

Roman Pollak

Barok w "Złocistej przyjaźni zdradzie" Adama Korczyńskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 50/3-4, 175-189

1959

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.

ROMAN POLLAK

BAROK W „ZŁOCISTEJ PRZYJAŹNIĄ ZDRADZIE“
ADAMA KORCZYŃSKIEGO

Podobnie jak *Dafnis* i *Paskwalina* Twardowskiego, jak *Oblężenie Jasnej Góry*, tak i powieść Korczyńskiego wykazuje wiele znamion charakterystycznych dla poematów z okresu baroku¹.

Już przez sam kształt melodramatu należy *Dafnis* do dzieł wybitnie barokowych. Poza tym nastrojowe obrazy, powiązanie motywów przyrody z akcją, stosunkowo subtelna analiza uczuć przenikająca główne postaci utworu, bogactwo elementów muzycznych — oto najważniejsze w tym utworze cechy, tak znamienne dla stylu porennesansowego. Podobnie w *Paskwalinie* — z tą różnicą, że tu motywów muzycznych niewiele, malarskich natomiast może nawet więcej niż w *Dafnidzie*, więcej dydaktyzmu i erudycji. Kupido wieszający się na mirtowym drzewie, Paskwalina w scenie z Satyrem czy „monstrująca się“ w lanternie — to znów modne, stylowe obrazy. W pierwszym naturalizm, w drugim jasne kontrasty, sensualizm i erotyzm — to dalsze znamiona tego stylu. Odmienne składniki wnosi *Oblężenie*. Jego kompozycja wywodzi się w pierwszym rzędzie z *Gofreda*, ale stwierdzamy tu również cechy skądinąd pochodzące. I tak obraz biczącej się niewieściej piękności, wędrowni Lioby po zaświatach w ekstatycznej wizji nieba, kwiaty na łące niebiańskiej rozkwitające bogactwem klejnotów, naturalistyczny obraz ucisku ubogich oraczów, zjawy, sny, widzenia — to również zespół barokowych motywów.

Wszystkie niemal znamiona baroku literackiego widoczne w *Dafnidzie*, *Paskwalinie* i *Oblężeniu* — można dostrzec także w opowieści Korczyńskiego, prócz znamion czysto zewnętrznych, stylistycznych, prócz konceptyzmu, efektownych błyskotek, zesta-

¹ Wskazywałem niektóre w referacie pt. *Problematyka polskiego baroku literackiego*, wygłoszonym w grudniu 1958 na Zjeździe Naukowym Polonistów w **Warszawie**.

wień, porównań, antytez, a więc tej zewnętrznej szaty, w którą w staropolskiej poezji stroi się przede wszystkim twórczość Andrzeja Morsztyna. O ile jednak stosunkowo łatwo wskazać te zewnętrzne cechy baroku, o tyle cechy wewnętrzne nie zostały jeszcze dotąd dość wyraźnie wyszczególnione i opisane². A właśnie powieść Korczyńskiego przez swój odrębny charakter dostarcza materiału do spostrzeżeń, dotychczas na temat polskiego baroku literackiego nie spotykanych. Przeważnie bowiem nasze większe utwory narracyjne tej doby, a więc poematy i powieści wierszowane czy prozaiczne, posiadają charakter poważny, epicki o zabarwieniu heroizującym, gdzie element komiczny ukazuje się chyba wyjątkowo tylko, nie mać epickiego namaszczenia i powagi. W tej atmosferze, w tej „tonacji“ przejawiają się oczywiście znamienne cechy „wewnętrzne“ baroku. Ale to nie jest przecie tonacja jedyna, jedynie możliwa. Utwory o charakterze satyryczno-komicznym czy wybitnie lirycznym, a także religijnym, niewątpliwie mogą nam odsłonić nowe aspekty, nowe możliwości tego wielopostaciowego stylu. Croce sądzi nawet, że komedia, groteska, burleska, satyra, poezja heroikomiczna wreszcie — szczególnie do tego stylu się nadają, że z jego duchem bardziej się zgadzają. Jeśli jednak nawet Croce przyznać musi, że w pewnych działach literatury barok osiąga niewątpliwie wysokie wartości — a do tych działów należy właśnie literatura heroikomiczna, satyryczna, groteskowa — to tym pilniej należy się przyjrzeć naszym narracjom z tego okresu, skoro jest ich stosunkowo niewiele i skoro mogą nam one coś nowego o naszym baroku powiedzieć.

O ile więc w okresach literackich przed barokiem dostrzegamy w utworach pewnego rodzaju statyczność, niezmienną atmosferę, tła, zespołu cech znamienych dla wątków, postaci, charakterów w jakimś utworze, to w dobie baroku uderza nas zmienność, ruchliwość, falowanie „nastrojów“, odmiany tła, przeobrażanie się charakterów postaci, ich wewnętrzne walki. Jeśli w utworach renesansowych opíše nam autor jakąś postać, nakreśli jej portret, wygląd zewnętrzny, paroma kreskami podkreśli rysy typowe, cechy zasadnicze — nie ulegające zmianie przez cały ciąg utworu, to literat z doby baroku chwytą przede wszystkim to, co ruchliwe, zmienne: podpatruje i odtwarza w słowie *mimikę*, gesty, utrwała

² Barokowy charakter tego utworu omawiam tu niezależnie od tego, czy jest on oryginalny, czy też jest — jak przypuszczam — przeróbką jakiejś włoskiej komedii.

zmieniające się obrazy, sytuacje, nastroje, kreśli wewnętrzne skrupuły, zmagania się sprzecznych uczuć i namiętności. Rozszerza się więc i pogłębia obserwacja człowieka, analiza psychologiczna, czego dowodem jest wyjątkowo bujny na całym zachodzie Europy rozwój dramatu w dobie porennesansowej.

Złocista przyjaźnią zdrada, jako powieść o wybitnej przewadze żywiołu dramatycznego, daleka jest od epickiej, spokojnej atmosfery, w której autor opowiada o wypadkach minionych, w przeszłość zapadłych. Epizody z przeszłości grają tu rolę drugorzędną, wyjaśniają tylko zdarzenia rozgrywające się współcześnie przed oczyma czytelnika. A te — przy tak wybitnej przewadze pierwiastka dramatycznego, który sprawia, że powieść ta wygląda na parafrazę sztuki scenicznej — pochłaniają naszą uwagę swoją naczością, wartością, zmiennością, silnym falowaniem napięcia dramatycznego, coraz to nową atmosferą sytuacji. Rzec by można, że powieść wciąż się mieni w tonacji, w odcieniach obrazów i scen, a jednocześnie i postaci występujące coraz to inaczej nam się rysują, zmieniają się wraz z sytuacją i tłem akcji, z odmianą uczuć i namiętności. Odbijają się te zmiany w zewnętrznym wyglądzie osób, w ich mimice, ruchach, doborze słów. Jakże rozległa jest skala uczuciowych tonacji, przez które przechodzi np. Dama jako bohaterka utworu, od pierwszych zalotnych spojrzeń i ostentacyjnego „monstrowania się“ w oknie aż do końcowej dwulicowej gry w chwili odjazdu! Przecież autor wcale skrupulatnie ukazuje nam swą bohaterkę, kreśli jej wizerunek w każdej z tych scen, w każdej z tych uczuciowych tonacji. Na nieco mniejszą już skalę „mieni się w kolorach“ jej polski wielbiciel, jeszcze uboższa jest skala przemian uczuciowych starego Włocha. Urozmaica ją Korczyński przez silną domieszkę ironii, satyry, groteski, paradoksalności, ostrego szydu.

Czytelnikowi powieści w miarę lektury narzuca się spostrzeżenie, że całość jej składa się jakby z szeregu scen czy obrazów scenicznych o silnie skoncentrowanym nastroju, któremu wszystkie szczegóły służą, z nim się zespalają, harmonizują, choćby nawet uprzednio między sobą się kłóciły. Takie właśnie „nastrojowe obrazy“, silnie skoncentrowane, skomponowane jakby „symfonicznie“ przy wybitnej roli elementu wzrokowego — uważam za jedną z najważniejszych cech literackiego baroku.

Opowieść Korczyńskiego w najistotniejszych swoich częściach zwierza się w kilku takich właśnie mniej lub więcej rozległych,

mniej lub więcej rozwiniętych nastrojowych miniaturach, obrazkach i obrazach. Wszystko niemal to, co poza obrębem tych obrazków się mieści, stanowi jakby przygotowanie do nich, jakby wstępne czy końcowe objaśnienie i w architekturze powieści odgrywa rolę wtórną, podrzędną. Charakter takich nastrojowych obrazków posiadają w pierwszym rzędzie ustępy mające postać dialogów czy też pantomin, w których zjawiają się przed nami co najmniej dwie postaci powieści. Więc pierwszym z kraja będzie obrazek w „punkcie“ II³, kiedy z jednej strony „Włoszka się z swą urodą prezentuje“ słuchając gry na lutni oraz pieśni urodziwego cudzoziemca (II 23—72⁴), potem następują niemal nieprzerwanym szeregiem aż do końca punktu VIII sceny, z których każda bez trudności da się przekształcić w obrazek sceniczny. Od punktu VII poczynając obrazki te wzbogacają się co do liczby osób (chłopiec służebny Polaka, w końcowej biesiadzie uczestniczy Dama, Włoch, Polak, flis). Najrozleglejszy jest obraz końcowy, rzucony na ruchliwe tło podmiejskich i nadmorskich łąk, a wreszcie na tło portu i morza. Można by więc powiedzieć, że w miarę postępu akcji rozrastają się coraz bardziej obrazy, pomnaża się liczba współdziałających osób, urozmaica się tło. W każdym z tych obrazów autor poddaje pod władztwo górującego tonu uczuciowego czy jednoczącego nastroju związane z nim reakcje bezpośrednio zainteresowanych osób i nawet styl ich wypowiedzi dostraja do tego tonu. Wydatnie uzupełnia te obrazy bądź to obserwacja mimiki, gestu, bądź tło całej sceny, albo domyślne, albo z lekka naszkicowane, albo wreszcie podmalowane szeroko, jak w końcowych obrazach, gdzie na dalszym planie ukazuje się para pasterzy czy zespół krzątających się i śpiewających marynarzy. W miarę rozrastania się obrazów pogłębia się ich perspektywa, pomnaża się ich nawarstwienie. O ile więc pierwsze obrazki powieści mają charakter scen jednoplanowych, o tyle w punkcie VIII na pierwszym planie mamy trzy główne osoby narracji, a na drugim flisa-pijaka, pod koniec zaś samo tło akcji ulega niezwykłemu pogłębieniu perspektywy. A dalej, jeśli w pierwszych obrazkach powieści tło każdego z nich jest inne, albo inaczej: jeśli Korczyński jako „inscenizator“ rozporządza kilkoma odmianami dekoracyj (pokoje Damy i cudzoziemca w sąsiednich czy

³ Podobnie jak S. Twardowski, tak i Korczyński dzieli swą powieść na „punkty“.

⁴ Liczbami rzymskimi oznaczono punkt, arabskimi — wiersze.

może naprzeciwległych kamienicach, następnie mieszkania każdego z kochanków z osobna, mieszkanie starego gospodarza, sceneria w podziemnym korytarzu) — to w ostatnim obrazie widz i słuchacz zarazem towarzyszy jadącemu karetą towarzystwu, a tło tego obrazu ulega ciąglej zmianie jak w kalejdoskopie: od miejskich murów, potem pól i łąk aż do portu, wreszcie widoku pełnego morza.

Tak by się w najogólniejszym zarysie przedstawiała strona wzrokowa, malarska tych nastrojowych obrazków. Ale o wiele ważniejsza jest sprawa „symfoniczności“, jednolitości nastroju uczuciowego.

Przykładem może być obrazek sceny małżeńskiej w punkcie II (539—598). Dama na przybycie męża przywdziewa maskę niewinności i pokory pokrzywdzonej i udręczonej. Autor opisuje jej zewnętrzny wygląd, mimikę, słyszymy też z rzadka tylko cedzone słówka, „i to z prośbą“. Inaczej interpretuje sobie jej wygląd małżonek. Niepokoi go jej zmieniona cera, podsińnięte oczy, przybladłe lica, obawia się choroby. Jeśliby zaś frasunek jaki miał być powodem tej odmiany, to wszakże te dostatki, których w domu rodzinnym nie miała, powinny ją od wszelkich zmartwień uwolnić. Te uwagi, otwarcie wypowiedziane, nie wywołują odpowiedzi u zadąsanej małżonki, owszem, pobudzają jej zawziętość i chęć zemsty. I znów raczej mimiką zdradza stan swej duszy. Cała jej istota skupiona jest przy urodziwym cudzoziemcu. Małżonek chcąc ją jakoś pocieszyć obiecuje sprawić nową sukienkę i zaraz wyprawia się do kramów po odpowiednie materie. Przynoszą jej różne sztuki — Dama prędko wybiera jedną, przy mężu chowa i znów pilnie do roboty klockowej milcząc dalej się zabiera. Myśłami zaś wciąż tkwi w swej „imprezie zaczętej“, jakby męża „wywrócić na nice“. W snach nawet do tychże myśli, widziadeł i scen powraca — a potem te sny znów, budząc się, różnie sobie tłumaczy.

Cała ta scena skupia się na obserwacjach Damy, jej zachowania się, mimiki, na zaznaczeniu jej stanu wewnętrznego, myśli, uczuć, na interpretacji jej snów. Mamy tu więc niejako szereg naświetleń jednej postaci: najpierw od zewnątrz, potem patrzymy na nią oczyma drugiej osoby, następnie przy pomocy autora dokonujemy niejako introspekcji w głąb jej duszy, kiedy ten z lekka szkicuje treść jej sennych widziadeł oraz daje ich objaśnienie. W ten sposób przechodzimy jakby przez kilka warstw i coraz to głębiej wnikamy w duszę bohaterki aż do samego jej rdzenia. Cała ta sceneria więc ma charakter wybitnie psychologiczny i w tym swoim

psychologizmie kilkuplanowy, kilkuwarstwowy, a zarazem silnie skoncentrowany.

Ta właśnie wieloplanowość, ta zmienność naświetlenia, ta przewaga psychologicznej obserwacji przy równoczesnej silnej redukcji retoryczności a zarazem mocnej koncentracji tych wszystkich chwytów, ta różnorodność stanów psychicznych i odpowiadających im objawów psychofizycznych, troistość ich naświetlenia (od strony autora, od strony Włocha i samej Damy) — wszystko to jest wyrazem tego, co by można nazwać „symfonicznością“, zestrojem, zharmonizowaniem różnych tonów, oświetleń. Jest to zjawisko typowo barokowe.

Pod władzę górującego uczucia, pochłaniającej namiętności poddają się tu kornie wszystkie inne uczucia, wszystkie myśli i marzenia. Nawet mimika staje się jej posłusznym narzędziem.

Opowieść eunucha to odrębny epizod, który w swej całości tworzy również jednolity, „symfonicznie“ zbudowany nastrojowy obraz. Cóż składa się na tę nastrojową jednolitość?

1. Należy sobie wpiery uprzytomnić wizerunek eunucha, narysowany z widoczną tendencją ku karykaturze, a raczej ku wizerunkowi brzydoty, przypominającej autorowi Tersytyesa lub Ezopa. Wizerunek ten — kreślony z prawdziwą pasją, dosadnymi kleksami — posiada bardzo znamienne szatę stylistyczną. Korczyński używa tu zgrubiałości, degrossiwów, karykaturalnych deminutywów, porównań i wyrażań doskonale zestrojonych, o jednolitym zabarwieniu uczuciowym.

Przedrabował grzebieniem łeb rudo zarosły,
 Wlazł w zwierciadło, cieniuchne wąsięta jak nitki

 Czarne, krzywe i rzadkie tu i owdzie z gęby
 Z rozciętej jako rydlem wyglądały zęby;
 Ta otworem stodoły pustej kształtem stała,
 A spodnia warga śrzodek brody całowała.
 Zyzowate w kąt kędyś — nie w zwierciadło — oczy
 Zdadzą się patrzeć, ospa twarz jako czerw toczy,
 Którą przy krzywem nosie tatarczana kropi
 Piega — on Tersytesow obraz czy Ezopi! [II 184—196]

Takiej karykatury — tak bogatej w szczegóły i tak jednolitej — zdaje się nie było dotąd w naszej literaturze.

I znów w tej pełnej rozmachu karykaturalności można się

dopatrzyć upodobań szczególnie odpowiadających duchowi baroku⁵.

A więc jest w tym wizerunku widoczna tendencja ku naturalizmowi, nie cofająca się przed rysami odrażającymi, a nawet wprost skupiająca te rysy. W uczuciowym zabarwieniu tego opisu znać jakieś okrutne, cyniczne drwiny. A te właśnie cechy określa znawca hiszpańskiego baroku, Ludwig Pfandl, jako charakterystyczne dla tego stylu⁶. Drugi, również typowo barokowy rys — to tendencja smakująca sobie w wulgarności, prymitywizmie, gruboskórności. Jest to odpowiednik biegunowo przeciwnej, również w sztuce baroku się przejawiającej, dążności ku idealizacji, arkadyjskiej sielankowości, czułościowości. Między obu tymi dążnościami istnieje współzależność, jedna uzupełnia drugą, rekompensuje, równoważy. Także i w *Złocistej przyjaźni zdradzie* Korczyńskiego można by się dopatrzyć tej rekompensaty w portrecie wytwornej, czulej Damy, spragnionej miłosnych uciech, „monstrującej się“ w oknie swego mieszkania. Częste zestawienia obu tych postaci w kilku scenach mogą być dowodem, że autor w takich właśnie kontrastach znajdował upodobanie.

Wzmianka o Tersytesisie i Ezopie dowodzi, że Korczyński z całą świadomością artystyczną ten motyw brzydoty do swej powieści wprowadzał, że podobne postaci w literaturze znał i swego trzebieńca w analogiczne rysy wyposażał.

2. Opowieść trzebieńca już przez samą swoją treść jest bardzo znamienna. Ani średniowieczny, ani renesansowy literat nie zajmowałby się tak szczegółowo podobnym tematem i poprzestałby na krótkiej wzmiance, na stwierdzeniu faktu, ale w dokładny opis takiej sceny wcale by się nie wdawał. Jest w niej jakaś atmosfera niezdrowa, jest opis aktu przeciwnego naturze, wyjątkowego, jest jakieś niesamowite lubowanie się w opisywaniu patologicznej sce-

⁵ Por. B. Croce, wstęp do: G. B. Basile, *Il Pentamerone*. T. 1. Bari 1925, s. 23: „il barocco è insopportabile quando è fatto sul serio, pesante e vacuo al tempo stesso, e diventa non solo tollerabile, ma piacente e festoso, quando è percorso da un lampo di malizia, avvivato da una fontanella di buon umore. Sotto questo rispetto, si potrebbe persino affermare, che il »Pentamerone« del Basile sia il piu bel libro italiano barocco, quale non e certo il verboso e gonfio »Adone«: il piu bello, appunto, perche il barocco vi esegue una sua danza allegra e vi appare per dissolversi: fu già torbido barocco, ed è ora diventato limpida gaiezza“.

⁶ Zob. L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Literatur in der Blütezeit*. Freiburg 1929.

ny. I znów takie właśnie osobliwe, nie typowe, ale wyjątkowe obrazy o posmaku chorobliwości są bardzo charakterystyczne dla sztuki barokowej, dla jej zainteresowań, jej dociekliwości. Spowszedniało dla niej to, co typowe, codzienne i poszukuje nowych, rzadkich motywów, obrazów, sensacji; trawi ją głód nienasycony niezwykłości, egzotyczności, anormalności. Zwrócił na to uwagę także Croce w swoich studiach nad lirykami marinistycznymi stwierdzając, że w utworach tych znajdują się erotyki skierowane do niewiast ślepych, garbatych, niemych, jękających się, a nawet epileptyczek⁷.

Znamienna jest introdukcja do opowieści eunucha. W kilku słowach szkicuje tu Korczyński jakby akustyczną uwerturę do tego makabrycznego wyznania, a zarazem wymienia te uczucia, które towarzyszą opowieści eunucha:

pierwej pokrząka, spluwa, pokasłuje,
Na długi dyjaryjusz niż sie rezolwuje
Nie bez wstydu i żalu, i gniewu. Godzina
Wyszła, poki go skończył. [II 439—442]

Akompaniament akustyczny istotnie wyjątkowo dobrany do opowieści. Przypomina się tu turecka kapela z *Wojny chocimskiej* (IV 205—214) w interpretacji Potockiego, skupiająca najprzeróżniejsze dysonanse. Dodajmy, że te akustyczne sugestie harmonizują doskonale z zespołem wymienionych tu przykrych uczuć. Bardzo to przekonywający przykład ulubionej w baroku *discordia concors*, zestroju dysonansów.

Cała właściwa opowieść eunucha ujęta jest w tym właśnie sensie, w tym stylu. Do akompaniamentu oznaczonego na wstępie dołącza się jeszcze niezwykle bicie serca ogarnionego lękiem (473—476) i przeraźliwy wrzask wron (480—482), co razem sprawiało na chłopcu takie wrażenie, że włos na głowie

gwałtownie wstawał jak twarde szczeciny
Na grzbiecie dzikiej świni w nemejskiej pustyni

A był to znać nieszczęścia prognostyk człowieku! [II 483—486]

4. Wykonawcą sromotnej operacji jest jakaś figura spod ciemnej gwiazdy. Równego mu specjalisty chyba w całej staropolskiej literaturze nikt nie opisał. I znów w tej swojej niezwykłej pasji

⁷ B. Croce, *Sensualismo e ingeniosità nella lirica del Seicento*. W: *Saggi sulla letteratura italiana Seicento*. Bari 1911, s. 387.

do opisywania takich niesamowitych indywiduów, do szkicowania figur z najniższych warstw społecznych, z nizin i czeluści życia, dokąd się nigdy staropolski literat nie kwapił, bo za ujmę by sobie uważał takimi tematami się zajmować, a cóż dopiero do druku podobne opisy oddawać — w tej swojej, bądź co bądź nowatorskiej, pasji jest powieść Korczyńskiego wyrazem charakterystycznej nie tyle dla polskiego, ile dla zachodnioeuropejskiego baroku tendencji, zmierzającej do odkrywania nowych, niezwykłych, dotąd nie wysłowionych sytuacji, postaci, obrazów, do wszelkiej egzotyczności.

Ta ciemna figura — to „niesławny balwierz“, który leczył skażonych torturowanych przez kata, łątał i goił maściami wypalone w bokach dziury, a nawet kurował takich, którym „mistrz“ od jednego zamachu nie zdołał uciąć głowy. W łaźni zaś trudnił się stawianiem baniek i pijawek; a w danym razie użyty został jako operator „najdroższych klejnotów“. Przed samą operacją musiał nieszczęsny chłopiec wypić opium zmieszane z winem, co go na całą dobę uspiło i znieczuliło (491—510).

Słuchanie opowieści eunucha jest zapewne dla Damy niezwykłym przeżyciem, budzi w niej nie określone, niestety, przez autora reakcje. Raz tylko krótko wspomina:

Co prawiac — ow pacjent we łzach oczy topił,
Aleć i Pani nie mniej; żalem się oboje
Zarowno podzielili o urznięte stroje. [II 512—514]

5. Trzebieniec roztkliwia się nad swą stratą, czego wyrazem jest osobliwa pieśczożliwość w doborze coraz to innych nazw na oznaczenie utraconego bezpowrotnie skarbu: drobiazgi, narzędzie, niewinności stroje, najdroższe klejnoty, owoce, dwie grana, parzyste grono ziarniąt płodnych, frukty, bałdy. Dwukrotnie używa autor nazwy „owoce“, zresztą wciąż inaczej je zowie, rozwijając wcale bogatą i bodaj nigdzie indziej w literaturze staropolskiej nie spotykaną w tym zakresie synonimikę, a w niej takie deminutywy i określenia o zabarwieniu uczuciowym, jak: drobiazgi, niewinności stroje, najdroższe klejnoty, ziarnięta.

Epizod o przygodzie trzebieńca to nie jakiś zupełnie przypadkowy wtřet. Korczyński wprowadził go za swoim wzorem — jak należy przypuścić — z całą artystyczną świadomością. Wszak eunuch w przebiegu akcji głównej, a zwłaszcza w pierwszych jej fazach, odgrywa bardzo ważną rolę, pełni dyskretną misję pośrednika, zaufanego posła i powiernika między kochankami. Okazuje

on w tym tak wyjątkową gorliwość, jakby mu osobiście szczególnie zależało na doprowadzeniu do końca zamysłów Damy. A przecież jest on z polecenia starego małżonka jej „strzeżnikiem“. Tylko jakaś niesłychana krzywda wyrządzona mu przez chlebobawcę mogłaby go do takiej piekielnej zemsty nakłonić. Opowieść jego wyjaśnia całkowicie tę dominującą w nim cechę — mściwą gorliwość, i dlatego ten ustęp stanowi drugorzędne wprowadzenie, ale bardzo istotne i niezbędne ogniwo w budowie całości.

Korczyński więc wplótł tę osobliwą przygodę, aby dać psychologiczne uzasadnienie postępowania eunucha. Natomiast cała makabryczna treść tej przygody, tchnąca jakimś wyrafinowanym dekadentyzmem, cała jej nastrojowość, „dreszcz“ budząca atmosfera, harmonia dysonansów, aktorzy (chłopiec i ów „balwierz niesławny“), a wreszcie przenikający całość epizodu naturalizm, tu zwłaszcza szczególnie usprawiedliwiony pod względem artystycznym — to są składniki stylowo barokowe, ale w staropolskiej literaturze barokizującej wyjątkowo tylko i w bardzo ograniczonej mierze występujące. Autor także i pod tym względem wyróżnia się od staropolskich literatów i do niebogatego zakresu naszego literackiego baroku dorzuca motywy nierzadkie w literaturach zachodnich, a u nas skądinąd nie znane.

Silna koncentracja szczegółów obok ich bogactwa i różnorodności, powiązanie ich w zwarte „układy spoiste“ w szeregu obrazków „symfonicznie“ skomponowanych — jest cechą znamionną zarówno całego punktu III, jak i w ogóle baroku literackiego na modłę zachodnią. O ile w utworach z poprzedniej doby na aparaturę składają się w pierwszym rzędzie retoryka i dydaktyzm, a więc rozlewne, przydługie monologi albo szczegółowe pouczające wywody, z rzadka przerywane zwięzłymi opisami akcji, zatem ustępami o charakterze deskryptywnym, epickim, o ile szczegóły opisów dość luźno ze sobą się łączą, a nieraz składają się na proste wyliczenia — o tyle barok wzbogaca znacznie skalę bodźców działających na wyobraźnię odbiorcy, pobudzających wrażliwość jego zmysłów, oraz kładzie nacisk na powiązanie i wzajemne uzupełnianie się szczegółów. Jeśli więc posłuży się autor formą dialogu, to ożywia go skracając przydługie dawniej wywody do krótkich, pozbawionych retorycznych „przysad“ i ozdobników odezwań się. Osoby dialogu nie rozwodzą się tak szeroko, jak to dawniej miało miejsce, ściślej trzymają się rzeczy, przebiegu akcji. Dalej — wypowiedzi osób dialogu przegradzają gęsto uwagi o ich zachowaniu się, ruchach, mimice, o ich reakcji uczuciowej. Te wtrącone

ustępy mają czasem charakter szczegółowych, precyzyjnych opisów, poufnych zwierzeń i spostrzeżeń podsunętych nam przez autora, to znów wyjaśniających uzupełnień, które wtajemniczają nas dokładniej w tok sprawy, zniewalają do współodczuwania, do fikcyjnego współdziałania z bohaterami. Zmniejsza się w ten sposób mocno dystans między odbiorcą a światem coraz bardziej go interesującej fikcji, spoufala się on z nim bardziej i jednocy. Wraz z autorem podpatruje zachowanie się bohaterów, wnika w: głąb ich myśli i uczuć, w atmosferę utworu, chwyta podsunęte mu szczegóły uboczne — podrzędne, a jednak z całością związane. Wyobraźnia odbiorcy, jego wrażliwość poddaje się wciąż nowym podnieciom, nie zostawia jej autor w zastoju, ale ją pobudza, zaciekawia, przykuwa w możliwie rozległej mierze do swej fikcji. Narracje bodaj zawsze, w każdym okresie literatury najpełniej, najróżnorodniej odbijają panującą modę literacką, naginają się do upodobań i zainteresowań — a więc takie właśnie jak *Złocista przyjaźnią zdrada* opowieści znajdują swoje odpowiedniki w zakresie współczesnej plastyki przede wszystkim wśród tych niezliczonych, zwłaszcza w holenderskim malarstwie, obrazów rodzajowych, wnętrz, scen z życia codziennego, rodzinnego, towarzyskiego.

Jeśli opowieść eunucha w punkcie II przenika mocno „liryzm maski“ i jeśli ten liryzm tworzy jednolitą podstawę, więc zasadniczą całego epizodu ujętego w duchu baroku, to znów opowieść gospodarza w punkcie IV jest epizodem o charakterze wybitnie epickim. Stylizacja barokowa, jednolitość a zarazem jedność w rozmaitości, tak dla baroku znamienna, tu również, ale w inny sposób się zaznacza. Rozlewność epicka, równomierność spokojna, bezstronna w traktowaniu szczegółów stanowi tutaj zasadniczą cechę w kompozycji całego epizodu. Nic w tym jeszcze nie widać typowo barokowego. Sam jednak opowiadający jest ogniskiem skupiającym, nadającym ton, barwę, oświetlenie całości. Z niego to promieniuje ten epicki spokój i rozlewność. (Zdaje z tego sprawę sam autor w słowach Polaka, VI 213—214.) Dalej — bardzo znamienny jest dobór motywów, obrazków. Więc najpierw, po krótkim wstępie (37—39) motyw tureckiej kapeli, potem szczegółowy opis szpalerów (54—119), a więc jakby transpozycja malarskiego piękna w słowo poetyckie — chwyt szczególnie ulubiony i znamienny dla baroku⁸. Tu znalazł autor sposobność, aby się popisać erudycją w mi-

⁸ Na przykład w *Paskwalinie, Pałacu Leszczyńskich, Gofredzie, w Adone Marina, Morskiej nawigacji Borzymowskiego*.

tologii antycznej. W dalszych wierszach epizodu „malarski“, wizualny sposób opisywania akcji zespala się z dramatycznym, z obserwacjami mimiki, ruchów, z interpretacją psychologiczną. Trzeba zwrócić uwagę na żywe opisy zbiorowego, gromadnego ruchu. A więc najpierw opowiada gospodarz o tym, jak to krzatali się żwawo około szpalerów „francja szkoły złodziejskiej“ (147—153), jak dwór książeży przygotowywał się do odjazdu przy wtórze muzyki (182—192), jak koło chorej księżny „kręci się doktor i bab kupa“ (231—234).

Literaci renesansowi, podobnie zresztą jak i malarze, odtwarzali wprawdzie nieraz takie zbiorowe ruchliwe sceny, ale z reguły gromadę usuwali na dalszy plan charakteryzując ogólnikowo jej wygląd, a uwagę czytelnika czy widza skupiali na fragmentach, na protagonistach. W baroku zaś przebija tendencja do odtworzenia nie tylko ruchu jednostkowego, ale także zbiorowego, gromadnego. Stąd opisy bitew, tak częste i ulubione w barokowej epice polskiej i obcej, stąd obrazy bitew, polowań na grubego zwierza u barokowych malarzy, zwłaszcza holenderskich.

W punkcie V znów — charakterystyczny jest obszerny, bo 108 wierszy (205—312) liczący ustęp, którego treścią są samotne nocne rozważania, skrupuły, obawy i ostateczne postanowienia kochanka dręczonego wątpliwościami z jednej strony, a z drugiej — kuszonego przez miłosne żądze. Już Paskwalina przechodzi podobne walki wewnętrzne, dość szczegółowo opisane przez autora. Takich opisów o charakterze introspekcji, analizy psychologicznej, jest więcej w *Wizerunku*, tutaj jednak opis ten jest rozleglejszy od innych; psychomachia ma tu skalę dość okazałą.

W punkcie VI fragmenty odnoszące się do zamorskiego pieska, rzekomo w podarunku przysłanego przez kochającą małżonkę, zespala się bardzo znamienne z otaczającymi je motywami. Najpierw krótka tylko wzmianka o piesku (387—391), wpleciona w relację o sfingowanym przez gaszka liście jego rzekomej małżonki. Po kilkunastu wierszach przerwy znów nawrót do tego motywu (405—407), gdzie ogólnikowo opisany piesek Włoszki („z jego strojem, z obrozką i z srebrnymi dzwonekami“), a wkrótce potem widok tegoż pieska bardzo szczegółowo już oglądanego zdumionymi oczyma Włocha (415—440). Zdumienie jego na swój sposób stara się Polak wyjaśnić (441—453). Uzupełnia nieco dalej tenże motyw opis pieskowego stroju (471—482). Mamy tu nieznaczne zrazu, potem coraz silniejsze akcentowanie nowego motywu, aż do

szczegółowego opisu, po czym znów odzywa się on jakby echem coraz słabszym w tej i następnych częściach (471—482; następnie VII 65, 97—98, 105—114, 117—118, 225; VIII 8—10). Technika opracowania tego motywu przypomina żywo technikę malarską czy muzyczną owej doby. Motywy nie są ściśle od siebie odgraniczone, jak to stwierdzamy w sztuce renesansowej, ale zazębiają się, przeplatają, przenikają wzajemnie. Zjawisko to jest znów cechą typowo barokową. A dalej: ten sam motyw ukazuje się raz w naświetleniu wyobraźni przerażonego Włocha, a bezpośrednio potem jakby zimnym tuszem zlewa go jego „uczuciel“, starając się uspokoić jego domysły. Tenże motyw zmienia wtedy koloryt, przechodzi w inną sferę uczuciową, ukazuje się w innym oświetleniu, a w punkcie VIII (8—10) — zupełnie już inaczej niż za pierwszym razem przedstawia się Włochowi. Taka dwojakość, a nieraz i wielorakość oświetlenia, interpretacji tych samych motywów, zależnie od indywidualności interpretującego — związana silnie z głębszym wnikiem w psychikę bohaterów — to nowy rys sztuki barokowej.

Powyższy przykład ilustruje również tę cenną zdobycz nowego stylu, jaką jest organiczne zrastanie się poszczególnych, większych i mniejszych części barokowych obrazów. Najdobitniejszym może przejawem takiej właśnie techniki przeplatania i zespalania motywów w naszej powieści są pogawędki Włocha z Polakiem (VI), utrzymane w tonie poufnej towarzyskiej rozmowy „*de omnibus et quibusdam*“, przy obficie zastawionym stole i gęsto spełnianych kielichach. W tok tej ożywionej rozmowy Polak wplata jakby mimochodem wiadomości o swojej rzekomej żonie, o jej portrecie, piesku, o jej spodziewanym przyjeździe i co chwila nawraca do tych ubocznie wtrąconych motywów. W ten sposób oswaja się z nimi mocno zaniepokojony gość i uspokaja w domu przez autopsję swoje groźne wątpliwości. Dzięki temu zrastaniu się i wzajemnemu przenikaniu się motywów więźba ich staje się spoista, a zainteresowanie czytelnika nie słabnie, ale wciąż się ożywia przez coraz to nowe podniety.

W obraz ostatniej, pożegnalnej uczyty (VIII) wplótł Korczyński tryskający realizmem i bezpośredniością incydent z pijanicą-fliśsem (267—337). Prócz zastanawiającej plastyki bystro podpatrzonych i dostrojonych do sytuacji ruchów zwraca tu jeszcze uwagę dobór odpowiednich, pełnych rubaszości, dosadnych wyrażań, porównań zaczerpniętych z pijackiego słownika technicznego — jeśli tak można powiedzieć. Tą samą miarką odplaca gospodarz i po

daremnym ostrzeżeniach z „afektem“ zaczyna bez ceremonii dobierać mu się do dziesiątej skóry i grzmi całą serią dosadnych, gdzieś z winiarni czy karczmy zaczerpniętych wymyślań. A skoro „mu tak *ad intende* dał“, intruz szybko się ulotnił „nie czekając guza“.

Epizod ten nie z literatury się urodził, ale wprost z życia, z autopsji przejął swoją bezpośredniość i werwę. Ten bujny realizm, dosadność i żywość wyrażeń, ta zamaszysta, nie oglądająca się na żadne wzory charakterystyczność, to silne zindywidualizowanie obrazu jest jedną z cech znamiennych literackiego baroku, który — w nierównie silniejszym stopniu na Zachodzie niż u nas — nieraz wprost żywcem transponuje z otaczającej rzeczywistości, bez oglądania się na teorie, na antyczne wzory, na literackie szablony. Wprawdzie i w dobie renesansu nie brak realistycznych obrazków i opisów, ale tam zawsze są one przepuszczone niejako przez alembik refleksji literackiej, oczyszczone, przeniesione czy podniesione z nizin rzeczywistości do poziomu wyższego, „literackiego“ bytowania. Realizm doby baroku jest odmienny, zbliża się do naturalizmu, nie razi go to, co byśmy nazwali może surowizną rzeczywistości, codzienności, gruboskórności. W odtwarzaniu realistycznych obrazków widać u barokowych literatów — podobnie zresztą jak u barokowych malarzy — odkrywczą dociekiwość, bezwzględność, pasję szczerości, ucieczkę od wszelkich wzorów, szablonów, i radość zdobywania, wyrażania słowem momentów, postaci, obrazów dotąd nie utrwalonych w literaturze.

Do takich właśnie obrazów czy opisów zaliczam w powieści Korczyńskiego zarówno scenę z pijakiem-flisem, jak opowieść rzeźniacza, jak pogawędki Polaka z Włochem — utrzymane konsekwentnie w stylu swobodnej towarzyskiej pogwarki, jak małżeńskie sprzeczki, jak opis podróznego stroju niewieściego (VIII 93—118) albo groteskowy wizerunek eunucha.

Wymieniam tylko te ustępy, gdzie udział realizmu w literackim ujęciu wprost narzuca się czytelnikowi. Ale i gdzie indziej jest on wcale widoczny i stanowi właściwie jedną z cech istotnych całej powieści, a zarazem odróżniających ją od innych staropolskich narracji. Są to zazwyczaj przeróbki, przekłady, albo — w najlepszym razie — naśladownictwa, i skutkiem tego nie z życia, nie z obserwacji rzeczywistości i z przeżyć autora się wywodzą, ale „ze zdechłej skóry“, z obcych oryginałów i wzorów, z mody literackiej, z przepisów poetyki. Stąd tak w nich mało żywej krwi, bez-

pośredniości, plastyki i naturalności, a tak wiele szablonów, retoryki, sztuczności, czysto literackich reminiscencyj i przeróbek. A tymczasem realizm stanowi w każdej powieści o jej sile sugestywnej, przekonywującej, podbijającej czytelnika.

A skoro tak się rzeczy mają, to dochodzimy tu do stwierdzenia nowej, istotnej a wysokowartościowej cechy naszego utworu, która go wysuwa w pierwszy rząd staropolskich narracji.

Na szczególną uwagę i osobne omówienie zasługuje wreszcie szeroka skala elementów akustycznych i rola muzyki w tej powieści, co jeszcze bardziej wzbogaca jej stylową, na wskroś barokową strukturę.

W *Złocistej przyjaźnią zdradzie* w bardzo znamieny i oczywisty sposób potwierdza się zasada głosząca: „è del poeta il fin la meraviglia“. Autor tak rzecz wie, tak piętrzy epizody, że w ostateczności doprowadza akcję *ad absurdum* i tę absurdalną sytuację czyni prawdopodobną rzeczywistością, uprawdopodobnia nieprawdopodobieństwa. Iluzji tej poddaje się mimo pewnych oporów w pierwszym rzędzie Włoch. On to — wiedziony na pasku przez podstępą parę — przeżywa emocje wyjątkowe, chwile zdumienia, które wydają mu się wprost cudowne przez swoją niezwykłość. Przeżywa on je ze swoistą — jeśli tak można powiedzieć — kauzyperdyczną, starczą naiwnością, budzącą pobłażliwy uśmiech czytelnika. Przez „mędrca szkiełko i oko“, idąc zastarzałym trybem, do którego nawykł w swoich zajęciach sądowych (V 11; VI 49; VIII 55, 89), sylogizując jurydycznie, rozważając po swojemu wszelkie argumenty *pro* i *contra* — sam się umacnia coraz bardziej w przekonaniu, że wszelkie podejrzenia są nieuzasadnione. I w tej swojej starczej podejrzliwości i dociekliwości dochodzi do absurdalnej, kompromitującej go w najwyższym stopniu sytuacji.

Temu to jednostronnemu, zmechanizowanemu pogładowi na świat i ludzi przeciwstawia się skutecznie i do swoich celów nagina go dyplomacja młodej pary, pełna rozmachu, pomysłowości, podstępnej chytryści i obłudy. Wykorzystuje ona zręcznie wszelkie słabości starego rajcy i snując sprytnie całą intrygę doprowadza do pożądanego dla siebie wyniku.

A czytelnik — obserwując ten kunsztowny i zajmujący splot okoliczności, to zachowanie się bohaterów dostosowane wcale misternie do ich charakterów — bawi się tą powieścią i poddaje się sugestii zajmujących sytuacji i obrazów.