

Edmund Rabowicz

Literackie kontakty Stanisława Trembeckiego z Albertem Mierem

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 543-582

1962

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.

EDMUND RABOWICZ

LITERACKIE KONTAKTY STANISŁAWA TREMBECKIEGO
Z ALBERTEM MIEREM

Nie mogę też zapomnieć [...] [
[...] Trembeckiego, który przez nieznaną dziwy
W górnych rymach zarówno jak w lekkich szczęśliwy,
W którym wielbię poetę, Kocham przyjaciela¹.

1

Wiadomość o przyjaźni Miera z autorem *Powązek* nie stanowi żadnej rewelacji. Powszechnie jest bowiem znany i cytowany wiersz Trembeckiego *Do Miera mieszkającego na wsi*, utwór, który nawet włączono do antecedensów *Zimy miejskiej* Mickiewicza. Nie skłoniło to przecież nikogo do bliższego zajęcia się adresatem listu, skierowanego bądź co bądź do kolegi po piórze. Ani u współczesnych, ani u potomnych nie doczekał się Mier zainteresowania swoją twórczością, a tym bardziej — uznania dla przejawiającego się w niej talentu poetyckiego. Przeciwnie, do dawnych zarzutów arystokratyzmu, oportunistycznego itp. dodano ostatnio nowy: plagiatstwo². Wobec takich „uogólnień” wartościujących trudno było bez oporu zabrać się do badań szczegółowych. Czy warto bowiem wskrzeszać to, co zostało powszechnie potępione? Czyżby

¹ A. Mier, *List do pana Stanisława Potockiego*. Autograf w BB 438, k. 25—28. Informację o innych rkpsach Miera zob. w: E. Rabowicz, *Polonica oświeceniowe w bibliotekach i archiwach ZSRR*. „Archiwum Literackie”. T. 5. Wrocław 1960. Zob. także S. P., *Rozmaite wiadomości*. „Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego” z 24 II 1835, s. 219.

W przypisach wprowadzono tu następujące skróty — dla oznaczenia archiwów: APP = Archiwum Publiczne Potockich (w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie); CPAH = Centralne Państwowe Archiwum Historyczne w Kijowie. Dla oznaczenia bibliotek: BB = W. Baworowskiego (obecnie w Bibl. Akademii Nauk USRR we Lwowie); BC = Czartoryskich; BJ = Jagiellońska; BK = Kórnicka; BM = Miejska w Bydgoszczy; BN = Narodowa w Warszawie; BO = Ossolineum; BPAN = PAN w Krakowie; BR = Raczyńskich w Poznaniu; BŚ = Śląska w Katowicach. Dla oznaczenia towarzystw: TPN = Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Poznaniu. Liczba przy skrócie oznacza numer rękopisu.

² J. W. Gomułicki, *Trembeciana*. „Nowe Książki”, 1957, nr 11, s. 662.

pomyłka w ocenie była aż tak poważna, że sprawa zasługuje na podjęcie walki o jej rewizję?

Nie jest ambicją obecnej publikacji zrewidowanie całości nagromadzonych wokół Miera od półtora wieku uprzedzeń; podejmują tylko pierwszą próbę ich przełamania, na razie jedynie w zakresie jego związków z Trembeckim³.

Albert (Wojciech) Mier, syn Józefa, starosty buskiego i sokalskiego, późniejszego wojewody pomorskiego, oraz Anastazji z Bohuszów, *primo voto* Kajetanowej Tarnowskiej, był młodszy od Trembeckiego o lat paręnaście (urodził się w końcu r. 1751 lub na początku 1752, zmarł 22 sierpnia 1831 w Kientach, w osiemdziesiątym roku życia)⁴. Otrzymał staranne wykształcenie i zdobył dużą giętkość stylu. Pisał dobrze po polsku i niezgorzej po francusku, znał też włoski i niemiecki.

Jako literat dał się poznać dopiero, zdaje się, w końcu lat siedemdziesiątych. Przypisano mu co prawda bajkę *Dąb i trzcina*, opublikowaną już w r. 1773 w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”⁵, lecz utwór ten według świadectwa Kajetana Koźmiana miał wyjść spod pióra Joachima Chreptowicza⁶. W każdym razie już w 1777 r. przejawiał żywe zainteresowania dla prac edukacyjnych i politycznych Ignacego Potockiego. Wraz z nim kontaktował się z Mably'm. W czasie swego pobytu w Paryżu zimą 1778/1779 nawiązał bliższe kontakty z szeregiem innych tamtejszych osobistości.

W rękopisie wierszy Miera⁷, przygotowywanych przez poetę własnoręcznie do druku, najwcześniejszym utworem o stwierdzonej dacie jest list poetycki *Do pana pisarza Potockiego z Kamieńca*, pisany dnia 14 listopada 1781. Jest to ten sam utwór, którego autograf znalazł w swoim czasie Juliusz Wiktor Gomulicki w Archiwum Publicznym Potockich⁸ (w papierach adresata) i uznał za autograf i wiersz Węgierskiego⁹. Gładkość wiersza każe się domyślić, że autor utworu nie po raz pierwszy

³ W przygotowaniu autora znajduje się rozprawa *Wiek górny Alberta Miera* oraz edycja pism tego poety.

⁴ Danych do genealogii i biografii Miera dostarczają: T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*. T. 21. Poznań 1889, s. 140. — S. Uruski, *Rodzina*. T. 11. Warszawa 1914, s. 17—19. — K. Prek, *Czasy i ludzie*. Warszawa 1960, s. 100—101, 465—469, 521—522. — A. Batowski, *Z polecenia Zakładu Narodowego im. Ossolińskich wiadomość o Wojciechu Mierze*. BB 1123, k. 81—86 (artykuł ze stycznia 1832).

⁵ Na Miera jako na autora wskazują m. in. rkpsy: BŚ 173 IV, s. 93—94; BM 528, k. 106.

⁶ BPAN 2059, s. 93—94 (z papierów K. Koźmiana).

⁷ BB 438.

⁸ APP 204.

⁹ J. W. Gomulicki, *Kłopoty „ostrego piórka”*. „Twórczość”, 1955, nr 4, s. 172—173.

przykładał się do pióra i prawdopodobnie miał już za sobą *Bajki i powieści*¹⁰. Wymienione w tytule gatunki literackie święciły w latach siedemdziesiątych XVIII w. swoje tryumfy i Mier zapewne już wtedy uległ tej modnej pokusie. Ponadto — wykończona forma stylistyczno-wersyfikacyjna, prawie zupełny brak wariantów tekstowych (zjawisko wyjątkowe u człowieka, który nigdy nie był zadowolony z realizacji językowej swoich pomysłów i w tymże rękopisie do innych utworów wnosił liczne poprawki) także wskazują, że bajki te musiały się dobrze uleżeć. Mistrzem dla starościca buskiego w jednych bajkach był Krasicki, w innych — Trembecki. Do wczesnych zajęć poetyckich Miera należy chyba zaliczyć także, znane z licznych odpisów i autografów, przekłady ód Metastazjusza, elegii Tibulla i pieśni Horacego. Większość utworów oryginalnych Miera to twórczość okolicznościowa. Przerzucał się w niej od ciętych satyr do dwornych panegiryków. Był autorem kilku mistrzowskich madrygałów, którymi obdarzał każdą głośniejszą piękność swoich czasów. Fizycznie niepokąźny, usiłował nimi rekompensować swoje braki. Pisał niewiele. Większość znanych utworów powstała w latach osiemdziesiątych.

Wiersz do Ignacego Potockiego, ówczesnie także parającego się poezją, dla której, nie bez podstaw zresztą, nikt z przyjaciół nie szczędził słów uznania, zawiera równocześnie pierwszą wzmiankę o Trembeckim. Mier czyni ją z okazji charakteryzowania dysput „naukowych”, prowadzonych na przyjęciach u pani Kalikstowej Ponińskiej w Kamieńcu. Jednym z tematów tych roztrząsań była ocena polskiego Parnasu, w której na arbitra smaku kreowała się pani domu.

Potem poeci stanęli na placu.
 Za nic Potocki, za nic Kochanowski!
 Książd Naruszewicz — Apollina troski!
 Ja bardzo proszę, żebym Krasickiego
 Z Trembeckim razem mógł przenieść nad niego.
 „Nie, żadną miarą! póki mi tchu stanie,
 Na to zezwolić nie mogę, mój panie!
 Krasicki pisze dowcipnie i gładko,
 Trembecki także górny bardzo rzadko,
 Lecz Naruszewicz tak się podnieść umie,
 Że nie wiem nawet, czy się sam zrozumie”¹¹.

Mier odczuwał wielką wzdargę do szkolnej muzy biskupa smoleńskiego, a swój ideał w tym czasie upatrywał już nie tyle w Krasickim,

¹⁰ Autograf znajduje się w BB 438. Są to: *Kraska młoda i sroka stara*, *Myszka młoda i kot stary*, *Chłop i śmierć*, *Wilk nawrócony*, *Potok i rzeka*, *Dwa koguty*, *Ptaszek i kraska*, *Zielony motyl* i inne.

¹¹ Cyt. według BB 438, k. 18—19. Redakcja ta znacznie się różni i jest późniejsza od przesłanej Potockiemu.

ile w eleganckim rokokowym wierszu Józefa Szymanowskiego i w poezji Trembeckiego, który urzekał go zarówno wolnomyślicielstwem, jak swobodą wierszowania. W istocie tego ostatniego jedynie uważał za niezrównanego mistrza. Jemu też przypisywał inspirację poetycką. Układając zbiorek, tuż za programową deklaracją poetycką i wierszem *Do Księcia Generała za powrotem jego z Wilna po funkcji marszałkowskiej* (1782) zamieścił swoją wymianę wierszy z Trembeckim. Przed paru laty przypomniał ją Juliusz Wiktor Gomulicki w swej *Podróży po Szpargalii*¹². Ponieważ redakcja wierszy zachowanych w autografie różni się pod niektórymi względami od wersji opublikowanej przez Gomulickiego, cytuję raz jeszcze oba utwory w całości. Redakcja ta co prawda nie jest zgodna z „ostatnią wolą autora”, bliższa jednak, jako zapisana w latach osiemdziesiątych w. XVIII, temu kształtowi, w jakim stanowiła przedmiot wymiany.

BILET
DO PANA TREMBECKIEGO

Jak nami rządzą przykłady!
Jedno twe czytając dzieło
Żądanie mię zaraz wzięło
Choć z daleka iść w twe ślady
Różą i laurem wysłane.
Ale niedosyć na chęci,
Zeby w Świątyni Pamięci
Mieć jak ty imię wpisane.
Na cóż mi się przyda żądza,
Kiedy Niebo niełaskawe
Między nami tak rozrządza,
Że ja trudność, ty masz sławę.
Jednak tym nie odstręczony
Cóż ja czynię w takim razie?
Od natury opuszczony
Mam nadzieję w jej obrazie:
Szliże mi twe rymy, proszę,
Bym miał wzory i rozkosze.

ODPIS

Jeżeli mam wyznać szczerze,
Na twe wiersze, zacny Mierze,
Odpisać mi niewygodnie.
By się na to przysposobić,

¹² Zob. Gomulicki, *Trembeciana*, s. 662. Wysunięta tu wątpliwość co do autorstwa Miera staje się wobec znalezienia autografu bezpodstawna. To wydawcy *Pism K. Tyminieckiego* popełnili błąd przypisując mu znaleziony w jego papierach wiersz Miera.

Żeby twoim równe zrobić,
Trzeba by mi trzy tygodnie.
Z twych zaleceń, nie z ochoty,
Poszlę ci dziś me roboty —

Długie, kolące, zawiłe.
Twym się pismom lepiej zdarza,
Podobne są do Pisarza:
Malutkie, piękne i miłe¹³.

Wzmianka o podobieństwie pism Miera do wierszy Ignacego Potockiego, który do czasu mianowania go w grudniu 1783 marszałkiem nadwornym litewskim używał tytułu pisarza wielkiego litewskiego, wskazuje na to, że wymiana wierszy miała miejsce przed końcem roku 1783.

Utrzymanie *Biletu* w tonie bardziej oficjalnym niż ton pozostałych wierszy do Trembeckiego, nadanie temu zakamuflowanemu panegirykowi formy „bajki” (dostrojonej do morału: „Jak nami rządzą przykłady”), która jednak nie tyle posługuje się narracją, co lirycznym zwierzeniem (z rzekomej tajemnicy) — każą nam określić omawianą wymianę wierszy jako wcześniejszą od dwu pozostałych i umieścić ją gdzieś u progu przyjaźni jej współuczestników. Nie wiemy, od kiedy datuje się znajomość Miera z Trembeckim, wiadomo natomiast, że w czasie sejmu 1782 r. uważali się za przyjaciół. A więc *terminus ad quem* przeprowadzenia tej wymiany trzeba cofnąć przynajmniej do lata tegoż roku.

Z faktu, że Mier już od jesieni 1777 prowadził korespondencję z Ignacym Potockim¹⁴, wynikałoby, że wcześniej, w czasie któregoś pobytu w Warszawie, miał sposobność zetknąć się z Trembeckim. Czy jednak nastąpiło to jeszcze przed wyjazdem Węgierskiego za granicę (1779), jak przypuszcza Gomulicki¹⁵, trudno z pewnością twierdzić, ponieważ, jak ustaliliśmy, tuż przed r. 1780 Mier faktycznie dopiero wchodził w świat literacki. Około tej daty zatem należy też umieścić *terminus a quo* jego poetyckiego „zwierzenia”.

Gdy uświadomimy sobie, że początek wydzielonego w ten sposób okresu (1780—1783) wypełniają trzy podróże „wschodnie” Trembeckiego: pierwsza na Białoruś (od maja do lipca 1780), druga na Ukrainę (zima 1780/1781), trzecia na Litwę (lato 1781), że do czasu tych po-

¹³ BB 438, k. 4—5. Gomulicki wzięł z pierwodruku w: „Pamiętnik Umiejętności Moralnych i Literatury”, 1830, z. 2, s. 286. Wiersze te znajdują się także w BŚ 173 IV, s. 71—72 (W. Mier do Trębeckiego i Odpowiedź Trębeckiego, gdzie w. 6 brzmi: „Trzeba najmniej trzy tygodnie”).

¹⁴ Listy M i e r a do I. Potockiego — 30 IX 1777 z Radziechowa, z 10 XI 1777 ze Lwowa, z 29 XII (1778) z Paryża, z 8 IV 1779 z Paryża — znajdują się w APP 279a (241).

¹⁵ Gomulicki, *Kłopoty „ostrego piórka”*, s. 179.

dróży nie było warunków do ideologicznego zbliżenia obu poetów (należących bądź co bądź do przeciwnych sobie obozów politycznych), że — wreszcie — warunki te zaistniały dopiero na początku r. 1782, najpewniejszym się wyda umieszczenie dat napisania omawianych wierszy w pierwszej połowie roku 1782.

Sprawa ideologicznego zbliżenia wymaga odrębnych wyjaśnień. Gdy Mier gotował satyryczną relację z odwiedzanego przez Stanisława Augusta Kamieńca nie szczędząc w niej królewskich stronników, Trembecki pisał wtedy w Warszawie jeden z najlepszych swoich panegirycznych listów poetyckich, adresowany: *Do Najjaśniejszego Pana*. Nosił się nawet z zamiarem przesłania go królowi przed jego powrotem z podróży. Ponieważ się jednak z tym spóźnił, nie pozostawało mu nic innego jak dopisać wjazdowe powitanie i puścić całość, choć niezbyt do siebie pasującą, do druku. Mimo że część pierwsza utworu straciła trochę na aktualności, pozostały w niej pewne ogólniejsze problemy i mistrzostwo warsztatu. Toteż wartość wiersza tkwiła nie w zaniepokojeniu wieścią o chorobie monarchy (choć i tutaj wcale niebanalnie zobrazował Trembecki powszechność przywiązania do króla wszystkich obywateli — gotowi są oni „z dni swoich podatek uchwalić”; „Nie znalazłbyś z tak wielu poddanych tysięcy, Który by ci choć kilka nie oddał miesięcy”), ani w pochwałach mądrości politycznej króla (choć podsumowując osiągnięcia panowania Poniatowskiego wiązał je zrećnie, w duchu epoki, z tryumfem najwyższej władzy człowieka — „roztropności”, tzn. rozumu), lecz w osobistym zaangażowaniu autora w przedstawionej problematyce: w powiązaniu jej z własnymi doświadczeniami życiowymi (nawiązanie do okresu konfederacji barskiej, znajomość osobistych spraw króla), w manifestacji własnych koncepcji historiozoficznych (koncepcja atawizmu narodowego, słowianofilstwo) oraz w solidarności z zasadniczymi założeniami ideowymi Oświecenia (pochwała nauki i rozumu). Wszystko to pozwala uznać utwór za coś więcej niż zwykły okolicznościowy penegiryk. Wiersz ów w dużym stopniu stanowił wyraz aktualnej postawy ideowej autora.

Niedawna podróż w towarzystwie księcia Stanisława Poniatowskiego na Białoruś, odbyta w celu powitania przejeżdżającej tam Katarzyny II, znowu zaangażowała Trembeckiego czynnie do polityki królewskiej. Odwiedzenie latem 1781 hetmanowej Tyszkiewiczowej, siostry księcia Stanisława, z pewnością także przyczyniło się do umocnienia zaufania u Stanisława Augusta.

U progu 1782 r. mógł się łudzić Trembecki, że jest wreszcie bliski radykalnego poprawienia swojej materialnej i społecznej sytuacji. Wszystko wróżyło jak najlepiej. Znowu cieszył się względami króla, z którego polecenia regularnie wypłacano mu pensję i systematycznie spłacano

długi. Król nie odmówił mu także „wyróżnienia”: tuż przed Bożym Narodzeniem 1781 mógł poeta przepasać swoją pierś pąsową wstęgą orderu Św. Stanisława, a gdy nie miał pieniędzy na sprawienie odpowiedniej sukni i na zapłacenie „należnej od tego zaszczytu kwoty”, monarcha i w tej potrzebie przyszedł mu z pomocą, co więcej, wyrównał deficyt w bilansie ekspensów i percepty za rok 1781. Postronny obserwator, nie badający głębiej sprawy, mógłby tej sytuacji Trembeckiemu pozazdrościć i wraz z Mierem powiedzieć, że poeta ma życie „różą i laurem usłane”. Trembecki z całą pewnością zdawał sobie sprawę z tego korzystnego dla siebie momentu i starał się go maksymalnie wykorzystać. Order raz jeszcze pozwolił mu uświadomić sobie wielkość własnej nędzy materialnej. Przeraziła go perspektywa dalszego życia w takim stanie. Chcąc za wszelką cenę zmienić położenie na lepsze, zwrócił się do króla z prośbą o patent na chorągiew pancerną z rangą rotmistrza, wakującą po śmierci Dembińskiego, wojewody krakowskiego (grudzień 1781), a spotkawszy się z odmową, powziął desperacką myśl zostania duchownym, świeckim lub zakonnym — najpierw z nadzieją dojścia do pewnych zaszczytów, później nawet z nich rezygnując, byle osiągnąć spokój i zabezpieczenie starości.

Ten ostatni motyw ciągle przewija się w korespondencji z królem. Trembecki, wyczerpany nerwowo ciągłym ścieraniem się z dłużnikami i bankierami, podnosił go bardzo serio. Był jednak, zdaje się, także dodatkowy powód, który skłaniał go do obrania życia duchownego: poeta poważnie chorował wenerycznie i stracił nadzieję ożenienia się. Równocześnie popadł w depresję psychiczną, tak że zaczęła go nawet prześladować myśl o samobójstwie. Ucieczką przed tą obsesją miała być właśnie „liberia Jezu-Christa”. Trembecki planował bardzo konkretnie. W styczniu 1782 pisał:

około Wielkiejnocy odziewam się w czarne suknie, już nie mając ich koloru odmienić¹⁶.

Spodziewał się przy tym, że do tego czasu król ustanowi go koadiutorem dwóch probostw w Krakowskiem. Ostateczna decyzja zawisła od opinii brata królewskiego, Michała Poniatowskiego, ówczesnego biskupa płockiego i koadiutora biskupa krakowskiego. Opinia wypadła ujemnie: biskup znał poglądy Trembeckiego i jego twórczość literacką z obiadów czwartkowych; to wystarczyło, by dopatrzeć się w niej „heterodoksji”. Poetą owładnęła „ciężka gorączka”, gdyż zarzut uważał za zupełnie bezpodstawny. Przyznawał się co prawda do łamania szóstego przykazania i do tolerancji religijnej (z której, ba, był dumny), lecz z tym wszystkim

¹⁶ Dane do biografii poety czerpię głównie z: S. Trembecki, *Listy*. T. 1—2. Warszawa 1954. Opracowali J. Kott i R. Kaleta.

nie czuł się gorszy od innych, chociażby od swego „kolegi czwartkowego biskupa Naruszewicza, tłumacza księgi *Ecclesiastae* Voltaire'a i najszywniejszych powieści”, które — twierdził Trembecki — „daleko sprośniejszymi wyrazami, niż są w oryginale upluskał”, ani od samego biskupa płockiego, dla którego charakterystyki nie omieszkiał poeta przy tej okazji przypomnieć królowi bajki La Fontaine'a *Les animaux malades de la peste* (*Mór wśród zwierząt*). W ten sposób wiosną 1782 Trembecki znalazł się wśród wrogów Michała Poniatowskiego. Uraza była głęboka i pamiętał ją długo, jeszcze przez cały rok następny. W liście do króla z 24 lutego 1783 wypominał: „Adorowana ode mnie ręka do wszystkiego mi drogę zagroziła”. Wiosną tegoż roku znowu wspomina o myśli samobójstwa. Ile w tym było poży, a ile rzeczywistego przeżycia, trudno powiedzieć. Rozgoryczenie jednak było ogromne. Najgwałtowniejszy upust żalu i goryczy dał Trembecki 3 listopada, w liście skierowanym do Stanisława Augusta z okazji dwunastej rocznicy jego porwania. Dostało się tam nie tylko biskupowi płockiemu, ale i samemu królowi. Rocznicą nastęrczyła sposobność powołania się na liczne własne zasługi i ofiary poniesione w dotychczasowej służbie. Ton listu był tak obcesowy, że król poczuł się nim dotknięty do żywego. Trembecki co prawda w dwa dni później próbował się wytłumaczyć z tej „importunii”, wypadło to jednak bardzo blado i osad pozostał u obu. Gdy do tego obrazu dodamy fakt psucia się, właśnie w r. 1783, stosunków z Ryxem i Corticellim, najżyczliwszymi mu do niedawna pośrednikami w kontaktach z królem, uświadomimy sobie, że konflikt między Trembeckim a dworem nie był wcale błahy. On też nam wyjaśnia m. in. nieporozumienie następne, wynikłe z wmieszania się Trembeckiego do sprawy Dogrumowej.

Mier nie potrzebował przechodzić takiej ewolucji. Częsty gość Krystynopola, przyjaciel Rzewuskich, a w Warszawie — Stanisława i Ignacego Potockich, należał podobnie jak jego ojciec do opozycji antykrólewskiej. W czasie sejmu 1782 r. bawił w Warszawie i zaangażował się czynnie do polityki. Gdy od połowy października izba rozgorzała wokół sprawy biskupa Sołtyka, posądzonego, nie bez podstaw, o szaleństwo, wydał anonimowo wierszowaną ulotkę, w której solidaryzował się z magnacką opozycją. W oskarżeniu Sołtyka widział tylko przejaw chciwości jego koadiutora, Michała Poniatowskiego:

Chciwości, z dobrych co masz ofiary,
W bezdennym zrodzona piekle!
Jak bez bojaźni, wstydu i kary
Niewinność szarpiesz tak wściekle¹⁷.

¹⁷ *Do izby poselskiej* (inc.: „Wolności prawej zapale święty”). B.m. i r. [Warszawa 1782]. Druk ulotny, egz. BO XVIII-7618-III. Rkpsy: BM 528, k. 87 (jako Miera); BC 1461, s. 14—16; BO 6615, s. 152—153 (pt. *Wiersze do izby poselskiej*)

Zeszły się więc rzeczywiście drogi Miera i Trembeckiego. Lecz nie tylko na płaszczyźnie krytycyzmu w stosunku do brata królewskiego. Nastąpiły częstsze kontakty osobiste, ucieranie się sądów o „guście” i, jak zobaczymy, współpraca literacka. Przytoczone na wstępie obecnej pracy motto zostało zaczerpnięte z wiersza Miera, napisanego z okazji opuszczenia Warszawy w kilka tygodni po wspomnianym sejmie r. 1782, ściślej — w drugiej połowie grudnia tegoż roku, w parę dni po pożarze pałacu Radziwiłłowskiego, który, jak wiadomo, spłonął 15 grudnia¹⁸. Wiersz ten jest świadectwem zaawansowanej już przyjaźni między obu poetami.

Odpis Trembeckiego ma wszystkie znamiona igraszki poetyckiej. Nie przypadkowy jest tu wyszukany układ rymów (trójwiersze parzyście związane: aabccb). Mierowi, jako smakoszowi literatury włoskiej, od razu musiał się on rzucić w oczy. Trembecki z pewnością zdawał sobie sprawę z mistrzostwa swego *Odpisu* oraz z faktu, że starościc buski tracił wiele czasu na cyzelowanie własnych płodów. Wymieniając trzy tygodnie jako czas potrzebny na wygotowanie odpowiedzi równej wykończeniem wierszowi Miera, sugerował, że napisał ją od ręki. Sens tego zabiegu był jasny: skoro utwór napisany bez większych starań jest aż tak mistrzowski, jakże wielkim talentem rozporządza jego autor. To podkreślenie własnej wartości było potrzebne dla przeciwstawienia się przesadnie skromnej postawie swego korespondenta, która wyraźnie go raziła.

Trembecki jednak na tym nie poprzestał. Podkreślił także swoją odrębność poetycką. Swój *Odpis* bowiem potraktował równocześnie jako „posłanie” dołączone do jakichś dłuższych „robót”, prawdopodobnie utworu o charakterze refleksyjnym, nie wolnym — jak zdaje się to wynikać z wyrażenia: „roboty długie, kołące, zawiłe” — od akcentów satyrycznych. A chociaż tych „robót” nie znamy (być może, należy ich szukać wśród licznych wówczas satyr na biskupa plockiego), z samego faktu przesłania Mierowi utworu o cechach stylu zupełnie odmiennego niż styl twórczości adresata wynika, że Trembecki niewiele sobie w istocie robił z estetycznych upodobań swego poetyckiego rywala. Zresztą przeciwstawiając się mu i dostrzegając zbieżność charakteru jego wierszy ze stylem wierszyków Ignacego Potockiego wyrzekął się ich duchowego ojcostwa. Samo bowiem podkreślenie filigranowości tych „zabawek” umieszczało je w kręgu tradycyjnej już kultury wyznaczonej przez francuski arystokratyczny salon. Ocena twórczości Miera wypadła tu tym surowiej, że autor *Odpisu* nie dostrzegł w niej oryginalnego talentu, lecz coś, co mu już było dobrze znane nawet w Polsce.

podczas sejmku 1782 anno); BJ 185/51 akc., ze zbiorów dzikowskich (pt. *Do izby poselskiej na sejmie 1782*). Estreicher (XIX, 255) autora nie notuje.

¹⁸ Data wynika z treści utworu.

Całego bogactwa tego podtekstu Mier chyba jednak nie odczytał. Zestawienie z Ignacym Potockim, czołową postacią ówczesnego świata towarzyskiego i naukowego, starczyć mu mogło za najwyższą ocenę.

Z powyższych rozważań należy wnioskować, że początki przyjaźni Trembeckiego z Mierem nie były łatwe i że w pierwszej ich wymianie poetyckiej zaznaczyła się odrębność artystyczna obu autorów.

2

Więcej światła na charakter twórczości obu literackich szermierzy i na drogi jej ewolucji rzuca następna wymiana wierszy, przeprowadzona — jak się zdaje — wkrótce po pierwszej. Wiąże się ona z „odkryciem” zapomnianego dziś poety francuskiego Franciszka Joachima de Bernis (1715—1794). Prałat ten, później biskup, arcybiskup i kardynał, fascynował współczesnych nie tylko poezją, lecz i dwornością, inteligencją oraz zmysłem politycznym. Już na początku wojny siedmioletniej, jako minister spraw zagranicznych Ludwika XV, w czasie pełnienia swych obowiązków miał zdradzać „*un esprit éclairé et intelligent, non sans dignité*”. W młodości pisał w duchu Horacego i Anakreonta. Szybko jednak zdobył własny, oryginalny styl, stanowiący jeden z przejawów francuskiego rokoka. Jego wymuskane „małe wiersze” przyniosły mu żartobliwy przydomek *Babet la bouquetière* (Elżbietka kwiaciarka) i względy pani de Pompadour. Bernis utrzymywał żywy kontakt z prawie całym ówczesnym światem literackim Francji, nie wyłączając Voltaire’a. Jako ambasador w Rzymie walczył się przyczynił do kasacji zakonu jezuitów. Nie przeszkodziło mu to w poemacie *La religion vengée*, dedykowanym Ludwikowi XV, wystąpić przeciwko wszelkiej postaci materialistom: od atomistów i Epikura do Spinozy i współczesnych deistów i pironistów¹⁹.

Trembecki mógł zetknąć się z poezją Bernisa w czasie swoich podróży do Francji w latach sześćdziesiątych, gdyż już wtedy rozchodziły się zbiorki „zabawek” tego autora. Z całą pewnością natomiast rozczytywanie się w Bernisie polskich pięknoduchów miało miejsce na początku lat osiemdziesiątych. Entuzjastyczne przyjęcie przekładu *Świątyni w Knidos* Monteskiusza, dokonane przez Józefa Szymanowskiego, było tylko jednym z przejawów przyływu w Polsce zainteresowań poezją rokokową. Około roku 1780 w tym duchu pisali już: Książnin, Joachim Chreptowicz, Ignacy Potocki i... Albert Mier, chociaż każdy na swój sposób. Ich postawa artystyczna była zdecydowanie różna od tej, jaką reprezen-

¹⁹ *Oeuvres complètes du cardinal de Bernis*. T. 1—2. Londres 1767. Inne wyd.. Paris 1798. Zob. *Biographie universelle et portative des contemporains*. T. 1. Paris 1826, s. 354—355. — *Encyklopedia powszechna*. Nakładem S. Orgelbranda. T. 3. Warszawa 1860, s. 273—274. — *Wielka encyklopedia powszechna*. T. 6. Warszawa 1892, s. 539—540.

towali poeci wczesnego Oświecenia, od Drużbackiej do Naruszewicza, których „rokokowość” wywodziła się w prostej linii z baroku. Nowy styl był produktem Oświecenia. Splotły się w nim hedonizm i libertynizm (zwykle nie wykraczający poza ramy deizmu) z estetyzmem i „dwornością”. Oczywiście, nawiązanie do Bernisa stanowi tylko jedno z wielu i nie najistotniejszych ogniw łączących ten prąd z całością odpowiedniego nurtu kultury ogólnoeuropejskiej. Do rozwiniętej już i bardzo zróżnicowanej w Polsce sztuki naśladowania „pięknej natury” Bernis, bodaj jedyny, wnosił nowy element: łatwość wierszowania, którą potrafił sugerować swoimi „małymi” (kilkuzgłoskowymi) wierszami.

W świadomości współczesnych nowy prąd miał charakter opozycyjny w stosunku do panującego klasycyzmu. Tę swoistą antyklasycystyczną postawę Albert Mier manifestował w sposób następujący:

Nic ja nie wierzę w Muzy, w Parnas, w Apollina,
Gust, Gracyje, Miłoszki — to są wierszy bóstwa!
Bez tych nie można przecie
Dowcipnie pisać i grzecznie ²⁰.

Bernis rzeczywiście był uosobieniem jednego i drugiego: dowcipu i wdzięku („grzeczności”). Gust, którego teoretyczne podstawy wykuwali Szymanowski i Michał Mniszech, stał się nadrzędną kategorią estetyczną i wyznaczył rozbrat poezji z etyką. Sztuka miała starczyć za etykę już choćby dlatego, że była sztuką wybranych, sztuką elity towarzyskiej i intelektualnej ²¹. W krytyce więc klasycyzmu zajmowało rokoko zdecydowanie prawe skrzydło. Obca albo wręcz wroga była mu praktyka mieszczańskiego realizmu oraz niesione przez nią moralizatorstwo i rozszerzenie tradycyjnych kategorii estetycznych (wzniosłości i tragizmu) na niższe regiony życia społecznego. Dla poetów rządu Potockich czy Mierów nowa postawa estetyczna mogła być także wyrazem poczucia wyższości intelektualnej i kulturalnej nad dworskim Parnasem, zupełnie dobrze korespondującej z reprezentowaną przez nich postawą opozycjonistów politycznych.

Specyficzną cechą polskiego rokoka było zachowanie związków z libertynizmem. Zbyt daleko jednak libertynizm ów nie sięgnął: brak mu było nowatorstwa, ograniczała go powściągliwość w sprawach społecznych i programowy elitaryzm, co wkrótce zdecydowanie odróżniło go od warszawskich „zoilów”, autorów licznych paszkwili politycznych i obyczajowych. W latach siedemdziesiątych nastąpiło „odświeżenie” tego, od wieków w Polsce zakorzenionego, typu literatury przez wolterianizm

²⁰ BB 438, k. 1.

²¹ Por. wstęp S. Pietraszki do: F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław 1956, s. LXXVIII—LXXXIII. „Biblioteka Narodowa”, I, 158.

i pironizm. Wprawdzie w dalszym ciągu wywlekała ona, i to bez względu na godność atakowanej osoby, najintymniejsze sprawy, nie gardząc językiem i problematyką ulicy, poprawił się jednak jej poziom literacki, dojrzała stała wiedza o człowieku, a miejsce zgorzenia moralnego zajęła kpina z pruderii czy rozwydrzenia oraz manifestacja „naturalnej”, zmysłowej miłości. Szczytowym osiągnięciem tej literatury były *Przewodnik warszawski* Jana Czyża i *Suplement do tegoż przewodnika* Jana Ancuty, dwa poematy satyryczne (z 1779 r.), charakteryzujące swywolne panie stolicy, nie wyłączając najbardziej dystyngowanych, i to zarówno z obozu królewskiego, jak z opozycji²². Wobec tej radykalizacji nurtu niektórzy dawni „pironiści”, w rodzaju Stanisława Kostki Potockiego czy Alberta Miera, zareagowali wycofaniem się z dotychczasowych pozycji. Warszawskie portrety pióra Czyża i Ancuty raziły polskich wielbicieli „gracji i miłoszek” niewybrednością języka, brakiem artystycznego wykończenia, a przede wszystkim burzycielską, naturalistyczną etyką. A choć dalej nęciły ich pokusy wyżycia się w dawnym rodzaju literackim, zostawali na razie powściągliwi, ba, ostentacyjnie odzegnawali się od poprzednich swoich praktyk.

Nie znaczy to, że także Trembecki poszedł ich śladem. Był on, jak wiadomo, autorem przełożonej z Pirona *Ody do Pryapa*, która stanowi najwymowniejszy dokument owej swoistej postawy antyklasycystycznej. Utwór ten postawił Trembeckiego w rzędzie czołowych pironistów. Jeszcze jako zgrzybiały starzec deklamował go swoim gościom. Swoim poglądom pozostał w tym zakresie wierny do końca życia.

Tych kilka uwag nie ukazuje oczywiście całej złożoności ówczesnego życia literackiego, lecz służy jedynie wprowadzeniu w zagadnienie wzajemnego zbliżenia naszych poetów w zakresie poglądów estetycznych.

Od Miera pochodzi wiadomość, że Trembecki wskazał mu na Bernisa jako na poetę „do wzoru”. Zawarł ją Mier w podtytule swego drugiego wierszyka, skierowanego do Trembeckiego i stanowiącego *pendant* znanego *Skoropisu do Miera*. Przytaczam go w całości z autografu:

DO PANA STANISŁAWA^a KTÓRY W BERNISIE PRZECZYTAWSZY CZTEROSYLABOWE WIERSZE I SAM CHCIAŁ TAKIE PO POLSKU ROBIĆ, I MNIE NA TO NAMAWIAŁ

Nie wiem, czyli
Karle wiersze
Już robili,
Czy to pierwsze,
Które tobie
Łatwo zrobić,
Choć Horacy

Mówi przecie,
Że poecie
Trzeba pracy.
Potem, żeby
Wiersz był ładny,
Nie ma żadnej
Tu potrzeby:

²² Oba poematy w przygotowaniu do druku na podstawie rkpsu CPAH, zbiór 49: *Potoccy*, rejestr 2, nr 14.

Byle mały,
 Dosyć będzie
 Z niego chwały.
 W tym zapędzie
 Bym gryzmolił
 Do wieczora,
 Na com wczora
 Nie pozwolił.
 Ale myślę,
 Że gdy krészę
 Rymy płocze,
 Ty z twej strony
 Możesz trochę

TREMBECKIEGO

Być znudzony.
 Bądźże zdrowy!
 Ani głowy
 Ruszaj na to,
 Żeby z stratą
 Czasu robić
 Wiersze małe
 I nietrwale,
 Mogąc zrobić
 Sztukę wieszczą
 Rymy twymi,
 Co się mieszczą
 Z najlepszymi²³.

Można by sądzić, że intencją tego drobiazgu poetyckiego było odwiedzenie Trembeckiego od niefortunnego zamiaru naśladowania Bernisa. Nietrudno jednak dostrzec właściwy zamiar autora: chęć przypodobania się poecie i popisania przed nim własną wirtuozerią. Choć nie wiemy, czy Trembecki „popęlni” kiedy jakiś wiersz 4-zgłoskowy, rzecz pewna, że wysyłając Mierowi w odpowiedzi *Skoropis*, pisany wierszem o zgłoskę dłuższym, zachował z jednej strony pozory, iż z radą przyjacielską się liczył, a równocześnie przyjmował poetyckie wyzwanie, gdyż bądź co bądź jego 5-zgłoskowiec zostawał także pod znakiem Bernisa, ba, formalnie był mu bliższy, w rzeczywistości bowiem Bernis żadnego utworu nie napisał w całości wierszem krótszym od 5-zgłoskowca. Można by było nawet interpretować postępowanie Trembeckiego jako lekki przytyk uczyniony Mierowi do jego słabej znajomości poezji Bernisa.

Ale i Trembecki, który rozczytywał się w niej bezspornie, uznając u Francuza mistrzostwo wierszowania większym nabożeństwem chyba poezji jego nie dążył, nie widzimy bowiem poważniejszego wpływu Bernisa na dalszy rozwój twórczości Trembeckiego. Toteż można uznać ten kontakt jedynie za przelotny „flirt” literacki, jeden z wielu na drodze rozwoju talentu poety. Voltaire, Piron, Rezzonico, Staël, Nieleński-Mielecki, Pope, Spencer — to wcale nie pełny katalog filiacji literackich, mimo których przecież potrafił się Trembecki zdobyć zawsze na dużą samodzielność — pojmowaną oczywiście w „guście” epoki.

Percepcja Bernisa w Polsce nie ogranicza się jednak do dwóch nazwisk. Oto Stanisław Kostka Potocki prawdopodobnie w r. 1782, wkrótce po wyjeździe Miera z Warszawy, przesłał mu na wieś wyborne „naśladowanie” jego stylu (a w parodii pan podstoli był bezspornie mistrzem) następujący wierszyk (wszystko tu mierowsko-bernisowskie: 5-zgłoskowiec, frazeologia, dobór motywów, poza i ton):

²³ BB 438, k. 14—15.

NA WIERSZ MIRA (!) DO NIEGO

Wśród wiejskich cieni...
 Na wzór twych pieni,
 W których rym płynie
 Takiej łatwości,
 Ze wśród piękności
 I praca ginie,
 Wdzięcznym pozorem
 I ja zwiedziony
 Iść twoim śladem
 Chciałem szalony!
 Tak więc mówiłem:
 Tutaj nauki,
 Tu wysilenia
 Nie masz i cienia.
 Nie dziełem sztuki

Tchnące rozkoszą
 Kwitną tu róże!
 Ani pod nieba
 Laury się wznoszą —
 Wszystko tu trzeba
 Przyznać naturze!
 Lecz gdy natura,
 Szepcząc do ucha,
 Niema i głucha
 Z wzdardą mnie mija,
 Jak piękność, która
 Choć wielu gardzi,
 Gdy komu sprzyja,
 Kocha tym bardziej²⁴.

W czasach, gdy w kręgu osób najbardziej „dystyngwowanych” prze-wijały się poważne „epitry” (listy poetyckie), wymiana wierszowanych bilecików stancwiła na gruncie polskim coś nowego. Nie rugowały one panującego zwyczaju, lecz uzupełniały go nową formą, której domagało się rozwinięte życie towarzyskie. Wydała ją rezygnacja ze sztywnej etykiety na rzecz kontaktów bardziej bezpośrednich (naturalnych), które usprawiedliwiały zarówno żartobliwość tonu, jak i dużą swobodę w doborze środków stylistycznych, a nawet „eksperymentowanie” wersyfikacyjne. Ta odmiana „listu” czeka dotąd na opracowanie, a sporo znalazłoby się materiału egzemplifikacyjnego, i to nie tylko w literaturze jednego okresu.

3

Z trzeciej i ostatniej zarazem wymiany wierszy znane było dotąd tylko jedno ogniwo — wiersz Trembeckiego *Do Wojciecha Miera bawia-cego na wsi*. Chociaż ten mistrzowski utwór, jak o tym wspomnieliśmy na wstępie, budził wśród historyków literatury powszechne zainteresowanie, od strony filologicznej jest on zbadany niewiele lepiej niż pozostała twórczość autora *Sofijówki*. Dotyczy to także daty napisania utworu.

Pierwsi wydawcy (z 1815 r.) napisali: „około 1790 r.”²⁵. Dotrwała ta data do czasu edycji Kotta, który w oparciu o rękopis kórnicki uznał za uzasadnione przesunąć ją „co najmniej o dwa lata wstecz” (do r. 1788)²⁶. Ostatni głos w tej sprawie przypadł Gomulickiemu, który

²⁴ APP 246, t. 2.

²⁵ „Dziennik Wileński”, 1815, t. 1, s. 26.

²⁶ S. Trembecki, *Pisma wszystkie*. T. 1. Warszawa 1953, s. 275--276.

stwierdził, że utwór powstał w roku 1784. Tym razem za dowód starczyło spostrzeżenie, że wchodzącą w skład omawianego utworu „anegdotę o początku Franków” zaczerpnął Trembecki z *Lettres d'une Péruvienne* pani Graffigny i że tę anegdotę poeta „przypomniał sobie pewnie [...] czytając polski przekład Jacka Przybylskiego (Warszawa, Gröll 1784, kolportaż od 21 sierpnia)”. Nie mógł przy tym Gomulicki nie zauważyć, że w jakimś stopniu kolidowała z tym podróż Trembeckiego do Heilsberga i Królewca, rozpoczęta między 10 a 20 sierpnia 1784, a zakończona najwcześniej w ostatnich dniach stycznia 1785. Tę trudność rozwiązał Gomulicki jednym zdaniem:

Może wziął [Trembecki] nawet ten przekład do karety podróżnej, która zabrała go pod koniec sierpnia do Heilsberga, w gościnę do autora *Monachomachii*²⁷.

Gdyby przekład Przybylskiego rzeczywiście spełniał rolę inspirującą, data 21 sierpnia mogłaby określić co najwyżej *terminus a quo*. Pozostałoby wtedy do ustalenia *terminus ad quem*, o czym Gomulicki nie wspomina ani słowem. Nieściskości jednak idą znacznie dalej.

Pokusiłem się przede wszystkim o sprawdzenie owej bądź co bądź ważnej daty początków „kolportażu” *Listów Peruwianki*. Jak łatwo było się domyślić, wiadomość została zaczerpnięta z anonsów Suplementu do „Gazety Warszawskiej”. Rzeczywiście, w numerze z 21 sierpnia 1784 znajdujemy potwierdzenie tego przypuszczenia. Jednak po uważniejszym rozejrzeniu się okazuje się, że jest to powtórzenie ogłoszenia z numeru poprzedniego (z środy, 18 sierpnia), i to w brzmieniu następującym:

Pod prasą u tegoż drukarza [Dufoura] *Listy Peruwianki* przez madame de Graffigny na polski język przełożone.

A więc nie ma mowy o sprzedaży, lecz jedynie o druku. Może więc wiadomość jest nieściska czy po prostu spóźniona? Dla sprawdzenia sięgnąłem do znajdującej się w Bibliotece Jagiellońskiej korespondencji Jacka Przybylskiego. Tu wszelkie wątpliwości zostały rozwiane. Bo oto Tylman donosił Przybylskiemu w liście „z Warszawy dn. 24 9-bris 84 A-o”:

Listy Peruwianki są w druku, ale p'ieniedzy się Pan nie spodziewaj, ja się jeszcze biedzę z jego lekcjami, bom z potrzeby przymuszony²⁸.

Dopiero 8 grudnia 1784, w liście także pisanym z Warszawy, informował:

²⁷ Gomulicki, *Kłopoty „ostrego piórka”*, s. 179.

²⁸ BJ 148, t. 1, nr 179.

Listy Peruwianki już wyszły z druku, mam jeden egzemplarz. WWPan Dobr. masz mieć 4 przysłane, ale pieniądze w obietnicach, nadziejach i projektach²⁹.

Że autora rzeczywiście nie wprowadzono w błąd, przekonuje fakt pobytu samego Przybylskiego w Warszawie 18 września tegoż roku³⁰. W tych warunkach sprawa chronologizacji wiersza Trembeckiego wymaga ponownego zbadania.

Ramy czasowe dla powstania utworu wyznaczają: data dotarcia do Polski wieści o lotach Montgolfiera³¹ — rok 1783 — oraz data najwcześniejszego zapisania utworu — rok 1787.

Balon braci Montgolfier wzleciał po raz pierwszy 4 czerwca 1783. Wynalazek jednak stał się głośny dopiero po 27 sierpnia, kiedy go 'pokazano królowi francuskiemu. Dnia 2 września rzecz znalazła się w paryskiej prasie. „Gazeta Warszawska” pierwszą wiadomość o tym wynalazku zamieściła dopiero 8 października. Nie było wtedy jeszcze mowy o możliwości wykorzystania balonu do celów podróżniczych. Dopiero następne komunikaty dczarzczały w tym zakresie sensacji. I tak 15 października „Gazeta” doniosła o próbie paryskiej z 19 września puszczenia „bani z koszem [...], w który wsadzony był skop, kur i kaczka, które żyły wszystkie i zgoła nie zdziczały”, 22 października — o możliwości podróży Montgolfiera, 8 listopada — o dobieganiu do końca prac nad wielką banią z galerią, do której „jeden rzemieślnik i sam P. Montgolfier wsiąda bez wątpienia i podniosą się z tą machiną”, i wreszcie 12 listopada — o tym, że „jeden z rzemieślników, jako też i pan Pilastre du Rosier, i sam nawet JPan Montgolfier kilka razy z tą machiną podnieśli się”³².

Z tych danych wynika, że Trembecki, siedzący w tym czasie w Warszawie, swój wiersz do Miera zawierający wzmiankę o locie Montgolfiera najwcześniejsz mógł zredagować na początku listopada 1783, a więc tuż przed zimą. Ta data jednak, jako zbyt późna, kolidowałaby z treścią utworu, który opiewa uroki wsi. Na tej podstawie wykluczamy rok 1783.

Drugą granicę czasową wyznacza rękopis Biblioteki Narcdowej 6758 akc. (s. 124—137), datowany na rok 1787; wchodzilby więc w grę także rok 1785 i dwa następne. W istocie jednak i w tych latach poeta nie mógł tego wierszyka napisać, a to ze względów następujących:

Bezpośrednio po powrocie z Królewca (zima 1785) Trembecki zetknął się ponownie z Mierem, którego do Warszawy, jak się domyślamy, ściągnęła głośna od sejmu grodzieńskiego sprawa Dogrumowej. Mier oczywiście stał po stronie Czartoryskich. Przed przyjacielem jednak, za jakiego miał Trembeckiego, nie chował tajemnic i zwierzył mu w pierw-

²⁹ BJ 148, t. 1, nr 185.

³⁰ List do ks. L. Miaskowskiego. BJ 148, t. 1, nr 182.

³¹ Wzmianka w tekście.

³² „Gazeta Warszawska”, 1783, nry 81, 83, 85, 90—93, 96, 100, 102—104.

szych dniach lutego 1785 treść listów wymienionych między Czartoryskim a cesarzem Józefem II³³. Mier, zdaje się, był także głównym informatorem Trembeckiego co do innych poczynań opozycji. Trembecki, który z kolei dostarczał wiadomości królowi, był o tyle lojalny wobec kolegi, że zwlekał z ich przekazywaniem i usiłował złagodzić ich wymowę, co niedwuznacznie wynika z jego korespondencji. Na dworze jednak tajemnica długo nie dała się zachować. W połowie kwietnia czynił Trembecki królowi wymówki, że jego listy przedostają się do rąk niepożądanych osób (musiało się to odbić ujemnie na stosunkach z Mierem). Kompromitując się w oczach przyjaciół tym usilniej stara się teraz Trembecki wkuścić w łaski króla. Jest nawet gotów pojechać za księciem Czartoryskim za granicę i śledzić jego kroki. Gdy król tę ofertę odrzuca, dochodzi 11 czerwca do otwartego starcia, najostrejszego, jakie kiedykolwiek miało miejsce w dziejach stosunków między poetą a królem. Przegrawszy na obu frontach, Trembecki stara się jak najszybciej opuścić stolicę. 3 sierpnia otrzymuje pozwolenie na wyjazd do Gdańska, gdzie będzie bawił od sierpnia do maja roku przyszłego.

Ten krótki przegląd biograficzny pozwala stwierdzić, że rok 1785 zachwiały przyjaźnią Trembeckiego z Mierem. Ten fakt zwalnia od poważnego brania w rachubę dat późniejszych. Ponadto z treści wiersza wynika, że Trembecki posyłał go na wieś po dłuższym niewidzeniu się z Mierem. Ponieważ Mier opuścił Warszawę najwcześniej wiosną, a Trembecki mógł swój wiersz wysłać, tylko z Warszawy, najpóźniej latem, okres parumiesięcznej rozłąki jest zbyt krótki, by stałczył na motywację tego listu. Wreszcie Trembecki zapraszał Miera na zimę do Warszawy, by się nim i „stołeczni dzielili”. Gdyby to zaproszenie redagował latem 1785, kolidowałoby ono z jego ówczesnym zamiarem wyjazdu na dłuższy okres czasu do miast północnej Europy (na Gdańsku nie chciał poprzestać). Wiersz więc Trembeckiego nie mógł powstać także w r. 1785, a tym bardziej później, gdy już i mania aerostatyczna przygasła.

Zostaje w ten sposób jedynie rok 1784. Należy z niego wyłączyć okres podróży królewieckiej (trwającej, jak wiemy, od sierpnia do początku roku następnego), gdyż w czasie jej trwania utwór ten nie mógł powstać, a to z dwóch względów: 1) W utworze nic nie wskazuje na to, że pisany był w podróży. Przeciwnie, aluzje do życia wielkomięjskiego wyraźnie wiążą go z Warszawą. 2) Wiersz jest pochwałą uroków wsi. O zimie i skróceniu się dnia autor mówi w czasie przyszłym. Utwór więc powstał najprawdopodobniej latem, nigdy zaś późną jesienią, gdy np. Trembecki był w Królewcu.

Na tej podstawie uważam za pewniejsze przypuszczenie, że Trembecki pisał swój list tuż przed wyjazdem, gdzieś w sierpniu. Zapraszał

³³ Trembecki, *Listy*, t. 2, s. 7.

Miera na zimę, bo przewidywał wtedy, że wyjeżdża na czas trwania sejmu, tj. tylko na jesień. Rolę zaś inspiracyjną spełnił chyba nie przekład, lecz oryginał *Listów Peruwianki*, jak to zresztą wynika z cytowanego przez Gomulickiego przypisu autora, w którym tytuł dzieła pani Graffigny został podany w języku francuskim.

W pochwałach dla Montgolfiera i jego „bani” mimo swego bezspornego entuzjazmu dla aerostatyki dał się Trembecki wyprzedzić innym. Z Polaków jednym z pierwszych, którzy zarazili się chorobą balonową, był Ignacy Potocki. Jesienią 1783 bawił on w Lyonie i 18 listopada był tam świadkiem balonowego fajerwerku, do którego zużytkowano wynalazek Montgolfiera³⁴. Z tej okazji wysłał Potocki do Joachima (Chreptowicza?) list poetycki podejmujący w pewnym sensie motyw anegdoty pani de Graffigny:

Greczyn do nieba, jeśli każesz, wzleci —
Mówił do Rzymian Juvenalis żartem.
Nie żartem lekkość przeszła do Paryża,
Skoro Montgolfier swe powietrze wznieci³⁵.

Listy Peruwianki niekoniecznie więc musiał przypomnieć Trembeckiemu przekład Przybylskiego i niekoniecznie aż tak późno. Zresztą skojarzenie anegdoty pani de Graffigny z wynalazkiem braci Montgolfier dla ludzi obeznanych z literaturą francuską w tym stopniu co Trembecki nie stanowiło żadnego problemu, tym bardziej że szal aerostatyczny w 1784 r. nie tylko nie ustawał, ale jeszcze przybierał na sile. Ogarnął on i Polskę. Wystarczy wymienić tutaj: wypuszczenie w Warszawie — przez Okraszewskiego, w obecności króla — pierwszego balonu, już 12 lutego 1784, dokonywanie podobnych eksperymentów na Warmii przez biskupa Krasickiego (koniec stycznia), a przez innych w Krakowie, w Kamieńcu i Puławach, ukazanie się broszury Józefa Osińskiego *Robota maszyny powietrznej p. Montgolfier* oraz częste wzmianki w prasie o ruchu aerostatycznym na Zachodzie³⁶. Z okazji lotów innego głośnego aeronauty Blancharda, posypały się wiersze. 2 czerwca „Gazeta Warszawska” zamieściła przekład epigramatu ks. Cunicha *Do Blancharda*³⁷, tego samego, który przełożył także Adam Naruszewicz (inc.: „Mało umrzeć na ziemi, Śmierć przydała wady”)³⁸.

³⁴ K. M. Morawski, *Ignacy Potocki*. Cz. 1: 1750—1788. Warszawa 1911, s. 118—120. Datę fajerwerku lyońskiego z opisem wydarzenia zamieściła „Gazeta Warszawska”, 1783, nr 104 („Z Lugdunu, dnia 30 listopada”).

³⁵ BK 1619. IX. 267, s. 24. Utwór ten opublikował Morawski (op. cit., s. 118—120) na podstawie rkpsów APP i TPN.

³⁶ Trembecki, *Listy*, t. 2, s. 45—46.

³⁷ Trembecki, *Dzieła wszystkie*, t. 1, s. 280.

³⁸ Rkpsy: BN 5140 akc., s. 144—145 (pt. „Wiersz na balon powietrzny r. 1784, przez X. Naruszewicza”); BR, Teka Erzepkiego 1322/2, s. 19 (pt. „Wiersze

W tymże roku pisze Naruszewicz ponadto inny utwór — *Na balony* (inc.: „Niechaj Francuz sobie lata”)³⁹. Latem nazwisko Blancharda staje się w Polsce nie mniej głośnie niż Montgolfiera. Czas powstania wiersza Trembeckiego przypada więc na szczytowy punkt manii aerostaticznej w Polsce.

Przy trzeciej wymianie wierszy stroną inicjującą był znowu Albert Mier. To on nazwał siebie „wieśniakiem”, wprowadził motyw „wdzięków Flory i Pomony” i przeciwstawił życie wiejskie, miejskiemu. Przy tej okazji nie omieszkał wyrazić się krytycznie o przekładzie Franciszka Karpińskiego *Ogrodów Delille’a*. Z lekturą tego dzieła „wieśniak” trochę się spóźnił, bo tom 3 *Zabawek wierszem i prozą* zawierający ten przekład był już do nabycia 23 lipca 1783⁴⁰. Nawet gdyby czytał je w osobnym wydaniu, sytuacja niewiele zmieniłaby się na lepszą, gdyż ukazało się ono tylko dwadzieścia dni później⁴¹. Oddalenie od stolicy usprawiedliwia jednak Miera w zupełności.

List Miera, który nie był dotąd nigdzie publikowany, zamieszczam w całości, wraz z wariantami redakcyjnymi. Ponieważ zaś te odmianki tekstu zostały już naniesione w „czystopisie”, należy przypuścić, że Trembecki otrzymał wiersz w redakcji pierwszej, wcześniejszej, nie poprawionej. Oto brzmienie redakcji ostatecznej:

DO PANA TREMBECKIEGO

Wieśniak od miasta daleki,
Co w głębi swojej zaciszy,
Całe już minęły wieki,
Jak nic o tobie nie słyszy,
Chce pisać wierszem do ciebie.
Ta śmiałość warta nagany
I w tej gwałtownej potrzebie,
Jak być mogę wysłuchany,
Kiedy, cały zatrudniony
10 Wdzięki Flory i Pomony,
Zapomniałem już był w lecie,
Ze Apollo jest na świecie.
Insza jeszcze jest przyczyna,

na wynalazek kuli powietrznej, czyli Ballon volant, wynaleziony we Francji 1783, na której i ludzie latania doświadczyli, przez jednego profesora Akademii Lipskiej napisane. Tłumaczenie JWX. Adama Naruszewicza, koadiutora biskupa smoleńskiego”. Z rkpsu H. Rogalińskiego w TPN 755).

³⁹ CPAH, zbiór 228: *Kolekcja rękopisów z zakresu historii literatury i prawa*, rejestr 2, nr 14. — BR 1322/2, s. 21: *Le ballon aérostatique* (polskie tłumaczenie Naruszewicza). Z rkpsu H. Rogalińskiego w TPN 755, s. 672. Inną kopię zawierał rkps rewindykowany z Petersburga, sygn. Pol. F.XIV, 11.

⁴⁰ Ogłoszenie w: „Gazeta Warszawska”, 1783, nr 59.

⁴¹ Zob. *Ibidem*, nr 63, z 13 VIII.

- Dla której podcbo z czasem
 Latony porzucę syna
 I pożegnam s.ę z Parnasem:
 Nie w kastalskim pewnie zdroju
 Szczęśliwości szukać trzeba.
 Nie tam kryć cię zwykły nieba,
- 20 O, słodkie bóstwo pokoju.
 Od bóstwa stroniący wierszy
 Tobie hołd oddaję pierwszy,
 Twoich niew.nych słodczy
 Dziś me scbie serce życzy.
 Odmieniłem już się wcale
 W nieprzyzwoitym zapale.
 Dzieło liche ile razy
 Wpadło w moje ręce pierwój,
 Mścić się chciałem za urazy
- 30 Boga Gustu i Minerwy.
 W nieustannej byłem wojnie.
 Dzisiaj tylko żyć spokojnie
 Mym zamiarem jest prawdziwie.
 Nawet pełen ducha zgody,
 Chciej mi wierzyć, że cierpliwie
 Polskie przebiegłem *Ogrody*.
 Stać się celem nienawiści
 Dla laurowych kilku liści
 I trzy stracić życia ćwierci,
- 40 Żeby kiedyś żyć po śmierci —
 Do podobnych ja korzyści
 Najmniejszego nie chcę prawa.
 Apollina córką — Sława.
 Ta niech mieści w pierwszym rządzie
 Tego, co jej wdzięków chciwy.
 Niech on sobie sławny będzie,
 A ja wolę być szczęśliwy.
 Prawda, że w twojej osobie
 Przeciwnie mamy przykłady.
- 50 Nie śmie ani może tcb'e
 Szkodzić swymi Zawiść jady.
 Ty wórzód zgielku żyjąc miasta,
 Gdy twa sława co dzień wzrasta,
 Życie umiesz tve ukrywać.
 Przez nieznanne umiesz cuda
 W pckoju chwały używać.
 Ale mnie się to nie uda:
 Widzi kwiaty na swym brzegu
 I spckojnie płynie rzeka,
- 60 Ale strumyk coraz w biegu
 Nowe zawady spotyka ⁴².

⁴² BB 438, k. 22. Przytaczam odmiany tekstu: 21: *Od bóstwa stroniący* / *Co od bóstwa stronisz*; 27: *Dzieło liche* / *Giupie dzieło* \cong *Liche dzieło*; 32: *Dzisiaj* / *Dzisiaj*;

Przebiegłszy zamieszczone w przypisach odmianki tekstu trudno powstrzymać się od wyrażenia uznania dla wyczucia estetycznego Miera. Wszystkie poprawki są bardzo trafne, gdyż dzięki nim utwór zyskuje bądź na obrazowości, bądź na zwięzłości. Tylko u najlepszych mistrzów pióra można spotkać się z tak umiejętną realizacją tych kryteriów.

Wiersz *Do pana Trembeckiego* zestawiony z odpowiedzią Trembeckiego pozwala uchwycić odrębność obu postaw twórczych. Miera zawsze pożerała żądza sławy literackiej, ambicja, która z czasem przekształcała się w nieuleczalną obsesję. Toteż nie trzeba zbyt serio brać maski wieśniaka, szukającego ponoć w wiejskiej zaciszy „słodkiego bóstwa pokoju”. Przeciwnie, spoza niej wyziera kompleks niższości i zawiść wobec powdzenia ludzi miasta. Także wyrzeczenie się satyry i spasowanie w walce ze złym gustem jest tylko czczą deklaracją. Mier nigdy ani z jednej, ani z drugiej nie zrezygnował. Dopiero wówczas czuł się w swoim żywocie, gdy komuś wsadził szpilę. Przecież i tutaj, choć mimochodem, uczynił to Karpińskiemu.

Trembecki nigdy nie przywiązywał większej wagi do swojej twórczości. Rzadko w niej wspominał o sobie, nie troszczył się o jej losy. Kompleksu nie miał, zdawał sobie sprawę ze swego talentu, lecz równocześnie wiedział dobrze, jakim go musiał okupić wysiłkiem. Wbrew temu, co się o nim mniema, pisał mało i w trudzie. Życia miejskiego miał powyżej uszu, toteż tęsknota za urokami wsi jest u niego jak najszersza. Przekład *Ogrodów Delille'a* mógł i jemu nie przypaść do gustu, ale chyba z innych zupełnie powodów. Miera denerwowała nieudolność przekładu. Trembecki mógł mieć zastrzeżenia przede wszystkim do oryginału. Nie tylko chodziło o Delille'owską krytykę rokokowych „żardynów”, nawet nie o przeciwstawienie im na modłę angielską zasadzonych kłombów drzew i wprowadzenia do całości bardziej naturalnego ładu, lecz o sentymentalną postawę i o patos dla samego patosu. Trembecki miał już za sobą „opis” Powązek Izabelli Czartoryskiej, Polanki Stanisława Poniatowskiego i Górki jego ojca — Kazimierza Poniatowskiego. Nigdzie jednak nie poddał się cikliwej nastrojowości, co staje się nie byle jakim przymiotem, jeśli zważyć, że właśnie nastrojo-

33: *Mym zamiarem*/ Moim celem; 35: *Chciej mi wierzyć, że cierpliwie*/ Chciej wierzyć, że już cierpliwie [wariant późniejszy przekreślony, zachowany — wcześniejszy]; 36: *Polskie przebiegłem*/ Polskiem czytał już; 37: *celem nienawiści*/ ofiarą zawiści; 39: *I trzy stracić*/ Lub stracić dwie; 45: *sławny*/ sławnym; 48: *mam*^v/ widzę [war. II, zachowany war. I]; 54: *Przez nieznanne umiesz cuda*/ Umie z cudem osobliwym; 55: *chwałę*/ sławy; 56: *Ale mnie się to nie uda*/ Ja żeby tak być szczęśliwym, Ani się mogę spodziewać [war. I], Ja nie jestem tak szczęśliwy [war. II], Mnie się pewnie to nie uda [war. III].

wość stanowiła istotę stosunku Czartoryskiej do swego dzieła⁴³. Trembecki we wszystkim pozostał poetą-intelektualistą, a gdy folgował uczuciom, był to nie nastrój, lecz wzruszenie. W *Powązkach* z okazji wprowadzenia postaci kameduły pozwala sobie dostrzec w jego brodzie „okrasę greckich mędrow i capów lubieżnych” (humor zawsze był przejawem zintelektualizowanej postawy), a przy opisie „chałupinki” — dworować z nieregularności jej kominów. Mier co prawda także kierował się „dowcipem”, lecz u niego przejawiało się to głównie w igraszce słów, w sztuce pozowania i gry dla niej samej, u Trembeckiego ponadto — w walce idei, w żywym zaangażowaniu w najważniejsze problemy epoki.

W wierszu do Miera chodziło również o problem kluczowy, o stosunek do przyrody. Smakowi Trembeckiego także nie odpowiadał dawny styl Le Nôtre'a, ale w jego krytyce poszedł dalej niż francuscy propagatorzy angielskich ogrodów (w ich adaptacji pozbawionych już angielskiego ducha); jednak nie w kierunku russoizmu czy ossjanizmu, lecz — „realizmu”: w kierunku sensualistycznego pojmowania przyrody, zaciekawienia jej życiem, chęci partycypowania w odwiecznych zajęciach człowieka — rybołówstwie i myślistwie. A choć przenoszenie „nieuczonych tonów” pasterki „słońcem brukanej” nad występ paryskiej śpiewaczki operowej należy uznać za przesadę, to z tym wszystkim wiersz *Do Wojciecha Miera* pozostanie manifestacją nowoczesnego klasycyzmu, tej jego odmiany, która jest bardzo bliska kontynuatorom i odnowicielom klasycyzmu XX wieku.

4

Kontakty literackie Miera z Trembeckim nie ograniczają się do potrójnej wymiany wierszy. Ich nazwiska związane są także z osiemnastowiecznym przekładem *Andromachy* Racine'a. Chociaż informację o tym podają zarówno Kopystyński, jak i Bernacki⁴⁴ dotychczasowi wydawcy pism Trembeckiego przechodzili nad nią do porządku dziennego. Chyba po prostu nie bardzo wiedziano, skąd wiadomość pochodzi i gdzie szukać tekstu przekładu. Niewiele też na ten temat mógł ostatnio powiedzieć Gomulicki w notatce *Dziwne losy „Andromachy”*⁴⁵. On także nie wska-

⁴³ Sz. Zug opisał w 1784 r. ogrody położone w Warszawie i jej okolicach. Przekład w: „Ateneum”, 1845, t. 3, s. 74—104. Por. [I. Czartoryska], *Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów*. [Wrocław 1805].

⁴⁴ W. Kopystyński we wstępie do własnego przekładu tragedii Racine'a (Lwów 1859, s. VII). — L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 200, 352. — Estreicher (I, 391) zamiast *Andromachy* mylnie podał *Ifigenię*.

⁴⁵ J. W. Gomulicki, *Dziwne losy „Andromachy”*. „Nowe Książki”, 1959, nr 5, s. 302—303.

zał źródła wiadomości. Tymczasem pochodziła ona od Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, który ją zamieścił w 1802 r. w recenzji trzech świeżo wydanych tragedii w przekładzie Adama Rzyszczeńskiego, dziś zapomnianego, niegdyś głośnego kasztelana lubaczewskiego⁴⁶. Z tegoż źródła zaczerpnął wiadomość Estreicher i Kopystyński, na którym z kolei oparł się Bernacki. Przy okazji warto sprostować jedną z omyłek Estreichera. Mianowicie: według jego wykazu dramatów Trembecki miał być także tłumaczem innej tragedii Racine'a — *Ifigenii w Aulidzie*. Wiadomość ta, niczym poza tym nie potwierdzona, pochodziła, jak łatwo się domyślić, ze zbyt pośpiesznego i nieuważnego odczytania notatki Dmochowskiego. Dmochowskiemu chodziło, jak byśmy dzisiaj powiedzieli, o dzieje percepcji Racine'a w Polsce. Zanim więc recenzent przeszedł do pracy Trembeckiego, wspominał dawny przekład *Andromachy* dokonany przez Stanisława Morsztyna. Właśnie to pośrednie ogniwo kompozycyjne Estreicher przeoczył. Notatka Dmochowskiego brzmiała następująco:

Za naszych czasów przekładał tę samą tragedią [*Andromachę*, Estreicher zaś odczytał: *Ifigenię*], Trembecki, którego tak wiersza harmonia, ślachtetność wyrażenia, kładzie na czele rymotwórców polskich. Zajęty innymi pracami, nie mogąc tego tłumaczenia dokończyć, oddał je znanemu Węgierskiemu, który przełożył akt trzeci, a JP. Wojciech Mier miał ostatnie dwa akty zrobić. Lubo na tej tłumaczyłów zmianie musiałaby coś tak piękna trajedia stracić, miłą by przecież było rzeczą dla ludzi znających się na sztuce pisania widzieć, jak te trzy wprawne i słusznie szanowane pióra w oddaniu piękności Rasyna walczyły, osobliwie szkoda, że praca Trembeckiego zostaje w ukryciu, który najlepiej był zdolny okazać, jak Racina przekładać należy⁴⁷.

Trembecki więc przykładał się tylko do tłumaczenia *Andromachy* i czynił to na spółkę z Węgierskim i Mierem. Autorytatywność źródła jest dostatecznie wysoka, byśmy ją mogli podawać w wątpliwość. Jedyne co do Miera rozporządzamy innymi, bardziej sprawdzalnymi dowodami autorstwa. Wiadomo bowiem, że całą tę tragedię jako własny przekład doprowadził on do wystawienia w teatrze krakowskim w 1829 r.⁴⁸, i że przy tej okazji opublikował pod własnym nazwiskiem fragmenty wszystkich pięciu aktów⁴⁹. Współczesni poświadczali, że dzieło swoje gładził latami i lekturą jego fragmentów od dawna raczył

⁴⁶ „*Ifigenia w Aulidzie*”, trajedia Rasyna. „*Semiramis*” i „*Śmierć Cezara*”, trajedie Woltera. Przekładania Adama Rzyszczeńskiego. W Warszawie 1801.

⁴⁷ „Nowy Pamiętnik Warszawski”, 1802, t. 8, s. 102—103.

⁴⁸ K. Estreicher, *Teatra w Polsce*. T. 3. Kraków 1879, s. 210—212.

⁴⁹ Akt I, sc. 2; akt II, sc. 1; akt III, sc. 8; akt IV, sc. 5; akt V, sc. 5. „Rozmaitości Naukowe”, 1829.

swoich gości⁵⁰. Zachowały się trzy rękopisy przekładu z licznymi poprawkami naniesionymi we wszystkich aktach ręką Miera⁵¹.

Jeżeli nie mamy wątpliwości co do autorstwa dwóch ostatnich aktów, to w świetle informacji Dmochowskiego nasuwa się podejrzenie, czy przynajmniej w trzech pierwszych aktach nie kryje się pióro Trembeckiego i Węgierskiego. Najpierw wyjaśnijmy sobie, kiedy było możliwe przykładanie się poszczególnych poetów do tego tłumaczenia.

Data recenzji Dmochowskiego, rok 1802, jest miarodajna tylko dla oznaczenia górnej granicy czasu zainteresowania się przekładem ze strony Miera. Innych ściślejszych dat należy szukać w biografii autorów. Węgierski, który wyjechał w 1779 r. za granicę nigdy już do kraju nie wrócił (zm. w r. 1787), mógł dokonać przekładu III aktu jedynie w latach 1774—1779. Robotę tę zlecił mu Trembecki. Mógł on wystąpić z tą propozycją dopiero po przekonaniu się na podstawie przekładu rusosowskiego *Pigmaliona* (Gröll 1778), iż Węgierski zadaniu w pełni sprosta. W tej sytuacji granice czasowe pracy Węgierskiego będziemy zacieśniać do lat 1778—1779.

Już z tych ustaleń wynika, że Trembecki pracował nad Racine'em przed podjęciem przekładu *Suna marnotrawnego* Voltaire'a (Gröll 1780) i że zanim przeszedł do autorów współczesnych, terminował u wielkich klasyków francuskich XVII wieku. Zupełnie dobrze harmonizuje to z jego ówczesnymi parafrazami bajek Lafontaine'a. Zdaje się nawet, że Racine był wcześniejszy od Lafontaine'a. Na to przypuszczenie naprowadza wzmianka Trembeckiego w liście z 27 września 1773 skierowanym prawdopodobnie do Kazimierza Kerasia i mówiącym o zajęciach przy boku pani Fontany, ówczesnej swojej kochanki:

*il faut avouer à ma honte, que le théâtre et l'histoire romaine ont gâté mon esprit justement comme la lecture de[s] romans celui de Don Quichotte*⁵².

Zdanie jest tak sformułowane, jakby adresat bardzo dobrze wiedział, że piszący zajmuje się teatrem i historią rzymską. Oba zainteresowania nawzajem się uzupełniają. Były one także na czasie. Właśnie wtedy z antrepryzą teatralną wystąpił August Sułkowski, a król na obiadach czwartkowych „rozpisał” konkurs na dzieło historyczne. Trembecki prawdopodobnie uległ obu inspiracjom. Owocem ówczesnego zainteresowania teatrem był przekład dwóch aktów *Andromachy*. Ta hipoteza o wczesnym powstaniu przekładu pozostaje w zgodzie z recenzją Dmochowskiego, z której wynika, że od zaniechania roboty przez Trembec-

⁵⁰ Prek, *op. cit.*, s. 100.

⁵¹ BB 840, 841, 842. Zob. też BM 527, k. 48: „Wyjątek z tragedii *Andromacha*, tłumaczenia Alberta hrabi Miera, z aktu IV, z sceny 1”.

⁵² Trembecki, *Listy*, t. 1, s. 24—25.

kiego do podjęcia jej przez Węgierskiego musiał minąć dłuższy okres czasu.

Z chronologicznych rozważań pozostałaby jeszcze do ustalenia data scedowania roboty na Miera. Zdaje się, że do śmierci Węgierskiego (1787) było to niemożliwe. Po oziębieniu się stosunków w 1785 r. następne zbliżenie Miera z Trembeckim nastąpiło dopiero pod koniec Sejmu Czteroletniego i właśnie wtedy mogła się rozstrzygnąć sprawa dalszych losów rozpoczętego przekładu *Andromachy*. Za tym okresem przemawia zarówno ponowny przypływ zainteresowań tragedią w Polsce, jak i fakt, że wówczas także Dmochowski stykał się z Trembeckim i właśnie od niego mógł otrzymać wiadomość o historii tego przekładu⁵³. Tak więc Mier gładził swoje dzieło około lat czterdziestu.

O wiele trudniejsza jest sprawa tekstów poszczególnych tłumaczy. Jedynymi dotąd źródłami są rękopisy Biblioteki Baworowskiego we Lwowie i fragmenty przekładu ogłoszone w „Rozmaitościach Naukowych” (1829).

Rękopisy lwowskie są to trzy oprawne posyty, oznaczone sygnaturami: 840, 841, 842 — i liczące kolejno: 111, 94 i 92 karty. Każdy z rękopisów ncsi tytuł: „*Andromacha*. Tragedya Rasina w pięciu aktach” — i zawiera całość przekładu. Wpisano go identycznym, bardzo starannym, kaligraficznym pismem, nie zdradzającym jednak ręki żadnego z trzech tłumaczy⁵⁴. Wszystkie więc rękopisy zostały sporządzone jako kopie identyczne. Pochodzą one z końca XVIII lub początku XIX wieku. Żaden rękopis nie zawiera nazwiska Miera, Trembeckiego czy Węgierskiego. Mierowską rękę odnajdujemy jedynie w licznych poprawkach, naniesionych ołówkiem i atramentem na wszystkich trzech kopiach. Pierwszą fazę korekt wyznacza rękopis 840, drugą rękopis 841; rękopis 842 zawiera tylko poprawki ostateczne, przeniesione z rękopisu 841. W ten sposób na podstawie rękopisów Biblioteki Baworowskiego można ustalić trzy fazy kształtowania się tekstu *Andromachy*: pierwszą — wyznaczoną przez tekst kaligrafowany, drugą przez rękopis 840, trzecią — przez dwa pozostałe rękopisy (ich redakcję korektową, ostateczną). Najważniejszy problem wyraża tu pytanie: czy redakcja pierwsza aktów I i II jest przekładem Trembeckiego, a aktu III — Węgierskiego lub czy ta redakcja przynajmniej na ich przekładach się opiera? Niestety, przynajmniej na razie na to w pełni nie potrafimy odpowiedzieć, od czasu bowiem ustalenia przytoczonych tu danych bibliograficznych (na miej-

⁵³ Świadectwem zbliżenia się Dmochowskiego do Trembeckiego jest dodanie przezeń do wiersza Trembeckiego *Do moich współziomków* panegirycznego wierszyka pt. *Do Autora*.

⁵⁴ Zdaje się, że to te kopie Mier przesłał L. Osińskiemu z prośbą o wystawienie tragedii na scenie warszawskiej.

scu — we Lwowie) nie udało się dotąd sprowadzić mikrofilmu, bez którego niemożliwe jest przeprowadzenie dalszych bardziej szczegółowych badań.

Chcąc przewyciężyć choć w części tę obiektywną trudność zdecydowałem się zbadać niejako eksperymentalnie, czy dostępne nam fragmenty drukowane w „Rozmaitościach Naukowych”, mimo że w każdej scenie noszą ślady roboty Miera, zdradzają w akcie I i II jakieś cechy, które by wskazywały na to, że Mier „bazował” na tekście Trembeckiego. W tym celu poddałem analizie bogactwo synonimiki, charakter rymiki i technikę przekładu opublikowanych fragmentów tragedii: sc. 2 aktu I i sc. 1, aktu II, a następnie otrzymane wyniki porównałem z wynikami uzyskanymi na materiale fragmentów dwóch końcowych aktów. Oto wnioski:

1. Jedną z cech stylu Trembeckiego jest skłonność do tworzenia rzeczowników osobowych od czasowników lub przymiotników i chętnie posługiwanie się tego rodzaju słownictwem. W omawianych dwóch scenach znajdujemy obok wyrazów bardzo pospolitych: *zwycięzca*, *następca*, *przeciwnik*, *buntownik*, *niewolnica*, *złoczyńca* — czy starych, lecz rzadko używanych: *niewdzięcznik*, *niewdzięcznica*, *wiarołomca*, wyrazy, które bądź są neologizmami, bądź weszły w szersze użycie dopiero w w. XVIII: *szyderca* (zamiast dawnego ‘szyderz’; brak przykładów u Lindego), *przeniewierca* (zamiast ‘przeniewiernik’; u Lindego tylko jeden przykład z czasów stanisławowskich), *wielbiciel* wdzięków (wyraz stary, lecz w tym skojarzeniu do Oświecenia nie używany), *imanka* (w znaczeniu: ‘branka’, ‘niewolnica’; Linde notuje tylko formę rodzaju męskiego, przykładów nie podaje). Z tych wyrazów w dwóch scenach aktu IV i V zostały powtórzone: *złoczyńca*, *wiarołomca* i *imanka*, a z nowych wprowadzone tylko: *zmiennik* i *zdrajca*. A więc w tekście prawie identycznej długości liczba tego samego typu wyrazów spadła z 13 do 5; i wszystkie one — z wyjątkiem powtórnego wyrazu *imanka* — były w użyciu przed w. XVIII — spadło zatem także nowatorstwo semantyczne i leksykologiczne.

2a. Podobnych wyników dostarcza analiza rymów. Wiadomo, że Trembecki zdawał sobie sprawę, jak zresztą prawie wszyscy poeci Oświecenia, z dewaluacji rymów gramatycznych. Toteż obserwujemy u niego ograniczenie ich ilości. Procentowo liczba rymów gramatycznych w poszczególnych aktach przedstawia się następująco: akt I sc. 2 — 44%; akt II sc. 1 — 35%; akt III sc. 8 — 47%; akt IV sc. 5 — 50%; akt V sc. 5 — 54%. A więc w partiach bezspornie Mierowskich liczba rymów pospolitych, gramatycznych jest największa, przekracza 50%. Liczba rymów gramatycznych w pierwszych dwóch aktach nie jest większa od tej, jaką spotykamy w przekładach Trembeckiego. Tak np. w akcie I *Syna marnotrawnego* wynosi ona także 44%.

2b. Troska Trembeckiego o rym niepospolity przejawiała się często w stawianiu imion własnych w pozycji rymowanej. W analizowanych fragmentach dwu pierwszych aktów znajdujemy na to dziewięć przykładów: *poi — Troi, wyda — Atryda, Illionu — zgonu, moja — Troja, przystoi — Troi, pora — Hektora, Menelaja — spaja, Orestem — jestem, Hermiona — opuszczona*; w dwóch aktach końcowych — siedem przykładów: *Troja — twoja, Greczynów — czynów, Trojanki — wzmianki, skażone — Hermionę, pora — Hektora, Hermionę — stronę, Hermiona — dokona*. Obok spadku ilościowego obserwujemy tu obniżenie się rangi jakościowej rymów. Dwa rymy z części bezspornie Mierowskiej zostały powtórzone za częścią pierwszą, trzy zaś — imię bohaterki, *Hermiona* — skojarzone z bardzo pospolitymi wyrazami. Co prawda i w grupie pierwszej wyraz *Hermiona* został związany z imiesłowem przymiotnym, lecz jest to wyraz 4-zgłoskowy, rzadszy, a poza tym tłumacz bynajmniej samego imienia w tym stopniu nie nadużywał. Tak więc pod względem doboru rymów pierwsze dwa akty górują nad ostatnimi.

3a. W akcie I sc. 2 początek wystąpienia Pirrusa, brzmiący w oryginale: „*La Grèce en ma faveur est trop inquiétée*” — został przełożony „Nadto się o mnie greckie troskają narody”. Zmiana *Grecji* na *greckie narody* mogła pchć od Trembeckiego, wielkiego erudyty w zakresie kultury antycznej, gdyż Mier, walczący o możliwie jak najdalej idącą wierność oryginałowi, chybaby nigdy sobie na taką korektę nie pozwolił, a Racine przecież z reguły posługuje się terminem *la Grèce*.

3b. Poprawki Miera mogły iść co najwyżej w kierunku wydobycia z tekstu maksimum siły uczucia. Prowadziło to nawet do kolizji z kontekstem. Wymowny tego przykład mamy w akcie I (sc. 2 w. 15), gdzie zdanie: „*Son nom seul fait frémir nos veuves et nos filles*” — zostało przetłumaczone: „Drżą nasze wdowy, *matki* na jego wspomnienie”, mimo że dwa wiersze dalej wers: „*D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a revis*” — w przekładzie brzmiał: „Ta za ojcem, a tamta za swym woła mężem”. Zamiana w pierwszym zdaniu *córek* na *matki* naruszyła paralelizm budowy składniowej, w drugim bowiem zdaniu *wdowom (veuves)* odpowiadali z pierwszego *mężowie (époux)*, a *córkom (filles)* — *ojcowie (pères)*. Nie powicdła się więc Mierowi poprawka. Taka jednak gafa mogła się trafić tylko w tekście cudzym, nie przetrawionym zbyt gruntownie.

W ten sposób wyniki wszystkich analiz prowadzą do wspólnego wniosku, że przekład dwóch pierwszych aktów jest niepomernie doskonalszy od przekładu aktów końcowych. Tę wyższość można wytłumaczyć jedynie tym, że Mier rozporządzał tekstem Trembeckiego. Co więcej, chyba współudział Miera w przekładzie tej części tragedii ograniczył się do

wprowadzenia szeregu poprawek, tylko częściowo niwelujących indywidualne piętno pierwszego tłumacza.

5

Sensacją naukową było w 1880 r. przysądzenie Trembeckiemu przez Romana Plenkiewicza⁵⁵ autorstwa przekładu fragmentu IV księgi *Jerozolimy wyzwolonej*, uchodzącego dotąd za dzieło Alberta Miera. Utwór ten bowiem figurował w pierwszym wydaniu z r. 1801⁵⁶, a także we wszystkich wydaniach rozprawy Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach*⁵⁷. Plenkiewicz dokonał rewizji na podstawie notatki Juliana Sabińskiego (1797—1869), „skreślonej w Irkucku w czerwcu 1856 roku, a wklejonej wraz z owym przekładem Trembeckiego w piękną edycję Tassa, uskutecznioną staraniem Józefa Bertinetti w Brukseli roku 1844”. Egzemplarza książki udzielił Plenkiewiczowi wnuk Sabińskiego. Treść notatki da się zawrzeć w następujących punktach:

1) Autorem przekładu początku IV księgi *Jerozolimy wyzwolonej* jest Trembecki. Przekładu tego dokonał w okresie tulczyńskim. 2) Mier w czasie odwiedzin Trembeckiego w Tulczynie wygrał od autora ten przekład w szachy i „niedługo też potem do druku pod swoim podał go nazwiskiem”. 3) Tych wszystkich wiadomości udzielił Sabińskiemu Rajmund Korsak, „który także, jako literat i jako poeta wysoko przez Trembeckiego ceniony, w poufalitych żył z nim stosunkach i z ust jego w parę dni po odjeździe Miera słyszał rzecz całą”⁵⁸.

Ta informacja z początku nasuwała Plenkiewiczowi wiele wątpliwości, ale usiłował się z nich wyzwolić. Wyraźnie szwankowało coś w chronologii. Zestawiając datę pierwodruku z treścią notatki dochodziło się do wniosku, że Trembecki musiał być w Tulczynie już od roku 1801. Ponieważ jednak jedyna informacja, jaką Plenkiewicz rozporządził⁵⁹, wskazywała na rok następny, który przy tym był tylko orientacyjną datą pobytu w Granowie, zdecydował się on wysunąć przypuszczenie, że „przekład pieśni IV i gra o Armidę nie mogły mieć w Tulczynie miejsca, ale chyba w Granowie, gdzie Mier ze względu na niezbyt wiel-

⁵⁵ R. Plenkiewicz, *Wiadomość o przekładzie pieśni IV „Jerozolimy wyzwolonej” Tassa dokonany przez Stanisława Trembeckiego*. „Kłosy”, 1880, nr 791, s. 133—134.

⁵⁶ „Nowy Pamiętnik Warszawski”, 1801, t. 4, s. 240.

⁵⁷ I. Krasicki, *Dzieła poetyckie*. T. 3. Warszawa 1803, s. 280—291. Dmochowski przy tekście przekładu nie dał odsyłacza, jak to czynił w innych wypadkach, gdy dołączał tekst cudzy.

⁵⁸ Plenkiewicz, *op. cit.*, s. 134.

⁵⁹ K. W. Wójcicki, *Życiorysy znakomitych ludzi wstawionych w różnych zawodach*. T. 1. Warszawa 1850, s. 141—142.

ką od siebie tych miejscowości odległość mógł równie łatwo jak i w Tulczynie Trembeckiego odwiedzić". Ale także z tą hipotezą kolidował fakt znalezienia się przekładu z nazwiskiem Miera w rozprawie Krasickiego, z czego wynikało, że turniej szachowy odbył się grubo przed rokiem 1801. Tę wątpliwość usunął Pleniewicz przypisując, niesłusznie, włączenie tekstu przekładu do rozprawy Krasickiego Dmochowskiemu — wydawcy pism Krasickiego oraz redaktorowi „Nowego Pamiętnika Warszawskiego”, w którym ten drobiazg po raz pierwszy ukazał się w druku — Dmochowski bowiem był niejako upoważniony przez Krasickiego do korekty wydawanych pism XBW.

Po tych „ustaleniach” chronologicznych przyszedł dowód autorstwa. Usiłował go Pleniewicz przeprowadzić drogą wskazania na zawarte w tekście właściwości języka Trembeckiego. Konkludował:

Jakoż zwięzłość wyrażenia, śmiałość przekładni, niezrównana werwa i tylko Trembeckiemu właściwe zwroty zdają się usuwać wszelką wątpliwość.

Przytoczone przez niego przykłady rzeczywiście mogły wskazywać na pióro Trembeckiego.

Żadne z twierdzeń Pleniewicza nie zostało dotąd zrewidowane. Leon Płoszewski⁶⁰, jedyny badacz, który tym zagadnieniem poważnie się zajął, uznał argumenty swego poprzednika za „nie niezbite”, dlatego podparł je nowymi dowodami autorstwa. Wskazał na „płynność i wyrobienie trzynastozgłoskowca, szczególnie ulubionego śpiewakowi *Zofijówki*, oraz pokrewne słownictwo”. Metoda jest tu bardziej precyzyjna, dowodzenie bardziej przekonywające. Płoszewski ponadto ustalił, że tłumacz opierał się nie na oryginale, lecz na francuskim przekładzie prozaicznym z roku 1777.

Zanim przejdziemy do stwierdzeń krytycznych, zauważmy, że Pleniewicz bynajmniej nie był pierwszym odkrywcą prawdziwego autorstwa. Już w 1866 r. Apollo Korzeniowski⁶¹ zamieścił anegdotę literacką o odwiedzinach u siebie „człeka sędziwego wiekiem, sędziwszego cnotą”, który „żył długo i wiele, czytał więcej, a jeździł daleko i najwięcej”. Bez trudu dziś w tym ciekawym gościu rozpoznajemy Juliana Sabińskiego, gdyż w usta jego włożył autor prawie niezmieniony tekst notatki z brukselskiego wydania *Jerozolimy wyzwolonej*. Nim więc sensacyjna wiadomość doczekała się naukowej dysertacji, znana była z anegdotycznej wersji literackiej.

Także dziś, po latach, notatka Sabińskiego posiada niestety przede wszystkim wartość anegdotyczną. Bo oto ile fikcji w niej się mieści:

⁶⁰ L. Płoszewski, *Trembecki jako tłumacz Tassa*. „Pamiętnik Literacki”, 1912, s. 594.

⁶¹ A. K[orzeniowski], *Cuique suum*. „Tygodnik Ilustrowany”, 1866, s. 32.

1. Z wydanych przed kilku laty listów Trembeckiego wynika, że w 1801 r. poeta mieszkał jeszcze w Petersburgu i wyjechał stamtąd dopiero wiosną 1802. A więc przekład Tassa powstał przed okresem granowsko-tulczyńskim.

2. Nie mógł go także Mier wygrać w tym okresie w szachy i dopiero później opublikować, gdyż uczynił to już w roku 1801.

3. Rajmund Korsak rzeczywiście bywał częstym gościem Potockich i widywał się w Tulczynie z Trembeckim, lecz swojej informacji o zwierzaniu Trembeckiego mógł udzielić Sabińskiemu najwcześniej w r. 1813 (już po śmierci Trembeckiego), bo wtedy dopiero zamieszkał Sabiński u Korsaka w Babczyńcach⁶².

Rzecz cała pozostawałaby w sferze fikcji, gdyby nie inne dane informacyjne. Tym razem źródło jest znacznie pewniejsze. Wiadomość miała wyjść nie od Trembeckiego, lecz od Miera. Znajdujemy ją w liście gen. Morawskiego z r. 1828, opublikowanym we fragmentach w r. 1866 przez Lucjana Siemieńskiego:

Przyznał mi się Mier, że tłumaczenie jego z Tassa w większej części jest Trembeckiego, że razem robili, lecz że on wiele rzeczy przeciw dobremu gustowi sprostował⁶³.

Ta dwoistość źródeł nie pozostawia wątpliwości co do tego, że za legendą musi się kryć jakieś ziarnko prawdy. Wydzielają je przede wszystkim *loci communes* obu wersji: a więc jakiś fragment przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* dostał Mier od Trembeckiego i dokonało się to drogą przegrania utworu w szachy.

Ten ostatni szczegół dla swojej charakterystyczności mógł się przechować w pamięci starca Sabińskiego przez z górą lat czterdzieści. Wiemy z innych źródeł, że Trembecki i Mier namietnie grze tej się oddawali. Wygranym fragmentem był początek pieśni IV, jakkolwiek bowiem Mier pracował także nad innymi pieśniami *Jerozolimy*, jedynym znanym w czasach Morawskiego tłumaczeniem był tekst opublikowany na łamach „Nowego Pamiętnika Warszawskiego”.

Zasługuje też na wiarę inną szczegół informacji Morawskiego: Mier nie był zadowolony z roboty Trembeckiego. Widzieliśmy na przykładzie *Andromachy*, że zwykł do cudzych tekstów, nie czyniąc wyjątków dla Trembeckiego, wprowadzać własne „sprostowania”. Znając Miera, trudno byłoby zresztą uwierzyć, że postąpił tu inaczej. Znany z dotychczasowych wydań początek IV księgi *Jerozolimy wyzwolonej* jest zatem wypadkową pracy dwóch tłumaczy: Trembeckiego i Miera.

⁶² H. Biegeleisen, *Rajmund Korsak*. „Biblioteka Warszawska”, 1888, t. 2, z. 4, s. 319

⁶³ L. Siemieński, *Portrety literackie*. T. 3. Poznań 1868, s. 38, 378.

Z tych ustaleń wynikają dla filologa dalsze pytania: kiedy Trembecki dokonał swego przekładu i jak się przedstawiał kształt językowy jego roboty przed Mierowskimi poprawkami?

Rok 1801, data pierwodruku, zamyka okres „głódzeń” Miera. Mógł on na to otrzymać przyzwolenie autora lub wejść w posiadanie tekstu jedynie w okresie przyjaźni z Trembeckim, a więc w latach 1782—1785, najpóźniej zaś, co raczej wątpliwe, w latach 1791—1794. Za pierwszą ewentualnością przemawia okoliczność, że był to jedyny okres żywych kontaktów literackich z Trembeckim. Ponieważ według wszelkiego prawdopodobieństwa tekst przekładu znajdował się w autografie Krasickiego, od Trembeckiego mógł go XBW otrzymać w r. 1782, w czasie odwiedzin Warszawy, lub w r. 1784, gdy Trembecki gościł w Heilsbergu; niewykluczone jednak i to, że ofiarował Krasickiemu utwór sam Mier, np. podczas podróży lwowskiej autora *Pana Podstolego* w okresie Targowicy.

O wiele trudniejsza jest sprawa druga: ustalenie autentycznego tekstu przekładu Trembeckiego. W Bibliotece Śląskiej, w rękopisie z wierszami Miera, pochodzącym z około r. 1812, znajduje się, dotąd nie dostrzeżony, *Początek księgi czwartej „Jerozolimy wyzwolonej” z Tassa*. Nieśtety, nie różni się on poważnie od wersji opublikowanej przez Dmochowskiego⁶⁴.

Przy obecnym stanie źródeł nie pozostaje nam nic innego, jak dla ścisłości umieścić nad tekstem przekładu IV księgi *Jerozolimy* obok nazwiska Trembeckiego nazwisko Miera.

6

Księga IV *Jerozolimy wyzwolonej* nie była jedynym przejawem zainteresowań Trembeckiego i Miera twórczością Tassa. Mier zostawił w rękopisie kilka innych pieśni *Gofreda* we własnym przekładzie. Co zaś się tyczy Trembeckiego, możemy dziś wskazać na jeszcze jeden jego utwór zostający pod znakiem poezji Tassa. Mam na myśli opublikowany niedawno na podstawie rękopisu Biblioteki Kórnickiej 1619 wiersz *Do róży*⁶⁵. Rękopis ten to osiemnastowieczny kopiariusz sporządzony w zasadzie jedną ręką (tylko parę kartek zapisano później, w XIX w.) i zawierający wiersze Ancuty, Gawdzickiego, Karpińskiego,

⁶⁴ BŚ 173 IV, s. 15—23. Przytaczam odmiany tekstu: 164: *okrwawiony/ krwawionej*; 219: *nią/ z nią*.

⁶⁵ *Poezja polskiego Oświecenia. Antologia*. Opracował J. Kott. Warszawa 1956, s. 146—147. Część danych o proveniencji rkpsu możemy odczytać z noty na wewnętrznej stronie okładki: „Kupiłem dla Biblioteki Kórnickiej od Igła ze Lwowa, dn. 26 I 1876. Z. Celichowski”. Zainteresował się rkpsiem B. Erzepki — przez dłuższy czas miał go pod ręką, korzystał z niego już przy wydaniu *Pism Zabłockiego* i nosił się z zamiarem dalszego wykorzystania. Dopiero po jego śmierci rkps wrócił do Kórnicka i został na nowo wpisany do księgi nabytków.

Kniaźnina, Krasickiego, Naruszewicza, Ignacego i Szczęsnego Potockich, Rogalińskiego, Świątorzeckiego, Węgierskiego, Woyny, Włyńskiego, Zabłockiego i wreszcie najwięcej, bo aż 21, Trembeckiego. Częste przy końcu rękopisu datacje utworów wskazujące na r. 1787, nie wykraczające poza dzień 20 sierpnia, oraz brak jakichkolwiek wierszy politycznych charakterystycznych dla Sejmu Czteroletniego każą czas ukończenia rękopisu ustalić na koniec r. 1787, a najdalej na początek roku następnego. Za datę zaczęcia należy przyjąć początek r. 1783, na co wskazuje umieszczona już na drugiej stronie *Kolęda na rok 1783* i zgrupowanie na początku rękopisu kilku utworów powstałych około tej daty.

Fakt znajdowania się wiersza *Do róży* na jednej z pierwszych kartek rękopisu zapisanych około 1783 r. pozwala przyjąć tę datę za *terminus ad quem* powstania tego erotyku. Dolna granica czasu z pewnością także mieści się w pobliżu, gdyż wzmianka w wierszu o starzeniu się byłaby dla Trembeckiego za wczesna np. w latach siedemdziesiątych, chociaż bowiem utwór, jak wykażemy, nie był w pełni oryginalny, wiadomo, że zwykle Trembecki liczył się z aktualnością swoich literackich płodów. Właśnie wiosny 1782 czy 1783, nacechowane przyływem pesymizmu, spełniałyby tę okoliczność. Jednym z pierwszych czytelników nowego utworu mógł być zatem Albert Mier.

Przepisane w rękopisie kórnickim utwory i zamieszczone obok nich informacje co do autorstwa pochodziły z dobrego źródła, być może wprost od autorów, gdyż nie popełniono żadnej myłki. Nazwisko Trembeckiego pojawia się dwanaście razy, przy tytułach wierszy lub na ich końcu, we wszystkich wypadkach wpisane tą samą ręką co zasadnicza część kopiařiusza⁶⁶. Żaden ze wskazanych w ten sposób i znanych jego

⁶⁶ Oto pełne zestawienie znajdujących się w tym rkpsie *Trembecianów*: 1 — *Do róży* Stanisł. Trembeckiego [s. 4]; 2 — *Polanka, czyli Poema wiejskie*, napisana [przez] Stan. Trembeckiego [s. 5—9]; 3 — [*Polanka do Poniatowskiego w Olszewnicy*; inc.: „Winien ci jestem, książę”, s. 9, utwór potraktowany jako da'szy ciąg poprzedniego]; 4 — *Tremb. Epicedion Czartoryskiemu, kanc. W. Ks. Lit.* [s. 54—57]; 5 — *Stances do Rybińskiego, biskupa kujawskiego* [s. 58—60]; 6 — *Powązki. Ilylle Tremb.* [inc.: „O, miasto, cóż są twoje”, s. 60—63]; 7 — *Powązki*, przez jednego astronoma [inc.: „Mało szczęśliwy jeniec”, s. 63—66]; 8 — *Gość w Heilsbergu, do J.O.Ks. B.W. Tremb.* [s. 93—96]; 9 — *Spowiednik pewnej piękności* [inc.: „Cóż to na myśl przyszło ślicznej Hijacyncie”, s. 172—175]; 10 — *Fragment angielski*, par le ch[ambellan] Trem. [s. 175—176]; 11 — *Stances, do generalowej Wittowej* [s. 176—178]; 12 — *Pielgrzym i osieł*, par le ch[ambellan] Tremb. [s. 178—179]; 13 — *Wilł i baranek* Tremb. [s. 179]; 14 — *Dzień siódmy września*, par le ch[ambellan] Tremb. [s. 194—200]; 15 — *Fani i dziewczki*, baika [s. 200—201]; 16 — *Mysz, kot i kogut* [s. 201—203]; 17 — *Koń i wilł*, par le [chambellan] Tremb. [s. 203—204]; 18 — *Lew i mucha*, par le ch[ambellan] Tremb. [s. 204—205]; 19 — *Lis kusy*, par le ch[ambellan] Tremb. [s. 205—206]; 20 — *Epigramma na Powązki* [inc.: „Wszedłszy bez ostrzeżenia”, s. 206]; 21 — *Jeleń* [s. 215—217].

utworów nie budził nigdy wątpliwości co do autorstwa. Jedynym nieznanym do niedawna wierszem jest w rękopisie wspomniany wiersz *Do róży*. Przytaczam go raz jeszcze w całości:

DO RÓŻY

Stanisł[awa] Trembeckiego

Rózo nadobna, kochanko Flory,
 Przyjemne oczu pieścidiu!
 Jakże cię żywe kraszą kolory
 Nad wszelkie miłsze barwidło!

Każda jutrzienka staraniem pilnym
 Upięknia twoje wzrastanie.
 Szczęśliwy, komu losem przychylnym
 Twój się kwiateczek dostanie.

Szczęśliwy Zefir, któremu wolno
 Twoje rozwiewać cdzieży.
 Szczęśliwy motyl, który swawolno
 Tyle powabów przebieży.

Ach! czemuż i mnie ta kolej mija,
 Czemu się i mnie n'e godzi?
 Twój się dop'ero pączek rozwija,
 A moje słońce zachodzi⁸⁷.

Autorstwa wiersza nietrudno byłoby dowieść i bez powagi kopisty. Zdradzają je zarówno charakterystyczne powiązania elementów wyobrażeniowych, jak i pewne środki artystyczno-językowe, spotykane w innych utworach Trembeckiego.

I tak motyw tęsknoty miłosnej połączonej z żalem za uchodzącym życiem występuje w twórczości Trembeckiego parokrotnie.

O! gdyby jeszcze taka przyszła chwila która!
 Pewnie bym do kochania ośmielić się gotów:
 Czyliż nie ma blisko mnie wdzięków i przymiotów?
 Czyliż mojej miłości minęła już pora?

[Gołąbki, 88—91]

W innym przykładzie występuje nawet powtórzenie analogicznej budowy składniowej:

Szczęśliwy, kto dotknięcie twoim licem gładkim
 Mógł zasłużyć, uprosić lub porwać ukrackiem!
 Gdyby mię czas w zbyt siwej n'e był zwikłał matni,
 Chciałbym jeszcze popelnić ten grzeszek ostatni.

[Z imionnika pani M. K., 9—12]

W wierszu *Do róży* występuje charakterystyczne dla Trembeckiego sprzężenie wyobrażeń: jutrzienki i słońca:

Każda jutrzienka staraniem pilnym
 Upięknia twoje wzrastanie. [...]

⁸⁷ BK 1619, s. 4. W w. 4 poprawiłem *miłsza* na *miłsze*.

Twój się dopiero paczek rozwija,
A moje słońce zachodzi.

Znajdujemy je w *Paraphrase du sonnet italien* de Rezzonico de la Torre:

Świat mię zrówna z jutrztenką idącą przed słońcem⁶⁸.

Można także wskazać szereg innych motywów użytych tu w tej samej funkcji, co w innych utworach Trembeckiego:

I. Jakże cię żywe kraszą kolory.

[Do róży, 3]

Od niebieskiej piękniejsza kolorów obręczy.

[List do Irydy, 1]

Sprawność naśladownicza, ciągnąc kwiatów wzory.

Piękne i przyrodzone dała im kolory.

[Powązki, 71—72]

II. Szczęśliwy Zefir, któremu wolno

Twoje rozwiewać odzieży.

[Do róży, 9—10]

Onego czasu, gdy Zefir ciepławy

Sędzioly zmiatał i odmładzał trawy.

[Koń i wilk, 1—2]

III. Szczęśliwy motyl, który swawolno

Tyle powabów przebieży.

[Do róży, 11—12]

Motyl, wpadając między kwiatów gminy,

Swawolnie z jednej latał do drugiej rośliny.

[Sofijówka, 285—286]

Paralela zdań przeciwstawnych z anaforą w funkcji przygotowania pointy („Szczęśliwy..., Szczęśliwy..., Szczęśliwy...”) także nie jest czymś wyjątkowym. Spotykamy ją np. w *Epitalamionie Dorantowi i Klimentie* („Ani..., Ani...”).

Wreszcie podkreślana wielokrotnie przez Mieczysława Piszczkowskiego⁶⁹ sztuka sugerowania ruchu daje znać o sobie w w. 5—6 i 9—12 omawianego erotyku.

Wszystkie przytoczone zbieżności razem wzięte dowodzą, że wiersz jest ponad wszelką wątpliwość dziełem Trembeckiego.

Utwory o podobnej tematyce wtargnęły do literatury stanisławowskiej w r. 1773, kiedy to „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” zamieściły dwie głośne ody: *O róży*, z *Anakreonta*, w przekładzie Adama Narusze-

⁶⁸ Przekład ten opublikował J. Platt w: „Pamiętnik Literacki”, 1956, z. 3. s. 174.

⁶⁹ M. Piszczkowski, *Kształt i ruch w poezji Stanisława Trembeckiego*. Lwów 1924, s. 30 n.

wicza ⁷⁰, i *Do róży*, Chrystiana Adolfa Klotza, tłumaczenia wolnego Juliana Sosińskiego ⁷¹.

W anakreontyku róża spleciona z winnym gronem, potraktowana jako ozdoba głowy, była symbolem żywiołowej radości, w której się łączą: zmysłowe pożądanie, rozkosz picia i uciecha z uczestniczenia w pochodzie winobrania. Tego rodzaju pieśń na polskim gruncie, gdzie winnice należały do wielkiej rzadkości, brzmiała trochę egzotycznie i nic dziwnego, że nie znalazła wielu naśladowców. Znamy ją bowiem i potem tylko z przekładów, wśród których chyba najbardziej udany wyszedł spod pióra Kniaźnina ⁷². Zastosowany przez niego 7-zgłoskowiec przydał utworowi werwy i wzmógł przez to siłę ekspresji.

Natomiast nadzwyczajną popularnością cieszył się erotyk Klotza. Nic w tym zresztą dziwnego. Świeżo zmarły Chrystian Adolf Klotz (1738—1771), jeden z najbardziej utalentowanych ludzi ówczesnego świata filologicznego w Niemczech, autor gładkich wierszy łacińskich, budził powszechne zainteresowanie już choćby z tego względu, że odszedł tak młodo i niejako skrzywdzony przez krytykę. Przyznano mu rację w sporze z Lessingiem, który zaatakował go w swoich *Briefe antiquarischen Inhalts*, wydano pośmiertnie *Opuscula philologica et oratoria* (1772), specjalną książkę poświęcono omówieniu jego „życia i charakteru” i wreszcie, jako wyraz uznania dla talentu, opublikowano adresowane do niego listy niemieckich uczonych. Uwagę współpracowników „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych” mógł zwrócić Klotz jako autor *Ridicula literaria* (Altenberg 1762) i *Bibliothek der elenden Skribenden* (Frankfurt 1768—1771), w których zabłysnął jako nieustępliwy polemista i mistrz drwiny ⁷³. Julian Sosiński, bliżej nie znany współpracownik „Zabaw”, któremu nieobce były pisma periodyczne Zachodu, dokonał swojej parafrazy na podstawie tomiku Klotza *Carmina omnia* (Altenburgi 1766), zawierającego zbiór łacińskich ód, sylw i satyr. Ponieważ dzieła Klotza należą w Polsce do rzadkości, przytaczam oryginał jego wiersza:

AD ROSAM

*Delecta iocis mane Favonii
Et noctis lacrimis humida quae modo
Late non sine fastu
Effulges rosa purpura.
Mox solis validis icta caloribus
Pones deciduo flore tuum caput,
Et canis moribunda
Consperges foliis humum.*

⁷⁰ „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, 1773, t. 7, cz. 2, s. 345—346.

⁷¹ *Ibidem*, s. 292.

⁷² F. D. K n i a ż n i n, *Dzieła poetyckie*. T. 3. Wrocław 1828, s. 157—158.

⁷³ *Allgemeine deutsche Biographie*. T. 60. Leipzig 1882, s. 228—231.

*Vitae non aliter flos perit aureus.
 Quid? si iam properans mors minis imminet
 Et circumvolat atris
 Pennis forte meum caput?
 Cur demens animo gaudia differam
 Jucundosque diis? quemque die puto
 Diluxisse supremum
 Ncn fidens ego crastino*⁷⁴.

A oto przeróbka Juliana Sosińskiego:

DO RÓŻY
 ODA

Rózo! czego się tak pysznie czerwienisz?
 Wkrótce rumieniec zmienisz:
 W wieczór uwiędnieš. Ach, mnie może przędź
 Nie stanie życia przędzy.
 Kosy tej śmierci, co na ciebie dybie,
 I ja też nie uchybię.
 Ty pewnie, n'm noc nastąpi głęboka,
 Ja może w mgnieniu cka.

Dotychczas nikt nie dostrzegł zależności między tymi dwoma utworami, a to z pewnością z powodu wspomnianej już rzadkości oryginału i niezmiernej skrótowości parafrazy, zjawisku rzadkiemu, gdyż zwykle w literaturze odtwórczej przejawia się tendencja wręcz przeciwna: rozbudowywanie zastanych motywów. Sosiński strofę czterowierszową oddał dwuwierszem imitującym dystych elegiacki, co zupełnie dobrze harmonizowało z atmosferą elegijną utworu i nie odbiegało daleko od metru oryginału, a redukując część opisową (pierwszą) utworu osiągnął przesunięcie akcentu kompozycyjnego na partię refleksyjną. W ten sposób smutek, przeczucie śmierci przysłania w wierszu wszystkie inne elementy treści.

Erotyk Klotza zainteresował z kolei Ksawerego Zubowskiego, kanonika kurzelowskiego, miłośnika literatury łacińskiej, późniejszego tłumacza tragedii *Pentzylea* Szymonowicza⁷⁵. Zamieścił on swój przekład w następnym roczniku „Zabaw”:

DO RÓŻY

Pełna po nocy rosy
 Ranek strawiwszy z faunami
 Na igraszkach miłych, włosy
 Barwisz, rózo, szarłatami.

⁷⁴ Ch. A. Klotz, *Carmina omnia*. [Altenburgi] 1766, s. 13, *carmen* V. Wcześniej w tegoż autora *Opuscula poetica*. Altenburgi 1761, s. 10. *ode* IV (redakcyjnie odmienna od poprzedniej). Tłumacze polscy przekładali wersję późniejszą.

⁷⁵ F. M. S[obieszczański] w: *Encyklopedia powszechna*. Nakładem

Wraz ogniem zięta słońca
 Głowę zwieszasz obnażoną,
 Listeczka ron.sz mdlejąca
 Ziemię kryjąc upaloną.

Nie inaczej żywota
 Kwiat ludzkiego g'nie złoty!
 Cóż! o, mczę już dni mota
 Przǳe moich kołowroty

Zła śmierć? Stargania bliskie?
 Czemuż mam zwlekać pociechy
 I chwile, gdy śliskie
 Czasy tak czynią pośpiechy? ⁷⁶

Chęć zbliżenia się do oryginału została uwieńczona niezbyt pomyślnym skutkiem, a to głównie dla słabości pióra. Rytm co prawda różnił tłumacza na swój sposób (7+8+8+8), ale mimo stosowania inwersji i przerzutni w poszczególnych wierszach nie uniknął zawikości (w. 11—16). Wstawki w rodzaju „włcsy barwisz”, wprowadzenie dla rymu epitetów *obnażoną*, *upaloną* czy zamiana *Fawoniego* na *faunów* — wszystkie te zabiegi świadczą bądź o barokowej skłonności autora do alegoryzacji, bądź o niedociąganiu do tego poziomu estetycznego, który reprezentował niemiecki filolog.

Wprowadzenie jednak do nowożytnej literatury róży jako symbolu przemijającej piękności nie jest bynajmniej zasługą Klotza. To wątek bardzo popularny w całej literaturze renesansowej. Spotykamy go u Malherbe'a i u naszego Kochanowskiego (*Na różę*)⁷⁷. Lecz tym, co go szczególnie spopularyzował, wprowadził do liryki światowej, był Torquato Tasso, który zostawił dwa sonety erotyczne oparte na tym wątku⁷⁸, a w swojej *Jerozolimie wyzwolonej* kazał dwie oktawy analogicznej treści odśpiewać cudownemu ptakowi w ogrodach Armidy⁷⁹.

Z Tassa już korzystała *mademoiselle* de Scudéry (1607—1701), autorka cyklicznego wiersza *La beauté, l'esprit, la vertu*, w którym część pierwsza stanowiła pochwałę róży. Z Tassa także zaczerpnął pomysł do swojej odv Klotz. Utwór „nowej Saffony”, jak zwano pannę de Scudéry, dobrze był znany uczestnikom obiadów czwartkowych. W roku 1770 zamieścił go w oryginale warszawski „Journal Polonais”, a w 1774 r.

Orgelbranda. T. 28. Warszawa 1868, s. 746.

⁷⁶ „Zebawy Przyjemne i Pożyteczne”, 1774, t. 9, cz. 2, s. 302. Rozwiązanie nazwiska tłumacza w rejestrze tomu 16.

⁷⁷ *Fraszki*, II (inc.: „Nedokny scb'e kw'at Venus cbrała”).

⁷⁸ *Delle rime del signor Torquato Tasso*. Venetia 1620, cz. 1, s. 46 (inc.: „Rose, che l'arte invidiosa ammira”); cz. 2, s. 252 (inc.: „Negli omni acerbi tuoi purpurea rosa”).

⁷⁹ Zob. przekład P. Kochanowskiego: *Gofred*, pieśń XVI, oktawy 14 i 15.

„Zabawy” w przekładzie Franciszka Zabłockiego. Odpowiedni epigram tego cyklu brzmiał:

PIĘKNOSC

Ta róża, co się z pącza dobywszy czerwieni,
Wkrótce zwiędła skwarem w suchy liść się zmieni,
Jest kraszy wizerunkiem, za którą lecimy
Oślepi: jednej za kilka dni nie zobaczymy,
Druga, jeśli się kilką laty przedłuży,
Kiedys tedyż doczekać musi kresu róży⁸⁰.

Pesymizm zawartej tutaj refleksji nad przemijaniem piękna został przez optymistycznego Klotza przezwyciężony na rzecz idei szybkiego korzystania z uchodzącego życia. To było przyczyną wielkiego powodzenia jego wiersza w Oświeceniu.

Z tego renesansowo-klasycystycznego nurtu liryki erotycznej wywodzi się także oda Stanisława Trembeckiego. Jak zwykle, umiał autor zachować wielką samodzielność. Wprawdzie odnajdujemy w jego odzie wątek róży jako symbolu krótkotrwałego piękna życia wyznaczony przez utwory Tassa, de Scudéry i Klotza, znajdujemy nawet konkretyzację tego wątku za pomocą motywów koloru i muskania wiatru, a także analogiczną dwudzielną budowę kompozycyjną, co wskazuje na świadome nawiązanie Trembeckiego do erotyku Klotza, mimo to jednak w zakresie tych wszystkich zbieżnych elementów nie jesteśmy w stanie odmówić oświeceniowemu wirtuozowi słowa oryginalności. Urok piękna róży ujmuje on nie w kategoriach fizycznych, lecz — jak to zwykł czynić w całej swej twórczości — w kategoriach subiektywnych. Wprawdzie „kraszą [ją] kolory” należące do „barwidła”, lecz epitety *żywe* i *milsze* rozwiewają wszelkie złudzenia co do obiektywności tych kategorii. Idące potem motywy towarzyszące: *jutrzienka*, *Zefir* i *motyl* — są także interpretowane animistycznie. Dzięki ich wartości obrazowej erotyk przewyższa wszystkie uprzednio analizowane antecedeny. Jeszcze raz pokazał tu Trembecki tak często podkreślaną genialną sztukę sugestii ruchu. Wreszcie technika symbolistycznego interpretowania obrazu poetyckiego (róża jako symbol dziewczęcej urody) jest tak subtelna, że może stawać w jednym rzędzie z największymi w tym zakresie osiągnięciami liryki romantycznej. Na tle literatury oświeceniowej musiała to być rewelacja. Sprawa jest oczywista, gdy porównujemy odę Trembeckiego z opartymi na motywie róży sielankami: Zabłockiego, Karpińskiego, Książnika i Walentego Gurskiego, które wprawdzie nie należą do tego samego szeregu rozwojowego kompozycji, są jednak reprezentatywne dla osiemnastowiecznych metod twórczych w liryce.

⁸⁰ „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, 1774, t. 9, cz. 1, s. 29—30.

U Zabłockiego⁸¹, który do swojej *Róży* wprowadził dwa człony porównawcze: obraz kwiatu otoczonego rojem pszczół i postać młodej Telegdony z jej wielbicielami, metoda polega na stylizowaniu pierwszego obrazu na drugi i *vice versa*. Osiągnął on przez to pewne ożywienie utworu i przejrzystość intencji, jednak pozostał tradycjonalistą: to „dopasowywanie” do siebie elementów poszczególnych obrazów wywodzi się w prostej linii z tradycyjnej techniki alegoryzacji.

Podobnie Walenty Gurski⁸², zapomniany polski sentymentalista, w sielance *Dafne i róża* przeprowadza rozwinięte porównanie róży z kobietą, z tą jednak różnicą w stosunku do Zabłockiego, że wkłada je w usta kochanka-narratora. W tej modyfikacji technika zdradza epicką proveniencję.

Z kolei *Róża* Karpińskiego⁸³ i *Róża Temiry Książnina*⁸⁴, ody sielskie napisane na życzenie Izabelli Czartoryskiej — która posunęła się aż do wyraźnej sugestii treści utworów — opiewające ten sam krzew w Puławach, zostały oparte na personifikacji motywu tytułowego. „Figura” to także blisko związana z alegorią.

Poczucie konkretności, fizycznego charakteru zjawiska, jest większe u Karpińskiego. Książnin próbuje ubrać różę w przymioty powabnej istoty, nadając jej w ten sposób wyraźny posmak erotyczny, podczas gdy Karpiński wywołanie tego wrażenia zostawia sile konwencjonalnej funkcji motywu, osiągając równocześnie wrażenie ludowej prostoty.

Trembecki komponując swój erotyk w formie apostrofy do róży posługuje się także pewną odmianą animizacji. Nie jest to jednak środek wyodrębniony, zastosowany tylko dla doraźnego efektu. Świat przedstawiony interpretuje autor sensualistycznie (ujmuje go w kategoriach wrażeń), a róża stanowi w nim jeden z elementów, nie różniący się naturą od innych. Erotyk Trembeckiego oryginalnością może się równać *Pączkowi róży* Gessnera, znanemu w czasach stanisławowskich z niezbyt udanego przekładu *Książnina*. W końcowej części tej sielanki także brzmią echa ody Klotza czy epigramatu de Scudéry. Gdy jednak Gessner poszedł w kierunku wykończenia rokokowej scenki pasterskiej, Trembecki pozostał lirykiem sensualistą.

⁸¹ F. Zabłocki, *Róża*. „Zabawy Przyjemne i Pożyteczne”, 1776, t. 13, cz. 2, s. 325.

⁸² [W. Gurski], *Różne dzieła wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1785, s. 82—85.

⁸³ F. Karpiński, *Dzieła*. Warszawa 1830, s. 128.

⁸⁴ F. D. Książnin, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1828, s. 29—30.

Nie znamy odpowiedniego wiersza Alberta Miera. Wspomnieliśmy, że oprócz gładzenia przekładu pieśni IV przykładał się do tłumaczenia innych pieśni *Jerozolimy*, być może — także do pieśni XVI ze sławnymi oktawami poświęconymi pochwałę róży. Teksty te jednak są dotąd niedostępne⁸⁵. Dłuższe ślęczenie Miera nad Tassesem było, zdaje się, wynikiem nie tyle specjalnego umiłowania renesansowego poety (typ twórczości, jaki reprezentuje Tasso, był w zasadzie daleki od lekkiej Muzy starościca buskiego), ile chęcią dowiedzenia, że na tytuł tłumacza *Gofreda* zastąpił nie tylko przez szczęśliwy szachowy przypadek.

⁸⁵ O przełożeniu przez Miera kilku pieśni *Jerozolimy wyzwolonej* wspominają: B a t o w s k i (zob. przypis 4) i S. P. (zob. przypis 1). Przekłady te znajdują się prawdopodobnie w BB 765.