, idzie nasz przebrany  
Nasz żelazny. str. 72.

Spodziewają się też wnet widzieć „wpół Tracylej dalekiej“.  
Na co wszyscy przypadną, prócz hetman sam jeszcze,  
Jakoby czuł złe swoje i serce miał wieszczce,  
Nie chce się rezolwować. str. 73.

Wywoławszy niepokój przeciwstawieniem przed wyprawą na triumf trąbiącego wojska i wahającego się, niepewnego losu tych triumfatorów wodza, każe nam poeta oglądać wesołą przeprawę.

Dniestr zatym głęboki  
Przebywają wesoło, gdzie pod ranne chwile  
Powolny im Nereusz, usławszy się mile,  
A na onę ochotę przez swoje kryształły  
Patrząc ze dna, (ach) zawał. str. 73.

Nie poprzestał jednak poeta na tym zgrzycie żelaza po szkłe, przepowiedni mitologicznej, mącającej pogodę widoku wojska, radośnie przeprawiającego się w piękny poranek. Ta przeprawa u autora, myślącego o jej skutkach, wywołuje wybuch żalu i prawem kontrastu widok uciekających w śmiertelnym strachu przez ten sam Dniestr.

Z pogromu  
Sromotnego uchodząc, nie już nazad tędy,  
Ale strach gdzie poniesie i wściekła którądy  
Zatnie biczem Gorgona, przydzieć się po skałach  
Tych tu drapać i własnych przeprowować ciałach,  
Lada umykających wiszów się chwytając  
I z dradzieckie zęboma brzegi te kásając. str. 73.

<sup>1</sup> *Władysław IV*, Leszno 1649.



Jaka różnica od wesołej przeprawy do haniebnej ucieczki! I Dniestr już „powolny“ nie „ustał się mile“. Wisze się unykają, brzegi są „zdradzieckie“. Kontrast wydobyty tu w całym omawianym epizodzie najsilniej, chciałoby się powiedzieć, najbrutalniej. Pod koniec przeprawy zdarzają się złe znaki.

Jednak te przestrogi...  
 Za nic beły. Prócz hetman wszystko sam notuje  
 Wszystko jako stooki Argus upatruje,  
 Skąd co chróśnie i spadnie, snadź już preczuwając  
 Fatum następujące, które uprzedzając  
 I jako na ofiarę idąc tam zabił.  
 Pisze smutny do króla.

str. 73—4.

Znów więc przeciwstawienie beztroskiego wojska i wewnętrznym niepokojem targanego, przewrażliwionego, preczuwającego zgubę hetmana. A wojsko, ciągnące przez Wołoszczyznę, jest dobrej myśli i marzy o wspaniałych zwycięstwach w krajach dalekich.

Wszyscy (ach) dla sławy  
 Łowu nieśmiertelnego, za przysmakiem której  
 Miodem płynąć Dunaje, złotem świecić góry  
 Zdały się im Hemowe i jako śród wiosny  
 Kwitnąć wszystką rozkoszą Tracyste i Bosny  
 Miedzy dwiema morzami.

str. 75.

A rzeczywistość? Gracjan, dowiedziawszy się o liczbie wojska polskiego, chce uciec i przymuszony tylko wchodzi do obozu polskiego. Wojsko jednak dalej lekceważy Turków, a kiedy po szczęśliwej potyczce hetman ociąga się ze stoczeniem bitwy, niecierpliwi się, o pomysłnym wyniku bitwy nie wątpi. Lecz skoro bitwę stoczono i tylko noc zapadająca uratowała Polaków od klęski, wszyscy upadają na duchu.

Przychodziły i na myśl dopiero im owe  
 Przy naonczas przeprawie wróżki złe Dniestrowe,  
 Które, tedy acz za nic i wzgardzone beły,  
 Teraz widzą, teraz im oczy otworzeły,  
 Że z nieba nic próżnego.

str. 82.

W opisie odwrotu znajdziemy, acz nie tak starannie przeprowadzone, przeciwstawienie potężnych ataków tureckich i wysiłków garstki obrońców. Bezpośrednio przed katastrofą kontrast znów silniej wystąpił.

Nie dał jednak i tedy jeszcze Bóg pohańcu  
 Tej pociechy i musiał, zawaliwszy ścierwy  
 Pole wszystko, sromotniej odstąpić niż pierwy,  
 Tak, że już desperował, już opuszczał ręce,  
 Zdadząc się mieć jakoby w rozdarłej paszczęce  
 Gotową wiktoryją. Ile gdy tym pręcy  
 Naszy się pomykali i tylko nic więcy  
 Staj czterdzieści do Dniestru ojczystego mieli,  
 Już otwarte Podole, już blisko wiedzieli  
 Wdzięczne brzegi.

str. 89.

Ale gdy ratunek już bliski, Polacy z niego nie mogą korzystać. (To jedno przeciwstawienie). Nie mogą dotrzeć do Dniestru, bo głodnieli są, spragnieni, prochu nawet nie mają.

A jednak nadewszystko morzył  
 Sen ich cięższy, ten szumów różnych im namarzył<sup>1</sup>  
 W głowach źle ułożonych, jakoby łańcuchem  
 Ciągnać ich Letardzynym, a coś tam za uchem  
 Wszystko szepcąc, żeby raz umrzeć im już lepiej,  
 Niż tak długo umierać; rzadki, kto się skrzepi  
 I osiedzi na koniu, próżne wodza w rękę  
 I nadół szynionego chwytając się łąku,  
 Obumarli jakoby i strawa gotowa  
 Sępom prędko.

str. 90.

Zadziwiający jest ten (drugi) kontrast: atakujących, którzy zwątpili już w możliwość zwycięstwa, i obrońców, którzy już walczyć sił nie mają, a nawet nie chcą. I w momencie klęski silny kontrast wydobyty. Żółkiewski

Oną czynił aż dotąd ręką triumfalną,  
 Póki z bronią pospołu i ta nie ucięta.

str. 91.

W gromadzeniu kontrastów jest widoczne staranie poety, poszczególne momenty są tak opracowane, by kontrast wydobyć (zaznaczono to częściowo przez podkreślenia w cytatach). A przeciwstawienia te nie są błyskotliwymi antytezami intelektu, lecz wyrazem silnego stosunku uczuciowego do tematu i na uczucie oddziałują, chciałyby się wprost powiedzieć, targają uczuciem.

Poszczególne momenty ujmował autor w formę kontrastu. Opis wyprawy nie rozpada się jednak na luźne momenty, połączone tylko następstwem w czasie. Całością artystyczną czyni go skupienie efektu na jednym momencie najważniejszym — chwili klęski. Jedność osiąga autor, odnosząc wszystkie wypadki do momentu końcowego, ciągle przypominając o mającej nastąpić katastrofie. Dzięki temu czytelnik wciąż jej oczekuje, na niej skupia się jego zainteresowanie. Nie działanie osób i rola wypadków, lecz uczucie łączy ten epizod w jedną całość; kompozycja ma więc charakter liryczny. Na samym początku podkreślił poeta niezwykłość decyzji Żółkiewskiego.

I starzec pamięci on świętej,  
 Który przez lat tak wiele wojny się tej chronił  
 Aż do ludzkich języków, nakoniec się skłonił  
 W pierzu do niej szedziwym.

str. 71.

Następnie przez przytoczone kontrasty nastroju wojska i szczęplej jego liczby, wątpliwości hetmana, próby zerwania paktu przez Gracjana, zwraca naszą uwagę na zakończenie tej wyprawy. „Wieczne niebieskie wyroki rozum nasz zwyciężały“ (str. 73), „przeczuwając [Żółkiewski] fatum następujące“ (str. 74) — to słabszy wyraz stosunku autora do tematu. Przy przejściu Dniestru wybucha żalem, że wojsko nie przeczuło końca wyprawy, i stawia czytelnikowi przed oczy wizję ucieczki. Używa prócz tego ulubionych w okresie baroku przeczuć, złych znaków, wróżb (choćby Nereusza). Gdzie tych środków zaniechał, przez samo wtrącenie „ach“ w miejscu pozornie pogodnem osiąga cel pożądanym. Kiedy wojsko, upadłszy na duchu, przypomina złe znaki, poeta ujawnia, że i on uznaje

<sup>1</sup> Należałoby może poprawić „natworzył“.

ich ważność („teraz im oczy otworzely, że z nieba nic próżnego“). Podczas bohaterskiej obrony wciąż przypomina, że ona daremna: „ale skryte niebieskie trzymały fawory do czasu poganina“ (str. 85); „impet on wytrzymają... jeszcze śnadź z niebieskiej tedy pieczy“ (str. 88); „nie dał jednak i tedy jeszcze Bóg po hańcu tej pociechy“ (str. 89). Porównując atakujących Turków i Tatarów do wilków, napadających stado owiec, przez psy odbieżane, nie pozwolił mieć wątpliwości co do wyniku walki. Przez to odnoszenie wszystkiego do jednego momentu powstaje całość o charakterze barokowej jedności.

Mówiąc o uczuciowych elementach kompozycyjnych, nie sposób nie zauważyć, jakie znaczenie ma uczuciowy stosunek autora do tematu. Wszystko tu przepojone uczuciem, a wybucha ono wciąż w apostrofach, uwagach, dygresjach. Tę przemożną rolę uczucia w epice (tak silnie odzywającego się i w epice Potockiego) trzeba znów uznać za cechę baroku. Nic podobnego w epickich utworach Kochanowskiego czy w wierszowanych epizodach epickich „Kroniki“ Strykowskiego.

Należałoby zbadać barokowość Twardowskiego we wszystkich środkach wyrazu artystycznego aż do jego języka poetyckiego włącznie, czego w ramach recenzji nawet przykładowo wykonać niepodobna. Czy jednak nie zbytek gorliwości tak dokładna analiza Twardowskiego? Odpowiedź da znów omawiany epizod cecorski. Porównajmy opisy dwóch następujących po sobie nocy podczas cofania się taboru:

Pomykają taboru i na noc się puszcza  
 Wszytkę onę, gdzie ciemną bukowinną puszcza,  
 Fatalną narodowi naszemu przed laty.  
 W okropne przebywając miesięczne poświaty,  
 Coza wczasu i jakiej trudności użeli,  
 Która zjawi Hekate? Gdy i tu nie beli  
 Od pogaństwa wolnymi, coraz napadani  
 I tu z ślepych chachmęci milczkiem urywani,  
 Tu dużych drzew zasięki z parowów rażeni,  
 Tu huki i larwami nocnymi straszeni.  
 Jednak nieustraszeni, przebędą nakoniec  
 Te ciasności, póki w tym słoneczny ich goniec  
 Nie otchnie z antypodów. str. 87—8.

Noc tedy nad insze przeklętą  
 Biedni mieli, gdy mimo pogańskie napaści  
 I szturmy ustawiczne wiatr, gdzieś tam z przepaści  
 Wziąwszy się Eolowych, nagłą przyniósł burzę,  
 Skąd tu ich grad utrafi, tu w oczy się kurzą  
 Pól zgorzałych popioły i wskłócone prochy,  
 Że prócz ziemie mizernej a żywota trochy  
 Nic im już nie zostawa, z samym się pasując  
 I powietrzem i niebem. Jednak postępując,  
 Dnia późnego czekali, ażaby w tej dobie  
 Przynamniej się widzieli i przyszli ku sobie.  
 Lecz choć i ten rozświecił znowu też Charybdy,  
 Te zawyją Furyje, jako dotąd nigdy,  
 Z pogańskiego obozu, żeby tak strapiionych  
 Już dokończyć. str. 88—9.

Umiał więc ten „kronikarz“ stopniować efekty. Zaznaczywszy raz, że świt przyniósł ulgę, drugim razem podkreślił ten silniej przychodzący ze świtem zamiast ulgi atak, straszniejszy od dotychczasowych. Gdy pierwsza noc jest „okropna“, druga „przekłeta“. Umiał jednak Twardowski stopniować efekty o wiele doskonalej. Oto jak opisuje ataki na tabor w następujących po sobie dniach:

Wielkim znowu tumultem (jako gdy do Istru  
Albo cieplic zwyczajnych trackiego Kaistru  
Zgraja leci żórawi) pogaństwo się wali  
I tak niebo sturbuje, że się zda obali  
Razem na nich. str. 87.

Jako deszcz lunie  
Gwałtowny więc z obłoków, znowuż, znowuż na nie  
Z hejnałem przypadają zwyczajnym poganie. str. 88.

Zewsząd gęstymi obłoki  
Świat im wezmą. str. 89.

Jakoż mocą wszytką...  
Nastąpiwszy poganin, na kształt góry spadnie  
I, jak tabor rozerwie, wojska w pół przepadnie  
Strwożonego nakoniec. str. 91.

Coraz silniejsze są więc ataki nieprzyjacielskie. Wróg otacza tabor niezliczonym tłumem jak stado żórawi, następnego dnia uderza jak deszcz ulewny, zasłania im później świat gęstą chmurą, a wreszcie, gdy zadać ma klęskę, spada jak góra, wszystko druzgocąca.

Stopniowanie ma tu znaczenie kompozycyjne. Potęgowanie efektu w opisie cofania się taboru jest wyrazem znanej nam już tendencji kompozycyjnej skupiania efektu na momencie katastrofy. Nie mamy więc do czynienia z przebłyskami nieświadomego artysty, lecz z świadomą pracą artystyczną, wnikającą aż do szczegółów językowej ekspresji.

Jedno jeszcze godzi się rozpatrzyć, sprawę panegiryków<sup>1</sup>, postawioną fałszywie we wszystkich dotychczasowych opracowaniach naszej poezji XVII w. Nie może ulegać kwestji, że ocena samego panegiryzmu należy do kategorii sądów o wartości moralnej a nie estetycznej. Jakie jednak stanowisko zająć przy literackiej ocenie panegiryków? Autorka na równi z innymi utworami poddaje je rozbirowi i wykorzystuje je jako materiał dla charakterystyki twórczości poety. Zwłaszcza w uwagach o mitologii czerpie z nich pełną ręką. Między innymi przytacza (str. 143), że z okazji przeniesienia się Koniecpolskiego z ziemi sieradzkiej do łęczyckiej Twardowski wspomina o przechodzeniu Alp albo Rodopy i dodaje, że „ustęp ten uderza nas dziś mimowolnym komizmem“. Czy wolno nam jednak sądzić, że utalentowany poeta pisał i myślał tu na serio? Trzeba go raczej porównać z bystrym uczniem, wypisującym umyślnie w wypracowaniu skończone „bujdy“, bo nauczyciel lubi

<sup>1</sup> Mowa tu nie o panegiryku jako gatunku retorycznym (*genus demonstrativum laudans*), lecz o jego zwyrodniałej postaci, która nosi tę nazwę w naszych studjach o literaturze XVII w.

frazesy. Podobały się jego protektorom tego rodzaju bzdury, będące wówczas ogólnie przyjętym konwenansem, więc okraszał nimi panegiryki. Niema takich „kwiatków“ nigdzie, gdzie mu cel panegiryczny nie przyświecał. Oczywiście, psuł w ten sposób i większe swoje utwory, ale nie należy tego liczyć na karb jego talentu czy literackiej kultury, lecz giętkiego karku. Nie wciągając więc z panegiryków wszystkiego do charakterystyki talentu poety, można od powodzi wypłowiałych rekwizytów oddzielać zdarzające się w nich przejawy talentu. Charakterystyczne jednak, że właśnie w „Pałacu Leszczyńskich“ w części wartościowego malarsko opisu pałacu Sławy znaleźliśmy gromadzenie przepychu bez względu na malarski efekt.

Przy wspomnianych brakach analizy w syntezie, dążąc do pełności, autorka nie zawsze może oprzeć się na szczegółowych badaniach. Życie się z autorem uchroniło ją jednak od wniosków błędnych w kwestjach istotniejszych. Charakterystyka „Wojny domowej“ musiała wypaść ogólnikowo, skoro większa część tego, co w niej jest z arcyzmu (stosunek autora do tematu, pewne użyczenia kompozycyjne, porównania), nie było badane. Zdecydowanie ujemna ocena „Szczęśliwej moskiewskiej wyprawy“ stanowczo za ostra. Już Chlebowski wskazał na jej wartości artystyczne i słusznie podniósł piękno pieśni III-ej<sup>1</sup>. Zwracając w charakterystyce duszy poety uwagę na wahanie między zmysłowością a ascezą, zbyt silnie może autorka podkreśliła element ascetyczny w „Dafnis“. Głosy gorącej miłości górują w tym poemacie siłą nad błędami pochwałami poświęconego Dianie dziewictwa, a co ważniejsze, utwór zamyka triumfalnie zmysłowa pieśń Hesperusa, nawiązująca wprost do życia.

A więc, jak widać, praca p. Fischerówny przynosi, zwłaszcza w pierwszej swej części, wyniki ciekawe i ważne nie tylko dla charakterystyki Twardowskiego, lecz i dla badań nad całą naszą poezją barokową. Niema właściwie błędów<sup>2</sup> (stwierdziliśmy tylko nieprecyzyjność niektórych ujęć), lecz ma poważne braki, które dzieli z wszystkimi naszymi studjami nad tą epoką. Wskazuje nam więc granicę, do której doszło dotychczasowe nasze badanie poezji barokowej, i dlatego należał się jej tak szczegółowy rozbiór.

Na zakończenie warto przyjrzeć się zmianom, jakim ulegał sąd o Twardowskim. Pomięła to autorka, więc przytoczymy zdania tyen, co się nim bliżej zajęli. Tak wnikliwie oceniający estetyczną wartość utworów literatury staropolskiej (między innymi i „Dafnis“ Twardowskiego) Chlebowski sądził, że „mimo rozszaniach po utworach głębszych i trafnych myśli, błysków niepospolitego arcyzmu, poważnych dążeń Twardowski jest przedewszyst-

<sup>1</sup> *Samuel ze Skrzypny Twardowski, (Pisma, III, str. 70—3).*

<sup>2</sup> Wyjątkowych niedociągnięć w interpretacji obrazów, nie mających znaczenia dla wniosków, nie warto prostować. — Błędem jest uważanie wydania *Dafnis* z r. 1661 za pierwodruk (str. 7); pierwodrukiem jest wydanie z 1638 r.

kiem najwyżej uzdolnionym z całej falangi wierszopisów, których utwory głównie dla genealogicznych szczegółów lub danych historycznych zasługują na uwagę badacza<sup>1</sup>. Sąd Turowskiego po oddzieleniu frazesów streszcza się w tem, że Twardowski „nie wznosił się do wyżyn arcyzmu“, ale pierwszy po drobniejszych epickich próbach i przekładach wprowadził do poezji „opowiadania czynów bohaterskiego narodu“, że odznacza się zapałem i patriotyzmem, a w XVII w. był chwalony i wpłynął na poezję tego okresu<sup>2</sup>. Na typowość Twardowskiego dla siedemnastowiecza zwrócił uwagę Pilat. Zaliczył go do „najwybitniejszych i najcharakterystyczniejszych poetów“ tego okresu. „Przyczyna tego nie leży w zdolności jego poetyckiej i zaletach dzieł, Twardowski ma bowiem bardzo mało zmysłu poetyckiego i poczucia artystycznego, a w dziełach jego znajdujemy wszystkie niedostatki treści i formy, jakie cechują literaturę tego okresu. Jest on natomiast bardzo ważną w literaturze współczesnej osobistością, dlatego że reprezentuje lepiej i dokładniej swój wiek, jego dążności, wyobrażenia, zasady niż inni poeci współcześni“<sup>3</sup>. Na wartość literacką jego utworów zwrócił uwagę Brückner. Stwierdziwszy popularność Twardowskiego u współczesnych, pisze: „Miał pretensje do stylu epickiego, ozdabiał swe wiersze retorycznymi kwiatkami i porównaniami, wzorowanemi na łacinnikach, naśladował ich nienaturalny, niepolski szyk słów; wystowienie jego jest dobitne i barwne“. „Wcale ładnie umiał oddać grę namiętności miłosnych. Spółczesnych najbardziej pociągały jego „historje“, chociaż nie rozaczały epicznych obrazów z powodu zbyt dużego natłoku ludzi, czynów i miejsc i kilkonastoletniego, nigdy jednolitego ciągu zdarzeń“<sup>4</sup>. Stanowisko literackie Twardowskiego pierwszy jasno określił Pollak: „Jako literat staje Twardowski między pierwszymi w tym wieku. W ich rzędzie stawia go przede wszystkim niewątpliwy smak artystyczny oraz rozległa skala jego utworów. Panegiryki, wiersze okolicznościowe, przekłady i przeróbki, relacje wierszowane, poematy historyczne, satyra, romans, sielanka dramatyczna — to dowód niezwykłej ruchliwości talentu“<sup>5</sup>. Fischerówna, stwierdziwszy, że Twardowskiego należy zaliczyć do „europejskiego“ nie „sarmackiego“ baroku, tak go charakteryzuje: „Władcą języka nie jest — nie zawsze umie wypowiedzieć wszystko a ma do powiedzenia zawsze bardzo dużo... Jest on człowiekiem pasji, — uczuć silnych, które nim stale miotają i którym chciałby dać wyraz w swej poezji... Stąd ciągłe podwyższanie tonu utworów i silna emocjonal-

<sup>1</sup> L. c., str. 98.

<sup>2</sup> *Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego poezja na tle współczesnem*, 1909, str. 120—1.

<sup>3</sup> *Historja literatury polskiej*, III, 1911, str. 139.

<sup>4</sup> *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. Wyd. 3-cie, 1921, I, str. 304 i 306.

<sup>5</sup> Samuel Twardowski: *Nadobna Paskwalina* (*Bibl. Nar. S. I*, nr. 87), str. VII.

ność epitetów. Twardowski to typ o wyobraźni epickiej na podkładzie silnie emocjonalnym; stąd płyną w jego poezji wybuchy, nierówności i kontrasty“ (str. 172—3). Pogłębienie w stosunku do ogólnego sądu Pollaka widoczne. W procesie rehabilitacyjnym Twardowskiego, jak to z przeglądu zdań o nim widać, wciąż się dokonywującym, jest to tymczasowa teza obrony. Wnioski w sprawie uzupełnienia postępowania dowodowego podano wyżej. Jedna jeszcze zmiana zasadnicza musi się dokonać w ocenie Twardowskiego. Należy go, jak każdego autora, oceniać na podstawie jego dzieł najlepszych. Są nimi „Dafnis“, zdaje się, punkt II „Władysława IV“ i „Nadobna Paskwalina“. Postępując inaczej, doszlibyśmy do dziwnych wniosków, bo możnaby przecież (*si parva licet comparare magnis*) drwić zdrowo z większości utworów Krasieńskiego.

\* \* \*

Zbigniewowi Morsztynowi, nieocenionemu dotąd w historii literatury, poświęciła ciekawe studjum p. Mianowska. „Ujęcie Morsztyna we współczesnych nam wymiarach historyczno-literackich, plastyczne oddanie jego wcale nieprzeciętnego oblicza pisarskiego“ było celem jej pracy. Odnalezienie listów Z. Morsztyna w nieświeskiem archiwum Radziwiłłów umożliwiło jej nietylko uzupełnienie życiorysu nowymi danymi biograficznymi, ale scharakteryzowanie w świetle dokumentów człowieka (szczery patriotyzm, troska o dolę chłopów, starania podejmowane dla drugich). Autorka trafnie określa, czem dla Z. Morsztyna była poezja, a następnie poddaje analizie jego twórczość, w ramach podziału na podstawie tematu a częściowo i chronologii omawiając utwór za utworem. Studium zamyka rozdział o stylu i wersyfikacji i krótka charakterystyka ogólna.

Układ i metoda pracy wywołują jednak pewne zastrzeżenia. Kolejne omawianie osobno każdego utworu (przeważnie krótkich wierszy) utrudnia powstanie obrazu całości (przy celowo nielicznych uwagach o stylu i krótkości syntezy). Zadanie skupiające mają charakterystyki poszczególnych rodzajów twórczości (znakomita charakterystyka poezji żołnierskiej Z. Morsztyna!), ale tu znów na przeszkodzie stają wady podziału. „Lament gospodarowej wołoskiej“ jest pomieszczony razem z poezją żołnierską i ziemiańską, rozdział, według tytułu traktujący o wierszach okolicznościowych, zawiera też omówienie wierszy żartobliwych, moralizujących „Języków ludzkich“ i refleksyjnej „Myśli ludzkiej“. Trudność komplikuje charakter wierszy Z. Morsztyna, który puszcza myślom wodze i w jednym utworze przechodzi z tematu na temat<sup>1</sup>. Podawanie biegu myśli kilkudziesięciu wierszy (który dokładnie można

<sup>1</sup> W *Votum*, zaczawszy od rozmyślań nad ludzkim życiem, śpiewa hymn na cześć Boga, przechodzi potem do myśli o własnym życiu i w związku z niem opisuje życie żołnierskie i ziemiańskie.

poznać z lektury) nie pomaga nam do utworzenia sobie „oblicza pisarskiego“.

To izolowanie od siebie poszczególnych utworów doprowadziło do zatarcia wizerunku duchowego poety, jaki z utworów jego (odznaczających się prawie zawsze dużą bezpośredniością) możemy odtworzyć. Mówiąc o każdym utworze z osobna, autorka poszczególnych rysów ani nie łączy, ani nie uzgadnia. Czytamy więc raz o „niezamąconej ufności poety w Boga“ (str. 63); gdzie indziej podkreślony „ciągły nawrót naszego poety do myśli o nieuchronnym końcu. Pogoda, wynikająca z głębokiej wiary religijnej, nie przeszkadza nucie melancholji, skutkiem tego częstego przypomnienia [znikomości życia], które znaleźliśmy nawet w poezji miłosnej“ (str. 61). Przy innej sposobności dowiadujemy się, że poeta mimo przekonania o marności świata umie używać jego radości (str. 74). W syntezie konkluduje autorka, że „jest w Morsztynie jakaś niewątpliwa pełnia i równowaga“ (str. 95). Czy ułamkowość traktowania nie doprowadziła do wniosku nieścisłego?

Szczęśliwy, który świat z jego wabami  
Pogardzić umiał i zdeptać nogami.

Taki ideał skreślony jest w „Votum“<sup>1</sup>, gdzie autor, opowiedziawszy o nędzy żołnierskiej i gorszych dla żołnierza od nędzy własnych niesprawiedliwościach, zamykających mu drogę do nieba, decyduje się na żywot ziemiański i maluje przyszłe swe wiejskie rozkosze. A więc od pogardy świata doszedł do chwaleń doczesnego choć umiarkowanego używania. Z pogardą świata łączy się jako jej odpowiednik pozytywny tęsknota do życia zaziemskiego. Piękne przykłady wyrazu tej tęsknoty cytuje autorka z „Emblematów“ (str. 64)<sup>2</sup>:

Przykowanym do ziemie, a lotnemi pióry  
Pragnie duch mój związany wylecieć do góry,  
Kędy jego ojczyzna, gdzie moje kochanie  
Słodki Jezus.

Daj mi wzlecieć skrzydłami wiary i ufności  
Do Ciebie i po szczeblach wspinać się miłości.

Podczas gdy tu jest jeszcze pewna abstrakcyjność wyrazu, z żarliwością wypowiedzianie jest to samo uczucie w „Pieśni w ucisku“ (ustęp przytoczony na str. 73):

Przydźże, przydź, Panie Jezu, przydź bez omieszkania,  
Ciebie i w późne chwile i w pierwsze zarania,  
Głowy nasze podnosząc, Ciebie wyglądamy,  
Z radością wybawienia naszego czekamy.

Jak sobie poeta wyobrażał zaspokojenie tej tęsknoty, świadczy zdanie, że „dusza dnia ostatniego pragnie, jako straż świtania

<sup>1</sup> J. T. Trembecki: *Wirydarz poetycki*, wyd. Brückner, I, str. 338.

<sup>2</sup> Niektóre utwory Z. Morsztyna, między innymi *Emblematy*, pozostają dotąd w rękopisie, czem tu, jak i w kilku innych miejscach, recenzent jest skrepowany.



ranego". Śmierć więc ma go od życia wybawić i dać mu wieczną szczęśliwość. Jakżeż z tem pogodzić świadectwa innych utworów, mówiące o silnem przywiązaniu do życia? Znana nam częściowo chronologia utworów wyjaśni, że z wiekiem pogarda dla świata stawała się coraz silniejsza, jednakże widzieliśmy i w jednym utworze sprzeczne z sobą wynurzenia („Votum“). Trudność zniknie, skoro przypomnimy, że Z. Morsztyn jest człowiekiem baroku, t. j. epoki, w której tkwiło ciągle napięcie między radością życia, odziedziczoną po renesansie, a dominującym nad całym życiem ludzkim pragnieniem zbawienia, wyrazem gorliwej religijności współczesnej. Stąd więc pogarda życia i jego miłość, pragnienie śmierci i pełne rezygnacji stwierdzenie jej nieuchronności. Rezultatem jest poważna postawa wobec życia, rzucająca na wszystko pośepny cień. Na tem tle nie dziwi w wierszu miłosnym przypomnienie, że życie to tylko znikomy sen, „na krótki czas pozwolony“ („Na dobrą noc“). Napięcie między radością życia i pogardą świata nie jest u Z. Morsztyna tak silne jak np. u namiętnego Twardowskiego; nie darmo był Morsztyn arjaninem ze znacznem wykształceniem intelektu, które, jak wiadomo, łagodzi konflikty wewnętrzne. Trudno jednak widzieć w jego duszy równowagę. Autorka nie dostrzega związku duchowego z epoką i, gdzie mowa o walce z szatanem, światem i ciałem, wspomina o „duszy średniowiecza“ i — powołuje się w przypisie na W. Potockiego (str. 63). Prowadzi to do niepotrzebnego pomieszania. Nie o duszy średniowiecza lecz baroku należy tu mówić.

Wyraz barok nie rzadko pada w tej pracy, lecz przeważnie autorka rozumie przezeń ornamentykę stylistyczną w rodzaju sportykanej u A. Morsztyna lub wprost przesadę. Są jednak, niestety nieliczne, przykłady głębszego zrozumienia tego terminu. Rodzajowość baroku widzi autorka w trafnie przez nią objaśnionym i ocenionym wierszu „Kostyrowie wojskowi“ (str. 27). To określenie barokowości utworu jest jednak niedokładne i wywołać może nieporozumienie. Obszerne i w szczegółach wykończone obrazki rodzajowe mamy już u Reja (by nie sięgać dalej wstecz do „Dialogu Mistrza ze Śmiercią“), ale służą one, jak i wiele podobnych obrazków w poezji XVII w., moralizacji. Ściśle realistyczny obrazek rodzajowy, stanowiący cel sam dla siebie, jest zdobyczą naszej poezji barokowej. Wiele z nich dawał Potocki (często, lecz nie zawsze, służą one u niego celom dydaktycznym).

W rozbiórce wiersza „O różności nabożeństwa“ autorka zauważa, że w obrazie Boga, panującego nad światem, Zbigniewa Morsztyna, poetę baroku, w przeciwstawieniu do Kochanowskiego, artysty doskonałego umiaru, pociąga ruch<sup>1</sup>. Warto dodać, że i drugi raz w ruchu ukazują się panowanie Boga nad światem w „Vo-

<sup>1</sup> Adamczewski przytacza typowy i piękny przykład barokowego ujęcia panowania Boga nad światem z *Sielanek* Zimorowica (*Oblicze poetyckie B. Zimorowicza*, 1928. str. 61).

tum<sup>1</sup>. Bóg „depce nogami obłoki“, a gdyby odwrócił wzrok, zamieszanie nastąpiłoby w całym świecie. Niema więc w studjum konsekwentnego zwracania uwagi na to, co raz zostało uznane za barokowe.

Rola ruchu w poezji Z. Morsztyna nie jest dostatecznie wyświetlona. Z powodu układu pracy uwagi, dotyczące artyzmu, gubią się, a autorka sama dochodzi do nieścisłości w charakterystyce ogólnej, mówiąc o wrażliwości estetycznej Z. Morsztyna w dziedzinie wzrokowej (str. 96). Jest tylko wrażliwość na ruch, której wartościowe artystycznie objawy autorka pominęła częściowo w rozbiórce szczegółowym. W „Votum“ spotykamy znakomitą obserwację ruchów zwierząt<sup>2</sup>:

Tam buhaj ryczy, sroży się rogami,  
Kopie i ziemię rozmiata nogami,  
Tam capi skaczą a rozliczną sztuką  
Wzajem się tłuką.

W „Hejnale“ jest precyzyjny opis wzlotu żórawi<sup>3</sup>.

Już na zielonej murawie Krzyczą zamorsey żórawie,  
Rącze loty wysmukują<sup>4</sup>, Już od ziemie podlatują.

W „Pieśni na pożegnanie“ odjeżdżający wspomina tylko dlatego „wysokie dachy“, „blachy gałek“ i kominy, by przez kolejne wyliczanie tego, co jeszcze widoczne, wywołać wrażenie ruchu.

Omówiony rozbiór poszczególnych utworów powodował mniejsze lub większe zastrzeżenia, rozdział o stylu wywołuje — zdziwienie. Autorka stwierdza, że w poezji Z. Morsztyna „nie wiele da się wydzielić jako forma zewnętrzna“ i wywodzi: „Kwestja ta w poezji staropolskiej zajmuje miejsca niezmiernie mało i dlatego poświęcanie jej dłuższej uwagi nie wydaje się konieczne. Bardzo mała naogół (wyjątkiem Kochanowski, A. Morsztyn, Kochowski — „Psalmodyja“) inicjatywa estetyczna i dbałość o artyzm, prymitywizm w wydobywaniu ekspresji, niewątpliwy brak komplikacji w procesach twórczych — nie pozwalają dzisiejszej miary stosować do tej „poezji“. Czuły aparat estetyki i psychologii nam współczesnej, konieczny oczywiście wobec np. samowiedzy twórczej romantyków, tutaj zastosowany będzie anachronizmem, a rezultaty jego, wręcz fikcyjne, zejda na bezdroża rzekomej subtelnosci analizy“ (str. 89). Długość cytowanego ustępu niech usprawiedliwi znajdujaca w nim swój wyraz śmiałość poglądów, która zadziwia zwłaszcza wobec nowego i coraz silniejszego kierunku i metody badań nad literaturą staropolską. Słuszność postawionej tezy warto sprawdzić. Przedewszystkiem stwierdzimy, że rozbiór estetyczny należy się nie tylko twórczości „dbałych o artyzm“ poetów, ale i tych, u których

<sup>1</sup> J. T. Trembecki: *Wirtdarz*, I, str. 339.

<sup>2</sup> Tamże, str. 349.

<sup>3</sup> Tamże, str. 37.

<sup>4</sup> Skrzydła wyciągają; loty — „skrzydła“ (znaczenie nieznanne Lindemu).

spotykamy się z nieświadomym siebie artyzmem. W zapale śmiałości zapomniała autorka o „inicjatywie estetycznej i dbałości o artyzm“ Szarzyńskiego, Szymonowica, Piotra Kochanowskiego<sup>1</sup>, której stwierdzenie należy do sądów, nie podlegających dyskusji w historii literatury. Z pracy Adamczewskiego o B. Zimorowicu wynika, że poeta ten włożył w swoje utwory wiele dbałości o artyzm i osiągał nawet wcale znaczne wyniki. Ciągłe „heblowanie“ utworów przez W. Potockiego (chyba nie z niedbalstwa o artyzm) należy do rzeczy powszechnie znanych, a Kochowski wyrzucał mu, że z „Argenidą“ zbyt długo „się pieści“. Pewne elementy artyzmu Twardowskiego wykazała praca Fischerówny, a wyżej dowiedliśmy, że dbałość o artyzm była u niego większa, niż się dotąd wydawało. Wzrastające w XVII w. zainteresowanie teorią poezji (poetyki Sarbiewskiego i Ł. Opalińskiego, dyskusja o stylu w „Rozmowach Artaksesa z Ewandrem“ St. H. Lubomirskiego, szereg wierszy w „Moraljach“ Potockiego) chyba też nie popiera twierdzenia autorki. „Inicjatywa estetyczna i dbałość o artyzm“ została przyznana trzem poetom staropolskim. U wszystkich widzi autorka „prymitywizm w wydobywaniu ekspresji, niewątpliwy brak komplikacji w procesach twórczych“. Z tym „prymitywizmem“ wobec „Trenów“ i „Psałterza“ Kochanowskiego czy „Tobiasza“ Lubomirskiego wartoby być ostrożniejszym. Również u innych autorów mogą nas tu spotkać niespodzianki. U Twardowskiego (nie cieszącego się największym uznaniem historyków literatury) trudno nastrojową noc w „Dafnis“ lub „Nadobnej Paskwalinie“, opis Kupidyna, śpiącego na łące, lub jego śmierć uznać za „prymitywne w wydobywaniu ekspresji“. Czy może za takie mamy uznać oryginalne i piękne opisy morza w „Morskiej nawigacji do Lubeka“ Borzymowskiego?<sup>2</sup> Mamy nadzieję, że znalazłyby się i dalsze przykłady tego rodzaju. O procesie twórczym u poetów staropolskich nie wiemy nic. Brak nam listów, pamiętników, rękopisów, przedstawiających różne redakcje jednego utworu (istniejące rękopisy są pod tym względem zupełnie niewyzyskane), ale bez tych dokumentów trudno powiedzieć coś o procesach twórczych, zwłaszcza „niewątpliwie“. Po obaleniu przesłanek sam przez się upada wysnuty przez autorkę wniosek o metodzie — której nie należy, jej zdaniem, stosować. Przyznać zresztą trzeba, że trudno zrozumieć, jak nawet na podstawie swoich przesłanek autorka doszła do tego wniosku. Gdybyśmy się oparli na jej przesłankach, moglibyśmy tylko stwierdzić, że czuły aparat badania jest zbędny, nie zaś, że jest szkodliwy. Studium

<sup>1</sup> Trudno artyzm poety i „dbałość o artyzm“ zbadać bardziej wyczerpująco i udowodnić bardziej niezbitnie niż to uczynił Pollak w szeregu studiów i znakomitej książce o przekładzie *Jerozolimy* Tassa przez Piotra Kochanowskiego. Jakżeż wytłumaczyć zlekceważenie faktu, tak gruntownie udowodnionego?

<sup>2</sup> Analizując opisy morza w poezji staropolskiej, pisze o tym utworze Pollak: „Poemat Borzymowskiego dosięga wyżyn rzetelnego artyzmu, znajdującego własne a pełne wyrazu słowa dla własnych przeżyć“, l. c., str. 15.

o poecie staropolskim, przeprowadzonym właśnie metodą, tak gruntownie potępioną przez autorkę, jest książka Adamczewskiego o B. Zimorowicu. Wartości metody dowodzą wyniki. Otóż wyniki Adamczewskiego są bynajmniej nie „fikcyjne“ (jakby z wywodów autorki wynikało), lecz wręcz znakomite. Zapoznana wartość artystyczna „Sielanek ruskich“ została niezbitnie udowodniona, choć w szczegółach autor przesadził w pochwałach, a twórczość poety związana z prądami epoki. Subtelna analizę poezji staropolskiej pod względem estetycznym stosuje w swych studjach od lat Pollak i nikomu jeszcze na myśl nie przyszło, że np. w swym „Goffredzie Tassa — Kochanowskiego“ „zeszedł na bezdroża rzekomej subtelności analizy“ i doszedł do rezultatów „wręcz fikcyjnych“. Jakżeż więc po tych pracach jest możliwe podobne twierdzenie autorki? To, co autorka dalej na ten temat pisze, ma podobny charakter. „Konkretność i mała nastrojowość poezji staropolskiej skłania też do analizy jej od strony treści — głównie myślowej, pojęciowej“ (str. 90). Nastrojowość u B. Zimorowica (i to wcale znaczną) wykazał Adamczewski, u Twardowskiego Fischerówna, a konia z rzędem temu, kto małą nastrojowość wykaże w „Tobjaszu“ Lubomirskiego. Naodwrot zaś, czy „konkretność i mała nastrojowość“ opisu ogrodu warzywnego w „Panu Tadeuszu“ „skłania do analizy od strony treści — głównie myślowej, pojęciowej“? Twierdzi dalej autorka, że brak ewolucji techniki pisarskiej jest „stałym zjawiskiem w poezji staropolskiej“ (str. 92). Adamczewski jednak wykazał, że między prostaczkami pierwocinami poetyckimi B. Zimorowica a „Sielankami“ jest wprost przepaść wartości artystycznej. O rozwoju techniki pisarskiej u W. Potockiego pisał Brückner<sup>1</sup>. Olbrzymiej różnicy pod tym względem między „Piramem i Tyzbą“ a „Tobjaszem“ Lubomirskiego nikt przeczyć nie będzie. Poświęciliśmy wiele miejsca omówieniu tych twierdzeń autorki, bo mają charakter zasadniczy: nowym kierunkom i metodom badania starają się przeciwstawić zarzucaną starą metodę jako racjonalną (okazało się, że nie prowadzi ona jednak do zadowolających wyników). Ale, zdaje się, jest to „na zdobytych wałach ostatni strzał działa“. Na końcu rozdziału o stylu (str. 94) sama autorka, zauważywszy, że „własny styl jest rzadkością niezmierną u poetów staropolskich“ (czyli, że niema między nimi indywidualności, co znów błędne, między stylem Twardowskiego, B. Zimorowica, A. Morsztyna, Potockiego, Lubomirskiego są bardzo znaczne różnice), autorka przyznaje, że po zapoznaniu się bliskim z wierszami Z. Morsztyna „zaczyna ucho odróżniać swoistą melodię tych wierszy“ (na tem przecież polega odrębność stylu!). Co więcej, stwierdziwszy, że tę melodię „łatwiej może odczuć niż określić“, z czem się każdy chętnie zgodzi, próbuje nawet powiedzieć, na czem ona polega! Nie wydaje się jednak, by liryzm, wyrażony w tak ogólnych w poezji tej epoki

<sup>1</sup> Trembecki: *Wirydarz*, II, str. XXV; W. Potocki: *Wiersze*, (*Bibl. Nar. S. I*, nr. 19), str. 11—12.

określeniach, jak „teskliwy, rzewny, żalony, okropny“ mógł być wyrazem tej melodji. Nie liryzm, lecz pewien rodzaj liryzmu może być cechą wyróżniającą. Do określenia indywidualnej melodji dojść można przez porównanie z innymi poetami tej samej epoki, a więc na drodze, którą obrał Adamczewski i która go doprowadziła do wyników, częściowych wprawdzie, lecz o znacznym stopniu prawdopodobieństwa.

Nie we wszystkich szczegółach można się też z autorką zgodzić. I tak twierdzi, że z wierszy miłosnych, zwróconych do przyszłej żony, „hołd manierze epoki spleca jeden tylko wiersz p. t. „Węzeł“ (str. 46). W rzeczywistości „Hejnał“ i „Na dobrą noc“ łączą się z współczesną manierą tak przez swe główne motywy, jak i schemat kompozycyjny. W „Hejnale“ czytamy też, że ukochana jest tyranem, a oko jej obraca serce poety w popiół, tak jak słońce, wiezione przez Faetona spaliło ziemię; zresztą szczegóły w obu wierszach naogół indywidualne.

Nie wiadomo, dlaczego autorka za najciekawsze z „Emblematów“ uważa te, które „poruszają sprawy obyczajowe i nabierają przez to piętna aktualności“ (str. 68). Przytoczone urywki wskazują na ich charakter moralizatorsko-satyryczny, tak częsty we współczesnej poezji, nie tworzą artystycznych obrazków rodzajowych, w wyrazie pospolite, rymem tylko różnią się od prozy. Czyż nie są od nich ciekawsze dla historyka literatury (nie obyczajowości) te, które (jak znów z przytoczonych urywków wynika) poważną swą treścią religijno-refleksyjną świadczą o głębszym nurcie duchowym u autora, a pod względem formy poetyckiej stoją wyżej?<sup>1</sup>

Określając z powodu pewnych zbieżności stosunek do Kochanowskiego, słusznie stwierdza, że „jego powiedzenia, obrazy, rymy i rytmy są wchłaniane jak powietrze i jak gdyby, nie należąc do nikogo, są własnością wszystkich“ (str. 73), ale nie wiadomo jak rozumieć słowa autorki, że „niezaprzeczenie własnym a bardzo pięknym wyrażeniem tęsknoty do śmierci jest porównanie, że „dusza dnia ostatniego pragnie, jako straż świtania ranego“, skoro znajdujemy je w Psalmie 130 Kochanowskiego<sup>2</sup>.

Dwukrotnie znajdujemy u Z. Morsztyna zbieżność z pieśnią ludową (zapisaną oczywiście dwa wieki później). Jedna z tych zbieżności znajduje się w „Epitalamjum pewnym osobom“. Oto epizod z kłótni małżeńskiej<sup>3</sup>.

Abom ja pisała  
Do ciebie, abom po cię posyłała? —  
Jejmość się ozwie. — Świateś mi zawiązał,  
A któż cię prosił, żebyś się obciążał

<sup>1</sup> Por. cytowane wyżej urywki z *Emblematów* o tęsknocie do życia ziemskiego.

<sup>2</sup> Coprawda ze zmianą przedmiotu porównywanego; „Dusza moja upatrze Twego zmiłowania bardziej niż nocna straż świtania. Barziej niż nocna straż świtania pragnie duch Twego zmiłowania“.

<sup>3</sup> J. T. Trembecki: *Wirtdarz* I, str. 547—8.

Żoną i domem, kiedy temu sprostać  
 Nie umiesz. I mnie lepiej było zostać  
 U pana ojca, niż być niewolnicą,  
 A ty choćbyś był został i woźnicą.  
 Aż pan do kija; pani krzyknie: rata!  
 Biegaj, dziewczyno, wskok do pana brata.  
 — Ej stójcież, panie, nie bicie mi siostry,  
 Bo o jej krzywdę mam ja pałasz ostry.

Echo tego wiersza znajduje autorka w następującej pieśni ludowej; wzmianka o szabli wskazuje, jej zdaniem, na pochodzenie szlacheckie (str. 76—7):

Przez uwagi mąż żonę bije,  
 Niemasz takiego, co pożałuje...  
 Braciszek jedzie w cisowe wrota,  
 Szabla u pasa z samego złota.  
 A mój szwagrze niedorosły,  
 Nie bijże mi mojej siostry, ty zginąć musisz.

Umyślnie przytoczono dłuższy urywek z wiersza Morsztyna, by wskazać na jego charakter. Mało prawdopodobne, by tego rodzaju utwór mógł przejść do ludu, a inaczej wpływ jego niemożliwy. Rozważyć też tu należy, że motyw pieśni ludowej jest w związku z obrzędem weselnym, w którym brat występuje jako opiekun siostry<sup>1</sup>, co świadczy o dawności tego motywu. Wzmianka o szabli („z samego złota!”) nie wiele dowodzi, a jeśli rzeczywiście pochodzi z poezji szlacheckiej<sup>2</sup>, to nie z tego wiersza. Są natomiast pewne podstawy do sądzenia, że właśnie u Morsztyna końcowe wiersze są zapożyczone. Są one bowiem tonem różne od całego utworu i na jego tle stanowią niespodziankę. Może mamy tu do czynienia z celowem przytoczeniem dla wydobycia pointy? Lecz to domysł tylko. „Melodją ludowej wprost piosenki brzmi „Pieśń na pożegnanie“ (str. 45). Bardzo ogólnikowe to określenie. Rzeczywiście rytm częściowo zgodny ze spotykanym w poezji ludowej, co warto było wykazać. O istnieniu i kierunku wpływu trudno decydować, a i wyrażenie autorki nie świadczy jasno o jej zdaniu.

Niezupełnie można się też zgodzić z twierdzeniem, że u Z. Morsztyna niema wszetecznych rymów (str. 74), swawoli słowa (str. 95). Wcale swawolne jego fraszki streszcza sama autorka, a wiersz „Na traf podczas sejmu warszawskiego in anno 1677“<sup>3</sup>, trzeba wprost zaliczyć do obscoenów, choć przyznać trzeba, że rymy wszeteczne rzadsze u niego niż u większości współczesnych.

Ciekawszy od stwierdzonych przez autorkę wpływów literackich jest fakt, że także w opisie doli żołnierskiej czerpie Morsztyn nietylko z życia lecz i z literatury. Nędze obłożonych, opisane w „Votum“, w niektórych drobnych nawet szczegółach żywo przy-

<sup>1</sup> *Polska pieśń ludowa* opr. J. St. Bystron (Bibl. Nar., S. I, nr. 26), str. 55.

<sup>2</sup> Może szablę należy tłumaczyć skłonnością poezji ludowej do kreślenia bogactwa świata wyższego (por. tamże str. 11).

<sup>3</sup> Trembecki: *Wiryardz* I, str. 482.

pominają opis losów obłączonych w Moskwie Polaków z „Władysława IV“ (str. 34 i 44; echo tego — widocznie popularnego ustępu — także w „Wojnie Chocimskiej“, VII w. 533—6).

Podniósłszy w stosunku do studjum p. Mianowskiej tyle zastrzeżeń natury metodyczno-zasadniczej, nie wystarczy stwierdzić, że ze stanowiska obranej przez nią metody można mu zarzucić tylko niedokładności w drobiazgach. Autorka dzięki doskonałej znajomości literatury staropolskiej zwraca uwagę nie tylko na zbieżności frazeologiczne i motywy wspólne z innymi poetami, lecz wskazuje też na literaturę pamiętnikarską i kaznodziejską, poruszając te same tematy społeczno-obyczajowe. Przedewszystkiem zaś p. Mianowska, przeprowadzając po raz pierwszy dokładny rozbiór twórczości Z. Morsztyna, daje nam wyobrażenie o jego talencie pisarskim i określa jego stanowisko historyczno-literackie.

*Alfred Fei.*

Katalog rękopisów w Muzeum Ad. Mickiewicza w Paryżu. Opracował **Adam Lewak**, przedmową poprzedził Fr. Pułaski. Kraków 1931, nakł. Pol. Akademii Umiejętności, str. XVI i 244.

Wszyscy miłośnicy Mickiewicza przywitają publikację niniejszą z radosną ulgą. Nareszcie! Po tylu latach niepewności wiemy nareszcie szczegółowo i porządnie, co się mieści w legendarnym paryskim Muzeum Mickiewiczowskim. Długie czasy pociągało ono zdaleka badaczy twórczości Mickiewicza pewną tajemniczością, to też jaki taki, mając możliwość, wybierał się do niego, jak do Klondyke, a co szczęśliwsi przywozili też stamtąd złoto ineditów. Było to przecież możliwe jeszcze do zupełnie niedawnych lat. Było zaś wskutek szczególniejszych warunków, w jakich się układał stan rzeczy w archiwum Muzeum Mickiewiczowskiego. Założone i utrzymywane skrzętną i ofiarną zapobiegliwością Wł. Mickiewicza, aparat pomocniczy: inwentarz, katalog, miało ono tylko w zdumiewającej pamięci swego fundatora. On jeden wiedział, co i gdzie tam jest; zresztą i on czasami już nie pamiętał, niespodzianki więc zawsze były możliwe. W takim stanie rzeczy nic dziwnego, że to co najcenniejsze, wszystkie autografy A. Mickiewicza były pod bezpośrednią pieczę Władysława i że tylko bardzo zaufanym umożliwiał on swobodne poszukiwanie w zbiorach. Nic też zarazem dziwnego, że nawet najzawziętym z pośród szczęśliwych poszukiwaczy zawsze się jedna czy druga karteczka wymykała.

Dopiero po śmierci fundatora delegat spadkobierczyni Muzeum, Pol. Akademii Umiej., p. Fr. Pułaski przejął zbiory, a z jego polecenia p. A. Lewak przystąpił rychło do uporządkowania i szczegółowej inwentaryzacji archiwum. Częściowy rezultat jego pracy mamy oto w ręku. Już nie legenda, ale katalog zaspokoić może zaciekawienie badaczy; paryskie archiwalja mickiewiczowskie są nareszcie powszechnie dostępne.

Chcąc przyłożyć należyłą miarę do charakteru pracy p. Lewaka, a zarazem uzyskać punkt wyjścia dla jej oceny, podkreślić