

Alfred Fei

Z poezji staropolskiej : (Jan Smolik, Anna Stanisławska)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 815-840

1936

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.

Z POEZJI STAROPOLSKIEJ

JAN SMOLIK

Poezję staropolską znamy wciąż jeszcze bardzo fragmentarycznie. Obok dzieł i autorów, z którymi jesteśmy wcale dobrze obznajomieni, są pozycje i dziedziny, znane nam tylko ogólnikowo albo przedstawiające się wprost mgliście i tajemniczo. Akcentuje się te braki głównie w odniesieniu do wieku siedemnastego i, z jeszcze większą słusznością, do czasów saskich; nie zawsze się o nich pamięta przy omawianiu naszej poezji szesnastowiecznej. A przecież orientujemy się tylko (i to nienajlepiej) w jej trzech głównych reprezentantach, Reju, Kochanowskim i Szarzyńskim, obraz reszty jest dla nas mniej lub więcej zamazany. O tej lub owej drugo- czy trzeciorzędnej postaci jesteśmy nawet niezgorzej poinformowani, ale taka znajomość odosobnionych szczegółów nie daje jeszcze zrozumienia atmosfery literackiej, stanowiącej tło dla działalności naczelnych poetów tego okresu, nie pozwala odtworzyć trudu ich prekursorów i wyrobić sobie jako tako jasnego poglądu na pracę ich bezpośrednich kontynuatorów. Szczególnie opłakanie prezentuje się stan badań nad twórczością poetycką z końca XVI i pierwszych lat XVII wieku, ważną jako przejście od renesansu do baroku. Przyczyną tego jest przedewszystkiem niedostępność tekstów. Ukryte w rękopisach i unikatach, rozproszonych po różnych zbiorach, niełatwo mogą być przez badacza ogarnięte. Każda więc nowa publikacja tekstów poetyckich z tego czasu wywołuje zainteresowanie, wydanie tekstu ważniejszego zmusza do skorygowania w pewnej mierze poglądów na ten okres.

O Janie Smoliku myślało się jako o jednej z wybitniejszych w tym przejściowym okresie postaci, spodziewając się wiele po jego spoczywających w rękopisach poezjach. Tomik jego wierszy, wydany przez prof. Pollaka¹, ukazuje nam Smo-

¹ Jan Smolik, *Wiersze różne*. Z rękopisu wydał Roman Pollak (*Biblioteka zapomnianych poetów i prozaików polskich XVI—XVIII w.* Serja II. Zeszyt 2). Warszawa, 1935, 8-vo, stron X+88. — Wydawca rozsiał szereg ciekawych spostrzeżeń w objaśnieniach, a zwłaszcza w osobnej rozprawie, *Na marginesie utworów Jana Smolika w Pracach historyczno-literackich, Księżce ku czci I. Chrzanowskiego*, Kraków, 1936, s. 126—133.

lika jako poetę niewybitnego, choć na tle swego czasu interesującego i nie pozbawionego pewnego odrębnego tonu.

Jego dorobek poetycki dochował się zresztą w takiej formie, że opinia o tym autorze może mieć jedynie charakter warunkowy. Rozporządzamy tylko dokonaniem z początkiem XVII w. odpisem jego wierszy¹, który niewiadomo, czy obejmuje wszystkie jego utwory, a zawiera napewno także wiersze obcego pióra. Przepisywacz włączył do tego zbioru jedną z pieśni Kochanowskiego, o niepewnym autorstwie dwu innych pieśni trzeba będzie jeszcze pomówić. Nie wiem, komu przyznać fraszkę *O pleszcze* (91), którą jako swoją wydrukował Władysławjusz². Przy takim stanie rzeczy trudnoby się dziwić, gdyby czasem wyszły najaw dalsze wątpliwe pozycje. W dodatku tekst skopjowany jest nieporządnie, sporo w nim błędów, psujących sens i rytm. Filolog może go z nich oczyścić, ale nie wyznaczy dokładnej granicy między nieudolnością autora a niedbalstwem przepisywacza³. Podobnie w układzie

¹ Parę tylko wierszy powtarza się gdzie indziej. — W. Ogrodziński (*Polskie przekłady Horacego, Commentationes Horatianae*, 1935, s. 42—43) podał wiadomość o nieznanym dziś rękopisie poezji Smolikowych, z którego w r. 1817 wydrukowano w *Pamiętniku Lwowskim* (t. VI, s. 313—314) przekład ody Horacego, *Rectius vives, Licini*. Właściciel tego rękopisu, Józef Ksawery Kuropatnicki z Lipinek, podarował większą część swych rękopisów Towarzystwu Przyjaciół Nauk. Rękopisy, które były własnością T. P. N., zostały częściowo rozproszone, reszta znajduje się dziś w warszawskiej Bibliotece Uniwersyteckiej i Bibliotece Narodowej. Tam naszego rękopisu niema. Jakaż była jego zawartość? Ogrodziński nazywa tekst z *Pamiętnika Lwowskiego* „poprawionym i wygładzonym“, ale charakter poprawek dowodzi, że dokonane zostały przez dziewiętnastowiecznego wydawcę (usuwanie właściwych Smolikowi przekładni poetyckich, jego zawiłego szyku, i t. p.). Niema więc podstawy do przypuszczenia, że rps lipiński reprezentował redakcję odmienną od tekstu, znanego nam z rpsu lubostrońskiego. Pewnych wskazówek o zaginionym rękopisie dostarcza nam *Wiadomość o Szarzyńskim*, zamieszczona przez Kuropatnickiego w poprzednim tomie *Pamiętnika* (V, s. 280—283). Wspomniany tu jest — niewątpliwie na podstawie tego rękopisu — Smolik jako autor epigramatów, erotyków i przekładów ód Horacego, tych samych więc utworów, które znamy z rpsu lubostrońskiego. Rps lubostroński zawiera też wiersze Mikołaja Wilczka, Stanisława Niegoszewskiego i Andrzeja Zbylitowskiego. Kuropatnicki jako nieznanego poetów (poza Szarzyńskim i Smolikiem) wymienia właśnie St. Niegoszewskiego i A. Zbylitowskiego (oprócz nich zupełnie nam nieznanego Stanisława Sienieńskiego, może przez pomyłkę zrobił poetą bohatera Smolikowego *Nagrobka Stanisławowi Sienieńskiemu*). Jak widzimy więc, zawartość rpsu lipińskiego podobna była do zawartości rpsu lubostrońskiego. Możliwe nawet, że to rps lubostroński właśnie, którego provenjencji nie znamy (były może jakieś wskazówki na brakującej dziś karcie tytułowej), jest owym zaginionym rpsm lipińskim.

² Zwrócił mi na to uwagę z koleżeńską uprzejmością dr. Tadeusz Mikulski. Pod nazwiskiem Władysławjusza przedrukował tę fraszkę Julian Tuwim w *Czterech wiekach fraszki polskiej*.

³ Oprócz konjektur, dokonanych przez wydawcę, wprowadziłbym w fraszce *O Konopnickim* (39) na podstawie zestawienia z pierwowzorem (Mart. X, 84) „dziwnać, że nie idzie spać“ albo „dziwnaż, że nie idzie spać?“, w *Epitafium Miłości* (71) „pochodnie swej na sobie sama

wierszy niewiadomo, co odpowiada woli poety, a co wynika z niepotrzebnej pomysłowości kopisty.

Z wspomnianych w wierszach Smolika wypadków, których daty są nam znane, najwcześniejszym jest bitwa pod Byczyną w r. 1588, najpóźniejszą śmierć Mikołaja Jazłowieckiego, starosty śniatyńskiego (wedle Niesieckiego) w r. 1595. Działalność literacka naszego poety przypada więc na dwa ostatnie dziesięciolecia XVI wieku. Były to czasy epigonów Kochanowskiego i nie milknących jeszcze bynajmniej ech poezji Reja. Młodzi poeci entuzjasmowali się wtedy Kochanowskim, jak w półtrzecia wieku później młodzi romantycy Mickiewiczem. Takiego Malchera Pudłowskiego pojawienie się Kochanowskiego na Parnasie polskim zastało już jako debjutanta, autora *Lamentu i napominania Rzeczypospolitej Polskiej* w stylu Rejowym (wyd. w 1561 r.), i dopiero w późniejszych latach, urzeczony wpływem autora *Fraszek*, stał się on jego wiernym naśladowcą; urodzony około 1560 (czy 1555) r., Smolik wzrastał już w okresie szerokiego rozgłosu poezji Kochanowskiego. Nic dziwnego, że — nie jedyny w tym czasie — wzorowanie się na Kochanowskim uznał za swoją poetycką drogę. Byli tacy, którzy godzili z tem naśladowanie Reja. O wzorze decydował rodzaj literacki i temat: gdy kto chciał w poezji dawać obrazki satyryczno-obyczajowe, uczył się tego u autora *Wizerunku*, w liryce natomiast czy panegiryku szedł za Kochanowskim. Wpływy obu wzorów krzyżują się nieraz w obrębie jednego utworu. Tak jest np. w *Żywocie szlachcica na wsi* Andrzeja Zbylitowskiego, a nawet jeszcze z początkiem XVII w. w spolszczeniu *Gulistanu* Saadiego, którego tłumacz, Samuel Otwinowski, dał dowody dużej kultury literackiej. Smolik należał do tych, co (jak Szarzyński i Grabowiecki) byli nieczuli na wpływy Reja i trzymali się wogóle zdaleka od literackiego sarmatyzmu. Oczywiście dlatego, że byli wyłącznie lirykami. Ale że się ani na chwilę nie wprzęgli do popularnej u braci

chciała doświadczyć". W pastoreli V (134) w. 54 winien brzmieć „chociażes nie śmiertelnie strzałką ustrzelany“, w przekładzie *Dalidy* (136) epitet Diany (w w. 196) brzmi chyba „tukonosza bogini czystości“. W *Żegnaniu... Jerzego Niemstę* (113) w w. 53 zamiast „wola twoja“ ma być „twoja wola“ (rym „pola“). W *Nagrobku Hołubkowi* (25), poległemu w walce z Austryjakami, niezrozumiałe: „czarnego orła pędzi w ruskie kraje“, trzeba by może poprawić na „gna w rakuskie kraje“. Nie widzę natomiast powodu do zmieniania w fraszce *O naszych paniach* (52) „porządnego dotknięcia“ na „pożądne“ (pożądliwe), zwłaszcza że z początkiem XVII w. nie robiono jeszcze błędów w rozróżnianiu rz i ż; grzeszeniu „powonieniem“, do którego się panie przyznają, przeciwstawiono tu ich grzeszenie „porządnem“, a więc nie nieśmiałem. dotknięciem (i dziś mówimy o porządnej reprimendzie, Rej napisał *Spolne narzekanie... na porządną niedbałość*). Do *Kupidyna* (48) staje się zrozumiałe dopiero po zmianie interpunkcji: „Tę ja potym bez bolu zgoję sercem ktorym. To się ze wnątrz nie godzi; więc tym niższym wtorym“. W fraszce *Do Jadwigi R.* (107) w w. 10 przecinek ma być po „szły“, a nie po „pilno“. O błędach rytmu będzie później mowa.

szlachty poezji satyryczno-obyczajowej i do liryki ograniczyli, o tem zadecydowały nie tylko rodzaj talentu i osobiste skłonności, ale zetknięcie się w czasie podróży zagranicznych z zachodnio-europejskimi prądami literackimi i głębsze przejęcie się współczesną twórczością poetycką Zachodu. Zagranicą musieli się umocnić w przekonaniu, że powinni być kontynuatorami Kochanowskiego, który reprezentował w ojczyźnie zachodnio-europejskie tendencje, i uczyli się równocześnie wychodzić poza niego.

Podróżował i Smolik. Niewiele o tem wiemy, tyle właściwie, co przed ruszeniem w drogę opowiedział poeta o swych planach podróżniczych w wierszu pożegnalnym do Jerzego Niemsty. Jechał więc w kraje odległe „uczyć się tak języków, jak też obyczajów“ i — jeśli można wierzyć składanym w wierszach wyznaniom — zamierzał zwiedzić Włochy według wskazówek, jakie Piotrowi Kłoczowskiemu dał w znanej fraszce Kochanowski, a także być we Francji, „gdzie się“ — jak to sobie wyobrażał — „mało co smęcą a często tańczują“. Czy do tego beztroskiego kraju zawędrował, niewiadomo. O pobycie we Włoszech świadczy fragment przekładu tragedji *La Dalida* Luigię Grota. Z włoskiego też mają być tłumaczone, co najmniej niektóre, jego pastorele, a w jego wierszach miłosnych odzwierciedla się echa petrarkistów. Nowsza poezja to nie była zresztą wtedy tylko poezja w językach narodowych. Związek Smolikowego *Epitafium Rzymowi* z głośnym epigramatem Jana Vitalisa Panormitana *In Romam desolatam*, stwierdzenie, że pastorela trzecia jest przekładem łacińskiej sielanki Andrzeja Navagera, i powołanie się Smolika na neolatynistę włoskiego z końca XV w., Marullusa, każą zwrócić uwagę na stosunek jego do poezji nowołacińskiej. Wiemy o tem, tak jak o jego zależności od poezji włoskiej, bardzo niewiele¹.

Z autorów starożytnych bliscy mu byli przede wszystkim dwaj, spopularyzowani już przez jego poprzedników: Horacy i Marcjalis. Z Horacego przełożył pięć ód, czerpał z niego motywy i zwroty. Autora *Epigramatów* sam wymieniał jako swego ulubionego poetę: „mój Martialis“. Dwadzieścia też z 109 fraszek Smolika to przekłady lub przeróbki z Marcjalisa²), którego

¹ Tak np. niejeden koncept w jego *Fraszki* wywodzi się zapewne z epigramatyki nowołacińskiej. W odniesieniu do fraszki *Do Żebrowskiego* (94) wskazał to R. Ganszyniec, *Polonolatina, Pam. Lit.* XXV, s. 63. Na trzy fraszki zaczerpnięte z Krzyckiego zwrócił uwagę prof. Pollak.

² Fraszkę zaczerpniętą z Marcjalisa wymienił Jaworski. Listę tę uzupełnił i poprawił prof. Pollak w objaśnieniach do *Wierszy Smolika*, opuszczając jednak niektóre wyliczone już przez Jaworskiego pozycje. Po wciągnięciu ich lista ta przedstawia się następująco (liczba arabska oznacza numer fraszki Smolika, rzymska i arabska — księgę i epigramat Marcjalisa, Ep. — jego oddzielną księgę epigramatów): 20—X, 67; 23—VIII, 35; 24—II, 9; 27—I, 19; 29—I, 40; 30—I, 29; 36—X, 69; 39—X, 84; 50—II, 56; 51—Ep. 13 i 14 (połączone motywy); 56—Ep. 8; 57—II, 12; 59—II, 67; 67—V, 43; 68—I, 42; 73—X, 63; 83—V, 13; 86—IV, 18; 88—VI, 31. Z Marcjalisem (XIV, 175) wiąże się nadto fraszka *Na obraz Ledy* (97).

miłośnikami byli też Kochanowski i Pudłowski. Jedna fraszka, będąca adaptacją wierszyka Petronjusza, i przekład dwu anakreontyków bodajże wyczerpują już listę utworów, które Smolik zawdzięczał poetom starożytnym. Grecystą nie był, skoro nie korzystał z *Antologii greckiej*, prawdziwej kopalni dla ówczesnego epigramatysty i jednego z głównych (obok Katullusa i Marcjalisa) źródeł *Fraszek* Kochanowskiego. Wogóle studia klasyczne Smolika, jeśli sądzić po echach, jakie zostawiły w jego poezji, nie były zbyt szerokie. W porównaniu nie tylko z Kochanowskim, ale i Hieronimem Morsztynem, przedstawiają się dość skąpo.

Najgłębiej sięgnął niewątpliwie wpływ Kochanowskiego. Mniejsza o szereg zapożyczeń frazeologicznych¹, który przy lekturze wierszy Smolika odrazu rzuca się w oczy; jest bowiem rzeczą znaną, że poeci ówczesni uczyli się na Kochanowskim poetyce polszczyzny, czerpali z niego figury stylistyczne i rymy, że jego zwroty wydawały się im nieraz najodpowiedniejsze do wypowiedzenia własnych myśli. Smolik był wyjątkowo wiernym kontynuatorem rodzajów literackich, uprawianych przez swego mistrza. Za jego przewodem pisał fraszki i pieśni, próbował tragedji; tylko pastorele jego są w stosunku do Kochanowskiego nowością. Różnorodność rodzajów literackich i tematów jest jednak u niego dużo mniejsza: brak prób epickich, brak poezji religijnej, politycznej, rodzinnej. Pewne ubóstwo i jednostajność tematów to jedna z cech jego twórczości. Jest coś z tego nawet w najbardziej urozmaiconym jego zbiorze, we *Fraszkach*.

Są one ściśle wzorowane na *Fraszkach* Kochanowskiego i w tem leży ich siła i słabość. *Fraszki* Kochanowskiego są zbiorem różnego rodzaju drobnych wierszy: liryk, wierszy ucinkowych, anegdot, ułożonych w ten sposób, aby czytelnika pociągnąć rozmaitością, skaptować zwracaniem się do niego, swobodą tonu i odsłanianiem szczegółów własnego życia, intrygować niedopowiedzeniami. Główną jego wartość stanowią nie liczne w stosunku do całości, ale mocne i różnorodne akcenty liryczne: miłosne uniesienia i rozpacz, wyznania poufałej przyjaźni, zamyślenia nad sobą, gorzkie refleksje o życiu ludzkim i ufne modlitwy. Tam jednak, gdzie trzeba ostrości obserwacji i ciętości sformułowań, często *Fraszki* zawodzą. Są wśród nich drobne arcydzieła opowiadania, są epigramaty świetne w swej zwięzłości i celności pointy. Ale jest też bardzo wiele błahych nie tylko tematycznie, ale i artystycznie. Całość jest mimo to pociągająca. Wielki poeta ukazuje się tu *en pantoufles* i każdy drobiazg staje się ważny, bo się do niego odnosi. To jego żart, jego znajomy (choć w rzeczywistości to może czasem pierwsze z brzegu imię, przychepione do przekładu z Marcjalisa lub An-

¹ Niektóre z nich wskazał w swych objaśnieniach prof. Pollak.

tologii greckiej), czyta się więc o tem z zacięciem. Jest to jedno z tych dzieł, których powodzenie polega głównie na uroku osobistości autora. I nie tylko na odbiciu się jej prawdziwych wartości, ale wogóle na związku z nią. Jest z tem jak z kapryсами pięknej kobiety. „Co to jest, że przystoi każda rzecz pieknemu?“ — dziwił się już Szarzyński.

Można więc było za przykładem Kochanowskiego rymować uciężne anegdoty i dowcipne epigramaty — *Fraszki* jako całość były nie do naśladowania. Chyba dla wielkiego poety, któryby, tak jak on, mógł błahe swoje sprawy narzucić powszechnemu zainteresowaniu (i Kochanowski przecież szedł w tem za Marcjalisem i innymi). Ale że się *Fraszki* ogromnie podobały, więc naśladowano je. Mamy w XVI w. dwa tego rodzaju zbiory, Pudłowskiego i Smolika. Rezultaty naśladowania są, jeśli idzie o poszczególne utwory, różne, czasem jednak bardzo dobre. Niejednego ich epigramatu nie powstydziliby się Kochanowski. Co innego z całością: w porównaniu z Kochanowskim jest ona u obu poetów znacznie uboższa. U Pudłowskiego wynikało to częściowo z rozmysłu. „Rymy wszeteczne“ wykluczył i w jednym wypadku, demonstracyjnie jakby, pokazał, że potrafi to samo przyzwoiciej od Kochanowskiego wyrazić¹. A że brak też u niego gorętszych wynurzeń lirycznych, w wierszach zaś refleksyjnych nie czujemy drgającego na dnie przeżycia, tylko komunał i morał, całość więc zalatuje bakałarstwem.

Tego już Smolikowi zarzucić nie można. W *Fraszkiach* swoich utrzymał, jak na taki zbiór przystało, ton swobodnej wesołości, która odpowiadała jego pogodnej i beztrudnej naturze. Zaprawił je też „wolniejszymi żartami“, przesuując nawet trochę właściwe proporcje między potrawą a przyprawą. Kontrastują z tym tonem poważne wzmianki o sprawach publicznych, niektóre nagrobki, utwory refleksyjne, wyznania miłosne i uczone wiersze o postaciach starożytnego świata. Ale że wierszy tego rodzaju jest — wyjąwszy grupę erudycyjną — niewiele, że refleksje są powierzchowne, a erotyki, jeżeli nie są konceptami tylko, prawie że nie wychodzą poza zgrabne wyrażenie miłosnego triumfu, kontrasty są słabe. A duża rozpiętość kontrastów, odbijająca w sobie bogactwo duchowe autora, stanowi przecież jedną z głównych wartości *Fraszek* Kochanowskiego czy innych znakomitych zbiorów tego rodzaju. Żarty o fraszkiach znów i inne podobne drobiazgi, za pomocą których Smolik stara się nawiązać kontakt z czytelnikiem, są temi właśnie błahostkami, które u niego nie mogą być interesujące.

¹ Por. jego fraszkę *Na gwiazdarze* (100) z Kochanowskiego *Na matematyka* (I, 52). Zastępując „wszeteczny“ wyraz peryfrazą, zamazał zresztą Pudłowski pointę.

Ale zgodziwszy się raz z tem, że *Fraszki* Smolika są imitacją z wszystkimi konsekwencjami tego faktu, jakimś krajowym szampanem, przyznać trzeba, że są imitacją dobrze zrobioną. Weźmy bardzo urozmaiconą kolekcję nagrobków. Jest tu pełen szlachetnej powagi nagrobek senatora (105), jest pochwała poległego w walce żołnierza (25), udatne wspomnienie przedwcześnie zmarłego młodzieńca (82), a obok tego nagrobki złośliwe: jeden oryginalny dla znanej osobistości (76) i dwa zgrabnie spolszczone z Marcjalisa (20 i 73). Są i nagrobki poważno-żartobliwe, najtrudniejsza chyba z uprawianych przez Kochanowskiego odmian tego gatunku literackiego. Dwa z nich, pijakowi Żywieckiemu (84) i błaznowi Gąsce (66), ujął Smolik w formę żartobliwego napisu na grób, zakończonego niewesołą refleksją o śmierci, sformułowaną zresztą w jednym wypadku w sposób groteskowy (84). Trzeci, poświęcony dobremu kompanowi (45), ułożył — jak to czynił i Kochanowski — w formie przemowy do śmierci, ale z większą od Kochanowskiego werwą:

Z nami pijak — nie z tobą, nie skrzywdził nikomu!

Udawały się też czasem Smolikowi wiersze ucinkowe, zwięzłe, żywe, z niespodziewaną naprawdę i dowcipną pointą. Najlepszym chyba w tym rodzaju jest wierszyk *Do hardej* (46):

Mówisz, że nieśmiertelną będziesz z twej gładkości.
Uczyń, daj, miłuj! Nie chcesz? śmiertelnąś dla złości.

Wiersz pierwszy, zawierający w spokojnym tonie twierdzącym utrzymane zdanie złożone i jeden tylko przystanek składniowy, i drugi, złożony z szeregu króciutkich pojedynczych zdań w tonie wykrzyknikowym, pytajnym, twierdzącym, posiekany przystankami składniowymi, żywo z sobą kontrastują. Skontrastowane z sobą są też obie połowy drugiego wiersza: przed średniówką — siekanina przystanków, wykrzykniki, pytanie, po średniówce — jedno zdanie twierdzące. Pointę zaostrza wyodrębnienie rytmiczne. Trudno rzeczywiście o większe urozmaicenie dwuwiersza.

Formę rozmowy, stosowaną przez epigramatystów (m. i. Kochanowskiego) z dużym powodzeniem, Smolik szczególnie sobie upodobał. W niej utrzymany jest też drugi jego majstersztyk epigramatycznego rzemiosła, *Na obraz Ledy* (97), zawierający nie dla panięskich uszu przeznaczoną odpowiedź na pytanie Marcjalisa (XIV, 175), dlaczego Danae brała od Jowisza złoto (złoty deszcz), a Leda nie. Smolik ułożył rozmowę, w której nagabywany pytaniami interlokutor, daje w zniecierpliwieniu dosadne wyjaśnienie, mocno przytem docinając pytającemu. Rozmową zastąpił też opowiadanie autora w jednej ze swobodnie z Marcjalisa przerobionych fraszek (67).

Ale epigramat to nie jest łatwa sztuka. Tem bardziej, skoro Smolik starał się oddać po polsku takiego mistrza, jak

Marcjalis, piszącego przytem w języku znakomicie już w poezji wyrobionym. Z zapasów z Marcjalisem nie zawsze zwycięsko wychodził Kochanowski. Porażkom Smolika nie można się więc dziwić. Jego przeróbki z Marcjalisa mogą się czasem pochłubić ostrem wyodrębnieniem pointy (29) i symetrią członów rytmiczno-składniowych (50). Ale epigramat, który wydaje się wcale dobry, po zestawieniu z oryginałem może się okazać niekształtnem pogrubieniem Marcjalisowego cyzelatorstwa.

Scripsi, rescripsit nil Naevia, non dabit ergo.
Sed puto, quod scripsi, legerat, ergo dabit (II, 9).

Pisałem do Hanuśki — odpisu nie dała:
Podobno — o com pisał — dać będzie wolała (24).

W polskim epigramacie, dzięki zbiegowi średniówki obu wierszy z końcem zdania, pointa wiąże się ściśle z początkowem stwierdzeniem („odpisu nie dała“) jako równoważny z nim człon rytmiczny i na jego tle stanowi tem większą niespodziankę. Skomplikowana konstrukcja łacińskiego dwuwiersza została tu jednak wyraźnie sprymitywizowana. Zniknęły więc w polskiej przeróbce: antyteza dwu równoległych łańcuchów logicznych (w każdym wierszu przesłanki i wniosek), powtórzenie zakończeń obu wierszy, krótkość pointy i wysunięcie jej głównego wyrazu na pozycję mocno rytmicznie akcentowaną, że już pominiemy efekty, ściśle związane z łacińskiem metrum. Mamy w niej zato mętne „podobno“ i niepotrzebne „wolała“; a epigramat musi się przecież składać z samych wyrazów ważnych.

Ale jest to jeszcze rozwiązanie względnie dobre. Bywało gorzej.

Custodes das, Polla, viro, non accipis ipsa.
Hoc est uxorem ducere, Polla, virum (X, 69).

Straż zawsze masz nad mężem, sama go pilnujesz,
Toć tedy nie on żonę — ty męża pojmujesz (36).

Antyteza w drugim wierszu otrzymała zamiast niezwyklej formy oryginału („z mężem się ożenić“) formę banalną, a w pierwszym zastąpiło ją niedołążne powtórzenie dwa razy tego samego. Może się i tak zdarzyć, że z epigramatu Marcjalisa nie właściwie u Smolika nie zostanie.

Fama refert nostros te, Fidentine, libellos
Non aliter populo quam recitare tuos.
Si mea vis dici, gratis tibi carmina mittam:
Si dici tua vis, hoc eme, ne mea sint (I, 29).

Smolik, jak i w dwu innych wypadkach (50 i 59) przerobił ten czterowiersz Marcjalisa na dwuwiersz, tylko że tym razem zatracił sens łacińskiego epigramatu, a razem z nim i dowcip:

Moje fraszki udawasz już nie raz za swoje.
Przynamniej mi je zapłać, mają-li być twoje! (30).

Skracanie Marcjalisa dowodzi, że Smolik uważał za niezbędną właściwość epigramatu zamiast zwięzłości — krótkość, podobnie jak i ci drwiąco przez Marcjalisa wspomniani czytelnicy, którzy epigramatom rzymskiego mistrza zarzucali, że są za długie. Opowiadając anegdoty, lubił się wygadać, więc w tych wypadkach formy epigramatycznej unikał: w fraszce *O jednej* (26) niezły czterowierszowy epigramat Krzyckiego, *Maritus deceptus* (*Carm. amat.* 46), rozbełtał w dziesięciu wierszach. Ponieważ zaś braku zwartości w wierszowanych anegdotach Smolika nie wynagradza wdzięk swobodnego i barwnego opowiadania, ten więc rodzaj jego fraszek jest pod względem artystycznym bez znaczenia. Tematu dostarczyły im — inaczej niż u Kochanowskiego — przedewszystkiem wątki wędrowne¹.

Nieciekawa też jest w *Fraszkach* Smolika, nieliczna zresztą, grupa wierszy refleksyjnych. Są tu płaskie wierszyki o przyjaźni (92 i 109), narzekania *Na nieopatrzność* (81) ludzi, wpadających wciąż w te same błędy, i rozważania *O szczęściu* (44), które wspomaga bogatych. Jak nie umiał Smolik w tym zakresie wyjść poza banał, widać z jego *Epitafium Rzymowi* (35). Biorąc główne motywy myślowe z Vitalisa (w całkiem innej zresztą kolejności), pominął jego końcowy kontrast między gruzami niewzruszonych gmachów a niezmiennem trwaniem płynącego Tybru i zakonkludował:

czas wszystko popsuje.

Coż po tym, że tu kosztem kto zbyt niem buduje²?

Bardzo słabo wypadły parafrazy anakreontyków, choć Smolik miał tak dużo zaufania do siebie, że porwał się na parafrazę wiersza, spolszczonego już przez Kochanowskiego³. W zakończeniu potknął się jednak haniebnie:

Wolę się widzieć pijanym,
Aniżli zamordowanym.

Pozbawiona wartości poetyckiej jest też jego wersja anakreontyku o ukłutym przez pszczołę Kupidynie (17). Niema w niej barwności opowiadania, jaką swej parafrazie tego anakreontyku dał Hieronim Morsztyn⁴, ani lekkości i delikatności, dzięki którym Szymonowicz, polszcząc osnuty na tym samym

¹ O dwóch z nich pisano u nas; por. J. Krzyżanowski, *Paralele*, 1935, s. 30, i R. Ganszyniec, *Criciana*, *Pam. Lit.* XXI, s. 204—205.

² Może znał i dokonany przez Szarzyńskiego przekład tego epigramatu: pierwsza para rymów jest u obu ta sama, „pielgrzymie“ — „Rzymie“. „Novus advena“ oryginału miało w ówczesnej polszczyźnie poetyckiej poza „pielgrzymem“ inne jeszcze odpowiedniki: Kochanowski używał w takich wypadkach „gościu“, Smolik użył gdzie indziej (115) „przychodniu“.

³ Por. Smolik, 61 i Kochanowski, Fr. III, 5.

⁴ Jeśli wolno o tem sądzić na podstawie urywku, jaki przytoczyła z rękopisu M. Dynowska, *Hieronim Morsztyn i jego poetycka spuścizna*, *Pam. Lit.* X, s. 6.

temacie wiersz Teokryta, stworzył prawdziwe cacko¹. Ozdobą zbioru są niektóre wiersze miłosne. Ale o nich będzie mowa w związku z innymi erotykami.

Co sądził Smolik o swoich *Fraszkach*? „Jeśli z Kochanowskiego moje nie zównają“ — zaczyna jedną z nich (47). „Jeśli“, a więc miał co do tego wątpliwości. W zbiorze jego znajdujemy m. i. parafrazę dumnego epigramatu Marcjalisa, dającego ostrą odprawę jakiemuś bogaczowi: każdy może być bogaczem, jak ty, nikt takim poetą, jak ja (V, 13). W swem spolszczeniu tego epigramatu zastępuje Smolik (tak jak i w innych przeróbkach z Marcjalisa) realja rzymskie polskimi i przemawia w własnym imieniu *Do panięcia ruskiego* (83), ale aluzję do sławy poetyckiej pomija. Czuł widać, że w jego ustach nie będzie miała należytego dźwięku. Mimo to z przyswojenia akurat tego epigramatu nie zrezygnował. Podobnie wolał dać zubożone, okaleczone odbicie *Fraszek* Kochanowskiego, niż zrezygnować z naśladowania ich.

Pod znakiem Kochanowskiego znajdują się też Smolikowe pieśni. Niewiadomo, jaki układ nadał im autor. W rękopisie, którym rozporządzamy, osobno są zebrane pieśni miłosne, osobno „Ody Horatiuszowe niektóre przekładania Jana Smolika“², wśród których znalazły się też dwie pieśni osnute na motywach z różnych ód Horacego, nie przez autora chyba zaliczone do przekładów. I czy wogóle uczeń Horacego grupował osobno pieśni oryginalne a osobno przekłady z Horacego? Po między „Fragmentami“ znów jest przekład łacińskiej ody Andrzeja Dzierżanowskiego na śmierć Jazłowieckiego i na samym końcu krótki utwór stroficzny, a więc według poetyki Kochanowskiego pieśń, pod dziwnym tytułem „Konkluzja fraszek (!) żywotem ludzkim“³.

Ody Horacego, które Smolik wybrał do tłumaczenia, nie zgadzają się z ogólnym charakterem jego twórczości: autor wesołych fraszek, pieśni miłosnych i sielanek przełożył, poza jednym wezwaniem do Wenery (Hor. I, 30), same zalecenia pomiernego życia i równowagi duchowej⁴. Silniejsza od skłon-

¹ Sielanka II, w. 63—70.

² Tytuły o podejrzanej autentyczności ujęto tu w cudzysłów dla odróżnienia od autentycznych, podanych kursywą.

³ Dwa znów wiersze „Fragmentów“, *Do Krzysztofa Kochanowskiego* (118) i *Enigma* (119), należą do kategorii fraszek. Prócz tego jest tu kilka niestroficznych utworów, których zebranie w jedną grupę jest uzasadnione. Będzie jeszcze o nich mowa z wyjątkiem lichej *Miłości Tyzby z Pyramem* (110) i dwóch konwencjonalnych rzeczy okolicznościowych: *Żegnania J. Niemsty* (113) i *O śmierci Anny Niemściny* (114), wiersza związanego z twórczością funeralną Kochanowskiego.

⁴ Są to wszystko bardzo popularne ody Horacego: *Rectius vives, Licini* (II, 10), *Eheu fugaces, Posthume* (II, 14), *Otium divos rogat* (II, 16) i *Odi profanum volgus* (III, 1). — O Smolikowych przekładach z Horacego pisał drobiazgowo, choć nie wystarczająco, W. Ogrodziński, *op. cit.*, s. 42—46.

ności osobistych okazała się atmosfera literacka epoki, lubującej się w tego rodzaju poezji.

W artystycznym przetwarzaniu ód refleksyjnych Horacego szedł Smolik śladem Kochanowskiego. Opuszczał więc częściowo wzmianki mitologiczne, a w zakresie obyczaju i kultury materialnej konsekwentnie polonizował tekst Horacego. Zamiast „Siculae dapes“ mamy u niego „stoł potraw obfity“, zamiast purpury — złotogłów (III, 1); „consularis lictor“ zastąpiony zostaje przez „orszak upierzonych pachokków“, krowy sycylijskie — olenderskimi (II, 16). Niektóre szczegóły przyszło wogóle opuścić, np. o cyprysie, jedynym drzewie, towarzyszącem człowiekowi po śmierci (II, 14). Czasem też polskie realja ukonkretniają abstrakcyjne wyrażenia Horacjańskie. U Horacego np. sen „non humilis domos fastidit“ (III, 1), u Smolika „ani poszytym słomą domem pogardzywa“; gdy u Horacego tylko wzmianka o przykłej dla rolnika zimie (III, 1), Smolik dopowiada: „twarda zima jarzyny przerazi“. Od zasady polonizacji tekstu odbiegł Smolik tylko raz (III, 1), pisząc — konkretniej nawet niż Horacy — o wznoszeniu budowli na wodzie („Venetia“ objaśnił na marginesie kopista, uwspółcześniając sobie ten ustęp).

Na Kochanowskim wzorowany jest też styl Smolikowych przekładów Horacego. W pieśniach refleksyjnych (zarówno oryginalnych, jak mniej lub więcej swobodnie przełożonych z Horacego) zabarwiał Kochanowski, wbrew Horacemu, swój język poetycki dosadnymi zwrotami mowy potocznej. Szarzyński, tak samodzielny wogóle w stosunku do swego wielkiego poprzednika, dał przeciwnie pieśniom refleksyjnym wyższy jeszcze od Horacjańskiego diapazon poetycki; wierny Kochanowskiemu Smolik wplótł w swoje przekłady ód Horacego parę wyrażen sarmackich. Do tej kategorii należą takie jego dodatki, jak „najdzie na piecu doma śmierć lękliwych“ (II, 14) albo „jako komu długo los żywot nasznuruje“ (III, 1).

Trudno już przypisywać wzorowi Kochanowskiego inną cechę przekładów Smolika, znacznie większą niż u Horacego rozlewność liryczną i uczuciową bezpośredniość, choć i w tym wypadku wzór Kochanowskiego ułatwiał czasem ekspresję poetycką. Najżywsze uczuciowo okazują się w tych przekładach — wzmianki o śmierci. W Smolikowej wersji *Eheu fugaces* spokojne stwierdzenie Horacego, że starość i śmierć jest nieunikniona, przemieniło się w nabrzmiałe liryzmem pytania:

Śmierć, także starość — co komu sfolguje?
Czy dobry żywot od śmierci ratuje?

W dalszym zaś ciągu, zmieniając już całkiem szczegóły oryginału, konkluduje Smolik:

Żona jedyna w żałobie zostanie,
Panu koszula z trunną się dostanie.

Średniowieczne widmo śmierci w tym dwuwierszu przypomina nam, że twórczość Smolika przypada na czasy kontreformacji¹.

W Smolikowej rozlewności rozcieńcza się czasem esencjonalny styl Horacjański:

Quodsi dolentem nec Phrygius lapis
Nec purpurarum sidere clarior
Delenit usus nec Falerna
Vitis Achaemeniumque costum (III, 1).

Przełożę gdy frasownemu nie uleczą głowy
Pokoje marmurowe ani złotogłowy,
Ni serdecznego bólu nie zapisiesz w trunku
Ani wykurzysz drogą perfumą frasunku.

Jeśli Smolik naśladował tu Kochanowskiego, u którego nagromadzenie synonimów należy do ulubionych chwytów stylistycznych, to z swoim nieudanym popisem (powtórzył: „frasownemu“, „frasunku“) wybrał się nie w porę. Kochanowski używał tego efektu nie przy parafrazowaniu zwiezłych ód Horacego, lecz wielosłownych Dawidowych psalmów.

Rozszerzanie tekstu Horacego jest u Smolika rzeczą zwykłą, a wypłynęło z zamierzonej wierności. Chciał on być tłumaczem dokładniejszym od Kochanowskiego. Nie opuszczał, jak Kochanowski, całych strof i zachowywał dokładnie tę samą, co u Horacego, ilość wierszy. To zapewne uzasadniało w jego mniemaniu ponowne przełożenie *Odi profanum volgus*, ody, która u Kochanowskiego (P. I, 16) wyszła skrócona o cztery strofy. Różnice między ilością wierszy w przekładach Kochanowskiego i oryginałach wynikały jednak nietylko stąd, że Kochanowski pomijał niektóre zwroty, a nawet strofy; używał on poprostu dłuższego wiersza niż Horacy. Dłuższy niż u Horacego jest też wiersz przekładów Smolika. A że ilość wierszy jest ta sama, a w dodatku tłumacz opuszczał jeden czy drugi szczegół, nie trudno sobie wyobrazić, co się stało ze zwiezłością Horacjańską.

Dobrze, jeżeli rozszerzanie oryginału dokonywało się przez rozprowadzanie akcentów uczuciowych lub dodawanie szczegółów z życia polskiego. Bo spotykamy się też u Smolika z najzwyklejszą łataniną: zapychaniem wierszy niepotrzebnymi wyrazami albo sztukowaniem strof przez powtarzanie w dwu wierszach tego samego. A więc w Smolikowym przekładzie *Odi profanum* „krolowie poddanemi jako chcą władają“, a kupiec, płynący z towarem przez morze, nie frasuje się, „choć po gniewliwym morzu, choć cichym żeglując“. W przekładzie *Eheu fugaces*

Niezwrotnem biegiem lata przemijają
A przeszłych czasow na zad nie wracają.

¹ Ukazuje się też ono w wierszu *O śmierci Anny Niemściny* (114), gdzie wspomniana „kosa śmiertelna“, przed którą nie uchroni się bogaty ani ubogi, młody ani stary. W *Epitaftum na grob* (115) zawarte jest upomnienie, by starać się o zapewnienie sobie szczęśliwości wiecznej.

Najdalej chyba zabrnął w tym kierunku Smolik, parafrazując pierwszą strofę ody, *Otium divos rogat*. Po opuszczeniu szczegółów sytuacji żeglarsza na morzu strofa oryginału nie wystarczyła nawet na wypełnienie półtora wiersza; resztę, safickiego na szczęście, czterowiersza nadsztukował rozwadnianiem i powtarzaniem.

Przekład tej samej ody dostarcza nam też dowodu, jak mało rozumiał Smolik z subtelnych refleksyj Horacego i jak niemiłosiernie je banalizował:

Laetus in praesens animus quod ultra est
 Oderit curare et amara lento
 Temperet risu: nihil est ab omni
 Parte beatum.

Swobodna myśl to wszystko ma na pieczy,
 Co przed oczyma, a niekmyślne rzeczy
 Mierzy baczeniem, bo coż jest pewnego
 Wieku krotkiego?

Zginęło u Smolika Horacjańskie nietroszczenie się o to, co ma przyjść, i pogodne przyjmowanie rzeczy przykrych, płynące z tej gorzkiej mądrości, która wie, że niezmacone szczęście nie jest możliwe. Poezja refleksyjna Horacego przemieniała się w przekładach Smolika w poezję moralizującą.

Napisał też Smolik dwie pieśni refleksyjno-moralizujące w stylu Horacego. Pieśń o wiecznej trwałości „sławy uczciwej“, zdobytej na polu walki¹, jest połączeniem motywów z różnych ód Horacego i pieśni Kochanowskiego. Z jej prozaicznego nagół toku wyodrębnia się, zwłaszcza na początku, parę wierszy zwięzłych i pełnych powagi. Horacjański świat myśli przekracza wspomniana już „Konkluzja fraszek“, wskazująca, że wszędzie w życiu czyha na człowieka zło, i przypominająca, że na to Bóg dał człowiekowi rozum, by nie poprzestawał jak bydlę na jadło i picie, ale „wznosił myśli do nieba“.

Bez porównania pewniej czuł się Smolik na terenie poezji miłosnej. Stanowi ona w jego twórczości dział bardzo pokaźny ilościowo i przybiera postać różnych rodzajów literackich: fraszki, pieśni, sielanki. W poezji miłosnej był Smolik o wiele bardziej niż w innych utworach oryginalny w stosunku do Kochanowskiego, którego wpływ tak na nim zaciężył. W dziedzinie erotyki osiągnął też swoje główne sukcesy artystyczne.

Żale nieszczęśliwej miłości wyrażał ten poeta tylko zupełnie wyjątkowo. „Frasunek Jana Smolika w więzieniu“ („więzieniem“ jego jest według manieri petrarkistów miłość, z której wyzwolić się nie może) ukazuje nam autora pogrążonego w zupełnej rozpacz. Zawinił wobec swej pani, która przynosi teraz nadeń innego. Nie je więc, nie śpi, Boga (do którego w tonie psalmicznym się zwraca) prosi w tem nieszczęściu o ratunek,

¹ Jedyna z utworów Smolika tego typu nie posiada formy stroficznej.

myśli nawet o wstąpieniu do zakonu. Hiperboliczny ten wiersz, związany z jakimiś rzeczywistymi kłopotami poety, wywołał „Żart P. Wojewody Łęczyckiego Mińskiego po tym frasunku do Jana Smolika“, zawierający rubaszną pociechę, że mu się „jej przy tamtym sampierzu dostanie“. Smolik replikował znacznie rubaszniejszą „Respostą“, uwidoczniającą przepaść między stylizacją poetycką „Frasunku“ a kulturą uczuciową autora, który, mówiąc o swojej wybranej, nie cofnął się przed mocno drastycznymi wyrażeniami:

Ba wolałbym zgoła
Chrząszcza przez nos przepuścić do samego czoła
Niż widzieć — a u paniej mej kto inny grzebie.

W ramach swego sposobu odczuwania utrzymał się w krótkiej fraszce *Do Maryny Paniewskiej* (65), adresatki — jak wskazuje akrostychy — jednej z jego pieśni. Wspomniawszy jej niezwykłą urodę, dodał:

Wiecznie niezbytą żalność czynisz sercu memu,
Żeś sie — tak piękną będąc — dostała innemu.

Właściwą domeną Smolika były prośby o wzajemność i wyznania szczęśliwej miłości, przyczem niema u niego wzruszeń gwałtownych ani subtelnych odcieni uczuciowych. Skala uczuciowa i tematyczna jego poezji miłosnej jest więc w porównaniu z erotykami Kochanowskiego i Szarzyńskiego uboga. Ale w ograniczeniu się poety do tego, co odpowiadało jego naturze, w uchronieniu się od naśladowania miłosnych żalów i rozpaczy jego znakomitych poprzedników widzimy jego samodzielność. Stąd na tle szesnastowiecznej poezji polskiej jako całość erotyk Smolika posiada swoje indywidualne oblicze, choć poszczególne utwory mają charakter konwencjonalny.

Wśród erotycznych fraszek są rzeczy różnego rodzaju, od zdawkowych, krótkich zapewnień miłości począwszy. Dowodem pewnego poetyckiego kunsztu są dwa na koncepcie oparte wiersze. Jeden z nich, *Na obraz Krolowej Polskiej, Zygmunta III pierwszej małżonki* (106), jest przeróbką wiersza Petronjusza¹. Julja rzuciła na poetę śniegiem i od śniegu rozpałił się w piersi jego płomień, który tylko Julja równym ogniem ugasić może. Smolik zastąpił śnieg „śniegu podobnym obrazem“ królowej, który okazuje się jednak nie śniegiem, ale palącym króla ogniem, i powtarza zresztą Petronjuszowe koncepty o palącym śniegu i gaszącym ogniu. Nieoryginalny jest też zapewne koncept z *Epitafium Miłości* (71). Miłość (tak polszczył już Kochanowski *Amora*², nie mogąc rozpałić ognia w lodowatym sercu Zofji, próbowała na sobie samej siły swej pochodni.

¹ Przedrukowanego m. i. w *Anthologia Latina* (Riese), s. 706. Ze zmianą Julji na Lydję znajdujemy ten wiersz u Krzyckiego, *Carm. amat.* 19.

² Błędnie więc pisze ją wydawca małą literą; podobnie w fraszce *Do Miłości* (31).

Coż było? A to, że popiół z Miłości,
A Zofija zimna i pełna złości.

Całym aparatem ran, ogni i pęt, zsyłanych przez „cyprską panią“, posłużył się Smolik w wierszu *Do Jarosza* (33), traktującym z niejakim efektem ograny już wtedy w poezji polskiej temat nie dającej się ukryć miłości. Końcowe wezwanie do „nadobnej Halszki“, by zgoiła ranę i ugasiła ogień przyjaciela, powtarza motyw, znany nam już z przeróbki Petronjusza i wracający wielokrotnie w miłosnych fraszkach, pieśniach i sielankach Smolika. W znacznie słabszej poetycko prośbie *Do Wenery* (75) obiecuje poeta¹ „wdzięcznej Cyprydzie“ ofiary dziękczynne za pomoc w miłości („aby jakom pocałował, cale [też] onęm kiedy miłował“).

Urok poetycki mają dwa erotyki, wyrażające sytuację szczęśliwej miłości. *Do Miłości* (31) jest igraszką na trochę wymyślny temat: poeta przyrzekł „paniej swojej“ nikomu nie wspomnieć o rozkoszy, jakiej zaznał, i nie mogąc o tem mówić „od żałości umiera“ — a równocześnie jest najszczęśliwszy z ludzi. Sztuczność tej antytezy pokrywa przekonujący ton miłosnego szczęścia, co z melodyjnością, wywołaną refrenem oraz licznymi wykrzyknikami i pytaniami, złożył się na wierszyk pełen wdzięku. Od wszelkiej sztuczności wolna jest fraszka *Do Jadwigi R.* (107), skarga na kochankę, która rano zbyt wcześniej od niego odeszła. Wyjątkowe u Smolika opisy świtu i zmierzchu, poetyczne, choć mało obrazowe, spleatają się tu z sugestywnym wyrażeniem tęsknoty:

Już Tytan woz zaprzęga świtoranej zorze,
A szle nowym Japonom czarną noc za morze.
Już Febus warkocz złotych rozpuszcza promieni,
Niebo się na pogodę w śliczne barwy mieni.
Lecz żeś ode mnie poszła a żem sam bez ciebie,
Znowu się u mnie zmierzcha, znowu noc po niebie
Kruki swoje pogania. Gwiazdy się szykują,
A zorze złotobarwe na zad ustępują.

Po pierwszej części wiersza, zdobnej w personifikacje i epitety złożone, następuje utrzymane w swobodnym stylu konwersacyjnym wezwanie do ukochanej, by drugim razem, nie bacząc na porę, dłużej u niego zabawiła. Mimo drażliwości tematu autor bez uciekania się do jakichkolwiek omówień uchronił się w tym utworze od cienia rubaszości czy drastyczności. Wśród szesnastowiecznych naszych erotyków, poświęconych uczuciom nieidealnym, wiersz ten należy do najwytworniejszych.

Ustępstwem wobec konwenansu jest zamknięcie fraszek miłosnych (przedostatnim w zbiorze) wierszykiem *Do miłości* (108), narzekającym, że kto inny odnosi nagrodę prac, frasunków i służb poety. Autor uczynił jednak przedtem wszystko, aby tę skargę uczynić jak najmniej wiarygodną.

¹ Może za przykładem Kochanowskiego, Fr. III, 12.

Całkiem inaczej wystylizował swą postać w miłosnych pieśniach. Przedstawia tu siebie jako trapionego miłością kochanka, choć sytuacja jego nigdy nie jest rozpaczliwa, przeciwnie, zawsze zarysowuje się nadzieja pociechy. Tonu żartobliwego ani śladu, wszędzie panuje nastrój powagi. Odbiło się to i na języku poetyckim. Kochanowski, choć rzadziej niż w refleksyjne, wtrącał w wiersze miłosne dosadne zwroty. Smolik się ich w swoim erotyku wystrzegał¹, a z pieśni miłosnych wykluczył nawet język potoczny. Zamierzoną wzniosłość zakłócającą w nich od czasu do czasu tylko niezamierzone efekty nieudolności. Od języka potocznego oddzielał Smolik język swych miłosnych pieśni przy pomocy licznych inwersyj, sprowadzających wielką zawilść szyku wyrazów, często używanych epitetów (brak jednak chętnie przez niego gdzie indziej stosowanych przymiotników złożonych) i ciągłych apostrof.

Zwracają się te apostrofy przeważnie do bogów starożytnych, których zwywa nieustannie, wymieniając cały prawie Olimp, nawet rzadko przez poetów wspominaną żonę Saturna — Opis, i wiele bóstw nieolimpijskich; prym wiodą oczywiście — jak na poezję miłosną przystało — „pani z Cypru“ i Kupido. Mało tego. Kochanowski, mówiąc o postaciach starożytnego świata, użył kilkakrotnie greckiego czy rzymskiego wołacza: „Cypry“, „Perseu“, „Orfeu“, „Enea“, „Mida“, „Menelae“, „Bakche“. Za jego przykładem pisze Smolik „Eole“ (P. IV), „Gradywe“ (w pieśni o „uczciwej sławie“, bo maniera mitologiczna rozciąga się i na obie samodzielne pieśni refleksyjne). Sam zaś wprowadza także łaciński mianownik liczby mnogiej: „Najades“ (P. II), „Charites i Driades“ (P. V). Częstość pojawiania się starożytnych postaci i powtarzanie się obcych form na przestrzeni niewielkiego, parostronicowego tekstu sprawiają, że pieśni Smolika mają charakter erudycyjny, którego unikał Kochanowski.

Dwie z nich związane są ściśle z Horacym. Mamy więc u Smolika, nie ze wszystkim zresztą udany, przekład ody, *O Venus regina Cnidi* (I, 30). Z motywów ód Horacego i pieśni Kochanowskiego złożył Smolik częściowo pieśń do Merkurego, by mu pomógł zmiękczyć serce płochliwej dziewczyny; w drugiej połowie tej pieśni wprowadził już samodzielnie Wenus, gniewającą się na upór dziewczyny, a w końcu usprawiedliwił przed boginią swoją wybranekę. Widzimy z tych pieśni, od kogo to uczył się Smolik wzywać starożytnych bogów. Pewną rolę mógł w tem odegrać i horacjałin Kochanowski.

Jedna tylko pieśń miłosna Smolika zwraca się nie do bóstw, ale do „wesołych ziół i kwiatków szczęśliwych“, które

¹ Nie biorę tu oczywiście pod uwagę rubasznych wierszy ucinkowych do kobiet i dostosowanej do nich w tonie „Resposty“, podobnie jak wykluczam z tych rozważań tego typu utwory Kochanowskiego, jest to bowiem całkiem inna kategoria.

rwały ręce ukochanej (element erudycyjny reprezentuje w tej pieśni wyliczenie różnych starożytnych skarbów). Temat jej jest całkiem odmienny niż w innych jego pieśniach miłosnych: poświęcona jest rozważaniu uczynionego przez ukochaną wyznania miłości. Przypominając jej słowa, wyraża poeta swoje szczęście z wyjątkowym u niego zapałem i siłą:

W waszej jest mocy rozprząc mie z żywotem
I umarłego zasię wskrzesić potem,
I latać albo głową sięgać nieba,
Albo u ludzi zebrząc szukać chleba.

Pozostałe pieśni — z jednym wyjątkiem — operują na różny sposób trzema motywami: wyznaniem dręczącej miłości, prośbą, by ukochana swą wzajemnością lub bogowie swą łaską zgasili miłosny ogień czy zagoili ranę, i pochwałą wybranki. Pieśń I skarży się na rozpaloną przez Kupidyna miłość i kończy się nadzieją na wzajemność ukochanej. Pieśń VI opisuje, jak Kupido zranił poetę, i kończy się na odmianę prośbą do Kupidyna, który jedyny może go z tej rany wyleczyć. Pieśni II i V składają się z pochwały ukochanej, wyznania miłości i prośby o wzajemność. W pieśni III kolejność motywów jest inna: najpierw wyznanie miłości, rozpalonej tym razem przez Wenere, z wplecioną prośbą do Wenery, by zapewniła pocie wzajemność ukochanej, potem jej pochwała i na zakończenie jeszcze prośba do Jowisza o wzajemność wybranki. Wszystkie w tych pieśniach konwencjonalne i zdawkowe, poezji nie pytać. Erotyk tego typu nie odpowiadał, widać, rodzajowi talentu Smolika.

Sukces osiągnął, przesuwając punkt ciężkości od właściwego przedmiotu — miłości, ku temu, co było tylko ornamentem pieśni miłosnych, światowi bóstw starożytnych. Pieśń IV (*Neptunie, morza co trochęm chwiejesz...*) jest prośbą do Wenery, by „w innsze strony“ wznieciła swój ogień, za co poeta obiecuje posąg jej ozdabiać różanemi wieńcami¹. Tę dwuzwrotkową prośbę poprzedzają apostrofy do wielu bogów, przedmiotów pobożności żeglarzy, żołnierzy, rzemieślników, oraczy. Katalog to, zdawałoby się, niepotrzebny, skoro

My tylko paniej cyperskiej wzywamy,
Ktorej moc znamy.

Ale dzięki niemu właśnie wiersz ten nabiera uroczystego tonu, który stanowi jego wartość liryczną.

Bez porównania pełniej z^ę rzmiał ten ton w znanej pieśni, *Zaprzęż nie lwice, nie tygry, Cyprydo...*, najlepszym utworze, jaki wyszedł z pod pióra Smolika, naśladowanym wnet przez nie byle jakiego poetę — Hieronima Morsztyna w udatnej pieśni, *Zaprzęż Neptunie ciemnowodne konie*². Pieśń Smolika

¹ Ostatni motyw także we fraszce *Do Wenery* (175).

² Dynowska, *op. cit.*, *Pam. Lit.* IX, s. 426—427.

powtarza zwykle u niego motywy: pochwałę ukochanej, a więc jej urody (z konwencjonalną aluzją do sądu Parysa) oraz obyczajów, wyznanie miłości i prośbę do Kupidyna o jej wzajemność; w początkowej apostrofie spotykamy się ze znaną nam z wielu utworów Smolika panią Cypru. Urok utworu polega i w tym wypadku na narzuceniu czaru starożytnych bogów. Autor porusza silnie uczucie i wyobraźnię wstępnem wezwaniem do Wenery (pierwsze dwie strofy) i nastrój ten podtrzymuje, coraz słabszymi zresztą poetycko, aluzjami starożytnymi w strofie czwartej i szóstej. Dostojną powagę dają temu wierszowi te same, co zawsze, ale szczególnie szczęśliwie tym razem użyte formy stylistyczne: inwersje, epitety i apostrofy, a uświetniają go wyliczenia stolic bogini i poetyckie obrazy, wśród których silniej od wdzięku białych gołębi przemawiają lwice, tygry i „chmurne cienie“. Pieśń jest skoncentrowana w wyrazie, między niektórymi strofami (trzecią i czwartą, czwartą i piątą) brak przejsć, któreby je łączyły (to samo zresztą w P. III i IV), wymaga więc od czytelnika skupionej współpracy¹. Inaczej bowiem niż Kochanowski, a podobnie jak Szarzyński i Grabowiecki, zaprezentował się Smolik w swych pieśniach miłosnych jako zwolennik poezji trudnej.

¹ Pieśń tę wydrukowano w *Rytmach* Szarzyńskiego. Brak strofy ostatniej, zawierającej końcową literę akrostychu, dowodzi, że wydawcy przypisali ją Szarzyńskiemu nie na podstawie autografu autora, lecz czyjejs opinii. Powstaje więc wątpliwość co do autorstwa tego utworu, niełatwa do rozstrzygnięcia, bo styl Smolikowych pieśni miłosnych jest pokrewny stylowi Szarzyńskiego. Argumenty, przemawiające za autorstwem Szarzyńskiego, wyłożył najgruntowniej Br. Nadolski, *Ze studjów nad twórczością M. Sępa Szarzyńskiego*, *Pam. Lit.* XXVII, s. 17–19. Wywody jego nie mają jednak w tym wypadku tej siły przekonywującej, co jego argumentacja za przyznaniem Szarzyńskiemu erotyków z rękopisu Zamojskich. Nadolski nie przytacza z tej pieśni żadnej osobliwości językowej, właściwej wyłącznie Szarzyńskiemu, a powołuje się tylko: na inwersje, które i u Smolika są ulubionym chwytym stylistycznym; na aliteracje (polegające na gromadzeniu wyrazów o tej samej głosce początkowej, np.: „plemię pięknych przymiotów“), znane również Smolikowi (w. P. IV „waszej wzywają“, „mądra Minerwo“, „wieńcu wysławia“, „serce strapione“). Na rzecz autorstwa Smolika, prócz omówionych już wyżej związków tego utworu z jego pieśniami miłosnymi, trzeba przytoczyć: Szarzyński nie pisał akrostychów, Smolik posłużył się tą formą jeszcze trzykrotnie; nazwanie Wenery „Cyprydą“ jest wyjątkowe u Kochanowskiego (tylko w trzecim chorze *Odprawy*) i Szarzyńskiego (tylko w wierszu *Pannie Jadwidze Tartównie*), nierzadkie u Smolika (P. IV, Fr. 33 i 75), a wymienienie Cypru jako miejsca jej pobytu nie zdarza się u Szarzyńskiego, jest wyjątkowe u Kochanowskiego („królowa bogatego Cypru“, Fr. III, 12), nierzadkie u Smolika („pani z Cypru“, P. II; „pani cyperska“, P. IV; „cyperska pani“, Fr. 33); w pochwałach urody swych wybranek Smolik kilkakrotnie wspomina o ich „przymiotach“ (P. II, III i V oraz Fr. 33), u Kochanowskiego i Szarzyńskiego wyrazu tego w podobnym kontekście nie spotykamy. Współlistnienie wszystkich tych cech w jednym utworze przeważa zdecydowanie szalę prawdopodobieństwa na korzyść Smolika. — Natomiast P. IX naszego wydania, znaną skądinąd jako pieśń *Na dobrą noc*, przyznamy Hieronimowi Morsztynowi, autorowi innych popularnych pieśni tego typu, a nie Smolikowi, którego wszystkie pieśni miłosne mają charakter erudycyjny (por. Dynowska, *l. c.*, s. 421–422).

Różny całkiem nastrój i styl panuje w innym rodzaju Smolikowego erotyku — w sielankach. Trudno ocenić, jak dalece rola Smolika była na tem polu prekursorska. W r. 1588 wydrukował J. A. Kmita swój przekład *Bukolik* Wergiljusza, a w wydanych dwa lata wcześniej *Fraszkiach* Pudłowskiego znajdujemy utwór sielankowy *Tyrsis* (85), przeróbkę z Teokryta. Ale i przedtem sielanka musiała być wśród czytelników polskich popularna (czyżby tylko z łacińskich tekstów?), skoro w ramy sielanki pasterskiej ujęty jest jeden z wierszy politycznych z czasów pierwszego bezkrólewia, *Tymatas*. Kochanowski wspomina z wielkiem uznaniem o skotopaskach Stanisława Porębskiego, wielkości zupełnie nam nieznanej.

Wśród utworów Smolika znajdujemy jedną sielankę mitologiczną i sześć pastorel. *Marsyas abo Satyr dworski do Murzyna w Sarmacyjej* jest patetycznym swym stylem bliski pieśniom miłosnym Smolika. Zawiera wyznanie wznieconej przez Kupidyna i Wenerę miłości, która każe Satyrowi przenieść się do miasta (jego pożegnanie z łąkami i lasami wcale wymowne). Że zaś kryją się tu — jak to często w sielankach bywa — aluzje do towarzyskich stosunków poety, trudno więc nam ten wiersz dokładnie wyrozumieć.

Z sześciu pastorel trzy pierwsze — jak już zauważono — różnią się swym charakterem artystycznym bardzo wyraźnie od reszty, a także — dodajmy — od całego erotyku Smolika, nie można się więc dziwić prof. Pollakowi, że wyraził wątpliwość, czy Smolik jest ich autorem. Wszystkie trzy są monologami pasterzy, urwanami z zapadającym mrokiem, bo trzeba owce zegnać z pastwiska. I i III zwracają się do ukochanej z prośbą o wzajemność, II do innego pasterza, któremu uwiedziona jego pochlebniemi słówkami pasterka przyznała stronniczo nagrodę w zawodach muzycznych. Pełno tu szczegółów niby realistycznie traktowanego pasterskiego życia, nawet wyznania miłosne, choć pobrzmiewa w nich petrarkistyczna maniera, wystylizowane są na pastersko:

Miększaś nad mleko zsiadłe, nad mchową pierzynę,
Wolę cie niż tę owcę, niż każdą zwierzynę.

Sielanki te utrzymane są w ramach wzorów starożytnych. Ich poziom wcale wysoki. Uczucie bywa czasem wyrażane poetycznie (np. Past. I,1-4), znajdzie się i wdzięczny opis natury (Past. III,28-34). Rymy zawsze poprawne w przeciwstawieniu do trzech następnych pastorel, w których — co u Smolika niezrządnie — panuje pod tym względem spore zaniedbanie.

W drugiej grupie niema zupełnie realistycznych usiłowań. Przenosimy się z nią w jakąś wyśnioną Arkadję, gdzie jedynem zajęciem są kłopoty i pociechy miłości, a z pasterstwa została pasterzom — gra na multankach, pasterkom — wicie wieńców. W najmniejszym stopniu odnosi się to do „Pasto-

reli VI na kształt eklogi pasterza z pasterką⁴, przedstawienia schadzki, począwszy od długiego wyczekiwania, poprzez wyrzuty, oskarżenia o zdradę, zapewnienia miłości i zalecanki, aż do łatwego oddania, czułego pożegnania i umówienia się na następny raz; sposób wyrażania się pasterza i pasterki w niczem nie jest na pastersko stylizowany, a realizm przebija tylko w zakończeniu — kochanka boi się kijów matki w razie spóźnienia się do domu. Żaden pogłos realizmu nie zakłóca atmosfery dwóch pozostałych pastorel, ujętych w formę opowiadania o sobie samym. Miejscem ich akcji jest poetyczny las, gdzie przechadza się naga Wenus z synkiem uzbrojonym w łuk, gdzie stadu łań kosmaty Satyr na piszczałce gra do tańca, słowik „wdzięcznie krzyczy ni mutety ni salty“, a piękne Dafny i Filidy najponętniejszemi pozami budzą w sercu miłość. Schemat akcji jest w obu pastorelach ten sam. Poeta widzi w lesie cudowną piękność, Kupido sam lub z rozkazu matki przebija go swą strzałą, ukochana piękność leczy tę ranę swą miłością. Temat ten (jako motyw uboczny spotykamy go też w pastoreli VI) znany nam już jest dobrze z erotyku Smolika.

Utwory te wprowadzają do poezji polskiej nieznany jej dotąd ton sentymentalnej sielanki włoskiej i przynoszą — jak to bardzo wnikliwie pokazał prof. Pollak — obrazki o barokowej już stylizacji. Widzimy więc tu uśpioną piękność, której „wiatr rozwiewa warkocz roztoczony“, i drugą, w przystrojeniu z kwiatów i ziół pleskoczącą rękami na wodzie. W obrazkach tych zaznaczył się tak charakterystyczny dla baroku element ruchu. Właściwa temu okresowi pieściwość skupiła się głównie w operującym zdrobnieniami opisie Kupidyna. Nikle jeszcze to wszystko i artystycznie blade, ale jako nowość w poezji naszej budzi zainteresowanie.

Występna miłość, zazdrość, zbrodnie i okrucieństwa niezwykle są przedmiotem tragedji Grota, której fragment Smolik przełożył¹. Łączy się to jego przedsięwzięcie z falą okropności, która jako wyraz nowych upodobań estetycznych (wspartych zresztą wśród szerszych warstw czytelniczych średnio-wiecznymi relikami) wzbiera w literaturze polskiej z końcem XVI wieku. Smolik przywiózł z Włoch nie byle jaki specjał w tym rodzaju. *La Dalida* Grota przewyższała bowiem swemi okropnościami wszystko, co dramat włoski w tym zakresie przedtem stworzył.

Przeniósł więc Smolik z Włoch do Polski trochę nowych motywów poetyckich. Z kunsztów włoskiego wiersza — inaczej niż Szarzyński i Grabowiecki — nie przywiózł właściwie nic, bo przywoźna zapewne forma „Resposty“, powtarzającej w odwrotnym porządku rymy z wiersza Mińskiego, jest sztuką

¹ Niewykluczone zresztą, że z całego przekładu tylko fragment się dochował.

dość błahą. Wiersze Smolika rymują się stale parzyście, przeplatania rymów u niego nie istnieją. Rymy są często niedokładne, co zresztą z ówczesnych kontynuatorów Kochanowskiego nie jemu jednemu się zdarzało. W rodzajach wiersza niema u niego wielkiej rozmaitości. Najczęściej posługiwał się 13-zgłoskowcem (7+6) i 11-zgłoskowcem (5+6), w przekładzie tragedji Grota 11-zgłoskowcem nierymowanym¹. Parę razy użył 8-zgłoskowca, w trzech fraszkach (66, 75 i 80) 10-zgłoskowca (5+5), w jednej (44) 12-zgłoskowca (6+6), w jednej też (34) 5-zgłoskowca. Poza pozornymi (wzrokowemi tylko) strofami, używał trzech rodzajów strof: kilkakrotnie popularnej safickiej, raz (P. VI) czterowiersza, złożonego z dwóch 7-zgłoskowców i dwóch 13-zgłoskowców (7+6), raz też („Konkluzya fraszek“) bardzo rzadkiego czterowiersza, złożonego z trzech 12-zgłoskowców (6+6) i jednego sześćozgłoskowca. Średniówki niezawsze przestrzegał, czasem nie zgadza się też liczba zgłosek w wierszu, a choć nieraz zapewne zawinił tu kopista², wszystko to razem nie dowodzi wielkiej biegłości w zakresie wersyfikacji³.

Nie był to wogóle poeta wybitny, ale w poezji polskiej, zubożalej z końcem XVI w. przez śmierć Kochanowskiego i Szarzyńskiego, była to jedna z postaci znaczących. Był naśladowcą. We fraszce staropolskiej zdobył jednak w drugim rzędzie jedno z lepszych miejsc. W erotyku zachował w pewnych granicach swój własny ton. Swemi naśladownictwami obcej poezji odegrał rolę jednego z promotorów nowego prądu literackiego. Kilka jego epigramatów i erotyków i dziś można czytać z przyjemnością. Napisał jeden utwór miłosny o dużej wartości. Imię jego należy więc w dziejach poezji polskiej do dobrze zasłużonych.

ANNA STANISŁAWSKA

Druga ważniejsza nowość w zakresie publikacji niewydanych dotąd utworów staropolskich nie posiada wprawdzie ze

¹ W druku fałszywie rozmieszczono wiersze, rozłamane w dialogu między dwie osoby, stąd może się wydawać, że są w tym przekładzie wiersze różnej długości.

² Jego winy dopatruję się w skażeniu fraszki *Do Wenerji* (75), więc w w. 22 wstawiam „cale [też] onem“. We fraszce *O szczęściu* (44) sam autor zapewne, używając rzadkiego 12-zgłoskowca, pobałamucił i przymieszał 13-zgłoskowce. Potworkiem (nie znano wtedy „wolnego“ wiersza) jest fraszka *O jednym wojewodzie* (72), złożona z 10-zgłoskowca, 8-zgłoskowca i dwóch 11-zgłoskowców. Niewiadomo, czy przepisywacz, czy autor miał w przekładzie *Dalidy* trudności z uchwyceniem rytmu nierymowanego 11-zgłoskowca, czy też może obaj w błędach tych maczali palce. Wszystkie cztery dadzą się poprawić: w w. 26 trzebaby skreślić „mej“, w w. 34 „do“ („tak wielkiego krolestwa spraw“), w w. 57 „swem“ zamienić na „swojem“, w w. 64 wstawić „gwałtem, [to] miała“.

³ O Smolikowych akrostychach niewarto mówić. Pisywał je wtedy nawet Strykowski.

stanowiska literackiego tego znaczenia, co ogłoszenie wierszy Smolika, ale jest pozycją interesującą. Przez czterdzieści lat wymieniano Stanisławską, zaprezentowano ją nawet obcym jako pierwszą autorkę polską (w niemieckim zarysie literatury polskiej Kleinera). Dzięki p. Kotowej możemy wreszcie, nie poprzestając na informacji Brücknera, zapoznać się z *Transakcją* Stanisławskiej¹. P. Kotowa skreśliła też w bardzo ciekawej rozprawie na podstawie gruntownych badań archiwalnych życiorys Stanisławskiej, uzasadniła przyznanie jej tytułu pierwszej autorki polskiej, uwydatniła znaczenie jej autobiografii dla historii obyczaju polskiego i może tylko zbyt zaufała szczerości podkomorzyny lubelskiej, a wartość literacką *Transakcji* przeceniła.

Transakcja zaciekawia i historyka literatury, i historyka obyczaju. Jest to utwór literacki w ściślejszym znaczeniu, nie pamiętnik, ale poemat autobiograficzny. Nietylko dlatego, że jest — bardzo zresztą podle — rymowany, ale że autorka ujęła go w ramy literackiej kompozycji. Pasek spisywał po prostu rok po roku koleje swego życia, a choć dzięki fantazjowaniu i niezwyktemu darowi opowiadania zarobił na tytuł romansopisarza (romansem nazywa jego dzieło Brückner), we własnym poczuciu pisał tylko pamiętnik. Stanisławska (por. przedmowę „Do czytelnika“) opisywała swe życie jako przykład zmienności „Fortuny omylnej“, który miał uczyć wytrwania we „wszelakim szczęściu“. Zadecydowało to o schemacie opowiadania. Autobiografia Stanisławskiej to dzieje stosunku Fortuny do autorki. Fortuna naprzemian to prześladowuje ją, to, na krótko zwykle, jest dla niej łaskawa. Fortuna, która m. i. nietylko odebrała autorce dobra po drugim mężu, ale dostarczyła nawet trzeciemu mężowi argumentów za zakończeniem procesu ugodą, nigdy się zresztą w poemacie nie ukazuje, jest czemś pośrednim między postacią mitologiczną a zupełną abstrakcją.

Obok tego wątego elementu fantazji, zupełnie sztucznie doczepionego do trzeźwego opowiadania o własnym życiu, poetycki charakter ma nadać *Transakcji* pewna stylizacja rzeczywistości. Łatwo stwierdzić, na czym ona polega, zestawiając z wierszowanym ujęciem równie czasem obszerne marginesowe

¹ Anna Stanisławska, *Transakcja albo opisanie całego życia jednej sieroty przez żalodne treny od tejże samej napisane roku 1685*. Wydała Ida Kotowa. (*Biblioteka Pisarzy Polskich*, nr. 85). Kraków, 1935. 8-vo. Stron X + 226 + 6 nlb. + 1 tabl. 3 ilustr. w tekście. — P. Kotowa przygotowała starannie tekst *Transakcji* i objaśniła wszelkie zawarte w tej autobiografii aluzje do ludzi i spraw. Książkę zaopatrzyła w podobizny dwu kart rękopisu, jedyne zachowanego listu Stanisławskiej i jej portretu. Zapomniała tylko — podobnie jak wydawca *Wierszy Smolika* — o słowniczku rzadszych wyrazów i indeksie nazwisk. We wstępie podała zwięzłe rezultaty swej rozprawy o Stanisławskiej, ogłoszonej w *Pamiętniku Literackim XXXI*, s. 267 — 290.

uwagi prozą. Opowiadania miały uwzniościć pospolite w tym czasie środki retoryczne. „Że na koniu dobrze siedział, z tego mi się lepiej podobał“, brzmi w wierszu:

Tuś, Wenus, strzałą rzuciła,
gdyś go na konia wsadziła (zwr. 523).

Mitologii — podobnie jak porównań — używała zresztą Stanisławska rzadko. Gęsto natomiast posługiwała się peryfrazami, unikając zwłaszcza wymieniania nazwisk i tytułów, tak że — gdyby nie uwagi marginesowe — trudno byłoby nieraz na podstawie zawitych omówień zidentyfikować osoby.

Słabe pogłosy mitologicznej maszyny i patetycznego szumu pochodzą z ówczesnych mów i panegiryków (z nich też wywodzą się aluzje herbowe), opisy stanów duszy, które są przeważnie opisami omdleń i łez, spokrewniają *Transakcję* z ówczesnym romansem, lubującym się właśnie w tego rodzaju efektach. Ale co w romansach było tylko literacką manierą epoki, która szukała gwałtownych uczuć i ich niepoohamowanego wyrazu, w autobiografii Stanisławskiej jest wiernym odbiciem jej kompleksji nerwowej. Wskazują na to pewne jaskrawe, z autoobserwacji wzięte rysy, których daremnieby szukać w naszym siedemnastowiecznym romansopisarstwie, nawet w jego najbogatszych w opisy stanów duszy okazach, w *Argenidzie* i *Obleżeniu Jasnej Góry*. Bohaterka *Transakcji* w nieszczęściu nie tylko płacze i mdleje, ale dostaje jakichś nerwowych ataków. Po śmierci drugiego męża bez żadnego powodu wpada w krzykiem na teścia (zwr. 452). Na wiadomość o śmierci trzeciego męża reaguje atakiem śmiechu:

Nie wiem, co się dalej działo,
bo się mnie to samej zdało,
Jakbym na świecie nie żyła,
lubom na ludzi patrzyła.
Słyszę swój głos, leć nieznany,
jakby z śmiechem na przemiany.
Żalu jakbym nie widziała,
bom łez z oczu nie puszczała (zwr. 729).

I dalsze jej zachowanie się w tych dniach ma charakter zlekka psychopatyczny. Kiedy widzi przyjaciół, płacze.

Jeśli kogo przeciwnego —
mnie miałam zaś z cery jego,
Że się cieszy z szczęścia mego, —
więc turbacją mam z tego.
Dzikość się we mnie zjawiła;
nie chcę żebym z ludźmi była;
Cienia prawie swego boję,
o żadną rzecz już nie stoję (zwr. 735).

Te pierwsze w naszej literaturze opisy stanów psychopatycznych (inni przedstawiali tylko obłąkanie) pozbawia, niestety, wartości literackiej zupełne niedołęstwo ekspresji. P. Kotowa, która chwali

Stanisławską za „subtelną i wycieniowaną psychoanalizę“ (chyba analizę psychologiczną), zwraca uwagę na żal i smutek wyrażające liryczne ustępy *Transakcji*. Gładsze one rzeczywiście od przytoczonych, ale niczem zaciekawić nie mogą. Motywy to bowiem w naszej siedemnastowiecznej poezji ograne, tylko że przeciętny poziom ich opracowania jest wyższy niż u Stanisławskiej.

Wogóle *Transakcja* nie jest dla nas dziełem, ale dokumentem literackim. Kulturze literackiej możnych szlachcianek z drugiej połowy XVII w. wystawia nienajlepsze świadectwo: nietylko swoim poziomem artystycznym, ale brakiem wpływów, a więc śladów lektury, któregoś z wybitniejszych pisarzy. A przecież na zaręczynach autorki z Oleśnickim w imieniu panny młodej przemawiał i wręczał pierścień jeden z najznakomitszych w tym wieku poetów polskich — St. H. Lubomirski.

Jeśli, abstrahując od poetyckich usiłowań autorki, spojrzymy na *Transakcję* jak na zwykły pamiętnik, okaże się on wcale błady. Stanisławska miała pamięć dobrą, opowiadanie jej bywa bardzo szczegółowe i dlatego też jest pierwszorzędnym źródłem do poznania ówczesnego życia. Ale podaje ona tylko przebieg zdarzeń i treść rozmów. Rozmowy nie mają — choćby ze względu na formę wierszową — naturalnego toku, zupełnie tylko wyjątkowo ukazana jest któraś z występujących postaci w jakimś charakterystycznym ruchu, a już nigdy nie odgrywa się w jej pamiętniku żywo i plastycznie odmalowana scena. Nawet najszczegółowiej przez nią potraktowana postać pierwszego męża, niedorozwiniętego niedojdy — jedyna, o której wyglądzie coś niecoś wiemy — przedstawiona jest dość nieudolnie. Nie można jej nawet porównywać z świetnie zarysowaną przez Paska (pod r. 1660) postacią kasztelana Ołędzkiego, któremu się „głowa napsowała“. Podczas gdy *Pamiętniki* Paska są nietylko źródłem do poznania ówczesnego życia szlacheckiego, ale także znakomitą jego obrazem, *Transakcja* Stanisławskiej ma jedynie wartość dokumentu.

Szczególny urok nadaje pamiętnikom bezpośredniość. Dzięki niej czytelnik może obcować z żywym człowiekiem, a przyjemność z tego jest tem większa, im bardziej interesujący jako człowiek jest autor pamiętnika. Stanisławska, podporządkowawszy opis swego życia pewnej „myśli ogólnej“, zatraciła bezpośredniość i starała się nam przedstawić od strony najmniej ciekawej: jako sierota, na którą spadają wciąż nowe nieszczęścia, która wciąż z innego powodu narzeka i płacze. A przecież była to kobieta temperamentna i energiczna, trzeźwa i sprytna. Tylko że fakty świadczące o tem zepchnięte są w pamiętniku na drugi plan.

Jako siedemnastoletnia najwyżej dziewczyna opór swój przeciw nakazanemu przez ojca małżeństwu prowadzi tak daleko, że przy ślubie nie chce odpowiadać na pytania księdza. W rok później, kiedy się jej zdaje, że wobec śmierci ojca

wszelkie nadzieje na unieważnienie małżeństwa upadły, podejmuje plan wychowania męża niedojdy przez otoczenie go odpowiednim towarzystwem. Gdy to zawodzi, a otwierają się widoki rozvodu, potrafi do czasu znakomicie kryć się przed teściem z swemi planami i odgrywać rolę zadowolonej z swego losu małżonki. W czasie swego pierwszego wdowieństwa, mając najwyżej lat 24—26, dobrze już sobie radzi z zarządzeniem majątku i procesami; niebardzo się też kwapi do nowego małżeństwa i wyrzeczenia się samodzielności. Ulubioną jej zabawą było myślistwo (zwr. 680), a opowiadanie jej nabiera życia, kiedy zahacza o żołnierkę i wojnę.

Ożywia się w innym jeszcze wypadku: kiedy autorka załatwia stare porachunki. Najlepiej i najdokładniej opowiedziała przecież dzieje swego małżeństwa z „Kazusiem“ Warszuckim, wyciągając mnóstwo szczegółów, kompromitujących i ośmieszających obu Warszuckich, ojca i syna. Że jej pierwszy mąż nie miał ciekawości do żony, zaznaczyła kilkakrotnie i — jak na kobietę w tej sprawie zainteresowaną — wcale dosadnie. Dwa następne małżeństwa przedstawiła, zdaje się, jako szczęśliwsze, niż były w rzeczywistości. Że jej trzeci mąż nie należał do młodych, wygadała się przypadkiem, przytaczając, jak wybierającemu się na wojnę tłumaczyła, żeby to młodym zostawił. Czegoś więcej o nim dowiadujemy się z porównania przyznawanych mu zalet z zaletami poprzednika. W drugim mężu chwali młodość, energję, powszechny szacunek u ludzi, w trzecim... że godził się na wszystko, czego tylko chciała. Ale kiedy sobie przypomniała, że ten mąż zawarł bez niej w procesie niekorzystną ugodę i nie chciał dopuścić do jej unieważnienia, wtędy w żalu pogrążona wdowa nawydziwiała nad nim, że widział w tem „jakąsi konfuzyją“ dla siebie, gdyby żona zerwała zawartą przez niego ugodę, i wygarnęła, że na prawie się nie znał, procesu się bał i wolał polować niż majątku bronić. Ona taka nie była. P. Kotowa wydobyla z aktów sądowych, że pani podkomorzyna umiała osobiście wieść zajechać a posesorów „*verbis indecentibus*“ zwymyślać.

Dlaczegoż więc ujęła swoje życie w „żałosne treny“? Po pierwsze, wiele w życiu przeszła. Po drugie, taki już miała żałosno-pobożny sposób pisania. Wieleby jeszcze mogła „żałów pisać“, kończy swoją autobiografię,

Leć że się jeszcze gotują,
 więc mi już język tamuja.
 Leć niechaj już dokazują,
 ci co się na to gotują.
 Ja wodze ściągam żalowi,
 na boskiej się sadząc woli.
 Jeśli mię chcą trapać,ować,
 Ja się będę kontentować,
 Żem jest w boskiej protekcyjej;
 nie chcę zasiągać niczyjej.

Tu już nie na Fortunę się skarży, ale na tych, którzy ją „tracowali“ procesami, a których „na boskiej się sadząc woli“... zajeżdżała. Kiedy widzimy w przedmowie maksymę autorki:

Być zawsze mężnym na wszelakie szczęście,
lubo pociechy, lubo też nieszczęście,

myślmy o stoikach i Kochanowskim. Kiedy się jednak wczytamy w jej pamiętnik, przekonujemy się, że słowa te nie wyrażają u niej rezygnacji i filozoficznej gotowości na wszystko, ale zalecenie mocnej natury: przetrzymać, wytrwać, nie dać się. Nie Kochanowskiego to oczywiście przypomina, lecz Jagnę Ślimakową.

Gdyby nie ta energia życiowa i zaufanie we własne siły, nie dokonałaby Stanisławska swego najbardziej niezwykłego — jak na kobietę polską tych czasów — czynu, nie napisałaby *Transakcji*. Mniejsza o to, że nie widzę podstawy do twierdzenia (p. Kotowej), jakoby myślała o druku swego utworu (zwroty do czytelnika są nietylko u niej, ale i u Paska). Dla wieku, w którym najwybitniejsi pisarze dzieł swych nie drukowali i w którym książka rękopiśmienna nie mniej była używana od drukowanej, sprawa ta nie ma zasadniczego znaczenia. I bez tego zdumiewa ta trzydziestoczteroletnia kobieta, która mało co umiała, w żadnych ważniejszych wypadkach nie brała udziału, nigdzie nie jeździła, dla ówczesnego czytelnika nic właściwie ciekawego nie miała do opowiedzenia (chyba kronikę skandaliczną rodziny Warszyckich), a jednak osądziła, że jej życie prywatne, tak jak ono szło, jest interesujące a nawet pouczające. Pewnością siebie zakasowała ta „sierota“ nie tylko męża, ale wszystkich autorów staropolskich. Do odważnych świat należy. Lichy jej poemat autobiograficzny, nie zalecający się współczesnym ani wartością literacką, ani treścią, stał się po półtrzecia wieku lekturą wcale interesującą, choć z innych względów, niż to przypuszczała jego autorka.

Warszawa

Alfred Fei