

Julian Krzyżanowski

"Jerulazem wyzwolona" Tassa-Kochanowskiego a romantycy polscy

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/4, 365-409

1966

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.

I. R O Z P R A W Y I A R T Y K U Ł Y

JULIAN KRZYŻANOWSKI

„JERUZALEM WYZWOLONA” TASSA—KOCHANOWSKIEGO A ROMANTYCY POLSCY *

1

Przy badaniu źródeł romantyzmu polskiego niepodobna pominąć milczeniem epepei rycerskiej Torquata Tassa, wspaniale przełożonej z początkiem w. XVII przez Piotra Kochanowskiego, zwłaszcza gdy zna się dobroczynny wpływ tego poematu na literaturę baroku polskiego¹. Ze *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona* w okresie romantyzmu nie stracił dawnej poczytności — widać to już z danych bibliograficznych, w latach bowiem narodzin nowego kierunku pojawiają się trzy wydania (Połock 1818, Wrocław 1820, Wilno 1826), i to wydania bardzo staranne, przynajmniej dwa późniejsze, zaopatrzone przedmowami akademickimi, a więc we wrocławskim pióra Pawła Czajkowskiego, profesora uniwersytetu krakowskiego, w wileńskim pióra Leona Borowskiego. Zdarzały się również jeszcze po domach stare, wzorowe wydania *Jeruzolimy*. Wiadomość tę podaje Słowacki w fikcyjnej swej biografii:

Kilka kronik starych [...] — i gockim drukiem wydana *Jeruzolima* P. Kochanowskiego... w domku matki wdowy wraz z manuskryptami zapyłonymi

* Studium to powstało w r. 1914 jako fragment zamierzonej monografii o „*Goffredzie*” w literaturze polskiej, wykończone zaś w r. 1921 i przedłożone jako praca doktorska autora. Dla niego więc ma ono wartość młodzieńczych zainteresowań naukowych; obiektywnie za jego ogłoszeniem po latach wielu przemawia okoliczność, że przedmiotem tym w obrębie owych lat nikt się bliżej nie zajmował, jeśli pominąć uwagi w cennym studium R. Pollaka „*Gofred*” Tassa—Kochanowskiego (Poznań 1922).

¹ Zob. B. Chlebowski, *Przekład Jeruzolimy wyzwolonej Tassa przez P. Kochanowskiego* [...]. W: *Pisma*. T. 3. Warszawa 1912. — R. Pollak, wstęp do: T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Przekładania P. Kochanowskiego. Wyd. 3, całkowite. Wrocław 1951. BN II, 4.

znalezione, były, jak się zdaje, jedyną strawą duchową — którą ten nie-szczesny i rozmarzony młodzieniec żuł i przeżuwał w dzieciennym wieku... [Król-Duch, odm. 278, s. 101—107]²

Młode tedy pokolenie mogło rozczytywać się w eposie rycerskiej, a że czyniło to z upodobaniem, wskazuje wzmianka autobiograficzna w IV części *Dziadów* (w. 820—839), świadcząca, iż jak chłopcy dzisiejsi inscenizują swe zabawy „w wojnę” na tle powieści „o przygodach” lub „wojnach”, tak rówieśnicy Gustawa odtwarzali boje Tassowych krzyżowców i Saracenów; Gustaw mianowicie opowiada, jak chodził do gaju, miejsca owych wojen chłopięcych, „By odwiedzić Homera, rozmówić się z Tassem”, przy czym słowa „Natychmiast umarł we mnie Godfred”³ wskazują, że wybitną rolę w owych turniejach szkolnych odgrywał Hetman krzyżowy.

Szeroka popularność eposu Tassa przechodziła z biegiem czasu w bardzo dokładną jej znajomość, dzięki mianowicie szkole, osobiście dzięki katedrze uniwersyteckiej. Szkoła ówczesna, w której czołowe stanowisko zajmowali najwybitniejsi przedstawiciele krytyki klasycystycznej, z jednej strony wysoko stawiała *Jerozolimę* jako dzieło sztuki, z drugiej zaś, jakkolwiek nie bez zastrzeżeń, analizowała przekład Piotra Kochanowskiego.

Alojzy Feliński w traktacie *O wierszowaniu* dostrzega w przekładzie błędy, usprawiedliwia je w sposób dość dziwny, a zarazem bardzo dodatnio ocenia tłumacza:

Lecz błędy w tłumaczeniu Kochanowskiego są po większej części błędami Tassa [!] albo błędami wieku, liczne zaś i wysokie piękności dowodzą, że Piotr Kochanowski sam był poetą, i wielkim poetą⁴.

Daleko surowiej wypadł sąd autora *Barbary* o przekładzie *Rolanda* [!] *Szalonego*.

Ludwik Osiński poszedł drogą Felińskiego; jak bowiem Feliński porównywał przekłady Kochanowskiego i Lipińskiego⁵, tak i Osiński zestawiał aż cztery przekłady *Jerozolimy*, dodając do dwu wymienionych próbki Trembeckiego i własne prozą. Co większa, Osiński z porównania usiłował wyciągnąć pewne wnioski, zilustrować trudności, z którymi borykał się Piotr Kochanowski.

² Cytat ten i następne według edycji: J. Słowacki, *Dzieła*. Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Wyd. 3. T. 1—14. Wrocław 1959.

³ Cytat ten i następne według edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. T. 1—16. Warszawa 1955.

⁴ A. Feliński, *Dzieła*. T. 2. Wrocław 1840, s. 209.

⁵ *Ibidem*, s. 234 (*Wykład sposobu, jakim dawane być mają lekcje literatury polskiej w Krzemieńcu*).

Mamy przekład *Jerozolimy wyzwolonej*, wykonany przez Piotra Kochanowskiego w pięknej epoce wieku Zygmunatów. Język nasz był jeszcze bliskim bardzo swojej pierwotnej prostoty, a włoski przeciwnie, już wyrobiony zupełnie [...]. Nierówną przeto bronią walczył z Tassesem nasz tłumacz starożytny. I to jest główną przyczyną niedokładności jego pracy. Mimo tego wiele miejsc pięknie oddanych dowodzą o wysokim talencie Piotra Kochanowskiego i dziełu jego trwałą wartość nadają⁶.

Spostrzegł nadto Osiński, że głównym szkopułem krepującym ruchy tłumacza była dążność do odtworzenia stroficznej szaty oryginału, wskutek czego Kochanowski „stając się niewolnikiem ośmiorymowych odstępów musiał w nich albo niekiedy nadto się ograniczać, albo nadto rozwlekać”⁷. W oparciu o te założenia Osiński zdecydował się już to modernizować, już to poprawiać przekład Kochanowskiego — w sposób nie przynoszący mu zresztą zaszczytu. Sąd jego pokrywa się z poglądami Leona Borowskiego, który wprawdzie w komentarzu do *Monachomachii* nazwał przekład „pyszny”, ale przypisując przekładom staropolskim znaczenie li tylko historyczne, nie robił wyjątku i dla Kochanowskiego:

Samo nawet tłumaczenie *Jerozolimy* Tassa, najlepsza między dawnymi u nas tego rodzaju pracami, nosi niezaprzeczoną cechą pierwszego wieku naszej literatury⁸.

Wywody o niższości kulturalnej języka polskiego w początkach w. XVII są identyczne z tym, co podaje Osiński.

Opinie te i im podobne, w zasadzie słuszne, zwłaszcza o ile podkreślają wagę momentu historycznego w przekładzie Kochanowskiego, szwankują o tyle, że żadna z nich nie uwzględniła walorów estetycznych przekładu, walorów, które właśnie w oczach romantyków nabrały specyficznego znaczenia. W każdym razie sądy krytyki klasycystycznej, podobnie zresztą jak dokonane wówczas przekłady⁹, przyczyniły się w znacznej mierze do rozbudzenia zajęcia się i tak już popularnym poematem. Poglądy te miały zresztą pokutować jeszcze dość długo w Polsce¹⁰, jakkolwiek krytyka romantyczna dała im gwałtowną odprawę w księżce Mochnackiego:

⁶ L. Osiński, *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1861, s. 179—180.

⁷ *Ibidem*, s. 209.

⁸ L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową*. Wilno 1820, s. 90.

⁹ Słaby, miejscami zresztą stylizowany na sposób Kochanowskiego, przekład *Goffreda* (IV 1—15 i XVI 1—39) dał J. Lipiński w „Pamiętniku Warszawskim” z r. 1819 (t. 13, s. 219—239). Geneza całkowitego przekładu pióra Kamińskiego, wydane dopiero w r. 1846, również sięga do epoki pseudoklasycyzmu.

¹⁰ Zob. artykuł informacyjny o P. Kochanowskim w: „Przyjaciel Ludu” (Leszno) 1835, s. 190.

Któż dzisiaj się zgodzi z Krasickim, że Piotr Kochanowski, tłumacz *Wyzwolonej Jerozolimy* Tassa Torkwata, przewyższył wdzięk włoskiego oryginału? Albo nie policzy Felińskiemu na karb cnotliwego zamilowania ojczystych zaszczytów, że go nazwał wielkim poetą?¹¹

Sąd jednak Mochneckiego był unikatem — ogół krytyków romantycznych zapatrywał się na całą sprawę inaczej. Witwicki charakteryzując mdły styl pseudoklasyków warszawskich zaznacza:

Taki był wtedy jego upadek, że śmiano poprawiać styl Piotra Kochanowskiego; kilku poważnych poetów i członków Towarzystwa Przyjaciół Nauk zabierało się do nowego przekładu *Jerozolimy*, a jeden z nich wykonał go w całości¹².

Pogląd Witwickiego był poglądem zarówno Słowackiego, jak Krasieńskiego, jak Norwida wreszcie. Przekład Kochanowskiego służy Słowackiemu jako kryterium przy ocenie poezji Zaleskiego¹³, Krasieńskiemu zaś przy ocenie *Króla-Ducha*, a podający tę relację Norwid przytacza opinię Włocha, wręcz przeciwną sądowi Mochneckiego¹⁴.

Pokolenie romantyczne dzieliło swój zachwyt między treść poematu a jego formę, między Tassa a Kochanowskiego. Wybitnie „romantyczne”, a więc legendarno-rycerskie epizody z czasów średniowiecza, przemówiły żywo do wyobraźni generacji mickiewiczowskiej, co odbiło się zarówno w teorii jak i praktyce literackiej owoczesnej. Pozostawiając rozpatrzenie praktyki owej do rozdziałów następnych, tutaj wspomnieć należy dwu przynajmniej teoretyków: Michała Grabowskiego i Władysława Wężyka. Pierwszy z nich *Jerozolimę* zestawiał z *Iliadą*, konstatując, że epepeja włoska „ma jej [tj. *Iliady*] godną postawę, jej ruch poważny”¹⁵. Myśl tę dokładniej rozwinął Wężyk. Dość chaotyczny artykuł jego *O Piotrze Kochanowskim i geniuszu Tassa*, drukowany w r. 1842 w leśzczyńskim „Przyjacielu Ludu”, oparty na nie przemyślanych należycie poglądach, przypominających uwagi Brodzińskiego, stwierdza, że poemat Tassa i „do nas należy, jako do chrześcijan i potomków rycerskiego także plemienia”, stanowi bowiem własność całego świata, który brał udział w życiu średniowiecza.

Dzieło to jest [...] sztucznie rzeźbionym nadgrobkim upłynionych wieków, a że wszystkie narody miały podobną przeszłość, żyły tą samą myślą, obleczone były w tę samą rycerską szatę, ten więc nadgrobek rycerskości jest rodzimym nadgrobkim przeszłości każdego narodu.

¹¹ M. Mochnecki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*. Warszawa 1911, s. 115.

¹² S. Witwicki, *Wieczory Pielgrzyna*. T. 1. Paryż 1844, s. 165.

¹³ Zob. Z. Sz. Feliński, *Pamiętniki*. Cz. 1. Lwów 1911—1912, s. 271.

¹⁴ C. K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*. Kraków 1909, s. 78.

¹⁵ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*. [T. 1]. Wilno 1837, s. 126.

Ponieważ stanowisko to konsekwentnie musiało doprowadzić do uznania mankamentu w *Jerozolimie*, a więc braku przedstawiciela Polski, Wężyk i na to znalazł radę, zresztą mocno naiwną.

Nas dziwi, że Piotr Kochanowski [nazwany poprzednio „twórcą umiejętnym, rzeźbiarzem i sztukiemistrzem mowy”] nie dodał jakiego znamienitego rycerza z którym z książąt mazowieckich do Palestyny przybyłego. I jako myśl współuczestnictwa narodu naszego do wojen krzyżowych — nic by nie było dziwnego¹⁶.

Tak więc jeszcze w połowie stulecia XIX błąkał się po niektórych głowach pogląd naszej epiki barokowej, lubiącej uważać przekład *Goffreda* za epopeję polsko-narodową. Porównanie *Goffreda* z *Iliadą* i *Don Kichotem* prowadzi Wężyka do dość bałamutnych uwag o postępie ludzkości i znaczeniu w nim średniowiecza, którego młodość odbija się u Tassa, starość zaś w romansie hiszpańskim. Źródło tych syntez pseudo-filozoficznych leży prawdopodobnie w literaturze ówczesnej francuskiej lub niemieckiej, jak wskazuje fakt, że pomysły analogiczne pojawiają się u Słowackiego i u Norwida. Cyprian Norwid w prelekcji poświęconej omówieniu *Króla-Ducha* uważa również *Don Kichota* i *Jerozolimę* za typowe epopeje mediewalne, zaznacza, że przy lekturze Tassa „można grzać się ogniem młodości”, bijącym z zarania dziejów w poemacie uwiecznionych, jego zaś bohater „Godfryd jest typem energii twórczej”¹⁷.

Do czynników omówionych przyłączają się inne, mianowicie zainteresowanie pokolenia romantycznego osobami zarówno Tassa jak i Piotra Kochanowskiego. Romantycy zapatrywali się na autora *Jerozolimy* jako na typowego poetę w guście epoki, a więc człowieka zasadniczo nieszczęśliwego, poetę-kochanka, poetę-więźnia, słowem, Tassa legendarnego, smętną ofiarę Byronowego poematu *The Lament of Tasso*. „Skargi” te, przełożone wcześniej przez Borowskiego, odbijane trzykrotnie, naśladowane przez Korsaka i Syrokomlę, uchodziły przez czas długi za wizerunek autentyczny poety ferraryjskiego, przy czym fałsz historyczny okupywała całkowicie otaczająca skronie Tassa aureola. Świadectwem w tej sprawie dostatecznym są wzmianki o niedolach Tassa u Mickiewicza i Słowackiego, zwłaszcza w *Beniowskim*¹⁸, dalej zaś *Zgon Acerna*,

¹⁶ W. Wężyk, *O Piotrze Kochanowskim i geniuszu Tassa*. „Przyjaciel Ludu” (Leszno) 1842, s. 14.

¹⁷ Norwid, *op. cit.*, s. 82.

¹⁸ Wzmianki o poglądach Mickiewicza w: S. Windakiewicz: *Lord Byron i Walter Scott w odniesieniu do poezji polskiej*. Kraków 1912, s. 117; *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918, s. 203. Poglądy Słowackiego na Tassa zebrał J. Krzyżanowski, *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego*. „Biblioteka Warszawska” 1914, t. 2, s. 78—79; przedruk pt. *Pogłosy Tassa w twórczości Słowackiego*, w: *W świecie romantycznym*. Kraków 1961.

w którym Syrokomla postanowił dowieść, że i Polsce nie brakowało podobnego wieszcz-męczennika.

Nie mniej poetyczny blask otaczał w owych czasach i Piotra Kochanowskiego. Idąc za niesprawdzonym poglądem Krasickiego, uważano tłumacza *Goffreda* za brata Jana Kochanowskiego, a zarazem za kawalera maltańskiego¹⁹, zespolenie zaś rzemiosła poetyckiego z rycerskim musiało mieć urok specjalny w oczach generacji piszącej na kamieniach nagrobkowych: „*miles — exsul — vates*”. Proces tej idealizacji do szczytu doszedł oczywiście na Emigracji, jak dokumentalnie świadczy *Złota дума* Bohdana Zaleskiego. Bohater tego poematu, Marian Bukat, intencjonalny autoportret Zaleskiego, ma być podobny

całkiem z twarzy
Do tych braci luminarzy.
Usta, czoło, oczu żywość;
Pan Piotr — jak dwie krople wody.

Wprowadzenie tej pochlebnej koligacji przez podobieństwo podyktowało Zaleskiemu fantastyczną biografię Piotra Kochanowskiego, co dla osobliwości zasługuje na przytoczenie. Szczeniowski, jedna z postaci *Złotej dumy*, opowiada:

Ale z Piotrem Maltańczykiem
Żyłem, jak już nigdy z nikim;
Rówieśnicy — ongi żwawsi,
A więc Lublin, Piotrków, Kraków,
Wilno znały nas jak szpaków:
Cóż waść, panie Piewco, na to?
Własnoręczny mój Torkwato!
Piotr za młodu znał się z Tassem:
Widzę, słuchasz coś ciekawie!
Powiem waści wolnym czasem:
A co działał pan Piotr w boju?²⁰

Relację rzekomego rówieśnika włożymy między bajki, zaznaczyć jednakowoż się godzi, że Zaleski wcale dobrze odgadł jedną właściwość pana Piotra — skłonność do ruchliwego a niespokojnego żywota, o czym sporo mówią nam akta owoczesne.

A zatem: *Jerozolima wyzwolona* należała w pierwszej ćwierci stulecia ubiegłego do ksiąg najpopularniejszych, miłowała ją pokolenie dorosłe i ceniło należycie, kult ten zaś udzielił się pokoleniu młodszemu; późniejszym romantykom, przy czym kult ten opierał się na dokładnej znajomości poematu z jednej, a zainteresowaniu autorem jego i tłumaczem z drugiej strony. Dzięki kontaminacji tych wszystkich czynników

¹⁹ Zob. I. Krasicki, *Dzieła poetyckie*. T. 3. Wilno 1819, s. 296.

²⁰ J. B. Zaleski, *Dzieła pośmiertne*. T. 1. Kraków 1891, s. 331, 229—230.

romantycy posiadli przygotowanie pozwalające im ocenę *Jerozolimy* ująć głęboko i szeroko, co z kolei miało odcisnąć poważne piętno na oryginalnych dziełach romantycznych.

Wywód ten znajduje całkowite poparcie w analizie utworów zarówno Mickiewicza jak Słowackiego.

2

Ideał poematu epickiego, wskazany w *Goffredzie* przez Leona Borowskiego, posłużył Mickiewiczowi za kryterium epopei rycerskiej zaraz w początkach jego kariery literackiej, czego dowodem recenzja *Jagiellonidy*²¹. W recenzji tej młody autor zaznacza analogie pomiędzy poronioną epopeją poety berdyczowskiego a arcydziełem Tassa, mianowicie między uwolnieniem Jagiełły z więzienia a spotkaniem Solimana z Ismenem (s. 84); dalej „harc przed murami [Horodła], w którym Elmini [!] była poznana, jest bardzo blisko naśladowany z Tassa” (s. 98), przy czym Mickiewicz daje paralełę Eminii z Kloryndą, zestawiając nawet „to przedziwne, pełne mocy i wdzięku wyrażenie »Błysnęła okiem i warkoczem złotym« z długim, rozwlekłym »W długich warkoczach, niewieściej płci znamieniem«” (s. 99). Recenzent unosi się nad wzorowym stylem „pięknego tłumaczenia” (s. 107) i niejednokrotnie wykazuje gruntowną znajomość Tassa, jakkolwiek czasem pamięć go zawodzi, uwaga bowiem, potępiająca wprowadzenie Jędzy, zakończona apodyktycznym „w Tassie jej nie ma” (s. 83), jest niesłuszna. Tomaszewski inscenizuje pojedynek Paliszny z Zaprzańcem, rozerwany przez Jędzę właśnie, na obrazie walki Rajmunda z Argantem (*Goffred VII 99 n.*), walki przerwanej przez jędzę Alekto.

Zaznaczając mimochodem, że dzięki artykułowi o *Jagiellonidzie* Mickiewicz inauguruje badania nad znaczeniem *Jerozolimy* w rozwoju epiki polskiej, warto dodać, iż wywody jego spotkały się z dość energiczną repliką. W następnym tomie „Pamiętnika Warszawskiego” autor, kryjący się pod inicjałami A.C., zakwestionował uwagi recenzenta słowy:

ani harc pod murami, ani wielorakie jej [tj. Eminii] walki nie są naśladowaniem z Tassa. Lecz że się podobieństwo ich w Tassie znajduje, zaprzeczyć nie można...²²

itd., przy czym cały, następujący tu wywód logiką swą stoi na poziomie przekonania, że Jagiełło czytywał *Metamorfozy*.

Wykazana w *Uwagach* znajomość *Goffreda* nie wystarczała snadź Mickiewiczowi, w liście bowiem do Malewskiego, pisanym w r. 1821

²¹ A. Mickiewicz, *Uwagi nad Jagiellonidą*. „Pamiętnik Warszawski” t. 13 (1819).

²² A. C., *Odpowiedź na Uwagi nad Jagiellonidą*. Jw., t. 14 (1819), s. 288.

z Kowna, prosi o przysłanie tego poematu, zapewne jednak bezskutecznie, skoro w rok później z tą samą prośbą zwraca się do Czeczota²³. Analiza stosunku *Grażyny* do poematu włoskiego wyjaśnia nam w znacznej mierze, co mianowicie w *Goffredzie* poetę najbardziej w danym momencie interesować mogło, światło jednak nie mniej ciekawe na to zagadnienie rzuca też zbadanie *Ballad i romansów*. O ile tedy twórcę *Grażyny* pociągał sposób odmalowania świata rycersko-obożowego *Jerozolimy*, o tyle poeta *Ballad* nie mógł pozostać obojętny na czar świata fantastycznego, odgrywającego u Tassa rolę tak poważną. By twierdzenie to nie wydawało się *a priori* paradoksem, zaznaczyć należy, że z jednej strony elementy fantastyczne ballad tylko w pojedynczych rysach wywodzą się z baśni i podań ludowych, co zresztą nie pozostałoby w sprzeczności z przypuszczeniem, że niektóre przynajmniej z tych rysów mogą mieć źródło literackie; z drugiej strony twierdzenie to nabrałoby wartości większej, gdyby dało się dowieść, że epopeja Tassa mogła fantastycznością swą zwracać wówczas uwagę. O dowód ten zaś nietrudno: oto nie kto inny, a Jan Śniadecki w artykule swym, unięśmiertelnionym dzięki *Romantyczności*, zatem znanym autorowi *Ballad* doskonale, mówiąc o czarach dramatu Szekspirowskiego, dodaje:

Wprowadza czary, tak jak je wprowadza prawie jemu współczesny Torkwat Tasso w *Jerozolimie wyzwolonej*²⁴.

Że zaś te czary nie uszły uwagi młodego romantyka — przy czym wykluczone nie jest, że przykład Tassa mógł działać zachęcająco — dowodzi analiza *Ballad i romansów*.

Opis boru zaczarowanego, z którego krzyżowcy Tassa biorą drzewo na maszyny oblężnicze, osnuty na zasadniczych motywach: a) niesamowitych zjawisk szatańskich, b) grozy wzbudzanej przez nie wśród tłumu, c) przełamania tej grozy przez śmiałka, a więc odczarowania, zabarwił wyraziście koncepcję zaczarowanego jeziora, Świtezi. Wedle Tassa las jest ciemny i ponury:

Mgła w nim ustawna i mrok nieprzejrzący,
[.]
Który strach sercu czyni [...]. [XIII 3]²⁵

²³ *Archiwum Filomatów*. Cz. 1: *Korespondencja. 1815—1823*. Kraków 1913; t. 2, s. 39; t. 3, s. 170; t. 4, s. 318.

²⁴ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*. „Dziennik Wileński” 1819; przedruk w zbiorze: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*. T. 1. Warszawa 1906, s. 397.

²⁵ Cytaty z Tassa oparto na edycji: *Goffred abo Jeruzalem wyzwolona*. Przekładania P. Kochanowskiego. Wydał L. Rydel. T. 1—2. Kraków 1902—1903. BPP 41, 46. — Kilka cytatów podano w języku oryginału, z edycji: *Tutte le poesie di Torquato Tasso*. A cura di L. Caratti. T. 1. Verona 1957.

Nic tedy dziwnego, że człowiek omija go z dala i, co najwyżej, „z dala palcem ukazuje”, w boru bowiem nocą szaleją szatani i czarownice, urządzają tam sabaty, nadto

Swe odprawują przekłete biesiady
I niepobożne tańce [...]. [XIII 4]

Podobnie u Mickiewicza w *Świtezi*:

Bo jakie szatan wyprawia tam harce!
Jakie się larwy szamocą!
Drzę cały, kiedy bają o tym starce,
I strach wspominać przed nocą. [w. 25—28]

Harce szatańskie mają i dalej prototyp swój u Tassa, gdzie o przełamanie czaru kuszą się dwaj rycerze, Tankred i Rynald, przy czym ten z nich, kto czarów się nie ulęknie, zmusza duchy do opuszczenia zakłętego miejsca. Tankred tedy rusza odważnie:

Ani się boi, choć wiatr wielki dmucha,
Chociaż ziemia drży, choć trzaskają gromy,

Wtem

obaczy w lesie
Ogniste miasto nagle [...]. [XIII 33]

Podobnie w jeziorze z ballady słyhać

Nieraz wśród wody gwar jakoby w mieście,
Ogień i dym bucha gęsty,
I zgiełk walczących, i wrzaski niewieście,
I dzwonów gwałt [...]. [w. 29—32]

Dla zastraszenia Tankreda szatan zmienia scenerię:

nagle ognie zniknęły straszliwe,
A na ich miejsce gęste chmury wstały, [XIII 36]

W *Świtezi* zaś

Nagle dym spada, hałas się uśmierza, [w. 33]

Dopełnieniem wyprawy Tankreda jest ekspedycja Rynalda, na którego moce piekielne działają inaczej, wzruszyć go pragną, a nie przerazić, tak więc rycerski junak nad rzeką

usłyszy głośny
Dźwięk, który błagał, serce przerażając.
Strumień żal jakiś wydawał nieznośny,
Wiatr między brzegi wzdychał [...]. [XVIII 18]

Podobnie w *Świtezi* po uciszeniu się przerażających gwarów słyhać

Na brzegach tylko szum jodły,
W wodach gadanie cichego pacierza
I dziewic żałośnie modły. [w. 34—36]

Do przytoczonych motywów *Goffreda* dodać należy tylko zbiorke strachów leśnych: „wiatr, pisk, szum morski, ogień nadstawiony” (XIII 37), a wówczas bez trudu da się określić źródło kakofonicznego opisu zaczarowanego boru w *Tukaju*:

Tu w mgnieniu oka
Czerni się niebios sklepienie,
Słychać grzmienie, ziemi drżenie,
Kipią bagna, lasy gorą,
Niknie w płomieniach opoka
[.]
Śród gromów, świstu i szczęku, [w. 119—125]

Ustalenie wzoru dla demonologicznych ustępów w balladach, osobliwie zaś w *Świtezi*, prowadzi do zestawienia motywu rady, udzielonej przed zbadaniem głębin jeziora, z analogiczną uwagą Piotra Pustelnika, ostrzegającego Rynalda, by przed wyprawą wypowiedział się, po czym z pomocą boską zwycięży „wszystkie tamte dziwy” (XVIII 10).

Nie tylko jednak opisy dziwów zaczarowanych borów dostarczyły młodemu poecie wskazówek, jak dane motywy ujmować należy, ale i pojawiające się wśród nich fantastyczne postaci niewieście odbiły się na rusałkach, które zaludniły jeziora litewskie. Armida Tassa

Twarz miała, jako kiedy kto gładzony
Rumianą różą słoniowy ząb zmyje;

Usta jej

Przechodzą piękne rubiny z korałem. [IV 30]

Gdzie indziej znowuż wodnica

włos pijany
I pełny mokrej ukazała rosy. [XV 60]

Szczegóły te składają się na zwięzły, plastyczny obraz córki Tuhana:

Twarz miała jasną, usta jak korale,
Włos biały skąpany w wodzie. [w. 67—68]

Więcej motywów tej właśnie kategorii wykazuje ballada o *Świteziance*. Rozigrane wodnice poematu włoskiego

To sobie twarzy rękoma prętkimi
Pryskały wzajem, to się wyścigały, [XV 58]

Wtem pełne piersi jedna w onej chwili
[.]
Ukaże [...] [XV 59]

Świtezianka zaś

To znowu siekąc wodne zatopy,
Srebrnymi pryska kropelki. [w. 99—100]
Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie, [w. 93]

Jak wodnice zapewniają rycerzy Gofredowych, że miejscem pieszczot będzie „lub miękka trawa, lub usłane łoże” (XV 64), tak i chłopca, wabionego na tonie, czeka rozkosz,

A na noc w łożu srebrnej topieli
[.]
Na miękkiej wodnych lilijek bieli, [w. 89, 91]

Inne drobne szczegóły z historii Armidy, jako oklepanki poezji erotycznej, nie wymagają bliższego omówienia. Ciekawy jest natomiast motyw błędzenia w lesie, motyw, na którym opiera się niezwykle nastrojowy obrazek zrozpaczonej Erminii (VII 5) i zbliżony do niego opis pościgu samotnego rycerza w głuchym lesie (VII 23—24). Motyw analogiczny występuje u Mickiewicza w *Balladach* dwukrotnie, tj. w *Świteziance* (zbląkany strzelec, w. 59—60), przede wszystkim zaś w równie nastrojowej, ujętej wybitnie dramatycznie scenie z *Lilij*, gdzie uciekającej „przez łąki, przez gaje” morderczyni

Zda się, że ją ktoś goni
I że coś szeptem do niéj, [w. 284—285]

Z dotychczasowej analizy ballad wynika dowodnie stwierdzenie, że twórcę ich zajęła wybitnie postać Armidy, której historia wiąże się ściśle zarówno z dziedziną czarów, jak też pojawieniem się wodnic. Nic tedy dziwnego, że i filozofia czarownicy Saracenki zawarta w piosnce ptaka rozkoszy, jakkolwiek bez zabarwienia hedonistycznego, odbije się w romansie o *Pierwiosnku*. Piosenka owa poleca zrywać różę szczęścia w porę, inaczej bowiem kwiat

Wiednie i już się nie godzi na wieńce,
Ani na panny, ani na młodzieńce.
Takci śmiertelnych rodzajów na świecie
Przemija ten kwiat wesołej młodości,
I choć się kwiecień wraca w każdym lecie,
On więcej nie kcie [...].
Zbierajmyż różą, póki w świeżym kwiecie, [XVI 14—15]

Motyw ten, żywo do serc romantycznych — jak dowodzi list Michała Grabowskiego do Bohdana Zaleskiego²⁶ — przemawiający, znalazł swój odpowiednik w słowach:

²⁶ List z 9 VIII 1825. Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski*. T. [1]. Kraków 1911, s. 263.

Dni nasze jak dni motylka,
 [.]
 Lepsza w kwietniu jedna chwilka
 [.]

Czy dla bogów szukasz datku,
 Czy dla druha lub kochanki,
 Upleć wianek z mego kwiatku, [w. 13—19]

Fakt zainteresowania się dziejami Armidy stwierdzić zresztą można i bezpośrednio w słowach wiersza *Nowy Rok*:

O! przyjaciele, jakże jesteście szczęśliwi!
 Jako w palmie Armidy wszyscy żyjąc razem,
 Jedna zaklęta dusza całe drzewo żywi, [w. 21—23]

W czasie jednak dzielącym wiersz ten od *Ballad* inne motywy *Jerozolimy* miały zwrócić na siebie uwagę poety, a mianowicie nieszczęsna historia Tankreda i Kloryndy, dowodem *Warcaby* i *Dziady*. Geneza tego zwrotu jest jasna. Lektura otrzymanego zapewne dzięki Czeczotowi poematu przypada na czasy tęsknoty miłosnej Mickiewicza, nic więc dziwnego, że zboleły uczuciowo młodzian z upodobaniem odczytywał te właśnie ustępy, które doskonale malowały rozpacz krzyżowca, tragicznego zabójcy swej ukochanej. Przytoczony powyżej szczegół z listu Grabowskiego każe zresztą pamiętać, że nowoczesny erotyk polski z początkiem w. XIX prawie nie istniał, że tedy i w tej dziedzinie epopeja Tassa była daleko bardziej aktualna niż dzisiaj, po *Dziadach*, *Rusałkach*, *W Szwajcarii* itp. Wynik tego taki, że wizja ukochanej kończąca dydaktyczny poemacik Mickiewicza posiada swoje analogie u Tassa, oparte na motywach bezsenności, świtu i promienistości zjawiska. U Tassa chory i znękaný rycerz

I dni, i nocy prowadząc niespane,
 [.]
 Na koniec, kiedy świtać poczynało
 [.]

Wtem mu się w szacie gwiazdami natknionej
 Kochana jego przez sen ukazała,
 Dobrze piękniejsza i w jasności onej
 Niebieskiej [...] [XII 90—91]

W *Warcabach*:

Całe dni pustelnicza więziła mię klatka —
 Wielu niespanych nocy dotrwałem ostatka.
 Raz, gdy już świecił lampa konająca skąpi,
 [.]
 Alić jasny powietrzem anioł sływa ku mnie.
 [.]

Widziałem ją w codziennej obecnej postawie;
Tylko mającą bardziej jasności dokoła,
Więcej boską [...]. [w. 251—264]

Ze skarg Tankreda wywodzi się również motyw, wyzyskany w *Dziadach*, polegający na przeniesieniu stanu uczuciowego bohatera w inną dziedzinę. Tankred w słowach, które budziły zachwyt w Russie, wy-lewa swą gorycz i wstręt do świata:

I tak żyć muszę i między przykłady
Być pamiętnymi nieszczęsnej miłości? [XII 76]

Żywot jego, „i Bogu, i ludziom wzmierzony”, przedstawia mu się jako beznadziejna, przerażeniem wiejąca droga:

Żyć muszę zawždy w ustawicznym błędzie,
Troski i wieczne cierpiąc niepokoje;
[.]
W słońce bezpiecznie nie pojrzę, i wszędzie
Sumienie będzie męki miało swoje. [XII 77]

Wyrażenia mające uzmysłwić konieczność bezkresnego błąkania się po świecie, braku przystani dla stóp znużonych, męki wiecznej, tym boleśniejszej, że silnie podkreśla ją świadomość, iż tak być musi, bo na dnie spoczęła wina, skojarzyły się w wyobraźni Mickiewicza z motywem klasycznym, z podaniem o wieszczku Fineusie, znanym pocie choćby z Owidiusza, i dzięki temu echa skarg Tankreda najniespodzianiej dźwięczą w scenie pojawienia się Złego Pana, którego dręczą widma piekielne. I Zły Pan, i Tankred cierpią podobnie na „*horror solis*”, obydwaj pragną śmierci, potępieniec z *Dziadów* choćby piekła, byle pozbyć się strasznej pewności, że „mękom nie masz końca”:

A uciekając od słońca
Tak pędzę żywot tułaczy,
A nie znajdę błędom końca.
Wiecznych głodów jestem pastwą;
[.]
Nie masz, nie masz mękom końca! [*Dziady* II, w. 193—200]

I dalej określa mara swój los:

Błąkać się wiecznie po ziemi,
Widzieć dawnych uciech ślady,
Pamiętki dawnej szkarady;
[.]
Potępioną włóczyć duszę, [w. 220—229]

Zestawienie Złego Pana z Tankredem dowodzi, jak dokładnie autorowi *Grażyny* utkwily w pamięci dosadne zwroty języka Kochanowskiego. Brak studiów nad językiem i stylem Mickiewicza, umożliwionych

dopiero teraz dzięki słownikowi poety, nie pozwala na dalej idące wnioski w tej sprawie, dokładność jednak sprawozdawcza każe wymienić kilka analogicznych przykładów z utworu późniejszego, mianowicie z *Dziadów* drezdeńskich, przykładów wskazujących, że poeta pewnych właściwości stylowych *Goffreda* nie umiał zapomnieć.

I tak *Jerozolima* kilkakrotnie wprowadza czytelnika do nieba, ukazując w nim Stwórcę, siedzącego „*al suo governo*”, co w przekładzie brzmi: „Tak swym kołowrotem toczy” (IX 57), lub „między lotnymi kołowroty” (XIV 2). Zwrot ten bodajże odbił się na motywie *Improwizacji*: „Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu” (w. 93).

Ślady Pitagorejskiej kosmogonii podyktowały Tassowi pomysł olbrzymiej harmonii wszechświata, pojętego jako narzędzie muzyczne:

Przypatrz się niebom i planet prętkości,
Które Wieczna Myśl bez przestanku toczy;
Słuchaj i dźwięku tak słodkiej wdzięczności
Niebieskiej liry [...] [XIV 9]

Do obrazu tego zbliża się motyw muzyki wszechświata, zdobytej dłońmi Konrada:

kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
[.]
Kręcę gwiazdy moim duchem. [w. 29—32]

Część III *Dziadów* wykazuje więcej zresztą drobnych zależności od Tassa, tak więc porównanie Armidy do komety (IV 28) pobrzmiewa w *Prologu* (w. 93—94), w części III *Ustępie* charakterystyka Petersburga (*Petersburg*, w. 19) przypomina nieznane krainy, „gdzie lód taje zbyt gorącym, i gdzie marzną wody” (XIV 28), a parodiując w opisie wojsk Mikołajowskich typową okrasę poematów epickich, inwokację do Muzy (*Przeгляд wojska*, w. 43—48), potrąca Mickiewicz o frazeologię Tassa (I 36).

Ostatnia grupa reminiscencji wydobytych z obydwu części *Dziadów*, reminiscencji oczywiście nieświadomych, jest bardzo charakterystyczna i pokazuje, jak dokładnie Mickiewicz znał *Goffreda*, jak dalece znajomość ta zabarwiła i słownictwo, i obrazowość autora *Pana Tadeusza*. Widać, że uczeń Borowskiego stylowi Piotra Kochanowskiego poświęcił istotnie sporo uwagi, co zrozumialsze się staje w świetle przeprowadzonej tu analizy *Grażyny*, a więc poematu epickiego, pokrewnego zatem formą epepei Tassa.

Już w *Warcabach* daje się dostrzec tendencja archaizowania stylu, co dziwić nie może, skoro się wie, że Mickiewicz w poemaciku tym zamierzał stworzyć *pendant* do *Szachów*. Styl utworu zbliża się zatem do

stylu poematów epicko-wojskowych, czego dowodem reminiscencja opisu heroldów Goffreda:

Tych taka wolność, taka jest ustawa
[.]
Taki z zwyczaju i dawnego prawa
Bój nagoretszy rozwiedzie [...]. [VI 51].

Podobnie w *Warcabach*:

Oni początkiem bojów, dają bojom prawa,
Od nich zależy cała w warcabach zabawa. [w. 193—194]

Szczegół ten, jak i inne, drobniejsze, wykazane w komentarzu wydania lwowskiego, pozwalają w *Warcabach* widzieć zapowiedź stylowego ujęcia *Grażyny*, a więc poematu epickiego. Jego autor pragnął dać oczywiście obraz dziejowy historycznie wierny, ulegając w tym powszechnej u nas wtedy modzie, pochodzącej od Waltera Scotta, wierność ta zaś wymagała zarówno znajomości epoki jak wystudiowania obyczaju rycerskiego (realiów), jak wreszcie odpowiedniej szaty językowej, stylizacji języka na wzór archaiczny. Z tego względu *Jerozolima* stać się mogła i musiała nieocenionym wprost źródłem dla próbującego sił epika, nic tedy dziwnego, że rezultatem studiów było również zapłodnienie wyobraźni poety przez pewne gotowe pomysły arcydzieła włoskiego²⁷. W ten sposób po raz pierwszy w dziejach naszego romantyzmu występuje nowe znaczenie *Goffreda*, analogiczne do znaczenia utworów Jana Kochanowskiego, polegające na roli pewnego rodzaju encyklopedii obyczajów rycerskich i praktycznej poetyki archaicznej zarazem²⁸.

Jerozolima dostarczyła Mickiewiczowi szczegółów realnych z dziedziny obyczaju czy ubioru rycerskiego, a wreszcie pewnych pomysłów inscenizowania walki. Tak więc:

a) Postępowanie kurierów czy posłów:

Zatrąbił w trąbę [...] przed mosty,	Krzyknie i w trąbkę mosiężną uderzy
Zaczem spuszczone na dół wzwód	[w. 25]
drzewiany.	I most zwodzony z łoskotem opada.
[VII 29]	[w. 29]

Do grupy tej należy szczegół „uchylono zwodu” (w. 993).

²⁷ Stosunek *Goffreda* do *Grażyny* omówił interesująco Chlebowski (*Pisma*, t. 1); wywody jego uwzględnił i uzupełnił W. Bruchnalski w komentarzu wydania: A. Mickiewicz, *Dzieła*, T. 3. Lwów 1893.

²⁸ Por. analogiczne zjawisko w genezie *Zemsty*. Szczegóły w: I. Chrzanowski, *O komediach A. Fredry*. Kraków 1917, s. 292.

b) Ubiorzy i uzbrojenie rycerzy:

Kopiją w ręku, miecz u boku niosła,	Trąbkę na plecach, kopiją u toku,
[II 40]	Różaniec w pasie i szablę u boku.
Wielkie w rzemiennym drzewa niosąc	[w. 36—37]
toku [VI 40]	drzewca ułożywszy w toku [w. 864]
Trąbka na sznurze wisiąca u boku [VII 27]	

Motyw analogiczny pojawia się również w wierszu *Do Joachima Lelewela*:

Oto senior pełnym odziany kirasem,
Niosąc kopiją w toku, różaniec za pasem, [w. 143—144]

c) Opisy walki i pobojowiska:

Wszędzie po polu drzewa pokruszone	Swoi i cudzy zmieszani w natłoku,
I połamane oreża leżały. [XX 50]	Zewsząd szczęk razów, wrzask, chrzęsty
A jezda końmi gęste depce trupy.	pancerzy;
[XX 60]	Pryskają bronie, lecą hełmy, głowy,
A kiedy się tak z sobą pomięszali,	Co miecz oszczędza, druzgocą podkowy.
[IX 55]	[w. 868—871]

d) Motyw równowagi obydwu stron walczących, stary *locus communis* Homerycki, a więc Bóg przyglądający się walce i ważący szanse wojowników w chwili, gdy „krew z obu stron płynęła po ziemi” (IX 55), występuje w obu poematach:

Jako na wadze strony się równają:	Bitwa wre dotąd, ślepe lecą ciosy,
Tak zabijają, jako umierają.	Ni w tył, ni naprzód nie ruszono kroku;
[.]	A bóg zwycięstwa, przyszłe ważąc losy,
Tak i tam żadna strona w onej porze	Równy krwi ciężar stąd i zowąd bierze,
Nie przemagała [...] [IX 51—52]	[w. 898—901]

e) Wpływ znużenia na przebieg walki, umotywowany zresztą u Miczkiewicza zgodnie z założeniem utworu, a więc przebraniem kobiety w zbroję rycerską, da się również wyprowadzić ze scen batalistycznych *Goffreda*.

Już ręką słabo i leniwo siecze,	Bezwładna szabla po pancerzach dzwoni,
[.]	Albo się zwiija odbita żelazem,
Miecz nie tnie, ale tłucze, jako stępy,	Albo uchybia, albo idzie płazem.
[IX 97]	[w. 881—883]
Tak ją ciął mocno, że się mu miecz	
zwinął [XX 43]	

f) Inny motyw Tassowy, pomysł rąbania drzew na maszyny obłąknicze (XVIII 41), posłużył w *Grażynie* jako model obrazu przygotowania stosu dla poległej bohaterki (w. 1004 n.).

g) Z *Jerozolimy* wreszcie wywodzi się motyw, ulubiony naszej epice barokowej, zakończenie obrazu walki za pomocą ciemności, przy czym finał ten ma pewne zabarwienie uczuciowe:

A ty, o nocy, coś na nie swe cienie Za cóż wydarła potomnemu oku
I płaszcz z zawisnej kładła niepamięci, Noc i zwycięstwa, i kłęski rycerzy?
[XII 54] [w. 866—867]

Zestawienia powyższe, podobnie zresztą jak pominięty tutaj, szczególnie przez Bruchnalskiego zebrany materiał stylowy, obejmują przeważnie nieodzowne oklepanki stylu epickiego, wspólnego tak dobrze *Iliadzie* jak *Marmionowi* Waltera Scotta; okazuje się, że Mickiewicz przed przystąpieniem do pracy nad *Grażyną* znakomicie obeznał się z tajnikami stylu bohaterskiego, niemniej jednak fakt ten nie odbiera znaczenia uwadze, że w sprawie tej przewaga *Goffreda*, a ściślej biorąc, języka i stylu Piotra Kochanowskiego, jest górująca. Wystarczy powołać się na pokrewieństwo czy to frazeologii (punkty a, c, e, f), czy też rymów (punkt b).

Studium jednakowoż stylu *Jerozolimy* powiodło Mickiewicza dalej, doprowadzając go do przejścia pewnych motywów treści. Jest to rzecz całkiem jasna w świetle rezultatów analizy *Ballad* i *Warcabów*, stwierdzającej przesunięcie się zainteresowania poety od historii Armidy na Kloryndę i jej nieszczęsne koleje. Następstwem tego był fakt, iż w genezie postaci księżny nowogrodzkiej koncepcja rycerki Tassowej odegrała znaczną rolę. W samej jednak charakterystyce *Grażyny* mamy rysy nie tylko Kloryndy, ale i echa innych motywów *Goffreda*. A więc równoczesność kwiatu i owocu, cechująca czy to czarowne drzewo, czy młodego Rynalda (XVI 11; I 58), występuje i w *Grażynie* (w. 498—499). Dalsze cechy pasujące *Grażynę* na bohaterkę epicką pochodzą wprost z opisów Kloryndy:

<p>Do igły i do wrzeciona nie chciała Nigdy obrócić swojej pysznej ręki. [.] A męską na się postawę włożyła.</p>	<p>Sercem też całym wydawała męża; Iglę, wrzeciono, niewieście zabawy Gardząc, twardego miała oręza; Często, myśliwa, na żmudzkim rumaku, [w. 509—512]</p>
--	--

[.]
A już szalone konie objeżdżała,
[II 39—40]

Pokrewieństwo charakterystyki obydwu amazonek prowadzi do zestawienia scen śmierci *Grażyny* z analogicznymi motywami *Jerozolimy*, co zresztą nie wyklucza podobieństwa z innymi, niejednokrotnie wykazanymi motywami choćby romansów ówczesnych. A więc trzy momenty

scen śmierci, spotkanie Litawora z Komturem, śmierć księżny, poznanie jej na pobojowisku — łączą poemat omawiany z *Jerozolimą*. Komtur szuka po polu mniemanego Litawora jak Adrast Rynalda, padająca z konia Grażyna przypomina Gildyppę, zaś scena poznania Litawora i Grażyny po walce opiera się na momencie odnalezienia przez Erminię omdlałego Tankreda.

Jak Grażyna, posiadająca cały szereg cech wspólnych z Kloryndą, nie jest przecież wierną jej kopią, nie posiada bowiem ani wszystkich właściwości pięknej Saracenki, ani też rysy jej nie są tylko z Tassa wzięte, tak samo i Litawor nie pokrywa się całkowicie ani z Tankredem, ani z którymkolwiek innym rycerzem krzyżowym, choć znowuż charakterystyka jego posiada sporo szczegółów zapożyczonych z epeji włoskiej. Zewnętrznie więc przypomina w chwili, gdy mieczem iskry z podłogi krzesze (w. 456—461), zarówno Tankreda (VII 43), rozbijającego orężem filar kamienny, jak i opromienionego Hetmana (XX 20), a skargi księcia litewskiego na butę Witolda, na utratę łupów (w. 340—452), po-brzmiewają echemi krzyków na butę hetmańską rycerza Argillana (VIII 63, 69).

Śmierć Litawora, a raczej okoliczności śmierć poprzedzające przypominają sytuację z *Goffreda* (II 38), gdy to przed stołem przygotowanym dla dwojga kochanków pojawia się nieznanemu rycerz, wśród ogólnego zaciekawienia wstrzymuje egzekucję i wreszcie daje się poznać, podobnie jak Litawor u stosu ze zwłokami księżny.

Pozostaje wreszcie do omówienia ostatnia warstwa reminiscencji wyniesionych ze studium *Jerozolimy*, a mianowicie stosunek stylu i języka *Grażyny* do *Goffreda*. *Grażyna* jest w twórczości Mickiewicza unikatem, o ile nie brać pod uwagę *Zywilli*, unikatem utworu stylizowanego na koloryt archaiczny. Mickiewicz pragnął dać poemat popisowy, celujący doskonałą znajomością starej polszczyzny, o czym wyraźnie świadczy porównanie wydania pierwszego z rękopisem. Poeta formy nowsze języka poprzerabiał na starsze, a więc *pokazywał* na *pokazował* (w. 4), *jechał* na *jachał* (w. 32) itp. Wzorem tej pracy emendatorskiej był mu język Piotra Kochanowskiego, nic tedy dziwnego, że książki tej nauczyciel kowieński od kolegów potrzebował. Z *Goffreda* zatem pochodzą archaizmy, jak *chocia* (w. 547), *kromia* (w. 423), *cale* (w. 189), *ku bronie* (w. 615) itp.; podobnie epitetów: *troskliwe powieki* (w. 63), *wnętrzna wrzawa* (w. 88), *pierzchliwe słowa* (w. 354), *kwapiona wyprawa* (w. 714); dalej zwroty, jak: *wstręty czynić* (w. 245), *sławę szczypać* (w. 186), *uchylać zwođu* (w. 993). Mickiewicz postępuje sobie w obrębie słownictwa Piotra Kochanowskiego całkiem swobodnie, kojarząc epitetów pewnych

rzeczowników z innymi, a więc przenosi *pierzchliwe strzały na sławę*, z *blach* i *żelazo zafarbowane* tworzy *blach zafarbowany* itp. Rzadziej spotyka się w *Grażynie* całe zwroty żywcem z *Goffreda* wyjęte, jak np.:

Do szczętu plemię wytracę złośliwe.	Do szczętu plemię jaszczurcze wygnie-
[I 87]	ciem. [w. 748]
Jaki z gniewliwej piorun jego ręki.	I jak straszliwy piorun jego ręki;
[IV 2]	[w. 930]

Wystudiowanie właściwości językowych Piotra Kochanowskiego wpłynęło na styl *Grażyny*, poważny, jędrny, rycerski, choć nie zawsze samoistny, na operowanie materiałem porównań, których genezę określili i Chlebowski, i Bruchnalski. Do wywodów obydwu uczonych dodać należy tylko uwagę, że studium o języku i stylu Mickiewicza musi się liczyć z Piotrem Kochanowskim bardzo, dokładniej, niż to tu dało się uczynić.

W porównaniu z utworami poprzednimi *Grażyna* jest zajmującym dowodem wyzyskania znajomości dalszych partii *Jerozolimy* u Mickiewicza, osobliwie zaś opisów walk zbiorowych w pieśniach IX i XX poematu. Zużytkowanie rysów z dziedziny tej zaczerpniętych wskazuje, że autor „powieści litewskiej” uczy się na arcydziele epiki rycerskiej rozwiązywania trudności technicznych, a mianowicie sposobu budowania scen zbiorowych, ożywiania opisu porównaniami, że dalej obrazom tym — nadaje koloryt historyczny przez wprowadzenie realiów, że wreszcie na wzór Tassa dobiera charakterystyczne rysy i właściwości bohaterów. Jak już w toku analizy zaznaczono, *Grażyna* czy Litawora niepodobna identyfikować z kreacjami Tassa, ani bowiem całość charakterystyk, ani sytuacje nie pokrywają się bez reszty. Innymi słowy, Mickiewicz nie jest ślepym naśladowcą epika włoskiego, stąd też sąd Chlebowskiego w tej sprawie musi ulec poważnej modyfikacji²⁹, ponieważ i tło, które poeta badał przez studia nad Strykowskiem, i ważniejsze momenty akcji, i przede wszystkim charakterystyka psychologiczna postaci nie wykazują „przewagi” elementów zapożyczonych z *Jerozolimy wyzwolonej*.

Powieść poetycka pisana na wygnaniu, *Konrad Wallenrod*, pomimo pokrewieństwa tła historycznego (walka Litwy z Zakonem), zasadniczej koncepcji ideowej, a wreszcie samego rodzaju literackiego i płyną-

²⁹ Sąd ten brzmi (Chlebowski, op. cit., s. 177): „Tło i akcesoria, charakterystyka postaci zewnętrzna i psychologiczna, uscenizowanie ważniejszych momentów akcji, przemowy i dialogi *Grażyny* są przeważnie zapożyczone lub swobodnie naśladowane z Tassa”. — Gdyby sąd ten przyjąć w całości, czym różniłaby się *Grażyna* od *Jagiellonidy*?

cych stąd konsekwencji, różni się od swej młodszej siostrzycy kowieńskiej bardzo poważnie jedną cechą pierwszorzędą, przewagą elementów lirycznych nad epickimi, co w pewnej mierze tłumaczy nam zjawisko całkowitej niemal niezależności poematu tego od utworu Tassa. Podkreślam to, ponieważ następne ogniwo w rozwoju epickich pomysłów autora *Pana Tadeusza* znowu bliższe jest *Jerozolimie* od *Konrada Wallenroda*.

W *Wallenrodzie* jednak istnieją nieznaczne reminiscencje Tassa, mianowicie motywy, które wykazała analiza *Ballad*, a więc reminiscencje historii Armidy. Armida tedy traci kochanka, oderwanego od jej boku przez obowiązek rycerski; rozstanie Rynalda z młodą czarodziejką przypomina analogiczny moment w historii Alfa. Obydwaj młodzieńcy usiłują pocieszyć zasmucone bogdanki nadzieją szczęścia (XVI 55 — w. 556—571 oraz IV), one zaś jednakowo reagują na otrzymany cios: Armida „Niespokojnie źrzenice toczyła” (XVI 18), Aldona „Oczy zbłąkane toczyła” (IV, w. 578). Nie od rzeczy będzie dodać, że Armida, w której ustach spotykamy wyrazy analogiczne jak u Aldony, podkreśla przełamanie antagonizmu narodowego (XVI 44), podobnie jak bohaterka Mickiewicza kilkakrotnie zaznacza usunięcie antagonizmu religijnego. A wreszcie obydwie kobiety są równie bezradne, równie samotne.

Na motywach tych, do których dodać by można dwa jeszcze szczegóły (Alf zakłada dla Aldony ogród, jak Armida dla Rynalda, i Alf z Halbanem potajemnie opuszczają zamek, jak Rynald z towarzyszami, przy czym nie udaje im się uśpić czujności kochanek), wyczerpują się podobieństwa, różnice zaś nie mieszczą się w ramach roztrząsanego tu zagadnienia.

Poza *Powieścią Wajdeloty* dwie reminiscencje wskazują na związek *Konrada z Jerozolimą*, jakkolwiek jedna z nich należy do filiacji konceptu w epoce baroku bardzo powszechnego. Chodzi mianowicie o koncept antytezy ognia i wody, symbolu namiętności i smutku miłosnego. Motyw ten upowszechnił w naszej liryce barokowej Jan Andrzej Morzżyn, idący tu szlakiem Mariniego, pomysł ten jednak występuje już u Tassa (IV 76). Ta sama antyteza, złagodzona jednak znacznie przez samo ujęcie stylowe, przede wszystkim zaś przez podkład uczuciowy, stanowi treść drugiej zwrotki *Pieśni z wieży*.

Jak zaznaczono powyżej, w wyobraźni Mickiewicza odbiły się pewne szczegóły z Tassowych opisów przyrody. To samo daje się zauważyć w *Konradzie Wallenrodzie*. Opis przebudzenia się Erminii o świcie:

Drobnego ptastwa wesołe śpiewanie
I wody, która cicho się ruszała,
Ku dniowi z wiatry lekkimi igranie; [VII 5]

— zabarwił obrazek świtu zastającego Wielkiego Mistrza u stóp wieży:

promyk jutrzeński
Już zarumienił lica cichej wody;
Pomiędzy liściem drzemiącej krzewiny
Ze szmerem ranne przewiewały chłody,
Płaszęta cichym ozwały się pieniem, [III, w. 295—299]

Drobiazg ten w stosunku dziejów literatury polskiej do *Goffreda* jest bardzo charakterystyczny, może nawet więcej, oznacza on fakt przełomowy, zapowiedź zachodu słońca wielkiego poematu. Oto przekład, który przez dwa wieki był piastunem literatury polskiej, tutaj przestaje wystarczać, poziom poezji polskiej dorównuje poziomowi arcydzieła włoskiego, którego subtelności Piotr Kochanowski nie zawsze szczęśliwie umiał odtworzyć. Jak geniusz Dantego poprzez tekst Wergiliusza docierał niekiedy do autentycznych pomysłów Homera, tak tutaj artyzm Mickiewicza sięga do wyżyn subtelnej melodii Tassa, omawiany bowiem opis poranka w oryginale włoskim ma istotnie melodyjność, przebijającą u Mickiewicza:

*fin che garrir gli augelli
non senti lieti e salutar gli albori,
e mormorar il fiume e gli arboscelli,
e con l'onda scherzar l'aura [...]. [VII 5]*

Pokrewieństwo *Pana Tadeusza* z epiką bohaterską w ogóle, z poematem zaś Tassa w szczególności, jest faktem powszechnie znanym³⁰. Geneza tego faktu, a więc uświęcone tradycją używanie epickich *loci communes* nie wymaga również bliższych omówień — jest to sprawa owego „macierzystego chleba”, o którym mówi wiersz do Lelewela. Analiza *Grażyny* wskazała, jaką drogą Mickiewicz do posiadania chleba tego doszedł, dziwić się więc niepodobna, że rezultaty studiów nad techniką epicką zużytkował w dziele, które miało być syntezą całej twórczości wielkiego romantyka. Zużytkował je zaś podwójnie: jako motywy akcji oraz jako ornamenty stylowe.

Dzieje Armidy — by zacząć od motywów akcji — wpłynęły do pewnego stopnia decydująco na ukształtowanie akcji *Pana Tadeusza*, mianowicie ta ich partia, którą poeta przejął już w *Konradzie Wallenrodzie*, a więc pożegnanie z Rynaldem. Analogie obydwu historii dają się stwierdzić dopiero w księdze VIII *Pana Tadeusza*, w scenie decydującej rozmowy niefortunnych kochanków. Armida i Telimena na widok ucho-

³⁰ Zob. S. Windakiewicz, *Prolegomena do „Pana Tadeusza”*. Kraków 1918, s. 203.

dzących ofiar apelują do wspomnienia chwil rozkosznych i przeciwstawiają im terażniejszość:

Było to kiedyś, żem ci była miła,	Szukałeś wzroku mego, teraz go unikasz,
Czegoś dziś pamięć urazę przynosi.	Szukałeś rozmów ze mną, dziś uszy
[XVI 43]	zamykasz, [w. 431—432]

Obydwie kochanki biorą winę na siebie:

Niechże za zdrady i za moje winy	Dobrze mi tak! lecz straszną nauczona
Słusznie od ciebie cierpię to karanie,	próbą,
[XVI 46]	Wierz mi, iż więcej niż ty gardzę
	sama sobą! [w. 438—439]

Rynald i Tadeusz zaskoczeni wyrzutami reagują rumieńcem, by dalej przemówić do poczucia moralności zawiedzionych niewiast:

Przebóg, sromoty z grzechami pierw-	Wszak to nieprzyzwoicie, to, dalbóg,
szymi	jest grzechem. [w. 444]
Nie wspominajmy [...]	[XVI 54]

— a wreszcie powołać się na wojnę, nie pozwalającą oddawać się miłostkom:

Kto sławy pragnie, kto wiarę miłuje,	kiedy tyle młodzi,
Przeciw pogaństwu bieży do Syryjej.	Tylu żonatych od żon, od dzieci uchodzi
[XVI 32]	Za granicę, pod znaki narodowe bieży?
	[w. 454—456]

Niechęć Rynalda do próżnowania w cichym kącie i zasłanianie się rozkazem wodzów (XVI 33 i 55) ma swą analogię u Tadeusza, który również nie chce „zdrów żyć na wsi”, co zresztą popiera rozkazami ojca i stryja. Kochanki wobec tych argumentów pozornie ustępują:

Jedź, nie wściągamy cię, masz swoje	nie chcę ci zagrażać
przyczyny. [XVI 46]	Drogi do sławy [...] [w. 462—463]

Jest to jednak fortel bezskuteczny, bo nawet litość wydobyć może z serc młodych wojaków nie więcej nad zapewnienie wiecznej miłości:

Darmo nań miłość łagodna naciera,	Wzruszył się, przejęły go szczery żal
[.]	i litość, [w. 476]
Ale się litość na jej miejsce wdziera,	Że będą długo, zawsze w myśli mej
[XVI 51]	przypomne
Chcę twoją pamięć w sercu mieć	I, dalibógże, nigdy ciebie nie zapomnę.
i w duszy.	[w. 484—485]
Twoim rycerzem będę [...] [XVI 53]	

W przytoczonych ostatnio słowach Tadeusza trudno nie wyczuć pogodnej ironii, stąd nasuwa się przypuszczenie, że Mickiewicz daje tu coś w rodzaju parodii tradycyjnego w epice motywu rozstania się kochanków. Żądanie bowiem Saracenki, by Rynald zabrał ją z sobą, godzi się całkowicie z akcją poematu, w której Klorynda czy Gildyppa grają poważną rolę — Telimena w sytuacji analogicznej jest śmieszna, co Tadeusz bezwzględnie podkreśla słowami o markietance. To samo da się powiedzieć o zakończeniu scen obydwu, zmieniającym kochanki w furie mściwe, pełne wyrzutów i zemsty. Armida poświęciła Rynaldowi wszystko, od zalotników aż do „panieństwa jagody”, Telimena zarzuca Tadeuszowi, że „uwiódł sierotę”, po czym następują przekleństwa.

Zacytowany w książce Windakiewicza w. 493: „Miłość, wierząc mi, ogród rozkoszy uczyni”, aluzja do miejsca akcji pieśni XVI *Goffreda*, zamyka podobieństwa, których ilość każe stwierdzić, że w kompozycji omawianej sceny *Pana Tadeusza* historia Armidy odegrała decydującą rolę. Stwierdzenie to z kolei pozwala bliżej określić, co z rysów Armidy wpłynęło na sposób ujęcia Telimeny. Da się to wyświecić przez określenie różnic pomiędzy obydwoma scenami.

U Tassa dwa przemówienia Armidy (XVI 40—50 i 56—59) przegradza apologia Rynalda, rzecz całą kończy monolog opuszczonej czarodziejki. Są to zatem trzy monodie o podkładzie tragicznym. Mickiewicz operuje bardzo żywym dialogiem, według którego zestawiono powyżej reminiscencje, a więc elementem dramatycznym wprowadzicie, pozbawionym jednak grozy namiętności, cechującej kreację poety włoskiego. Armida, nawet zdradzona, nie przestaje kochać młodego rycerza, stąd też jeden z epigonów Tassa, piszący dopełnienie *Jerozolimy*, wbrew pogodnemu zakończeniu epepei każe ginąć namiętnej Saracence śmiercią samobójczą³¹. W Telimenie ni krzty tragizmu doszukać się niepodobna; podstarzała piękność, wyposażona zresztą dobrym sercem, pociesza się bardzo prędko, dramat więc nabiera odcienia komicznego. Mickiewicz tedy, który w Aldonie rozpaczliwą namiętność Armidy zmatował rezygnacją, namiętności tej nie odtworzył i tutaj, na wzór Tassa zainscenizował natomiast rozwiązanie intrygi Telimeny z Tadeuszem, nadto uzupełnił charakterystykę „cioci” kilku rysami zmysłowości i podrażnionej ambicji kobiecej.

Druga, większa grupa drobnych motywów genetycznie związanych z *Jerozolimą* skupiła się w pieśni IX *Pana Tadeusza*, w opisie bitwy,

³¹ *Cinque canti di Camillo Camilli aggiunti al „Goffredo” de T. Tasso* — częste w wydaniach z w. XVII, np. z r. 1653.

której ustęp centralny, a mianowicie pojedynek Hrabiego z Rykowem, należy do typowych, tradycyjnych chwytów epiki bohaterskiej, zarówno u Homera jak u Tassa. Do *Jerozolimy* specjalnie sprowadzić można „wyzywania się wzajemne i szyderstwa wodzów podczas walki”³². Inny moment walki krzyżowców z Saracenami, wzięcie do niewoli ostatniego z niedobitków, Altamora (XX 140, 141), odbił się na scenie kapitulacji Rykowa, przy czym wyrazy Goffreda słyszymy od Podkomorzego. Łączące się z tym samo zakończenie bitwy (*Goffred XI* 82) zestawiono u Windakiewicza, garść szczegółów, podaje nadto Bruchnalski³³.

Język Mickiewicza w ogóle, a *Pana Tadeusza* w szczególności, czeka dotąd — jak się już zaznaczyło — na opracowanie, że jednak odbiła się na nim lektura przekładu Kochanowskiego, dowodzą szczegóły przytoczone poprzednio. Całość obrazu wskazuje, że na przejściu „od sielanki do epopei” w *Panu Tadeuszu* poemat włoski odcisnął swe piętno w sposób ciekawy — tzn. dostarczył wątku do rozwiązania intrygi miłosnej, ponadto zaś stał się źródłem drobnych czy to momentów akcji, czy wreszcie ornamentów w guście epickim. Był to zarazem punkt zenitalny tej linii rozwojowej pracy nad wzrostem uzdolnień epickich Mickiewicza, wykazanej już przez analizę *Grażyny* — a więc i udziału w tej pracy *Jerozolimy wyzwolonej*. Stwierdzić należy, że udział ten był zarówno bogaty i różnorodny jak też owocny.

3

Utwór rozpoczynający wraz z *Grażyną* dzieje romantycznej epiki rycerskiej w Polsce, Malczewskiego *Maria*, stanowisko swe zawdzięcza dłuższemu epizodowi batalistycznemu, opisowi walki oddziału wojska kresowego z czambułem Tatarów. Opis ten, pełen plastyki, posiłkuje się całym szeregiem drobnych rysów wystudiovanych na analogicznych obrazach *Jerozolimy wyzwolonej*, zwłaszcza na scenach napadu wojska arabskiego pod wodzą Solimana na obóz krzyżowców (IX) oraz wielkiej bitwy, zamykającej epopeję włoską (XX), a więc na tych scenach, które zabarwiły tok *Grażyny*. Podkreślić przy tym należy, że rysy te to znowu owe komunały epickie, typowe właściwości stylu bohaterskiego.

I tak jednym z najczęstszych u Tassa jest porównanie rycerza walczącego do pioruna lub błyskawicy (IX 49, 22, XX 53 itp.); porównanie

³² Windakiewicz, op. cit., s. 204.

³³ *Ibidem*, s. 204—209. — W. Bruchnalski, *Reminiscencje w „Panu Tadeuszu” z Homera, Wergiliusza i Tassa*. „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1888, s. 120—121.

to spotyka się i w pieśni II *Marii* (w. 828, 1078). Inne ulubione porównanie Tassa, porównanie rycerza do wezbranego potoku lub rozkiełzanego rumaka, stosuje Malczewski w opisie Waclawa, łącząc kunsztownie obydwa motywy:

<p>Jako koń w pańskiej stajniej urodziwy [.] Kiedy się urwie, bieży niewściągliwy [.] Wyniosłym karkiem trzęsie, a u grzywy Plecione kosy z wiatrami igrają, Piasek kopyty w prętkim biegu ciska I rże ogromnie, i nozdrzami pryska — [IX 75]</p> <p>Tak jako potok, kiedy z wiosny wzbierze; [XX 81]</p> <p>Rzeka, co niesie domy wywalone — [IX 22]</p>	<p>I jak wstrzymany potok w swoim bystrym pędzie Dno porze i rozwała łożyska krawędzie; I jako rumak, z pęta gdy lot swój rozwija, Rwie ziemię, ogień ciska i wiatry wymija; [w. 917—920]³⁴</p>
---	--

Tasso chętnie porównywa swych rycerzy do lwów; z porównań tych jedno osobliwie uderza plastyką: bezimienny Ojciec w pieśni IX prowadzi przeciwko Solimanowi swych pięciu synów, jak lwica swe młode — porównanie to charakteryzuje u Malczewskiego stosunek stolnika do zięcia.

<p>Tak lwica sroga libijskiej pustyniei Dzieci, u których zęby jeszcze małe — [...] wywodzi [...] [IX 29]</p>	<p>Jak lwica, opuściwszy swoje lwiatko, skoczy Zajadłym męstwem [...] [w. 1074—1075]</p>
---	--

Porównania jednak nie wyczerpują zależności *Marii* od *Goffreda*. Dziedzinę drugą, nie mniej bogatą, stanowią rozmaite realia bojowe, drobne rysy i szczegóły, charakteryzujące czy to ruchy wojsk, czy przygotowania wstępne. A więc kopie wojsk Goffredowych wyglądają jak „las jaki wysoki” (XX 29), podobnie oddział polski uderza „lasem dzied najeżonych” (w. 1020); bitwę, jak u Tassa (XX 31), rozpoczynają trąby (w. 997), zbieżności widać w opisie pola bitwy (XX 60 — w. 1020—1026). Również typowe sytuacje z walk krzyżowców znalazły oddźwięk w *Marii*, przede wszystkim nadzwyczajne przewagi rycerza i nagłe pojawienie się odsieczy w chwili krytycznej. Częste motywy sytuacyjne,

³⁴ Cytaty z tego utworu podaje się za edycją: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Podług autografu wydał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył J. Ujejski. Wyd. 2, przejrane. Kraków 1925. BN I, 46.

pojedyńki kończące się ścięciem przeciwnika i opisem ruchów odciętej głowy (XX 39, IX 78, IX 70) odbiły się na opisie momentu centralnego bitwy, pojedynku Miecznika z Chanem (w. 1080 n.).

Wojenne motywy *Jerozolimy* zabarwiły, nieznacznie zresztą, również i twórczość Józefa Bohdana Zaleskiego. Charakterystyczna jest okoliczność, że ukraiński dumkarz z bożej łaski, liryk z powołania, tylko w próbach młodzieńczych szedł za natchnieniami Tassa, późniejsze zaś próby epickie od reminiscencji tych są wolne. A więc *Janusz Bieniawski* ma cechy Tassowe, zaś *Potrzeba Zbaraska* wkracza w dziedzinę promieniowania innych motywów i źródeł literackich.

W *Januszu Bieniawskim* śmierć młodego Kozaka autor wystylizował na modłę epopei włoskiej, dzięki porównaniu ginącego do dębu (*Goffred* IX 39) czy opisowi pogrzebu (III 54, 67, 73).

Znamienny jest szczegół, że największa zasługa Zaleskiego na polu twórczości epickiej, jakkolwiek nie oryginalnej, tj. przekład pieśni serbskich, również wykazuje ślady lektury Tassa. W przedmowie mianowicie do swego tłumaczenia zaznacza poeta podobieństwo cara Lazara do Hetmana krzyżowego:

Z czystości obyczajów, z pobożności i męstwa podobny do Godfreda z Bouillon, ma przy tym charakter słowiański, lubi biesiady, śpiewy i przepych; tą stroną łączy się ze skłonnościami swojego narodu³⁵.

Synkrysis ta świadczy co najmniej o dobrej znajomości arcydzieła „Piotra — zakonnika mieczowego”, jak zwie Zaleski tłumacza w *Przechadzce za Rzymem*.

Znajomość tę poświadcza przejście do erotyków śpiewaka *Rusatek* innego motywu, w tym wypadku z historii Armidy. Wspomnienie biustu uroczej Saracenki

Mniejsza część piersi na wierzch się wymyka,
Większą część kryje szata zazdrościwa;
Ale chocia je przed okiem zamyka,
Przechodzi rąbek i szatę myśl chciwa. [IV 31]

³⁵ J. B. Zaleski, *Pisma*. Wydanie zbiorowe. T. 3. Lwów 1877, s. 17. Prawdopodobnie przekład Kochanowskiego zabarwił do pewnego stopnia styl *Pieśni* w tłumaczeniu Zaleskiego. Tak np. III 105 w „zwiadach” charakterystyka Turków w ustach Miłozsa: „Dosyć znaczna jest siła u Turków; Ale łącno bój stoczyć możemy, Możem pobić na głowę pohańców. Bo się nie zda to mnóstwo do bitwy, Niedołęgi — hodzije a hodże, Czerń a kupcy, a chude pacholki, którzy nigdy nie byli na wojnie, A dziś przyszli, by chleba nałowić. Co zaś wojska tęższego u Turka, zaniemogło na ciężką chorobę, na chorobę serdeczną — na bojaźń” itd. — przypomina przemówienia Solimana (IX 17—19) oraz Goffreda (XX 16).

przebija się wyraźnie w kilku drobiazgach erotycznych Zaleskiego, a więc w *Kalinowym moście* i w *Rusałce*. W ten sposób *Jerozolima wyzwolona* staje się raz jeszcze pomostem łączącym erotyk barokowy z erotykiem romantycznym.

4

Sprawa tzw. bluszczowości Słowackiego, a więc specyficznej wrażliwości poety na twory piękna znane mu z lektury, rozpatrywana wielokrotnie i wyczerpująco, pozwala z góry przypuścić, że doskonale znana mu epopeja włoska musiała wycisnąć na twórczości autora *Beniowskiego* piętno bardzo poważne, osobiście gdy się uwzględni rozległe studia nad tym utworem, studia poświadczane przez samego poetę³⁶. Jak bowiem widać z przytoczonego we wstępie do rozprawy niniejszej wyznania Słowackiego, *Goffred* był mu znany od lat dziecięcych, data zaś owego wyznania wskazuje, że lekturę tę uprawiał niemal do ostatnich dni życia i twórczości. Lekturze tej, która przebywajacemu na obczyźnie pocie „zastąpi [...] w pewnym względzie Polaków”, o tyle że stanie się źródłem odświeżającym jego zasoby językowe, towarzyszy cały szereg aluzji do osób czy zdarzeń *Goffreda* — częstych czy to w *Podróży na Wschód*, czy w *Beniowskim*, w *Królu Ladawy*, czy w *Złotej Czaszce*, w *Fantazym* wreszcie lub *Wykładzie nauki*. Dalszym następstwem rozczytowania się w Tassie będzie fakt przejmowania odeń pewnych rysów, stylizowanie utworów własnych na wzór pewnych pomysłów czy motywów epopei włoskiej. Fakt ten odbił się już na młodzieńczej twórczości Słowackiego w sposób wyraźny i charakterystyczny.

Czynniki, które zadecydowały o rozczytowaniu się młodego Słowackiego w epopei włoskiej, są dość rozmaite, obok bowiem względu na wartość językową przekładu Piotra Kochanowskiego wpłynęło tu silnie entuzjastyczno-sympatetyczne stanowisko Byrona, wreszcie motyw ten sam, który odbił się na *Grażynie*, a więc poszukiwanie realiów rycersko-romantycznych. Entuzjazm Byrona, sympatia jego dla Tassa przeniosły się u Słowackiego na dzieło epika renesansowego, obudziły zajęcie pewnymi przynajmniej dzieła tego właściwościami, mianowicie aparatem jego baśniowo-fantastycznym, rysami egzotycznymi, pokrewnymi modnemu podówczas orientalizmowi, a wreszcie cechami erotyku Tassowego. Nie mniejsze znaczenie posiadała „dydaktyczna” strona *Goffreda*, a więc wy-

³⁶ Stosunek *Goffreda* do twórczości Słowackiego szczegółowo przedstawia cytowana rozprawka Krzyżanowskiego, *Wpływ Tassa na twórczość Słowackiego*. Tytuł tego studium z powodów od autora niezależnych (wprowadzony przez redakcję) jest w stosunku do treści zbyt obszerny, gdyż omówiono w nim zagadnienie tylko do r. 1841. (Zob. przypis 18).

studiowanie na nim elementów stylowych, dzięki którym Słowacki mógł nadać utworom swym koloryt czy to archaiczny, czy nawet lokalny, co wówczas, wobec zarysowania się prowincjonalnych szkół poetyckich, wobec postulatów wysuniętych przez utwory Waltera Scotta i innych, było prawie koniecznością.

Czynniki te odbiły się wyraźnie na zakończeniu „romansu ukraińskiego”, na scenie śmierci Żmii w pojedynku z wrogiem jego śmiertelnym, Baszą. Szczegóły pojedynku, jak rozbitcie szyszaka Baszy, jastrzębie krążenie Turczyzna około wroga, a wreszcie efekt akustyczny walki, mają swe analogie u Tassa, zwłaszcza w pojedynku Tankreda z Kloryndą (III) lub Arganta z Rajmundem (VII) i w innych epizodach (IX 23, XII 43).

Ze względu jednak na sytuację, a więc przebieg i zakończenie walki, zasadnicze znaczenie ma tutaj opis krwawego pojedynku Tankreda z Argantem w pieśni XIX *Goffreda*. Śmiertelni wrogowie oddalają się od miasta, by nikt im w walce nie przeszkodził. Argant obala Tankreda, sam jednak pada również i podnosi się za późno, otrzymuje nowy cios, walczy dalej wprawdzie, ale siły go opuszczają, ciężar zbroi przygniata, wreszcie ginie, nie chcąc pardonu od rycerskiego zwycięzcy. Wszystkie te rysy mamy w *Żmii* (VI, w. 15—144).

Epilog owego pojedynku, pojawienie się na pobojowisku rozmiłowanej Erminii, która nieprzytomnemu Tankredowi przynosi pomoc, tamując mu krew odciętymi swymi warkoczami, wywołał scenę ukazania się nad konającym Żmiją nieszczęsnej Kseni:

gdzie krew ciecze,	Ale na próżno wysłedza ranę,
Patrzy i rany nalazwszy — ogrzewa	Chce krew zatrzymać rąbkiem warkoczy.
[XIX 111]	[VI, w. 157—158]
Ale, krom rąbku, w takiej odległości	
Nie ma, czym by mu rany opatrzyła.	
[.]	
Złote warkocze zurzynała sobie,	
[XIX 112]	

Obydwie te sceny wskazują, że ową „sztukę rozwiązań”, na której trudności autor *Beniowskiego* jeszcze na poły ironicznie uskarżać się będzie, wystudiował Słowacki na Tassie, na rozwiązaniu jednej akcji *Goffreda*, a mianowicie historii Tankreda, Kloryndy i Erminii. Inny etap tej historii, śmierć przebranej w zbroję rycerską Kloryndy z ręki nie poznającego jej rycerza, dostarczył Słowackiemu pomysłu rozwiązania *Lambra*, stał się zawiązkiem sceny zabicia i poznania Idy (II, w. 565—764).

Motyw ostatni wyjaśnia najlepiej stosunek Słowackiego do Tassa w młodzieńczym okresie twórczości autora *Mnicha*. Romantyk polski

przez pryzmat bajronowski spogląda na pomysły epika włoskiego, zwraca uwagę na dramatyzm i bolesne sytuacje w *Goffredzie*, zgodnie zaś z potrzebami środowiska, w które je wprowadza, nadaje im nowe, w duchu czasu czy mody literackiej, zabarwienie. Zewnętrznym stosunku tego wyrazem jest zmiana rycerskiej zbroi Kloryndy na kostium bajronskiego pazia-kochanki. Metamorfozie tej towarzyszy odpowiednie przetworzenie rysów bardziej wewnętrznych: bohaterowie Tassa, walczący przede wszystkim dla sławy, giną w boju rycerskim, od miecza Tankreda, rycerza bojującego dla idei; u Słowackiego narzędzie śmierci, sztylet, wymierza karę renegatowi, staje się narzędziem zbrodni w rękę zamroczonego narkotykiem korsarza. Romantyk polski, artysta w każdym calu, dba dokładnie o konsekwencje swego stanowiska, stąd gdy Tankred, wiedziony rycerską chęcią okazania pomocy wrogowi, poznaje tragiczną pomyłkę, Lambro odsłania twarz rzekomego pazia pod wpływem wyrzutów sumienia. Tę samą konsekwencję widać w nastroju nad scenami śmierci się unoszącym. U Tassa grozę mimowolnego zabójstwa łagodzi, niby przebłysk słońca, nadzieja zbawienia pięknej Saracenki, podstawa przyszłego ukojenia Tankreda; szorstkość dzikiej sceny ukazującej dwa nieruchome ciała rycerskie zmniejsza znowuż widok złoto-włosej Erminii, pełnej miłości i poświęcenia. Słowacki sceny śmierci Hetmana w *Żmii* i *Idy* w *Lambrze* powłókł całunem rozpaczliwego i beznadziejnego mroku, harmonizującym z charakterem zarówno akcji jak i danych postaci.

Historia Armidy, a więc tryskający pełnią życia i namiętności erotyk renesansowy, w twórczości młodzieńczej Słowackiego wybitniejszych śladów nie pozostawiła. Nie jest jednak wykluczone, że stąd właśnie pochodzi, częściowo przynajmniej, pomysł zbudowania przez *Żmiję* pałacu cudownego dla rusałki oraz motyw uwięzienia popa w pałacu hetmańskim. Prawdopodobnie mamy tu to samo zjawisko, które zaobserwowaliśmy u Mickiewicza w *Balladach* — tzn. posługiwanie się motywami pseudoludowymi, ściśle biorąc, łączenie elementów fantastycznych Tassa z rysami pieśni ludowej i zastępowanie drugich przez pierwsze.

Z biegiem czasu percepcja dotychczasowa elementów fantastycznych historii Armidy ustąpi miejsca zrozumieniu i odczuciu walorów psychologicznych tej postaci, może wskutek wystudiovania charakterów kobiecych dramatu Szekspirowskiego. Już bowiem pierwsza tragedia nowego okresu wykazuje reminiscencje tych właśnie kart *Jerozolimy wyzwolonej*. A więc opowiadanie Armidy o zmyślonych krzywdach doznanych od stryja opiekuna (IV 44 n.) podzwania w relacji *Balladyny*, kreowanej przez Kostryna księżniczką Trebizondy, o nielitościwym wuju, który zagrabił jej dzielnicę (IV, w. 29—32). Sławny motyw sceny ogrodowej Tassa, osłonięcie kochanka własną pierśią (XVI 49), pojawia

się i w ustach Balladyny (IV, w. 251—260), a inną reminiscencję tej partii *Goffreda* słyhać w słowach Lilli Wenedy do Gwinony:

Ten sobie — gdy wzrok w gładki kry- szał kładła, Czynił z jej oczu wesołych wierciadła. [XVI 20]	Ja z moich oczu zrobię ci źwierciadła, W których się będziesz ty widziała piękną, [I, w. 287—288]
---	---

Skargą Tankreda uwięzionego w pałacu Armidy (VII 48—49) porzmiewają wreszcie lamenty Goplany (V, w. 45—50).

Reminiscencje przytoczone są próbkami miłosnego stylu Słowackiego; istnienie ich dowodzi, że i w tej dziedzinie *Goffred* zaważył na twórczości naszego romantyka. To samo potwierdza sielanka *W Szwajcarii*. Perła ta polskiej poezji erotycznej wykazuje dowodnie, jak mistrz słowa umiał na wytartych w długim obiegu, konwencjonalnych środkach stałego inwentarza natchnień miłosnych wycisnąć piętno swe indywidualne, a zarazem piętno wieczystego piękna. Ujęcie tematu lekkie i swobodne, lokalizacja przygody i prześwietlenie wywołanych przez nią uczuć na tle srebrnych gór odbierają poematowi rysy szarej codzienności, zacierają konwencjonalność powieści, zauważoną już przez Małeckiego. A te właśnie elementy powszednie, środki techniczne od wieków znane, stawiają *W Szwajcarii* blisko erotyku włoskiego, czy w ogóle romańskiego³⁷, m. in. erotycznych partii *Jerozolimy wyzwolonej*. W znanej poecie doskonale, jak *Żmija* i *Lambro* dowodzą, opowieści o bólu Tankreda po stracie Kloryndy góruje nad innymi uczuciami pragnienie śmierci, przechodzące wreszcie w cichą rezygnację na tle nadziei połączenia się z ukochaną za grobem; motyw ten rozpoczyna *W Szwajcarii*:

<i>Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,</i> <i>sia l'un cenere e l'altro in un sepolto.</i> [XII 99]	I nie wiem, czemu ta dusza, z popio- 16w, [.] Czemu nie leci za niebieskie szranki, [w. 3—5]
---	--

Skarga Tankreda na bezcelowość życia-męczarni (XII 77) przypomina się znowuż w ustępie końcowym sielanki („Bo i tu — i tam — za morzem — i wszędzie” etc. (w. 429), wyraźnie jednak motyw z *Jerozolimy* pochodzący, motyw „szaty zazdrościwej” (IV 31, XV 61), który tak zajmował Zaleskiego, da się wykazać w obrazie dziewczeczki widzianej we wnętrzu grotty górskiej (w. 142—145). Z reminiscencją tą wiąże się

³⁷ Por. S. Windakiewicz o stosunku do *Canzoniera* Dantejskiego i *Diviny* w: *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*. Kraków 1910. — Por. też M. Szykowski (*Słowacki a Calderon*. „Biblioteka Warszawska” 1905, t. 3, s. 18—19), który zwracał uwagę na reminiscencje z Calderona.

inna: pomysłowi „zdroju śmiechu” (XV 61) zawdzięcza istnienie „fontanna szczęśliwości” w *Poemie Piasta Dantyszka o piekle*³⁸. Poemat ten wiąże się zresztą również i z historią Tankreda, dzięki motywowi rąbania zaklętego lasu, motywowi pochodzącemu od Dantego, stylizowanemu jednak wzorem Piotra Kochanowskiego.

Reminiscencje przytoczone są tylko drobnymi kamykami, zbieranymi przez fantazję poety w czasie lektury poematu Tassa, kamykami, które z czasem wejdą w skład mozaiki odtwarzającej koleje Beniowskiego. Tam gdzie analiza pozwala je wydobyć, grają one częstokroć rolę podrzędną — zbiór ich jednak jest zajmującym świadectwem powstawania i rozrastania się stylu Słowackiego.

Od chwili ukazania się Mickiewiczowskich *Ballad i romansów*, osobliwie zaś *Romantyczności*, zawierającej odpowiedź na artykuł polemiczny Jana Śniadeckiego, w dziełach poetyckich epoki pojawiają się coraz częściej dygresje o charakterze krytycznoliterackim, programowym lub polemicznym, dygresje zatem raczej publicystyczne. Tak było w *Dziadach* kowieńskich (polemika z cenzorem), tak w *Konradzie Wallenrodzie* (programowa charakterystyka poezji ludowej), w *Dziadach* drezdeńskich, a nawet w *Panu Tadeuszu*. Zjawisko to występuje u Słowackiego (*Kordian*, *Balladyna*, *Dantyszek*), by do szczytu dojść w *Beniowskim*. Dzięki temu zwyczajowi literackiemu na podstawie *Beniowskiego* możemy dość dokładnie określić genezę tego poematu w związku z sympatiami i antypatiami literackimi poety. Wśród pierwszych poeta romantyczny wymienia często dwu epików włoskich, Ariosta i Tassa, jako tych, którzy wskazują mu drogę twórczości. Osobliwie o Ariście słyszymy dość często, a więc o „ariostycznej drodze”, o „naśladowaniu metrycznego Włocha”, o wzorowaniu się na „Ariście [...], nie na Homerze ślepy” itp. Uwagi te miały być dla czytelnika wskazówką, że powieść o przygodach konfederackich była nie poważną, jednolitą epopeją „bohaterską”, że obok pierwiastka epickiego wprowadzała cały świat dygresyj, ekskursyj, wątków o charakterze subiektywnym, lirycznym, satyrycznym, że cały kunszt poety kierował się ku łączeniu harmonijnemu czy dysonansowemu tych właśnie elementów treści. „Ariostyczna droga” oznaczała tu tedy właściwości techniczne, sposób opowiadania, pozorne zaniedbywanie narracji, snucie i przeplatanie kilku akcji równocześnie, itp. — ową technikę bujną, lotną i kapryśną zarazem, którą do takiej maestrii doprowadził śpiewak przygód *Orlanda szalejącego*. Groteckowej tej zaś zawartości musiała odpowiadać forma wierszowa, nader giętka, nadająca się do igraszek, a więc nie poważny heksametr lub jego polski odpowiednik, 13-zgłoskowiec, lecz *ottavarima*, zwrotki mieniące

³⁸ Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, s. 34.

się jak oszlifowany brylant czy to u Ariosta, czy w *Don Juanie* Byrona. Zamiar zaś wprowadzenia *ottavarima* wymagał pewnej rozwagi, więcej nawet — zbadania, czy forma ta da się na większą skalę stosować. W rezultacie Słowacki przestudiował z tego punktu widzenia oktawy *Goffreda*, jak dowodzą choćby uwagi o stylu Piotra Kochanowskiego, „gwałtem chcącego należytą językowi polskiemu harmonię wydrzeć z ust czytelnika”³⁹. Że studium to zadecydowało o wybraniu oktawy właśnie, świadczy wyznanie poety, że wzorem mu jest nie Ariost i nie Byron w technice wiersza, jakkolwiek strofą tą pisali, a Tasso właśnie:

Więc rzecz, co działa się tam gdzieś za Sasa,
Muszę opiewać całą wierszem Tassa. [III, w. 127—128]

Studium oktawy *Goffreda* wywołało dalszą recepcję pewnych poematu tego motywów, recepcję od poprzednich, dzięki pokrewieństwu formy, silniejszą. W *Beniowskim* tedy coraz to częściej poczynają pojawiać się reminiscencje z historii Armidy, z drobnych fragmentów układa się cały obraz. Zapowiedzią jego staje się podróż Tankreda-Beniowskiego nocą na stepie, przy akompaniamencie westchnień, zamek nad jeziorem, głuchy tętent kopyt, kurier — służka Armidy przemieniony w Diwę, a wreszcie przerwanie podróży Tankreda w pałacu Armidy, Beniowskiego w pasiece. W tonie Tassa utrzymane marzenia konfederata o „zaczarowanym zamku albo rzece pełnej rusałek” (III, w. 262—263) stają się jawą, zawdzięczającą swe rysy Armidzie i jej rusałce. Uczesanie rusałki jest prawie identyczne z fryzurą Anieli:

I włosy, które w róg jeden zwinione Włosy jej długie, krucze, w róg zwinione
Na czole były, [...] Ciężyły głowie [...] [I, w. 625—626]
[...] długie i zgęstwione, [XV 61]

Do Armidy natomiast zbliża się starościanka przymiotami wewnętrznymi, stała bowiem w miłości, pełna pogardy dla zalotników, prosta i dumna, postępuje jak królowna wschodnia, harda wobec obcych, bez zastrzeżeń zaś oddana kochankowi wybranemu (*Goffred* XVI 38; *Beniowski* I, w. 569—572), a wreszcie nader przedsiębiorcza. Sytuacja bardziej jeszcze wzmaga podobieństwo obydwu dziewcząt — sytuacja pochodząca z *Jerozolimy*, jakkolwiek jest to stary motyw epicki, dzięki *Eneidzie* bardzo popularny⁴⁰. Rozstrzyga tu ujęcie stylowe. Przyłapawszy kochanków-zbiegów, dziewczęta rozpoczynają od pilnego wpatrywania się w ich twarze, by z kolei przejść do indagacji, przerywanej wzruszeniem, do wyrzutów, zapewnień wierności, a wreszcie scenę

³⁹ Słowacki, *op. cit.*, t. 10, s. 162.

⁴⁰ T. Sinko, *Hellenizm Słowackiego*. Kraków 1909, s. 92.

kończy omdlenie (*Goffred* XVI 41, XVI 36, XVI 48; *Beniowski* I, w. 660 n., 697 n., 721 n., 672).

Reminiscencja słów Armidy „*per questo sen [...] ignudo pria che giungano a te, passeran l'armi*”, znanych już z *Balladyny*, oraz zapewnienia „*me tosto ignudo spirto, ombra seguace [...] a tergo avrai*” (XVI 50, 59) powracają w liście Anieli:

Przy tobie zawsze będę — niewidoma.

I wprzód mi serce niż ciebie zabiją. [IV, w. 349—350]

I raz jeszcze w wydany przez poetę pięcioksięgu Armida wyposażyła swymi właściwościami, mianowicie drwiącą obłudą, panienkę ladawską (*Goffred* IV 65—67; *Beniowski* II, w. 565—575).

Dalsze koleje Armidy-Anieli należałoby omówić później w związku ze zmianą poglądów Słowackiego na rolę i znaczenie *Jerozolimy wyzwolonej*, konsekwentne jednak zachowanie zależności obydwu postaci w *Beniowskim* skłania do połączenia sceny rozstania się pierwszego kochanków ze sceną kończącą część pierwszą epepei barskiej.

Rozstanie Armidy z Rynaldem w ogrodzie zaczarowanym i powtórne spotkanie pod zdobytym miastem dostarczyły motywów do obrazu pożegnania Beniowskiego z Anielą na zawsze. Armida zamierza popełnić samobójstwo, Rynald chwytą ją za rękę, Saracenka mdleje; Aniela o samobójstwie wprawdzie nie myśli, ale jak Armida, skarżąc się „*dove me sola lasci*”, stwierdza, że pozostaje „sama jedna i opuszczona” (VII C, w. 251), po czym zemdlona osuwa się na ręce Beniowskiego (*Goffred* XX 128; *Beniowski* VII C, w. 284—286).

Zakończenie dziejów Beniowskiego i Anieli posągową grupą, a więc nowy przykład „sztuki rozwiązań”, przypominające analogiczne momenty *Żmii* czy *Lambra*, wskazywałoby, że inwencje Tassa raz jeszcze w tej dziedzinie miały oddać przysługę Słowackiemu. Ważniejsza od szczegółu tego jest wyraźna w *Beniowskim* tendencja stylizowania losów Anieli na wzór opowieści o Armidzie, sprawiająca, że piękna Podolanka stanowi jakby metamorfozę bohaterki Tassa. Zbliżenie sytuacyjne, pokrewieństwo scen obydwu pożegnań, oparte nie tylko na jednakowym zakończeniu, ale wpływające z podobieństwa charakteru obydwu dziewcząt, samodzielności każącej stworzyć sobie zaciszny azyl miłosny — oto cechy wspólne Armidzie i Anieli. Aniela jednak posiada coś, co od namiętnej, trochę dzikiej Armidy różni ją — podobnie zresztą jak Mickiewiczowską Aldonę — Aniela posiada duszę głęboką, płonąca miłością jasną i cichą, zdolną do poświęceń, przede wszystkim zaś owianą głębokim smutkiem, liryzmem, obcym tutaj właśnie Tassowi.

Charakterystyka drugiej z postaci dziewczęcych „*liady* barskiej” — Swentyny — wykazuje kilka reminiscencji z lektury *Jerozolimy*;

jedna z nich tak daleko od pierwowzoru swego, palmy Armidy, odbiega, że gdyby nie wyraźna wskazówka samego poety (III, w. 334), analogię dostrzec trudno by było. Reminiscencje inne należą do dziedziny ornamentów poezji erotycznej, w rodzaju omówionych przy analizie *W Szwajcarii* lub dramatów Słowackiego. Należy tu opis gołębia i opis róży (*Goffred* XV 5; *Beniowski* III, w. 240); motyw róży, symbolizującej szybkie przemijanie szczęścia, użyty po raz pierwszy w *Bieleckim*, powtarza się w *Balladynie* i *Ojcu zadżumionych*, do pełni wyrazu zaś dochodzi w charakterystyce Swentyny właśnie, gdzie zresztą wygląda na bliższe rozwinięcie cechy dziewiczości kwiatu, co zatarciu uległo w przekładzie Kochanowskiego:

<p>— <i>Deh mira — egli cantò — spuntar la</i> <i>dal verde suo modesta e verginalla,</i> Widzicie różą, co wpół wychylona Dopiero swoje opowiada przyście — I wpół zawarta, a wpół rozwinięta Jeszcze niedoszłe ukazuje liście.</p>	<p><i>rosa</i> Na to — jak róża, która nie jest do dna Białą, lecz w liści kryształowej czarze Kryje rumieniec, a kiedy swobodna, Słońcu odemknie łono i pokaże Swój rubinowy wstyd i tę konieczną Białego kwitu rumianość serdeczną —</p>
[XVI 14]	[V, w. 327—332]

Na charakterystyce Anieli i Swentyny zamyka się jedna dziedzina recepcji motywów Tassa w *Beniowskim*, przynajmniej w pieśniach pierwszych pięciu. Pieśni te poeta uważał za wstęp, „przedsionek” czy bramę wiodącą do całości poematu, w myśl zapowiedzi wariantu kończącego pierwotnie pieśń V: „W szóstej pieśni Zaczyna się mój poemat — nie wcześniej...” W genezie zaś tego poematu, toczącego się, jak głosi ten sam wariant, „na ziemi”, wśród „kraju obrońców”, przykład i wzór Tassa odegrać miał rolę bardzo poważną, rolę taką mniej więcej, jak *Orland szalony* w pierwszych pieśniach. Potwierdza to znowuż wyznanie-apostrofa:

O, pomóż ty mi, Dante — i ty, Włochu
 Z Sorrentu [...] [IX, w. 589—590]

Beniowski dostarcza nadto i innych dowodów wskazujących, że Słowackiemu poczyna coraz bardziej podobać się prosta, równa droga epicka *Jerozolimy*, że bohaterski jej wątek i prostota wyrazu (oczywiście względna, zwłaszcza w porównaniu z bujnością Ariosta) poczyna przyświecać mu jako ideał. Stanowisko to podyktowało Słowackiemu słowa głębokiego uznania i podziwu (VIII, w. 105—136) dla „cudnej epepei” — *Pana Tadeusza* — której śpiewak „Gofredów nie miał i Baldwinów” ani przedmiotu wzniosłością równego krucjacie, a jednak potrafił sięgnąć wyżyn *Jerozolimy*. Probierz ten, arcydzieło Tassa, przykładu Słowacki

również i do swego *Beniowskiego*, by przez określenie różnic stwierdzić wzniosłość własnych zamierzeń:

Zaczarowanych palm tu nie ma wcale;
Dęby i sosny, i brzozy rodzime,
Odbite w stawów podolskich kryształe,
Reprezentują mi nową Solimę.
Z krzyżami złotych miast i wież nie wałę,
Dla prawdy nagiej wielką mam estymę, [VII, w. 153—158]

Oświadczenie to, identyczne z charakterystyką *Pana Tadeusza*, wskazuje, że poeta doszedł do oceny nowych walorów *Goffreda*, jego prawdy historycznej. Mniejsza o to, że na wytkniętej przez te nowe punkty widzenia drodze Słowacki się nie utrzymał; pozostaje faktem, że Słowacki innymi oczyma na dzieło Tassa poczyna spoglądać, że przestają go interesować motywy fantastyczne epepei włoskiej, przyćmione potęgą bijącą z rycerskich zamierzeń i czynów Hetmana wojny pobożnej. Prawdopodobnie na wytworzenie tego rodzaju poglądów wpłynęła u Słowackiego znajomość różnic między oryginałem a przekładem, zacierającym miejscami owe „fregi” renesansowe, które chmurami pokryły życie Tassa, odtwarzającym zaś wspaniale rycerskie warstwy epepei. Za przypuszczeniem tym przemawia inne znowuż wyznanie — oto fikcyjnemu rapsodowi zapasów barskich, Suchodolskiemu, wojna się

W dziwacznych bardzo kształtach malowała,
Jak jakaś cudna krucyjata święta. [XI, w. 177]

— Goffredowa, oczywiście, bo i Wernyhora

Lirnik mu także zdawał się figurą
Podobną do tych dawnych czarodziei,
Których Tassowe w Kochanowskim pióro
[...] malowało... [...] ⁴¹

Rolę Tassa od roli Kochanowskiego oddziela tu Słowacki wyraźnie. Następstwo tego dopatrzenia się analogii pomiędzy wojną konfederacką a wyprawą krzyżową odbiło się charakterystycznie na ostatniej redakcji *Beniowskiego*, posiadającej „argument” i „inwokację”, odbiło się dalej na charakterystyce nowo wprowadzonych postaci. Widać to w przemowie Potockiego do konfederatów (VIII C, w. 49—68), przypominającej nastrojem i drobnymi zwrotami mowy Goffreda lub Swena (VIII 37, II 86).

⁴¹ J. Słowacki, *Beniowski*. Wydanie całkowite w nowym układzie. Opracował J. Kleiner. Kraków 1920, s. 568, wariant podany za edycją A. Małeckiego, odmienną od podanej w *Dziętach*, t. 3, s. 237, w. 185—188.

Podkreślić należy, że są to tylko podobieństwa nastroju, nader podniosłego tonu przemówień krzyżowców czy konfederatów, podobieństwa natomiast figur pojedynczych dopatrzyć się trudno, mimo zapewnień samego poety, że Wernyhora ma coś wspólnego z tajemniczymi starcami Tassa. Sawa zaś nawet ma „mieć coś z Tankreda” (VIII B, w. 51—60). Jest to jasne, skoro się uwzględni, że recepcja właściwego, bohatersko-krzyżowego wątku nastąpiła stosunkowo późno, a więc w genezie poematu odegrała rolę nieznaczną. Modelowanie nastroju akcji konfederackiej na sposób krucjaty wpłynęło u Słowackiego wybitnie na bliższe charakteryzowanie celu, do którego konfederaci dążą.

Niech Jeruzalem zaraz dobywamy,
To cel nasz, w który wszyscy mierzyć mamy. [I 27]

Słowa te musiały posiadać nieprzeparty urok dla poety, co sam się za krzyżowca, pasowanego na tę godność w czasie burzy w El-Arish, uważał („A wtenczas — może mnie anioł snów okrywał płaszczem rycerza Solimy i naznaczał krzyżem czerwonym na piersiach [...]”, *Ojciec zadżumionych*, wstęp, w. 106—108).

Nie mniejszy urok bił z innej pieśni *Jerozolimy*, z opowieści o bohaterskim zgonie królewicza Swenona, tak podobnego do Żółkiewskiego, królewicza, który ginie z przeświadczeniem, że ma przed sobą „Dwie [...] koronie, Jedną zwycięstwa, drugą męczennictwa” (VIII 15), który wie, że Jerozolimę zastąpią mu niebiosa, dokąd dojdzie za poprzednikami „krwią od nich naznaczonym śladem” (VIII 21). Pomysł ten, a więc cel wyprawy dla zdobycia Jerozolimy, skojarzył się w wyobraźni poety z wspaniałą wizją apokaliptyczną „miasta św. Jana”, Nowej Jerozolimy; do tego dołączyły się analogie cierpień Polski, przyrównywanych już w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (III, w. 235—240) do upadku świętego grodu. W rezultacie zaś powstała stąd ważna dla dzieł późniejszych, a więc *Księdza Marka, Samuela Zborowskiego i Króla-Ducha*, koncepcja nowego ideału, którego pierwszymi rycerzami są konfederaci właśnie, ideału Polski-Jeruzalem, pojawiającego się po raz pierwszy w ostatniej redakcji *Beniowskiego*, w charakterystyce zebranej na zamku ladawskim szlachty:

świat ich już był opalem
I tęczę... i gwiazd pełną, i promieni,
Za którą złota stała Jeruzalem,
Drzew szmaragdowych pełna — i kamieni,
Z których jeden jest męczeńskim korałem
I ciągle od krwi polskiej się czerwieni, [VIII C, w. 33—38]

Stworzenie nowego ideału blaskiem nowym okryło Jerozolimę, opromieniło również jej śpiewaka, już teraz nie kochanka nieszczęsnego,

lecz poetę rewelatora prawd odwiecznych, równego św. Janowi czy Homerowi. Poświadcza to wyraźnie *Wykład nauki*, gdzie Tłumacz Słowa w Jeruzolimie dostrzega uwieczniony jeden z etapów życia Heliona:

Krzyżownikiem więc byłeś i walczyłeś przeciwko Turkom... Lecz zda mi się... [że] duch pustelnika w rycerzu już być musiał bardzo różny od Achillesowej postaci... Powiedz mi, gdyby się w pojedynku miecz Saladyna [może pod wpływem włoskiego Soldano otrzymuje to imię Soliman] spękał — a on ciebie o życie prosił... czylibyś go uderzył po głowie czekanem? [*Dziela filozoficznego ciąq dalszy*, I, *Rozmowa trzecia*, w. 918—923]

Helion powołuje się na rycerskie postęпки Rajmunda i Tankreda (*Goffred VI 53, VII 93—95*, gdzie na puklerzu anielskim osłaniającym Rajmunda pryska miecz Arganta), na dowód rozwoju uczuć rycerskich — dostaje odpowiedź:

Na zwierzęcą więc naturę, choć rozpaloną walki pożarem, włożyłeś więc już munsztuk honoru, rycerstwo więc było drugim męczeństwem cielesnej natury? [*Ibidem*, w. 928—930]

Zaświadczone tutaj wydobyć nowych wartości z poematu, oblanego teraz mistycznymi blaskami nowej wiary Słowackiego, odbyło się właśnie w czasie pracy nad *Beniowskim*, co uprawnia zarazem podane wyżej określenie genezy pojęcia Nowej Jeruzalem — Polski.

Drobne reminiscencje z *Goffreda w Beniowskim* pomijam, ponieważ wykazał je na ogół Juliusz Kleiner w doskonałym do poematu tego komentarzu.

Jednym z ogniw łączących fragmenty dalszych pieśni *Bieniowskiego z Królem-Duchem* jest niewątpliwie Aniela, której wizje zapowiadają pewne motywy poematu królewskiego. Ogniwo drugie, wspólne obydwu poematom, to ów ideał Polski-Jeruzalem, ideał krzyżowo-konfederacki. Ideał ten, rozwinięty osobiście w *Zborowskim*, powracający w *Teogonii*, *Liście Apostolskim* i *Wykładzie nauki*, pojawia się w *Królu-Duchu* w formie wskazującej wyraźnie pokrewieństwo jego z *Goffredem*. Oto jednym z zadań Mieczysława jest „sprowadzenie Jeruzalem słonecznej” (IV, II, w. 376) na niwy polskie, toteż wojny jego z Niemcem i Rusinem przypominają krucjatę („Chorągwie moje krzyżowe podarto!”, IV, II, w. 609).

Obydwa te ogniwa, wywodzące się z rozczytywania się Słowackiego w *Goffredzie*, łączą się już w rapsodzie I, opowiadającym dzieje Popiela. Na progu nowego żywota ukazuje się jego duchowi wizja „Pani słonecznej”, zbliżonej — jak już Tretiak zaznaczył⁴² — do Anieli, a zatem, jak widać ze stylizacji widzenia, do prototypu Anieli-Armidy:

⁴² J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*. T. 2. Kraków 1904, s. 442.

*si come là dove cometa o stella
Non più vista di giorno, in ciel risplende;*
[IV 28]

*Così, qualor si rasserena il cielo,
or da candida nube il sol traspare,
or dal la nube uscendo i raggi intorno
Più chiari spiega e ne raddoppia il
giorno.* [IV 29]

Słońce lecące trzymała nad czołem,
A miesiąc srebrny pod nogami gniołła,
Szła nad lasami i leciała dołem

Nad chaty, jako komeciana miotła:
[.]
I na powietrze rzucała niedbale
Perły — jaśminy i maki — korale.

Błękit się cały zdawał uśmiechniony,
[.]
Tak niebo za Nią od północnej strony
Gwiazdy swoimi łyskające z dala,
Różnym się dało gwiazdom pozłacanym
Ukazać... w ogniu, od zorzy rumianym.
[I, I, w. 129—144]

Ostatnim echem żalów Tankreda są skargi Popiela nad zwłokami Wandy. Królowna lechicka, która „Jak miesiąc była [...] błady” (I, II, w. 249), przypomina Kloryndę (XII 81). Szczegóły pogrzebu (XII 95), orszak z „lanymi świecami”, budowanie grobu, a wreszcie pocałunek zmarłej — to motywy z Tassa (XII 92, 94, 97 — I, II, w. 293).

W związku z porównaniem miecza do komety straszącej tyranów pozostaje obraz śmierci „okrytego purpurą [...] króla, człowieka i zboja” (I, III, w. 254—255) — Popiela. Śmierć tę zapowiada już list Swityna, z reminiscencją z *Goffreda*:

między kości
Pcha nieżywego mieczem pomsty chci-
wym,
Jako pies wściekły, od nieznanym gości
Ciśniony kamień — kłem kąsa gniewli-
wym. [IX 88]

Mszcząc się nad kością — jak pies
nad kamieniem. [I, III, w. 80]

Wspomniane porównanie rozrasta się w potężny obraz:

*Qual con le chiome sanguinose orrende
splendor cometa suol per l'aria adusta,
che i regni muta e i ferì morbi adduce,
a i purpurei tiranni infausta luce;*

Jako się świeci kometa, gdy miece
Krwawym ogonem promień rozciąg-
niony,
Co państwa mieni i wiedzie choroby,
A króle straszy i wielkie osoby.

[VII 52]

„[...] Ogromny znak jest ukazany!
Na niebie miotła płomienista gore”.
[.]
Która mi wróżbę nieszczęśliwą
szczeka. [I, III, w. 219—224]
Który w niebiosach wiał jasnym ogonem
[I, III, w. 247]

(III, III, w. 249 n.). Tragedię Pychy potęguje moment udaremnienia jej dzieła przez własnego jej syna, Ziemowita. Jest to motyw odczarowania. Rysy do niego znalazł Słowacki również u Tassa; jak Rynaldowi Piotr pustelnik (XVIII 9—10), tak Piastowemu chłopięciu wysłannik boży daje nauki o sposobach przełamania czaru (III, III, w. 9—32), i obu młodzianków ożywiają podobne uczucia, nieznaney radości, wzniosłości, uczuciom tym towarzyszą efekty świetlne (XVIII 12—17 — III, III, w. 35 n.). Zauważyć należy, że wyprawa Ziemowita odbywa się o zmroku, ewentualnie nawet nocą, wrażenia zaś wzrokowe, jakie bohater odbiera, wskazują raczej na poranek. Prawdopodobnie sam poeta zwrócił na to uwagę, w wariacie bowiem (odm. 36/5, w. 3—4) czytamy: „Powietrze było jakby przed porankiem, W szarzy — gdy zorza rubinowa pała”, a więc jak u Tassa (XVI 12). Treść widzeń Ziemowitowych nabiera znaczenia dopiero w zestawieniu z *Goffredem*, gdzie w zaczarowanym lesie, celu wyprawy Rynalda, w olbrzymim mircie, nazwanym w *Beniowskim* „palmą Armidy”, pojawi się postać uroczej dziewczyny w otoczeniu dworek, które „z samych siebie wieniec czynią” (XVI 28) — u Słowackiego:

Potem woń — potem w puszczech mu się zjawił
W palmach zielonych aniołowy wieniec; [III, III, w. 37—38]

Wiążący się z opisem zaczarowanego boru motyw straszliwej posuchy i niszczycielskiej mocy słońca (XIII 54—56) dawno już odbił się w twórczości Słowackiego, w obrazie „słońca-upiora” w *Ojcu zadżumionych*. Dalsze reminiscencje Tassowego opisu suszy powracają w ostatnich utworach Słowackiego, a więc zarówno w *Królu-Duchu* jak w *Księciu Michale Twerskim*, jak wreszcie zabarwiają przekład *Iliady*, odstępujący w danych wypadkach od tekstu Pope’a.

Zestawienie ostatnie, dowodzące, że pewne reminiscencje z lektury Tassa żyją w wyobraźni Słowackiego bardzo długo, że z małymi odmianami powtarzają się w różnych jego dziełach, daje do pewnego stopnia odpowiedź na zagadnienie, o ile *Goffred* był tą skarbnicą mowy polskiej, którą Słowacki spodziewał się w nim znaleźć, pisząc do matki kilkakrotnie z prośbą o przysłanie mu książki tej do Genewy. Chodzi tu tedy o pytanie, o ile *Goffred* odbił się na stylu i słownictwie autora *Króla-Ducha*.

Ornamenty stylowe, pochodzące z lektury Tassa—Kochanowskiego, występują w całej twórczości poety, od *Szanfarego* do *Króla-Ducha*. Już bowiem w pierwszym tym utworze porównanie rosy na kwiatach do łez dziewiczych jest porównaniem płaczu Armidy do rosy:

Jagody piękne, łzami pokropione [.]	Tam znów w murawie błyszczą tulipany I pełne rosy schylając kielichy
Zdały się kwiecie białe i czerwone, [.]	Placzą, bo nazbyt łzami obciążone:
Kiedy swe głowy na dół pochylone	Tak nieraz ciche przy blasku księżyca
Niebieską rosą wdzięcznie opłokały,	Łzy [...]
[IV 75]	Upuszcza z oczu nieszczęsna dziewica. [w. 191—196]

Motyw ten polega równocześnie na sprowadzeniu do roli czystego ornamentu — sprawy, która jest realnym składnikiem w akcji *Goffreda*. Słowacki używa jednak często również ozdób stylowych Kochanowskiego w sposób prosty i bezpośredni, jak tego dowodzą rysy omówione przy charakterystyce Swentyny.

Jedną ze znamiennych cech polskiego przekładu *Goffreda* jest pomysłowość Piotra Kochanowskiego w opisach świtu i nocy, stale okraszanych personifikacją, np.:

Wtem świt rumiany we złotym ubierze
Ogniem pleciony warkocz ukazawał. [VIII 42]

Już na świat niosła jutrzienka świt ranny
I noc jasnemu dniowi uchodziła, [IX 74]

wiatry [...]
[...] z pięknej jutrzienki [...]
Mokrego łona chłodne trzęsły rosy. [XVIII 15]

Ornamenty te wprowadza za Kochanowskim Słowacki już to dla charakterystyki, np. w ustach Filona: „Po co mi świecisz, Febie [...], I z szat wilgotnych srebrną trzęsiesz rosę” (*Balladyna* II, w. 259—262), już to jako ornament indywidualny, np. „bogini nocy przed blaskami świtu gwiazdy z rozwianych strząsała warkoczy”.

Z kategorią tą łączą się sposoby określania piękności kobiecej za pomocą barokowych „*concetti*”, metafor jubilerskich, tak znamiennych dla liryki Sarbiewskiego czy Jana Andrzeja Morsztyna, wprowadzonych do literatury polskiej po raz pierwszy przez przekład Piotra Kochanowskiego. Metodą tą posługuje się Słowacki, bardzo jednak dyskretnie, zarówno w sielance *W Szwajcarii* jak i w utworach innych, np.: „Starsza jak śniegi — u tej warkocz cudny”, „Ta z alabastrów” (*Balladyna* I, w. 693, 695), albo uśmiech „Przeleciał szybko i wrócił z podróży Do swego gniazda, do pereł i róży” (*W Szwajcarii*, w. 58—59).

Zdawałoby się, jak to zresztą przypuszczał Bronisław Chlebowski, że styl rycerski *Goffreda* odbije się poważnie na *Beniowskim*. Tymczasem epik konfederacki frazesów techniczno-wojskowych przejmując od Piotra Kochanowskiego bardzo niewiele, przy czym styl ten niekiedy parodiuje. Dopiero pod koniec poematu, może równoległe z percepcją

wątku bohaterskiego, zarysowuje się inny stosunek Słowackiego do *Goffreda*: coraz to częściej słownictwo *Beniowskiego* zabarwia się wyrazami ulubionymi Kochanowskiego. Widać to choćby na wariacie pieśni VI C (w. 101), w przemowie starosty ladauskiego, który niby „Cycero, co krok — pry — obywatela”. Drobnym ten archaizm, użyty może nie bez kozery, łączy się z całym szeregiem wyrazów, których Słowacki pod koniec życia używa z widoczną predylekcją. Należy do nich „rumiany”, służący Kochanowskiemu do określenia barwy czerwonej krwi, skrwawionego miecza, purpurowego świtu itp. Począwszy od *Księdza Marka* w słownictwie Słowackiego wyraz ten wypiera całkowicie przydawkę „czerwony”, nabierając przy tym znaczenia bardzo rozciągniętego, zwłaszcza w *Królu-Duchu*, gdzie odmiany tekstu wspomnianej wyżej predylekcję wyraźnie uwydatniają. Słowacki przekreśla „ptaki czerwone”, a pisze „węże rumiane”, „plamy zgniłe” lub „świecące” zastępuje „rumianymi”, itp. Elastyczność pojęcia „rumiany” jest bardzo duża; od „na twarzy rumianej”, poprzez krew, chorągiew, miecz, ogień Styksu, przymiotnik ten sięga do wyrazów odmiennych kategorii, jak „sen rumiany” (odm. 125, w. 12; odm. 194, w. 81). Analogiczną tendencję wykazuje innych przymiotnik, używany przez Kochanowskiego w zakresie szczyplejszym — „malowany”; Słowacki pisze nie tylko „sady malowane” (odm. 165/7, w. 3), ale i „malowana twarz miesiąca” (odm. 75, w. 7), „raje malowane” (odm. 141 b, w. 76), a nawet „piosnki malowane” (odm. 130, w. 5), „świat duchów malowany” (odm. 87/2, w. 9) lub „pięknie malowane cienie” (odm. 175, w. 37).

Do ulubionych słów poety, wprowadzonych dzięki studium *Goffreda*, należą „cmy” (w znaczeniu chmur), „pawie tęcze” i „miotły komeciane”. Stałe te reminiscencje leksykalne wskazują, że Słowacki zamierzał językowi swemu nadać poważny koloryt *Goffreda*, i z tego względu interesujące są próby ujmowania tych samych ornamentów *Jerozolimy* w sposób coraz to inny. Porównanie Kochanowskiego „Równie tak szczwany na puszczy żubr srogi [...] obróci rogi” (III 32) występuje u Słowackiego w trzech wariantach:

A więc na ciało... jak żubr rogozłoty [IV, II, w. 285]

Jak żubr — gdy burza czyni zamieszanie, [w. 287]

Jak żubr, gdy w piorun rogiem się zapędzi, [w. 289]

I jeszcze jedną właściwość *Goffreda* spotyka się coraz częściej w mistycznej epice Słowackiego, mianowicie inwokacje.

Pozostaje wreszcie dorzucić kilka uwag o związku zachodzącym między stancą Tassa—Kochanowskiego a stancą w *Beniowskim* i *Królu-*

-*Duchu*. Stanisław Windakiewicz stwierdził⁴³, że integracja zasady „strofa być winna taktem, nie wędzidłem” sprawiła, iż Słowacki nie przestrzega rozmiaru *ottavarima*, tj. nie zamyka w jej obrębie okresu myślowego, lecz łączy po kilka strof razem, już to bezpośrednio, już to za pomocą bardzo niekiedy kunsztownych zazębień. Praktyka Kochanowskiego, któremu oktawa sprawiała poważne trudności⁴⁴, mogła tu mieć znaczenie do pewnego stopnia sankcjonujące. Inna cecha przekładu *Goffreda*, kadencja proparoksytoniczna lub oksytoniczna przed średniówką, występująca u Kochanowskiego na równi z paroksytoniczną (np. „A podłożył ją ludzkemu zmysłowi”, I 13; „Odprawował swe modlitwy troskliwy”, I 15 itp.), a więc właściwość, której nie ma prawie zupełnie u Krasickiego, u Słowackiego zdarza się dość często (np. w *Beniowskim*: „Osiny i liść ów srebrny pokaże”, VIII B, w. 175; „Z których jeden jest męczeńskim korałem”, VIII C, w. 37; itp.).

I jeśli już monografia stylu i języka Mickiewicza musi znaczenie Piotra Kochanowskiego w tej dziedzinie uwzględnić, to analogiczna rzecz o Słowackim sprawą tą musi zająć się poważnie, z analizy bowiem stosunku *Goffreda* do dzieł autora *Beniowskiego* widać, że tłumacz Tassa w ewolucji stylu tego zaważył pokaźnie.

5

Powiedziano niegdyś, że romantyzm polski wyszedł spod pióra wyrwanego ze skrzydeł husarskich, zaostzonego mieczem Polski rozdartej. Istotnie, szum skrzydeł husarskich słyzy się we wszystkich „powieściach poetyckich”, od *Grażyny* począwszy, w powieściach, które przez swój charakter historyczno-rycerski stają się podłożem, na którym wyrasta polska epika romantyczna, z *Panem Tadeuszem*, *Beniowskim* i *Królem-Duchem* u szczytu. Dzięki niej poezja polska dochodzi w w. XIX do wyżyn, które jako ideał daleki przyświecały jej od zarania renesansu. W genezie zaś tej poezji rolę niepoślednią odegrał *Goffred Tassa—Kochanowskiego*. Analiza tej roli wykazała, że epepeja włoska janusową dwójoblicznością pociągała naszych romantyków — wątkiem mediewalno-rycerskim oraz formą staropolsko-bojową.

Wątek rycerski, boje przeplatane przygodami rycerzy, łączący się z upodobaniami epoki, której gwiazdą pierwszej wielkości był Walter Scott, pociąga i zabarwia fantazję Mickiewicza, Malczewskiego, nadaje

⁴³ Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, s. 59—71.

⁴⁴ Por. wiersz dedykacyjny *Goffreda* i uwagi o nim w: J. Krzyżanowski, *Na marginesie „Goffreda” Tassa przekładania Piotra Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1916.

utworom ich młodzieńczym charakter rapsodów rycerskich, sięgających w przeszłość i dobywających jej wiecznie nowe wartości. Metody techniczne Tassa dostarczają wskazówek, jak wątek ten ujmować, inscenizować lub kończyć należy.

Znaczenie równe, a niekiedy nawet większe zdobywa forma, styl i język Piotra Kochanowskiego, niewyczerpane źródło archaizmów, czy choćby zwrotów i słów dosadnych, pozwalających na zachowanie kolorytu historycznego lub lokalnego. Zwroty te miały osobliwe znaczenie w związku z realiami w nich ujętymi — one to stały się podstawą nowego języka epickiego, stylizowanego w całym ćwierćwieczu, począwszy od *Grażyny*, kończąc na *Królu-Duchu*. Znaczenie tego czynnika spotęgował fakt, że epika romantyczna powstawała przeważnie z dala od kraju, a więc lektura musiała zastępować źródła żywej mowy, stawać się piastunką i przewodniczką w dziedzinie języka i stylu, wśród lektury tej zaś *Goffred* był jednym z utworów najdostępniejszych dzięki stosunkowo obfitym edycjom, ponadto zaś zakres treści poematu tego, bogatszy od innych dzieł staropolskich, pociągał za sobą konsekwentnie większe bogactwo wyrazu tej treści. Tym tłumaczy się fakt, że *Goffred* należy do książek odczytywanych często, czy nawet — jak u Słowackiego — stale, że służy on jako skala przy ocenie nowo pojawiających się dzieł, arcydzieł nawet, że obrazy jego ustawicznie żyją i zapładniają wyobraźnię poetów, i w następstwie odbijają swe piętno na duchowych jej płodach.

Piętno to pozostaje zwłaszcza po „historiach” Kloryndy i Armidy. Poezja romantyczna dopiero wprowadza do literatury polskiej bogatą galerię typów kobiecych — typów, przy całej bowiem różnorodności odcieni charakterów cechuje te kobiety niemal bez wyjątku smutek, a może lepiej: smętność. Znamienne jednak, że jakkolwiek kolejami żywota do heroin romantycznych zbliżała się bardziej Klorynda, charakterystyka jej u Tassa wyjątkowo tylko zabarwiła kreacje polskie. Natomiast Armida, pełna żywiołowej namiętności, odbiła się wyraźnie na koncepcjach Aldony, Telimeny, Anieli, przy czym romantycy nasi, odzierając uroczą Saracenkę z owych namiętnych „*furori*”, cechy jej zasadnicze prześwietili, wyidealizowali, wyczuwając doskonale podkreślony, jakkolwiek nie wyzyskany, tragizm jej u Tassa. Nie mniej ważny był dla Mickiewicza, Słowackiego, Zaleskiego sposób charakteryzowania kobiety, osobliwie jej piękności, a raczej nie sposób, lecz sposoby, środki techniczne, wypracowane w długim rozwoju techniki stylu romańskiego. Środki te, znane u nas w w. XVII, zaniedbane i zapomniane później, a więc dzielące losy rękopiśmiennej przeważnie literatury baroku polskiego, występują znowuż w romantyzmie, święcą nowe tryumfy i równocześnie stwarzają pomost między dwiema epo-

kami. Pomostem tym zresztą staje się całe dzieło Tassa—Kochanowskiego, tak charakterystyczne dla europejskiego baroku w ogóle, a polskiego w szczególności. Nic tedy dziwnego, że *Goffred* odegrał poważną rolę w dziejach twórczości autorów *Konfederatów barskich* i *Księdza Marka*, miłośników epoki konfederackiej, tak bliskiej pojęciowo i uczuciowo epoce Potockich, Pasków i Kochowskich.

I jedna jeszcze dziedzina twórczości romantycznej oparta na pomysłach *Goffreda* zasługuje na bliższą uwagę. W epoce kultu pieśni ludowej, obyczaju ludowego, wiar i wierzeń ludowych, w epoce, gdy motywy te składające się na obraz świata fantastycznego zabarwiały poezję, *Goffred* stał się jednym z ważniejszych źródeł pomysłów demonologicznych, zarówno przez sam fakt istnienia ich tam, jak i dzięki temu, że pomysły te były gotowe, ujęte w formę artystyczną. Źródło to wskazali romantykom sami pseudoklasycy, by wymienić tylko Jana Śniadeckiego.

Już jednak w początkach największego wpływu *Jeruzalem wyzwolonej* na literaturę polską, w epoce *Konrada Wallenroda*, zauważyć można zapowiedzi zachodu tego wpływu. Poezja naszych romantyków dochodzi do wyżyn przekraczających maksymalne osiągnięcia Piotra Kochanowskiego, do wyżyn doskonałości technicznej Tassa. Reminiscencje wyrobieniem formalnym zbliżają się do oryginału włoskiego, poezja zatem polska staje na poziomie renesansowej epiki włoskiej. Widocznie poeci, jak Mickiewicz i Słowacki, w dążeniu do stworzenia epiki polskiej wychodzą poza ramy dotychczasowej literatury własnej, sięgają do źródeł literatur europejskich. A osiągnięcie tego poziomu jest niemal równoznaczne z przewyższeniem go.

I istotnie — epika romantyczna polska, wychowana w cieniu skrzydeł arcydzieła Tassowego, dochodząc do swych szczytów, swój cień z kolei rzuca na epos krzyżowy, zajmuje jego miejsce, nadaje literaturze nowy kierunek. *Pan Tadeusz* — *Beniowski* — *Król-Duch* stają się obecnie piastunami późniejszej epiki polskiej.