Marian Ursel

Powinowactwa artystyczne wierszy Aleksandra Fredry

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/3, 5-44

1992

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Pamiętnik Literacki LXXXIII, 1992, z. 3
PL ISSN 0031-0514

MARIAN URSEL

POWINOWACTWA ARTYSTYCZNE WIERSZY ALEKSANDRA FREDRY

Zagadnienie inspiracji artystycznej jest jednym z ważniejszych przy próbie opisu warsztatu twórczego, choć bynajmniej nie jest łatwe. Wiele utworów może mieć niejednokrotnie bogate, złożone i pokrzyżowane koneksje artystyczne lub „zatarte", trudne do odtworzenia — np. z powodu dużej popularności motywu czy tematu — rodowody. Stąd musi więc wynikać nieunikniona hipotetyczność części przynajmniej wskazań. Nie sposób jednak tego zagadnienia w odniesieniu do wierszopisarstwa Aleksandra Fredry pominąć milczeniem. Dlatego decydujemy się na próbę wyznaczenia ważniejszych kręgów tradycji inspirującej oraz określenia sposobów jej wykorzystywania lub nawiązywania do niej, nie pretendując zarazem do wyczerpania tej kwestii. Oznacza to, że nie dążymy do sporządzenia pełnego rejestru wszystkich powinowactw wierszy, lecz do wskazania jedynie ogólnych w tym zakresie prawidłowości, które ilustrować będą wybiórcze przykłady.

Rozpocznijmy od nieco bardziej skomplikowanych koneksji wierszy Fredry z literaturą. Skomplikowanych, gdyż niektóre z nich kojarzą się z określoną tradycją literacką, ale nie poświadczają tego konkretne „dowody" w postaci źródła przejęcia motywu, wątku czy pomysłu, a jeśli nawet, to — z uwagi na ich obiegowy, tradycyjny i powszechny charakter — trudno pokusić się o jednoznaczne rozstrzygnięcie. Nie można ich jednak pominąć, gdyż także one zakreślają mapę Fredrowskich inspiracji literackich, doświadczeń lekturowych i sposobów nawiązywania do tradycji literackiej, a zarazem jej — mniej lub bardziej uświadomionego przez twórcę — przenikania do nowo powstających utworów. Oto nieco przykładów ilustrujących owe luźniejsze powiązania z różnymi tendencjami, tematami czy motywami.

Wiadomo, że debiutował Fredro jako poeta w rodzaju obscenicznym. Ludwik Jabłonowski w pamiętnikach, które rozpoczął pisać w roku śmierci Fredry, wspominał zgryźliwie, że w młodości, jeszcze jako kawaler:

> Aleksander pisał wiele liryków w sposobie Węgierskiego lub Godebskiego, przepolszczył osławioną erotyczną tragedię *Abata Casti* i w dosadniejsze barwy ubrał sztukę kochania[1].

Mamy tu dwie wskazówki. Pierwsza — istotniejsza — mówi o uświadamianej sobie w owym czasie literackiej tradycji obscenicznego pisarstwa, tradycji

[1] L. Jabłonowski, *Pamiętniki*. Opracował oraz wstępem i przypisami opatrzył K. Lewicki. Kraków 1963, s. 108.

tylko najbliższej. Druga zawiera informację, iż przynajmniej jeden z wszetecznych tekstów Fredry jest przeróbką utworu czy raczej utworów, i to obcojęzycznych. W innym zaś miejscu czytamy: „W Aleksandrze było może więcej Rabelais'go niż Moliera"[2]. To skierowanie uwagi na literaturę francuską, na twórczość autora powieści *Gargantua i Pantagruel* jest niezwykle celne, jako że to właśnie francuska tradycja literacka mogła tu działać na Fredrę inspirująco lub też za jej pośrednictwem przyswojone tłumaczenia z innych języków (głównie z włoskiego, którego Fredro nie znał)[3]. Literatura polska nie pozostaje w tyle, bo oprócz wymienionych przez Jabłonowskiego można przypomnieć choćby wiersze erotyczne Jana Andrzeja Morsztyna, i to zarówno te bardziej oględne, jak i te nader jurne, kojarzące się z tonem niektórych utworów Wacława Potockiego czy, szerzej mówiąc, XVII-wiecznym nurtem fraszkopisarskim, figlikami Reja lub fraszkami Kochanowskiego pisanymi „dobrym towarzyszom k'woli". Tradycja to stara i uświetniona nazwiskami wielkich poetów, a sięga aż starożytności, mając tam swój początek. Nieobojętne jest też istnienie tej tematyki w szeroko rozumianej twórczości folklorystycznej, która również odgrywała lub mogła odgrywać określoną rolę inspirującą, nie tylko zresztą w przypadku pisarstwa Fredrowskiego w guście obscenicznym[4].

Podobnie i w przypadku *Śpiewu do kielicha [I]* i *Śpiewu do kielicha [II]* można Fredrowską młodzieńczą pochwałę wina wywieść już z twórczości Anakreonta. Później zaś pojawiają się nazwiska m.in. Kochanowskiego i jego choćby pieśń *Dzbanie mój pisany*, Morsztyna, Bohomolca z jego *Kurdeszem nad kurdeszami* czy Mickiewiczowskie jamby z czasów młodzieńczych, opiewające walory pełnej czaszy. Często temat ten łączony bywał z tematyką miłosną lub się z nią przeplatał. Takie właśnie młodzieńcze, frywolne czasami, niekiedy na granicy dwuznaczności mówienie o miłości odnajdujemy i we wczesnych utworach Fredry. Np. wiersz *Do Laury* kojarzący się z tradycją Pertrarkowską, ale rozszerzoną przez lirykę sentymentalną, „śpiew" *Kochanie* będący pochwałą miłości w stylu kawalerskim, w którym „kochać" to tyle co „zrywać kwiaty", bądź żartobliwo-frywolny epigramat *Do Zosi*, utrzymany jakby w guście Morsztyna czy Kochanowskiego są utworami, którymi wpisuje się Fredro w ów tradycyjny nurt liryki miłosnej, traktującej miłość w sposób swobodny, jako źródło radości i przyjemności głównie fizycznej[5].

I jeszcze trzy inne tematy i motywy zarazem, których źródeł poszukiwać by można u zarania literatury, choć należą one do serii tych wiecznie aktualnych, pojawiających się prawie w każdej epoce: żona modna, utyskujący mąż, który w małżeństwie poszukiwał nie miłości, ale nade wszystko złota, i „pan pieniądz" oraz jego wszechwładna moc. Najbliższą tradycją w tym zakresie była dla Fredry literatura oświeceniowa. Można np. wskazać na *Żonę modną*

---

[2] *Ibidem*, s. 113.

[3] Zob. B. Zakrzewski, *O twórczości obscenicznej Aleksandra Fredry*. W: *Fredro z paradyzu*. Wrocław 1976, s. 138.

[4] Na temat erotyki i miłości w ujęciu ludowym zob. D. Wężowicz-Ziółkowska, *Miłość ludowa*. Wrocław 1991. Fredro znał w owym czasie już różne modele i ujęcia środowiskowo-stylistyczne tego tematu (nie tylko obsceniczno-żołnierskie czy frywolne, lecz i liryczne).

[5] Szeroko kwestię tę omawia J. Kotlarska (*Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970).

Krasickiego jako na podnietę *Modnego gospodarstwa*, można bohaterów Fredrowskiej dumki *Żale męża* czy *Mężów*, ogarniętych „febrą matrymonialną" w pogoni za posagiem i po czasie dochodzących do wniosku, że sami wystrychnęli się na dudków, kojarzyć z postaciami choćby pana Piotra z *Żony modnej* czy Pietra ze *Szczęśliwości filutów* Krasickiego. Sarkastyczne uwagi z ody *Do dukata* lub z *Pana Pieniądza* na temat bałwochwalczego kultu bożka „targowej bożnicy" mogą swe źródła mieć również w pisarstwie oświeceniowym jako najbliższym lub też w tradycji znacznie starszej. Właśnie, wskazane utwory mogą, ale nie muszą być podnietą dla Fredrowskich wierszy, ponieważ jest to tylko pokrewieństwo w zakresie problematyki bądź poszczególnych motywów, które były, są, a na pewno i jeszcze długo będą należały do bardziej powszechnych i związanych z naturą ludzką, z jej ułomnościami. Motywy te wchodzą do rudymentarnego zestawu, wręcz kanonu twórczości satyrycznej, a pod piórami pisarzy uzyskują tylko „uhistorycznione" opracowanie. Nie jest zatem możliwe — przy braku bardziej wyraźnych i zdecydowanych zależności — mówienie tu o istnieniu konkretnej, dającej się potwierdzić inspiracji. Podnietą mogła być literatura, głównie oświeceniowa — z uwagi na bliskość czasową oraz obfitość tej tematyki — ale przecież i rzeczywistość historyczna takich przykładów poecie dostarczała. (*Nb.* w czasach Fredry w związku z zachodzącymi zmianami społeczno-ekonomicznymi zjawiska te przybrały wręcz charakter epidemii czy, jak to pisarz mówił, „chorób chronicznych" epoki.)

Do arcystarych i wielce popularnych należy motyw snu, wielokrotnie w najróżniejszych celach i kształtach przetwarzany przez poetów. U Fredry na uwagę zasługuje kilka przynajmniej utworów przynoszących różne opracowania tego motywu. Zaświadczają one jednocześnie ewoluowanie postawy poetyckiej autora. *Sen [I]* z 20 IV 1820 to utrzymany w sentymentalnej stylistyce, wzbogaconej ornamentyką mitologiczną, konwencjonalny wiersz liryczny. To jakby spłata długu wobec upodobań epoki, która już przeminęła. Natomiast napisany na przełomie 1820 i 1821 r. poetycki *List do R.* przynosi ujęcie wręcz prekursorskie względem poezji romantycznej, gdyż ma on już charakter romantycznej, patriotycznej profecji[6]. Także wiersz *Sen II*, wydrukowany po raz pierwszy w „Haliczaninie" w r. 1830, jest przykładem ukształtowania interesującego tu nas motywu w duchu nowej tendencji artystycznej. I znowu nie sposób wskazać na określoną inspirację, choć ma się pełną świadomość, iż utwory te wpisują się w długi ciąg istniejących już literackich opracowań motywu, utrzymanych rzecz jasna w różnych stylistykach.

U schyłku zaś żywota wykorzystał ten motyw Fredro w wierszu *Życie snem*, nawiązując do tytułu utworu Calderona, w duchu refleksyjnego wynurzenia na temat ludzkiej egzystencji, jej sensu i związków z Bożą Opatrznością.

---

[6] Profecja oświeceniowa miała inne formy i ujęcia. Zob. A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986, rozdz. *Sentymentalizm i klasycyzm lat 1795—1830. Główne gatunki literackie*. — Z. Libera, *Wiek oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII i początków XIX wieku*. Warszawa 1986, rozdz. *Pierwiastki profetyczne w poezji polskiej doby Oświecenia*.

Mamy jeszcze fraszkę zatytułowaną *Sen III*, gdzie poeta sięga po ów motyw, ale w jakże odmienny sposób go wykorzystuje:

> Śniła się starej pannie niemiła przygoda:
> Brzuszek. No, brzuszek fraszka, lecz początku szkoda. [12, 209, nr 71][7]

To jeden z najpóźniejszych Fredrowskich drobiazgów poetyckich, a przecież odezwała się tutaj młodzieńcza frywolność, parokrotnie zaś opracowywany motyw snu uzyskał kolejną zaskakującą postać i interpretację autorską.

Do popularnych, obiegowych motywów literackich pojawiających się również w wierszopisarstwie Fredry dołączyć można jeszcze kilka innych. Pierwszy z nich — dzieciństwo i młodość jako czas arkadii — pojawia się w kilku utworach, jak np. *Ach, któż na widok..*, *Marzenia*, *Żal mi* czy *Przeszłość*, i w zasadzie posiada tradycyjne, zgodne z konwencją motywu, ujęcie. Brak w tym przypadku zabiegów modyfikujących wynikać zdaje się z osobowości poety. Przeszłość, także własna młodość, jest wartością niezwykle cenną, często nostalgicznie i z rozrzewnieniem przywoływaną w literackich wspomnieniach (przeciwstawianą też wielokrotnie złej rzeczywistości otaczającej poetę przez ostatnie dziesiątki lat żywota).

Zgoła inaczej rzecz się ma z drugim z motywów.

Orzeł (ok. r. 1858) oparty jest na arcypopularnym horacjańskim motywie lotu poety-ptaka nad ziemią, znanym u nas od czasów Kochanowskiego. Motyw ten „drugą młodość" przeżywał w romantyzmie dzięki Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości*, gdzie uległ reinterpretacji w duchu poetyki nowej epoki. Wtedy też oprócz tradycyjnej, „horacjańskiej", uzyskał również egzegezę patriotyczną, niepodległościową, tyrtejską, tak jak to jest np. w wierszach Edmunda Wasilewskiego *Hymn orłów* (1838), Seweryna Goszczyńskiego *Moja piosenka najlepsza* (1833) czy w — późniejszym względem tekstu Fredry — utworze Mieczysława Romanowskiego *Do... Prośba o orła (przy szyciu szkaplerza)* z 1858 roku.

Fredro wykorzystuje motyw ów zgodnie z duchem tradycji horacjańskiej. Jednak utwór, pisany w okresie coraz silniej uświadamianego sobie osamotnienia artystyczno-ideowego, przesycony jest pesymizmem i goryczą. Gorycz i zniechęcenie, które zdominowały Fredrowski tekst, zdają się być elementami nowymi i nietypowymi dla skonwencjonalizowanych już ujęć motywu horacjańskiego. Od swego zarania funkcjonował on jako nośnik siły twórczej i dynamizmu zawierającego omal *a priori* zakodowany optymizm. Teraz zaś w miejsce wyzwania poety-ptaka pojawiło się wyznanie twórcy, który z bolesną rezygnacją stwierdza: „Niebam nie sięgnął, ziemia mi obrzydła", i jest już „Lotem znużony i walką strudzony" (12, 128—129, w. 8—9).

Warto w tym momencie przypomnieć, iż bez mała 40 lat wcześniej Fredro, rozpoczynający wtedy swą drogę literacką, w prozaiczno-poetyckim liście zatytułowanym *Odpowiedź Feliksowi B[oznańskiemu]* wykorzystał motyw ten

---

[7] Przywoływane tu utwory A. Fredry pochodzą z wyd.: *Pisma wszystkie. Wydanie krytyczne.* Opracował S. Pigoń. Wstępem poprzedził K. Wyka. T. 11—14. Warszawa 1960—1976. Cytaty opatrywane są lokalizacją w tekście głównym, przy czym pierwsza liczba oznacza tom, liczba po łączniku — część w obrębie tomu, następna liczba — stronicę; dodatkowo podawane są numery wersów lub numery utworów (tj. fraszek bądź epigramatów), a w wypadku *Zapisków starucha* liczba rzymska wskazuje dział, następująca zaś po niej liczba arabska — numer noty.

w sposób całkowicie odmienny. Dokonał bowiem jego trywializacji w duchu omal swej młodzieńczej twórczości wszetecznej.

I jeszcze jeden z obiegowych motywów. W *Mrowisku* (1873), inaczej niż w *Orle*, gdzie przejęty motyw stał się osią krystalizacyjną utworu, wprowadza Fredro na prawach „epizodu" niezwykle popularną alegorię „Polska to dom". Ten stary, chciałoby się powiedzieć: arcypolski motyw, sięgający czasów Jana Jurkowskiego, którego wolno zdaje się uznać za jego twórcę[8], ma w literaturze naszej olbrzymią liczbę opracowań artystycznych i żywy jest po dziś dzień. Nie sposób oczywiście wyliczyć wszystkich twórców sięgających po ową alegorię, ale warto przynajmniej wymienić Wacława Potockiego (*Czuj, stary pies szczeka*), Niemcewicza (*Gmach podupadły*), Krasickiego (*Historia prawdziwa o kamienicy narożnej w Kukurowcach*) czy Mickiewicza (*Pan Tadeusz*). Również Fredro już wcześniej, bo w politycznej wersji *Pawła i Gawła*, znanej jako *Anglik i Francuz*, sięgnął po ów motyw. Dokonał jednak wielce charakterystycznego przetworzenia przenosząc ową alegorię z wymiaru polskiego na europejski, stając się tym samym — sugestia to nieco żartobliwa, choć nie całkiem bezpodstawna — być może prekursorem powszechnych dzisiaj w języku polityki określeń: „europejski dom", „porządek w europejskim domu", itp.

W *Mrowisku* fragment wykorzystujący motyw „Polska to dom" jest w stosunku do całości utworu — jeśli uwzględnimy objętość — obrazem, epizodem. Jednak jego wymowa, ujęcie nie ma bynajmniej takiego już charakteru:

Gmach był zły — zgoda. Naprawcie;
Ale wznosząc nowe słupy,
Nie ruszajcie dawnych z miejsc,
Bo runie cały budynek,
A z budynkiem zginie razem
Nowej sztuki nowy mistrz
I zniszczenia zgrożna próżnia
Wichrem tylko będzie dąć. [12, 163, w. 41—48]

Przywołany cytat, podobnie jak cały wiersz i podobnie jak spora część twórczości Fredry, głównie pozakomediowej, ujawnia zachowawczą postawę poety wobec przemian zachodzących w otaczającej go rzeczywistości. Swoista gloryfikacja przeszłości, tradycji, starych form współżycia i funkcjonowania społeczeństwa i narodu nasilała się u Fredry wiążąc się z wrogością wobec przemian godzących w stary świat i stary porządek, w miarę jak pogłębiała się w twórcy *Zapisków starucha* świadomość o nieuchronnym kresie rzeczywistości społeczno-historycznej, do której należał i z którą się czuł związany więzami emocjonalnymi. I nawet ujawniane niekiedy przekonanie o własnej bezradności czy wręcz niesłuszności takich działań nie było w stanie zmienić Fredrowskiej opinii o miałkości i nicości — głównie moralnej — nowego świata, „młodego świata".

O tym, że był to trwały rys osobowości Fredry, pogłębiający się z upływem czasu, świadczy dowodnie wcześniejszy o bez mała lat 30 wiersz *Taniec piekielny* (1846), który tutaj przywołujemy głównie z tego względu, iż i on oparty jest na popularnym motywie literackim. Poeta posłużył się w celach satyrycz-

[8] Motyw ten pojawia się w utworach J. Jurkowskiego *Lech wzbudzony i lament jego żałobny* (1606) oraz *Chorągiew Wandalinowa* (1607).

nych znanym w literaturze co najmniej od czasów średniowiecza motywem tańca. Motywem, który w różnych epokach i w zależności od intencji artystyczno-ideowych pisarzy bywał wykorzystywany na różnych prawach i w różnych celach. Wystarczy wymienić np. późnośredniowieczny motyw *danse macabre* mający liczne poświadczenia w sztukach plastycznych i w literaturze, a stosowany zarówno zgodnie z konwencją moralizatorską, jak i w parodystycznych przetworzeniach właściwych kulturze karnawałowej, by użyć określenia Michaiła Bachtina[9]. Czy już z czasów romantyzmu — motyw patriotycznego, symbolizującego społeczną solidarność poloneza z Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* lub balową, taneczną scenę z *Parabazy* do *Don Juana poznańskigo* (1844) Ryszarda Berwińskiego, w której tzw. wiersz karnetowy służył zobrazowaniu romantycznej idei o dwupoziomowości narodu polskiego: „sucha lawa" i „ogień" według określenia Mickiewicza czy „czerep rubaszny" i „dusza anielska narodu" — jak pisał Słowacki.

U Fredry na plan pierwszy wysuwa się nie aspekt religijno-moralizatorski bądź patriotyczny, lecz satyryczno-refleksyjny. Szczególnie popularny około połowy w. XIX galop, szybki taniec francuski, którym zwykle kończyły się bale, dla Fredry i jego pokolenia był już tańcem „młodego świata", „tańcem piekielnym", wywołującym podobne zgorszenie i sarkanie na młodych, jakie jeszcze stosunkowo niedawno budził walc, tańczony przecież z upodobaniem i przez poetę; taniec, który jako pierwszy „rzucił" kobietę w ramiona partnera i dlatego uważany był początkowo za szczególnie frywolny, godzący w tradycję i dobre obyczaje. Szybkie tempo taneczne galopu jest zarazem podstawą do refleksji o niszczącym przeszłość tempie rozwoju nowego świata, który niepomny na nic, nawet na pamiątki narodowe, pędzi coraz szybciej, pędzi — zdaniem Fredry — do swej zguby, ku uciesze piekła:

Ponczem dymią roztruchany,
W ogień duszy ogień leją,
Aż się diabli w kułak śmieją,
Bo świat diabli, świat pijany,
Naprzód pędzi bez czci, wiary,
Naprzód pędzi swoje pary,
Pędzi pary za parami,
Hej, to taniec nad tańcami!

Światło gaśnie — noc jak w piekle,
Para parę ściga wściekle,
Trąca, wali, depcze, tłoczy,
Wał się piętrzy, kłąb się toczy;
Śmiech, przekleństwo, krew, kurzawa!
Hej, to taniec! to zabawa!
Niechaj żyją nic niewarci!
Niechaj żyją wszyscy czarci! [12, 152—153, w. 41—56]

W przywołanym fragmencie zadźwięczy także jakby daleki pogłos jednej z satyr Wacława Potockiego *Niechaj śpi pijany. Na toż trzeci raz*, opartej na łacińskiej maksymie „*Temilintus doramiens non excitandus*". O ile jednak w utworze tym świat upojony przez „babilońską swachę" pogrążony jest

[9] M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przekład A. i A. Goreniowie. Opracowanie, wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus. Kraków 1975.

w marazmie, pijackim śnie, nad którym czuwa, by nikt go nie zakłócił, czart, o tyle u Fredry wszystko zmienia się jak w upiornym kalejdoskopie, świat jak oszalały toczy się ku swej zagładzie. Można też mówić o swoistych pokrewieństwach — w zakresie pomysłu, jego wykorzystania dla zobrazowania zawiłości ludzkiego świata oraz przyjętej stylistyki satyryczno-refleksyjnej — z *Redutami* Adama Naruszewicza.

Obecnie przejdźmy do wskazania, na prawach przykładów, bardziej szczegółowych czy wyraźnych powinowactw wierszy Fredry z tradycją literacką.

Wiele spośród powiastek i obrazków — w różnym stopniu i zakresie — nawiązuje do tradycji głównie literackiej, wywodząc z niej swe motywy czy pomysły. Tak np. *Strumyk* ma wcale ciekawy rodowód literacki. Pojawiająca się tam paralela pomiędzy płynącym strumieniem a przemijającym życiem ludzkim była po wielekroć opracowywana w literaturze. Najbliższa jest dla Fredry tradycja oświeceniowa. Motyw ten odnajdujemy m.in. u Naruszewicza, w utworach *Do strumienia i Strumień* (1771). Oba wiersze zapożyczają się z kolei w sielance francuskiej poetki oświeceniowej Antoinette du Ligier de La Garde Desnoulières (*Strumień* Naruszewicza to tłumaczenie *Le Ruisseau. Idylle* tej autorki). Z tego pomysłu korzysta również Niemcewicz w *Powodzi*. A i to nie wyczerpuje wszystkich potencjalnych możliwości inspiracyjnych. Nawet pobieżny tylko przegląd poezji polskiej końca XVIII w. i pierwszych trzech dziesiątków lat w. XIX przekonuje dowodnie, że był to motyw powszechny wśród owoczesnych literatów, głównie ujmowany w formie bajek i refleksyjnych sielanek. Sięgali poń zaś m.in. Antoni Gorecki (*Strumień*, 1804), Franciszek Wężyk (*Strumień i rzeka*, 1809) czy Stanisław Kostka Potocki (*Strumyki*, 1822).

Jednak źródła owej paraleli szukać należy jeszcze gdzie indziej, i to znacznie wcześniej. W *Bajkach i przypowieściach* Krasickiego odnajdujemy utwór zatytułowany *Potok i rzeka* (*nb.* są dwie autonomiczne wersje tej bajki), który cytujemy tu w wariancie dłuższym:

> Potok z wierzchołka góry lecący z hałasem
> Śmiał się z rzeki; spokojnie płynęła tymczasem.
> Nie stało wód u góry, gdy śniegi stopniały,
> Aż z owego potoka strumyk tylko mały.
> Co gorsza: ten, co zaczął z hałasem i krzykiem,
> Wpadł w rzekę i na koniec przestał być strumykiem[10].

Otóż Krasicki wykorzystuje motyw oparty na zasadzie przeciwieństw, a stanowiący, jak się zdaje, wariant podstawowy; ulegał on licznym przetworzeniom, będąc źródłem właśnie szeregu inwariantów, wśród których jest i ten wyzyskany przez Fredrę. Jednak nie Krasicki jest twórcą owego konceptu przewodniego. Bodajże pierwszym, który go wprowadził w „kanonicznej" postaci, znanej nam z przytoczonego utworu Krasickiego, jest Abstemius. Po nim zaś dopiero sięgali po ów koncept m.in. La Fontaine, Antoine Houdar de la Motte, a u nas np. Stanisław Trąpczyński czy wymieniony już Stanisław Kostka Potocki. Uznać zatem wypadnie, że *Strumyk* Fredry oparty jest na wariancie renesansowego pomysłu fabulistycznego, który szerokiemu upowszechnieniu uległ w literaturze oświeceniowej, a żywy był jeszcze i później.

---

[10] I. Krasicki, *Potok i rzeka*. W: *Bajki*. Opracował Z. Goliński. Wrocław 1975, s. 6. BN I 220.

Oświeceniowy rodowód zdają się mieć także powiastki Fredry *Kupido* i *Rada bogów*. Pierwsza jest opracowaniem, motywu podstępnego Amora, jakże popularnego w literaturze. Popularnego nade wszystko w okresie klasycyzmu, zgodnie ze słynnym zaleceniem Boileau, który mówiąc o walorach mitologii i potrzebie wykorzystywania w literaturze motywów mitologicznych, dowodził:

> To zajmuje, zdumiewa, frapuje, przykuwa,
> Bez tych wszystkich upiększeń wiersz w niemoc popada[11].

Upodobania mitologiczne nieobce były i literaturze renesansowej czy barokowej, a motyw Amora wielokrotnie się pojawiał, np. w poezji Kochanowskiego lub Morsztyna, by wymienić tu tylko tych najbardziej znanych przedstawicieli wspomnianych epok. Zatem na Fredrę oddziaływać mogła nie tylko tradycja poezji francuskiej oraz jej polskie przyswojenia w postaci rozlicznych tłumaczeń, przeróbek i parafraz, ale także tradycja rodzima. I to zarówno ta starsza, renesansowo-barokowa, jak i ta bliższa, klasyczno-sentymentalna. Jednym zaś z przykładów, na który tu wskazać możemy, jest Niemcewicza *Miłość przebrana*. Fredrowski *Kupido* wykazuje dość istotne pokrewieństwa z tym tekstem (np. podstępny Amor, zdradzieckie strzały czy „przebranie": z bożka miłości w bankiera). Nie sposób jednak rozstrzygnąć, czy jest to przejaw Niemcewiczowskiej inspiracji, czy jedynie sięgnięcie do tego samego zestawu topiki poetyckiej. Również sentencja finałowa, poprzedzona obrazem przedzierzgnięcia się Amora w bankiera, który miast strzał i łuku ma „kredkę i tablicę" i odtąd „podług złota rozmierza zapały", nie naprowadza na żaden konkretny ślad, włączając jedynie ów tekst w odwieczny omal ciąg poetyckich rozważań na temat częstego i decydującego wpływu złota na wybór partnera, na miłość. *Nb.* już tylko w przypadku samego Fredry można by sporządzić wcale bogaty zestaw utworów obracających się wokół tejże kwestii i byłyby to zarówno komedie (np. *Pan Geldhab* czy *Pan Jowialski*), jak i poezje (np. bajka *Czyżyk i zięba*, satyra *Mężowie* czy list poetycki skierowany do Dominika Netrebskiego). Na przejęcie zaś owego pomysłu przez Fredrę z tradycji oświeceniowo-sentymentalnej zdaje się wskazywać obficie wykorzystana modna frazeologia sentymentalna, sielankowa.

Z kolei w *Radzie bogów* następuje jakby odwrócenie sytuacji zarysowanej w *Kupidynie*, gdzie bogowie Olimpu, uproszeni przez ludzi rażonych strzałami przez Amora, ograniczyli jego władzę i samowolę. Tu właśnie ten bożek z zawiązanymi oczami może dać ludziom pociechę, głównie zaś... małżeństwom. Jego przepaska sprawia, iż Hymen, bóg małżeństwa, ma oczy zasłonięte i dlatego — jak powie Kupido:

> Tak uszczęśliwię męża, podobam się żonie;
> Kto jaśnie widzi, sobie nie dogodzi,
> Lecz kto złego nie widzi, ten szczęście znachodzi. [11, 52, w. 80—82]

Byłby zatem ten utwór — pomijając inne aspekty — kontynuacją, ale i inwersyjnym poniekąd przetworzeniem motywu stanowiącego osnowę powiastki *Kupido*.

---

[11] *N. Boileau, Sztuka poetycka.* Pieśń III. Przekład i objaśnienia J. Kozłowski. „Zeszyty Wrocławskie" 1952, z. 3, s. 151—152.

Sielanka Fredry *Rybak* ma dość jednoznaczne koneksje z *Pacierzem staruszka* Naruszewicza, utworem będącym przeróbką idylli *Palemon* Salomona Gessnera (*nb.* Krasicki uznawał, iż utwór ten „niepospolite Naruszewiczowi miejsce między sielanek pisarzami oznacza"[12]). Wymienić też można i oryginalny już utwór Naruszewicza, sielankę *Smutek*. Wszystkie te utwory — łącznie z *Rybakiem* Fredry — nawiązują do wyobrażenia o świecie biblijnych patriarchów. W *Palemonie* Gessnera, podobnie jak w jego *Pieśni Abla* z poematu *Śmierć Abla*, starzec dziękujący niebiosom za możliwość spokojnego i prawego przepędzenia życia był przykładem człowieka naturalnego, nie zepsutego przez cywilizację. Odmiennie jest u Fredry, gdzie pojawia się skarga samotnego starego człowieka, który u schyłku żywota pozostał na świecie sam, bez dzieci i żony, pozostawiony na pastwę wspomnień przenoszących go w słodki czas szczęścia, ale i zaprawionych goryczą płynącą ze świadomości, iż ani tego szczęścia, ani bliskich mu ludzi już nie ma. Fredrowski starzec dożywający swych dni w całkowitym opuszczeniu, ze świadomością utraty najbliższych, wbrew powszechnym prawom przyrody, która raczej zabiera wpierw starych, ma w sobie coś z późniejszej kreacji bohatera *Ojca zadżumionych*, oczywiście przy pominięciu wszystkich specyficznych uwarunkowań sytuacji postaci tytułowej utworu Słowackiego. Owej analogii — mimo świadomości całej jej karkołomności — upatrujemy nade wszystko w rysach tragizmu, stanowiących najjaskrawsze cechy tych dwóch kreacji samotnych starców opłakujących to, że przyszło im przeżyć śmierć najdroższych sobie istot, przeżyć jakby własną śmierć, która powinna ich spotkać wtedy, gdy i inni poumierali. Jak wiele jest goryczy w tym końcowym wyznaniu:

> [...] — o Boże! serce mi się ściska,
> Głosu nie staje... gorzkich łez strumienie
> W zbolałych piersiach zapierają tchnienie;
> Nędza i starość coraz bardziej gniecie,
> Sam teraz jestem, sam błądzę po świecie!
> Nikt mi nie ulży przy mym bliskim zgonie,
> Głowa nie spocznie na synowskim łonie. [11, 49—50, w. 102—108]

U Słowackiego zaś odjeżdżający po kwarantannie Arab powie: „O gorżka wolności i chwila odlotu!", będzie wzdychał do Boga: „o Boże wiekuisty, świeć mi!", i znowu poskarży się: „sam jestem!", aby na końcu wyznać:

> I nie zostało mi nic — oprócz Boga;
> I tam mój cmentarz — a tamtędy droga.—[13]

Ta droga ma także znaczenie metaforyczne: to konieczność dalszego życia ze świadomością wszechogarniającego osamotnienia i próżni. W tym miejscu chciałoby się przywołać jeszcze jedną skargę ojcowską po utracie najbliższych, a raczej najbliższego dziecka. Kojarzą się bowiem te utwory ze znacznie wcześniejszą, w kształt poetycki osnutą skargą Kochanowskiego i jego *Trenami*, a szczególnie z przejmującym *Trenem VIII*, w którym żal uzyskał najpełniej-

---

[12] Cyt. za: J. Platt, *Gessneryzm*. W: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Pod redakcją T. Kostkiewiczowej. Wrocław 1977, s. 181.

[13] J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*. W: *Dzieła wybrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 1. Wrocław 1989, s. 282—283.

szy swój wyraz[14]. *Nb.* sonet *Westchnienie* (1855) poświęcony pamięci zmarłej Seweryny, córki brata Fredry, zdaje się również nawiązywać do ich klimatu. Chociaż są tu również ważne różnice, jak np. wiek opłakiwanej (osoba dorosła) czy fakt, że była ona bratanicą, a nie córką poety.

I jeszcze jedna uwaga, która się tu nieodparcie nasuwa. Prawdopodobnie w chwili, gdy pisał Fredro sielankę *Rybak*, nie przypuszczał, iż spod jego pióra po latach z górą 50 wyjdą utwory, które ułożą się w szczególny pacierz nie tyle „staruszka", co rozgoryczonego życiem „starucha". Napisał bowiem po latach tak przejmujące utwory, jak *Modlitwa moja*, *Gdzie zasięgnę pamięcią...* czy *Ostatnie westchnienie*. Są one z jednej strony podzięką Bogu za Jego opiekę nad nim i jego rodziną oraz prośbą o dalszą troskę o najbliższych, a z drugiej wpisane w nie jest pokorne błaganie o własną śmierć, gdyż żyć już dalej zbyt trudno. Lecz jednocześnie, jak wyznaje w *Ostatnim westchnieniu*:

> [...] w pojęcia granicy
> Wołać muszę: Ojcze! Panie!
> Niech się Twoja wola stanie! [12, 149, w. 66–68]

Zasłona Mahometa może się w pewnym stopniu kojarzyć z tradycją oświeceniową, np. ze wschodnimi powiastkami Krasickiego. Orient został bowiem dwukrotnie odkryty dla literatury. Oświecenie poszukiwało w nim nade wszystko tzw. mądrości wschodnich, natomiast romantyzm zafascynowany był egzotyką i koncepcją człowieka Wschodu. Z uwagi na dydaktyczno-moralizatorskie nacechowanie ta napisana w r. 1857 powiastka Fredry wiąże się głównie z oświeceniowym, a nie romantycznym widzeniem Orientu[15].

Edwin i *Sierotka* wykorzystują motyw sieroty, który spopularyzowany został w w. XVIII głównie przez nurt literatury romansowo-sentymentalnej, ale był przecież niezwykle często eksploatowany również w romantyzmie. A jest także nader typowy dla literatury ludowej i popularnej, nierzadko wyzyskiwany i w komediopisarstwie[16]. *Nb.* u Fredry występuje wcale bogata galeria sierot, jak choćby Wacław z *Zemsty*, Aniela i Gucio ze *Ślubów panieńskich* czy z *Pana Jowialskiego* Ludmir, który zresztą pod koniec akcji odnajdzie matkę. Oczywiście te postacie sierot z komedii nieco się różnią od stereotypu sieroty, bo właśnie chyba o stereotypie trzeba tutaj mówić. W wymienionych wierszach Fredry motyw sieroty pojawia się w tradycyjnym — chciałoby się powiedzieć — kanonicznym ujęciu: osierocone, biedne dziecko. Edwin jest jeszcze niemowlęciem, gdy odumierają go rodzice: ojciec zginął w jakichś bliżej nie określonych walkach patriotycznych. Wszyscy przechodnie, podróżni rzucają kwiat lub gałązkę na jego mogiłę i:

> [...] Bez pacierza nikt nie minął,
> Nikt — bo ojciec Edwina za ojczyznę zginął. [11, 43, w. 17–18]

---

[14] Przy wszystkich różnicach pewnym podobieństwem, dość wyraźnym, jest to, że — jak w *Trenach* (choć tam w znacznie szerszej skali) — różne domowe sprzęty przypominają zmarłą.

[15] Na temat egzotyzmu romantycznego zob. np. J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym*. W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria druga. Wrocław 1974.

[16] Szerzej zob. M. Janion, *Wiersze sieroce Lenartowicza*. „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4. Na temat różnych funkcji postaci dziecka w literaturze romantycznej zob. A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*. Wrocław 1984. — *Dzieci*. Wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Chwin. T. 1–2. Gdańsk 1988.

Urodził się Edwin w chacie stojącej samotnie na skraju wsi, a jego matka, która właśnie teraz zmarła, była obca wiejskiej społeczności. Pochodzenie Edwina nie jest jasne, mieszka wprawdzie na wsi, lecz na podstawie niektórych autorskich sugestii można by przypuszczać, że nie jest dzieckiem chłopskim.

I drugi utwór Fredry: *Sierotka*. Naszym zdaniem to jakby ciąg dalszy *Edwina*. Dziecko jest już nieco starsze, mieszka na wsi, raczej włóczy się po wsiach, a żyje z łaski ludzkiej. Marzy o posiłku, o tym, aby zaspokoić głód, ale ma i inne marzenia. Poeta przedstawia dziecięce rojenia o przyszłości, które znowu są jakby „niespójne", bo obok „chłopskich" w swej proweniencji, pojawiają się wręcz „kawalerskie". To oczywiście hipoteza. Dość jednak — i to ważne — że w obu utworach ukazany jest rzadki u Fredry obraz życia wiejskiego, niektóre jego realia (pogrzeb czy zabawa w karczmie). Wszystko to sprawia, że ujęcie motywu sieroty nabiera odmiennego niż sentymentalne nacechowania. W przypadku *Sierotki* możemy omal mówić o związkach estetyczno-ideowych z twórczością Teofila Lenartowicza czy Władysława Syrokomli, tych piewców polskiej wsi romantycznej, wprowadzających często postać dziecka-sieroty.

Motywy literackie pojawiają się również w bajkach Fredry. Na bardzo starym motywie wyboru między wygodną klatką a wolnością (spopularyzowanym wiek wcześniej przez *Ptaszki w klatce* Krasickiego) oparte są teksty *Czyżyk i zięba* oraz *Kos i dzierlatka*. Ezopowy motyw lisa bez ogona wykorzystuje bajka *Motyle*, od Ezopa też wziął Fredro pełen komizmu i niezwykłych możliwości alegorycznych koncept opracowany w *Małpie*, a podejmowany wcześniej np. przez La Fontaine'a, Krasickiego czy Kryłowa. Proweniencję oświeceniową (Krasicki, Naruszewicz) ma pomysł zrealizowany w bajce *Ręcznik i batog*, natomiast *Bańka* to utwór związany zarówno z tradycją literacką (Wacław Potocki, Karol Tetmajer), jak i z folklorem, ściślej z paremiografią, korzeniami sięgający łacińskiego powiedzenia „*Nos non pluris summus, quam bullae*"[17].

Większość omówionych do tej pory podobieństw wiązała wiersze Fredry głównie z „klasycyzmem" jako inspirującą tradycją literacką. Obecnie dochodzimy do tekstu Fredrowskiego, który uznawany jest za arcyromantyczny. *Żeglarz* poświadcza i wyznacza zarazem odmienny od dotychczas przedstawionego krąg podniet artystycznych. Morze i żegluga bądź jazda przez stepy lub pustynie stylizowana właśnie na żeglugę (np. *Stepy akermańskie* czy *Farys* Mickiewicza) należały do kanonicznych motywów poetyckich romantyzmu europejskiego i polskiego. W czym tkwiła niesłychana popularność owych motywów w dobie romantyzmu? Udzielenie wyczerpującej odpowiedzi przekształciłoby nasze rozważania w kolejną pracę poświęconą tej tematyce[18]. Powiedzmy przeto jedynie, iż wśród ważniejszych powodów tej popularności była wpisana w owe motywy poniekąd *a priori* symbolika wolności, i to wolności w wymiarze tak egzystencjalnym, jak i narodowym. Zatem wiązała się

[17] Szerzej na ten temat zob. M. Ursel, *Bajkopisarstwo Aleksandra Fredry*. Wrocław 1980, rozdz. *Tematyka dziedziczona w fabulistyce Fredry*. Omówione tam zostały pokrewieństwa zarówno z literaturą, jak i z szeroko rozumianym folklorem. Do owego rozdziału odwołujemy się w dalszym ciągu artykułu, nie kwitując tego w przypisach.

[18] Szerzej na ten temat zob. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982.

ta symbolika ściśle z naczelnym bodaj problemem literatury romantycznej. Dawała także możliwość ukazania człowieka romantycznego, wszelkich jego problemów w stosownej symbolicznej scenerii. I dlatego programowo sięgali po motywy morskie, po motyw żeglugi poeci epoki począwszy od Byrona przez Mickiewicza, Słowackiego, Norwida aż po „ptaki małego lotu". Wśród nich znalazł się i Fredro, który już w 1827 r. pisze *Żeglarza* (skorygowanego ostatecznie w r. 1829) uznanego przez Pigonia za poprzednika Mickiewiczowskiego *Farysa*. Podnietą mógł być sonet Mickiewicza *Żegluga* (*nb.* mamy poświadczone, że Fredro znał w owym czasie *Sonety krymskie*, a wiadomo poza tym, iż był dość bacznym obserwatorem i czytelnikiem także późniejszej twórczości Mickiewicza). Motyw żeglowania służy u obu poetów snuciu refleksji nad sensem i istotą ludzkiego żywota, refleksji utrzymanych w charakterystycznym tonie stylistyki romantycznej, tak że pomimo określonych różnic (np. odmienne koncepcje egzystencji ludzkiej) obserwujemy wyraźne pokrewieństwa pomiędzy oboma utworami[19].

Skoro jesteśmy przy koneksjach literackich z Mickiewiczem, powiedzmy i o innych. Wcale szeroką ich listę podajemy w postaci mocno skondensowanej, odsyłając zarazem do obszernego studium Bogdana Zakrzewskiego *Fredro i Mickiewicz. Jednostronny rekonesans*, gdzie mają one swe bogate poświadczenie i udokumentowanie w odniesieniu do całokształtu Fredrowskiego pisarstwa[20]. Ograniczymy się tu do lapidarnego zreferowania ustaleń Zakrzewskiego w zakresie interesujących nas wierszy Fredry, dodając niezbędne uściślenia i uzupełnienia. Tak więc możemy mówić o związkach *Kurhanka Maryli* i *Śpiewu żałobnego*, utworów pochodzących z r. 1820 i odzwierciedlających wspólne obu poetom zainteresowania literackie poetyką ludowego lamentu. Na razie na marginesie tylko odnotować trzeba, iż byłby to także przykład inspirującego oddziaływania formy, która dzięki swej oryginalności czy specyfice staje się dla Fredry głównym, zasadniczym bodźcem do wypróbowania sił twórczych przez jej samodzielne opracowanie.

Zdaniem Ignacego Chrzanowskiego *Kwiatek biały* (1824) jest „naśladowaniem" Mickiewiczowskiego *Pierwiosnka*[21]. Wypada się jednak zgodzić z Zakrzewskim, iż nie jest to „naśladowanie", lecz wspólna dla obu tekstów „sentymentalna konwencja dialogowa między poetą, wietrzykiem a kwiatkiem — »pierwiosnkiem« — jako symbolem wiosny młodości, pojmowanej zresztą przez obu poetów odmiennie"[22]. Z kolei w balladzie *Kamień nad Liskiem* są jakby — omal wyłącznie w zakresie konstrukcji biografii bohatera, a i to wykorzystane z odmiennym zamysłem ideowo-estetycznym, w duchu bajronicznej koncepcji powieści poetyckiej — pogłosy wallenrodyzmu. Dla utworów Mickiewicza i Fredry wspólna jest, jako czynnik prymarny, koncepcja bohatera bajronicznego, różna jest natomiast jej lekcja. W ujęciu autora *Konrada Wallenroda* uzyskuje ona nader silne nacechowanie patriotyczne, dzięki czemu rodzi się na gruncie polskiej literatury romantycznej zupełnie

---

[19] *Nb.* można także mówić o pewnych związkach w zakresie języka i architektury wersyfikacyjnej z balladami Mickiewicza.

[20] B. Zakrzewski, *Fredro i Mickiewicz. Jednostronny rekonesans*, W: *Fredro z paradyzu*.

[21] I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 35.

[22] Zakrzewski, *Fredro i Mickiewicz*, s. 80.

nowa odmiana powieści poetyckiej. Fredro natomiast odczytuje ją i realizuje zgodnie z duchem powieści poetyckich Byrona. A więc jest to lekcja egzystencjalna, wyprzedzająca np. wielce ciekawe młodzieńcze powieści poetyckie Słowackiego realizujące konsekwentnie na polskim gruncie „kanoniczny" model bohatera i powieści poetyckiej znanych z dokonań autora *Giaura.*

W balladzie *Szewc i diabeł* oprócz — podobnie jak w *Kamieniu nad Liskiem* — m.in. inspiracji folklorystycznych wyraźnie pobrzmiewają echa *Pani Twardowskiej.* Są one wcale ciekawe, bo — jak wskazywał Karol Krejčí — dowodzą chęci sparodiowania baśni ludowej zrealizowanej tu przez Fredrę w stylu Mickiewiczowskiej ballady[23].

Pigoń wskazywał, że patriotyczny wiersz *Matka* powstały przed r. 1858 można „uważać w pewnej mierze za parafrazę ustępu XX *Ksiąg pielgrzymstwa.* Jak tam, tak i tu Matka-Ojczyzna w ciężkiej chorobie, a synowie skłóceni, kto pierwszy ma ją ratować i według jakiego systemu" (12, 586). Fredro, podobnie jak Mickiewicz, postuluje:

> Najprzód z przepaści dźwignijcie powoli,
> A potem o tym, co mnie z dawna boli,
> A potem o tym, jaką pójdziem drogą;
> Wasze wyścigi zbawić mnie nie mogą. [12, 105, w. 21—24]

A zatem w pierwszej kolejności odzyskanie dla Ojczyzny-Matki niepodległości, a dopiero potem dyskusja na temat formy i sposobu rządu. To tyle, jeśli mowa o sensie ideowym utworów i ich zbieżności w tym zakresie. Odrębnego komentarza wymaga motyw przewodni: Ojczyzna-Matka, który w obu tekstach rozbudowany jest do postaci: chora Ojczyzna-Matka i sposób jej ratowania, leczenia.

Ten arcypopularny nie tylko w dobie romantyzmu motyw — *nb.* sam Fredro jeszcze przynajmniej w dwóch innych ważnych wierszach: *Matka* oraz *Przeklęstwo,* posłużył się nim — ma bardzo interesującą proweniencję. Mickiewiczowska przypowieść z XX ustępu *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* o chorej Ojczyźnie-Matce nie jest, jak można sądzić — wbrew twierdzeniom badaczy — oryginalna[24], gdyż ma swe źródła w *Kazaniach sejmowych* Piotra Skargi oraz w folklorze. Skarga, w duchu owocześnie popularnej interpretacji figuralnej *Biblii,* porównał Polskę do Jerozolimy, do świętej stolicy Izraela, państwa narodu wybranego i miejsca narodzin chrześcijaństwa, stwierdzając w kazaniu drugim *O miłości ku ojczyźnie i o pierwszej chorobie Rzeczypospolitej, która jest z nieżyczliwości ku ojczyźnie*: „Miłujcie ojczyznę tę swoją i to Hieruzalem swoje, to jest Koronę tę i Rzeczposp[olitą] [...]"[25]. Konsekwencje tego porównania są olbrzymie. Jak pisał Konrad Górski:

> gdy Orzechowski czy Górnicki zamiast ojczyzna (w sensie politycznym) woleli używać łacińskiego terminu *„patria"*, a Jan Kochanowski stosował termin „ojczyzna" jeszcze w dwojakim znaczeniu (jako ojczyzna i jako *patria*), u Skargi po raz pierwszy spotykamy termin „ojczyzna" w dzisiejszym słowa tego rozumieniu[26].

[23] K. Krejčí, *Heroikomika v basnictví Slovanů.* Praha 1964, s. 347.

[24] Zob. Z. Stefanowska, *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego" Mickiewicza.* Warszawa 1962, s. 129 n.

[25] P. Skarga, *Kazania sejmowe.* Wyd. 4, uzupełnione. Opracował J. Tazbir przy współudziale M. Korolki. Wrocław 1984, s. 39—40. BN I 70.

[26] Cyt. za: J. Tazbir, wstęp w: Skarga, *op. cit.*, s. LXXXIV.

Jednak dzięki temu porównaniu weszło do świadomości politycznej i kulturowej Polaków nie tylko nowoczesne rozumienie słowa „ojczyzna", ale również interesujący nas motyw „Ojczyzna-Matka". Było to bowiem przeniesienie na grunt polski znanej już chrześcijaństwu ze *Starego Testamentu* wizji Jerozolimy jako matki (*List św. Pawła do Galatów*, 4, 24—31), która to wizja w kazaniach Skargi uległa trawestacji do postaci: Polska to Ojczyzna-Matka gnębiona chorobami i wymagająca kuracji ze strony jej dzieci, synów, obywateli tak, aby — „co się zraniło, zleczyli" (*Kazanie I*, w. 3)[27].

Ukształtowany w ten sposób przez Skargę motyw — później wykorzystany m.in. właśnie przez Mickiewicza i Fredrę — zdaje się mieć także proweniencję folklorystyczną. Znana jest, nie tylko w folklorze polskim, grupa bajek o chorej matce (ojcu) i synach pragnących uleczyć ją przy pomocy rzadkiego, cudownego lekarstwa, którego zdobycie nastręcza wiele trudności (T 551)[28]. Sądzę, iż interesujący nas tutaj motyw może być kontaminacją spolonizowanej wizji Jerozolimy jako matki i istotnego epizodu fabularnego bajki ludowej.

Mówiąc o związkach wierszy Fredry z twórczością Mickiewicza należy przypomnieć sugestię Tadeusza Siverta, iż apostrofa otwierająca *Pana Tadeusza* pobrzmiewać zdaje się w utworze *Jeszcze Polska nie zginęła* z r. 1832, którego tytuł jest incipitem *Mazurka Dąbrowskiego*[29]. Fredro w swym wierszu pisał:

O, uroku wolności
W pierwotnym rozkwicie!
O ty, serca nowe życie,
Życie męstwa, życie sławy!
O ty, dziecinna ufności
W siły własne, w świętość sprawy,
W udział i świata, i samego Nieba,
By cię pojąć — doznać trzeba. [12, 91, w. 102—109]

Podobieństwo jest oczywiste i widać je przede wszystkim w inwokacyjnym charakterze przytoczonego fragmentu i jego patriotycznej tonacji oraz w pogłosach składniowo-rytmicznych początku Mickiewiczowskiej epopei. Wydaje się jednak, że wiersz Fredry zdradza także i inne pokrewieństwa — bądź z utworami Mickiewicza związanymi z powstaniem listopadowym i wcześniejszą sytuacją polityczną, bądź z liryką powstańczą tego okresu. Pojawiają się w wierszu charakterystyczne motywy pożegnania żołnierza z żoną i dzieckiem (*nb.* w poezji powstańczej preferowany był wariant pożegnania z ukochaną dziewczyną, ślubującą dozgonną wierność), motyw żołnierza tułacza (u Mickiewicza w *Pieśni żołnierza*, w liryce powstania listopadowego), który uległ pod wpływem romantyków istotnym przetworzeniom estetyczno-ideowym, zyskując sobie olbrzymią popularność, czy motyw „matki Polki".

Rzecz ciekawa, Fredro poświęcił kilkudziesięciowersowy fragment wiersza „wpółszalonej" matce Polce, która broniąc synka przed branką po klęsce powstania woli go zabić, niż oddać — zgodnie z carskim ukazem — by razem z innymi polskimi dziećmi „w Moskwie do niewoli / Przyuczali się powoli".

---

[27] Skarga, *op. cit.*, s. 3.

[28] Posługujemy się tu oznaczeniami stosowanymi przez J. Krzyżanowskiego (*Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. Wyd. 2, rozszerzone. T. 1—2. Wrocław 1962).

[29] T. Sivert, wstęp w: *Aleksander Fredro*. Opracował T. Sivert przy współpracy E. Heise. Warszawa 1965, s. 30.

Fredrowskie ujęcie motywu wywodzącego się z wiersza Mickiewicza *Do matki Polki* jest znacznie ostrzejsze od „pierwowzoru", jest wręcz drastyczne. Mickiewicz zapowiadał polskiej matce czekające ją nieszczęścia i „zalecał" — tragiczną w swej specyfice — edukację spiskowo-zesłańczą, która i ją, i jej dziecko miała oswoić, a zarazem przygotować na czekające niedole i cierpienia. Fredro natomiast rzecz całą ukonkretnił, przedstawił na przykładzie indywidualnie zarysowanego dramatu jednej z „matek Polek" i jej dziecka, padających ofiarą represji. Zapowiedziana przez Mickiewicza sytuacja materializuje się, staje się faktem dokonanym.

Z innych Mickiewiczowskich pogłosów w wierszach Fredry wymienić jeszcze za Zakrzewskim należy dwie drobniejsze koneksje. Wyraźny wpływ koncertu Wojskiego uwidocznia się we fragmencie powieści poetyckiej *Jeremiasz Sęp*, który nazwać by można „koncertem Cześnika":

Trąbienie chlubą Cześnika,
Bo nikt pewnie tak nie trąbił,
Nikt tej siły nie miał tchu.
Przyłożył trąbkę do wargi,
Żyły zbiegły mu na czole,
Oko zaszło krwią...
I wyciągnął taką nutę,
Że na drzewach zadrżał liść.

Wyciągnął cienko a długo
I powtórzył po raz drugi,
Potem odbił krótkim tchem;
I znowu ciągnął, odbijał,
Krócej, dłużej, drząco, groźno,
Pieśń myśliwską duszą grał,
A na finał cienkie tony
W jeden grzmiący zamknął ton. [11, 169—170, w. 149—164]

W porównaniu z koncertem w *Panu Tadeuszu* jest jednak ten opis znacznie krótszy i nie tak kunsztowny w formie poetyckiej. Brak w nim też wewnętrznej dramaturgii i epickości melodii granej przez Wojskiego.

Reminiscencją lektury *Pana Tadeusza* jest również motyw dwóch rywalizujących karczm, który odnajdujemy we Fredrowskiej *Sielance* (1869). Popularności tego motywu dowodzi też m.in. powieść Józefa Korzeniowskiego *Kollokacja*, w której pojawia się on w postaci nieco odmiennej, gdyż karczmy te w rzeczywistości tylko pozornie ze sobą rywalizują. *Nb.* karczma, zajazd, hotel, a w późniejszym okresie twórczości dworzec kolejowy były — z racji swej nośności artystycznej i efektowności — częstymi miejscami akcji utworów autora komedii *Świeczka zgasła*.

Mówiąc o pokrewieństwach wierszopisarstwa Fredry z tradycją literacką i sposobach jej wykorzystania należy wspomnieć o jeszcze jednym rodzaju nawiązań. Niekiedy poeta w sposób „sygnalny" odwołuje się do różnych tekstów, sięgając np. po ich fragmenty, incipity czy frazy, by je swobodnie trawestować lub rozwijać. W tkance utworów pojawiają się one bądź na prawach cytatów (z reguły jednak nie wyodrębnionych interpunkcyjnie), bądź też na zasadzie aluzji i trawestacji zarazem.

W przypadku *Psalmów Matki naszej* Fredro sam wskazał na źródło i sposób wykorzystania, pisząc w podtytule: *Zastosowane po części wyjątki*

z „*Psalmów Dawidowych*". Nie są to jednak większe ustępy *Psałterza*, lecz jedynie fragmenty, m.in. psalmów — podajemy je w kolejności pojawiania się w tekście: 6, 129, 37, 78 czy 50[30]. Cel przetworzenia ich objaśnia jednoznacznie autorska notatka z r. 1861: „Wyjątki z *Psalmów Dawidowych*, zastosowane do nieszczęśliwego położenia Ojczyzny naszej" (12, 366). Poeta, korzystając z przekładu pióra Jakuba Wujka, przejął w zasadzie głównie sztafaż stylizacyjny, zabarwienie emocjonalne, niektóre obrazy czy charakterystyczne zwroty lub wyrażenia. Kierunek zaś owej parafrazy szedł jakby z duchem *Kazań sejmowych* Skargi. Zastosowanie języka i obrazowania zaczerpniętych z prozy biblijnej do aktualnej sytuacji politycznej Polski było natomiast zbieżne z owoczesnymi tendencjami naszego romantyzmu. Dzięki temu utworowi znalazł się Fredro — mniej lub bardziej świadomie — na szlaku, który wyznaczają, pamiętając oczywiście o ich wzajemnym zróżnicowaniu ideowym, m.in. Mickiewiczowskie *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, *Anhelli* Słowackiego, *Przedświt* i *Psalmy przyszłości* Krasińskiego czy *Skargi Jeremiego* Kornela Ujejskiego. Trudno jednak powiedzieć, z braku wyraźnych wskazówek co do powstania *Psalmów Matki naszej*, czy utwór ten, z całą pewnością związany z klimatem i tendencjami wielkiej poezji romantycznej, pozostaje jedynie ich odzwierciedleniem, czy — co byłoby niezwykle frapujące — jest względem nich „prekursorski". Należy zatem stwierdzić — po raz kolejny — iż w swych wierszach Fredro poświadcza żywe związki ze współczesną mu literaturą i jej aktualnymi nurtami.

Tytułem przykładu przywołajmy jeszcze trzy inne wiersze ilustrujące wspomniany już rodzaj „sygnalnych" związków z tradycją literacką: *Jeszcze Polska nie zginęła* (1832), *Cmentarz* (1873) oraz *Spalić, nie spalić?* (1874). W każdym z nich poeta wykorzystał na prawach cytatu lub jego parafrazy znane z tradycji zwroty czy powiedzenia. Pierwszy z tych utworów, rozpoczynający się od incipitu *Mazurka Dąbrowskiego*, jest nawiązaniem do walk powstania listopadowego, jakby poetyckim obrazkiem w stylu powstańczych liryków m.in. Mickiewicza. W tekście drugim, głęboko melancholijnym, w którym Fredro wspomina zmarłych, pojawia się jako refren cytat z popularnej francuskiej piosenki rozpoczynającej się od słów: „Czy pamiętasz?", który znakomicie współgra z tonem utworu. W trzecim natomiast, nawiązał Fredro do słów Hamleta: „Być, albo nie być", których parafraza służy także konstrukcji własnego wizerunku poetyckiego i własnej muzy. Zaledwie zasygnalizowana praktyka Fredrowskich nawiązań do tradycji literackiej przejawiająca się wprowadzaniem w tkankę utworów cytatów literackich lub ich parafraz może być również, poza wszystkimi innymi względami, przykładem ich wykorzystywania w celach inkrustacyjnych bądź pointowych.

Warto wspomnieć wiersz patriotyczny *Ojczyzna nasza*, napisany „najpóźniej latem 1852 r." (12, 364) i wydrukowany anonimowo w sierpniu tegoż roku w poznańskiej „Szkółce dla Dzieci", gdyż może on być przykładem interesującego rodzaju pokrewieństwa. Pierwsze cztery zwrotki przynoszą obraz Polski w różnych porach roku z charakterystycznymi zarazem szczegółami topograficzno-kulturowymi: góry, łany zboża, dworek szlachecki z bocianem na lamusie i gospodarzem, który „wita, do domu zaprasza [...]. Trąby johasa

[30] Pisał o tym Pigoń w objaśnieniach do wiersza (12, 584—585).

nuta smętna, długa" i wreszcie zimowy krajobraz, śnieg i dym unoszący się znad wiejskich strzech. Każda też zwrotka kończy się jakby refrenem: „To Polska!... Polska... To Ojczyzna nasza!" Ujęcie tematu, jego opracowanie artystyczne i emocjonalne potraktowanie dają się określić bodaj najlepiej tytułem — wprawdzie znacznie późniejszego — „podręcznika" Józefa Chociszewskiego *Malowniczy opis Polski, czyli geografia ojczystego kraju* (Poznań 1891). „Podręcznika" szczególnego, bo, oprócz spełniania typowych zadań dydaktyczno-poznawczych, przepojonego romantycznym patriotyzmem i dzięki temu przede wszystkim wychowującego w duchu polskości. Wiersz Fredry kojarzyć się może z charakterystyczną dla romantyzmu tendencją do poetyckiego opiewania „widoków ojczystych"[31], a głównie z techniką „żywych obrazów"[32] znanych z *Pieśni o ziemi naszej* tak mu bliskiego Wincentego Pola[33].

Osobnego potraktowania domaga się część dum i ballad. Decyduje o tym nie tyle ich specyfika gatunkowa, co odmienny od dotychczas omawianego rodzaj oraz charakter pokrewieństw z tradycją inspirującą. Mamy w nich liczne pogłosy motywów i pomysłów folklorystycznych powiązanych z odwołaniami m.in. do dumy rycerskiej czy czarnych romansów, motywów wzbogaconych zarazem w wielu przypadkach o chwyty literackie stanowiące — „Cały aparat romantycznych okropności, cały zapas najjaskrawszych efektów drugorzędnego romantyzmu"[34]. Uwaga ta odnosiła się wprawdzie bezpośrednio do ballady *Złamanie wiary*[35], lecz może też tyczyć i kilku innych oraz fragmentów *Jeremiasza Sępa*. Niektóre z tych ballad zdają się zbliżać do ówczesnej formuły literatury popularnej, a zarazem ją współtworzyć, nawet twórczo rozwijać[36].

Hedwig, *Alfred*, *Złamanie wiary* to przykłady tzw. dum rycerskich, przedstawiających — zgodnie z założeniem gatunku — wydarzenie niezwykłe, ze średniowiecza najczęściej, o nikłym wątku fabularnym, ale o dużym nasyceniu pierwiastkami lirycznymi, a czasami nawet i grozy. Elementów grozy szczególnie wiele jest w kolejnym utworze związanym tematycznie z dumami rycerskimi, w *Walce*. Do kręgu tego przynależy dodatkowo ballada herbowa *Mierżb, herbu Bończa*. Przyjrzyjmy się nieco bliżej tym utworom i ich związkom z tradycją literacko-folklorystyczną.

---

[31] Zob. J. Kamionka-Straszakowa, *„Do ziemi naszej". Podróże romantyków*. Kraków 1988, s. 63.

[32] Szerzej na ten temat zob. np. Kamionka-Straszakowa, *op. cit.* — Kowalczykowa, *op. cit.*

[33] Zob. list A. Fredry do W. Pola, z 12 VI 1857, w którym zwraca się doń następująco: „Kończę pracowitą moją bazgraninę, polecając mnie Twojej przyjaźni. Ulubiony nasz Wieszczu. Ulubiony, bo szczerze i czysto polski" (14, 164).

[34] E. Kucharski, *Aleksander Fredro. Życiorys literacki*. Lwów 1926, s. 14—15.

[35] Ballada drukowana była dopiero w *Albumie na korzyść pogorzelców* (Lwów 1849), a więc w almanachu przeznaczonym dla szerszego kręgu odbiorców (także tych mających upodobania mniej wybredne, nastawionych na literaturę sensacyjno-romansową). Ten zaś typ wydawnictwa uznawany jest za przykład narodzin właśnie literatury popularnej. Zob. J. Kamionkowa, *Almanachy literackie jako przejaw dziewiętnastowiecznej kultury popularnej*. W zbiorze: *Formy literatury popularnej. Studia*. Wrocław 1973.

[36] Na to, że ballada (przynajmniej niektóre jej odmiany, jak np. sentymentalno-romansowa czy upiorna) była bardzo popularna i zaspokajała „popularne" gusty czytelnicze, wskazywali już I. Opacki i Cz. Zgorzelski (*Ballada*. Wrocław 1970, s. 105—109, przypisy 51, 56—58).

W *Hedwig*[37] wykorzystał Fredro charakterystyczny dla dumy rycerskiej wątek odjazdu ukochanego na wojnę, co staje się motywem komplikującym szczęśliwą miłość dwojga młodych. Wątek ten popularny był wśród wielu ówczesnych autorów dum, poczynając od *Alonza i Heleny* Niemcewicza (przeróbka za Grillparzerem)[38], aż po *Ksenora i Zeleinę* Stefana Witwickiego. Nieobcy był również romantycznej praktyce balladopisarskiej, czego dowodem choćby utwór Leona Potockiego *Artur i Minwana.*

Jednak ten obiegowy wątek poeta dodatkowo skomplikował wprowadzając intrygę. Obok Mickiewiczowskiej *Alpuhary* jest to drugi przykład wykorzystania w obrębie ówczesnej ballady romantycznej właśnie intrygi. Odtrącony, zazdrosny rywal wyprzedziwszy w drodze powrotnej ukochanego Hedwig, przynosi wieść o śmierci Zdzisława. Gdy ten powraca cały i zdrowy w siedem dni potem, zastaje dziewczynę obłąkaną. Hedwig widząc żywego kochanka mniema, iż jest on zjawą, „cieniem". W rezultacie intrygi Jaromira oboje młodzi giną.

Wydaje się, że Fredro odwołał się tu — mniej lub bardziej świadomie — do tradycji folklorystyczno-literackiej. Pomysł z zawistnym rywalem, przynoszącym wieść o śmierci wybranka dziewczyny, może być pogłosem któregoś z wariantów bajki o zabójcy smoka (T 300). Spotykamy tam rywala czy zazdrosnego dworzanina, który zabiwszy lub uśpiwszy pogromcę smoka przynosi na dwór królewski smocze języki i podaje się za zwycięzcę. W bajce jednak ostatecznie wszystko się szczęśliwie wyjaśnia. Za pogłos wątku Lenory (T 365) można uznać epizod z Hedwig, która traktuje żywego kochanka jak „cień". U Fredry jest to jednak ujęcie zmodyfikowane i potraktowane w sposób inwersyjny.

Nader interesujący jest utwór *Alfred.* Czesław Zgorzelski konstatuje na marginesie owej dumy:

> Spośród samobójców, wyróżnia się [...] romantyczną motywacją swego czynu *Alfred* Fredry. Brak celu istnienia na świecie, niechęć do życia, refleksje sceptyka i pesymisty stawiają go w rzędzie młodzieńców ogarniętych manią werteryzmu. A jednocześnie jest to rycerz chrześcijański, który walczy z hordami „pohańców". Z całkowitym lekceważeniem prawdy historycznej, a gwoli modzie na motywy średniowieczne złączono tu w jednej postaci chorego na „*Weltschmerz*" romantyka z typowym bohaterem dum i romansów, osnutych na tle walk z „pohańcami"[39].

Odwołuje się Fredro do modnego sztafażu średniowiecznego spopularyzowanego m.in. przez romanse i powieści gotyckie z drugiej połowy XVIII w. oraz przez dumy, a także do typowego dla tego gatunku motywu bohatera uskarżającego się na swój los i przedstawiającego koleje życia. Czyni to jednak nie po to, aby powielić określone wzorce, lecz by stworzyć nową już — romantyczną — kreację bohatera. „Historyzm" jest więc tylko maską dla rozważań na temat egzystencji ludzkiej widzianej i interpretowanej z pozycji

---

[37] Ballada ta znalazła się w sztambuchu generała Wincentego Krasińskiego, człowieka odległego od romantyzmu, co dodatkowo potwierdza jej popularność i szeroki oddźwięk kulturowy.

[38] *Hedwig* wyrasta nie tylko z inspiracji Grillparzera, ale również M. G. Lewisa. Fredro miał w swej biblioteczce m.in. utwory Niemcewicza, którego wysoko sobie cenił. Ten zaś należał do grona literatów, którzy przyswajali polskiemu czytelnikowi m.in. właśnie twórczość Lewisa.

[39] Cz. Zgorzelski, *Duma — poprzedniczka ballady.* Toruń 1949, s. 170.

młodego romantyzmu polskiego przed r. 1830, gdy był on porażony „chorobą wieku", zwątpieniem, przepojony „*Weltschmerzem*". Alfred to nię werteryczny samobójca, którego nieszczęśliwa miłość skłania do dramatycznego czynu, lecz romantyczny samotnik ogarnięty spleenem. Nie ma w nim już nic z bajronicznego buntownika walczącego z całym światem w imię własnych egzystencjalnych praw do szczęścia i cierpienia, którego samobójstwo było krokiem ku wolności. Jest jedynie niewiara w sens istnienia, nie ma jakiejkolwiek zachęty do życia, żadnej wartości, która mogłaby stać się celem. Alfred to jeden z pierwszych polskich dekadentów, ale dekadentów z początku XIX wieku.

Utwór sztafażem wiąże się z dumami rycerskimi czy romansami grozy, lecz przez wprowadzony motyw samobójstwa oraz nade wszystko jego egzystencjalną motywację ma równocześnie charakter prekursorski. Daje początek łańcuchowi utworów, które eksplorując ów motyw i motywację, doprowadzą je do zbanalizowania, czyniąc z nich stereotypowy chwyt, głównie w ujęciach rodem z literatury popularnej, straganowej.

Złamanie wiary kojarzyć się musi z tzw. powieścią gotycką, choć ma też niejakie koneksje z folklorem, który był wszak jednym — oprócz m.in. inwencji twórców — z dostarczycieli pomysłów budujących czy współtworzących mroczną, duszną atmosferę czarnych romansów[40]. Rycerz Zbigniew okazuje się zdradzieckim opiekunem dziecka powierzonego mu przez umierającą szwagierkę. Mszcząc się za to, iż odrzuciła jego miłość, morduje osieroconego bratanka. Cała rzecz dzieje się w scenerii średniowiecznego zamku, a dodatkowo wszystkie istotne zdarzenia mają miejsce nocą. Sam więc pomysł nie jest oryginalny. Równie znane (literaturze i folklorowi) było rozwiązanie fabuły przez odwołanie się do ingerencji sił wyższych wymierzających sprawiedliwość. Ważne jest jednak opracowanie. Obok wprowadzenia znanego motywu widma dziecka prześladującego mordercę, które przychodzi nocami i dusi go, Fredro zarysowuje i rozwija aspekt psychologiczny czynu oraz późniejszych męczarni Zbigniewa. Jeśli przypomni się, iż ballady opiewające nieuniknione konsekwencje zbrodni były nader popularne przed r. 1830 (np. J. B. Zaleskiego *Ukaranie. Dumka ukraińska*, A. Chodźki *Maliny* czy znane poecie m.in. ballady niemieckie), lecz obcy im był wymiar psychologiczny owych czynów (w innej postaci arcyciekawie opracował to zagadnienie Słowacki w *Balladynie*), to w pełni widać nowatorstwo Fredry[41]. Cała jednak sensacyjno-krwawa fabuła, jak i sztafaż zdają się jednoznacznie potwierdzać przemożny wpływ gotycyzmu.

Z repertuaru powieści grozy może wywodzić się pomysł dumy *Walka*. W szrankach średniowiecznego zamku toczą ze sobą śmiertelny bój dwaj rycerze. Nie jest znany jego powód. Czy chodzi o to, by dowieść, kto silniejszy? Czy może walka to o względy lub w obronie kobiety? Czy może to „sąd boży"? Narrator udziela zaskakującej informacji:

---

[40] Mogło ich dostarczać także bieżące życie lub zdarzenia historyczne, np. zamordowanie Gertrudy Komorowskiej jako „kanwa" *Marii* A. Malczewskiego — zob. J. Maciejewski (*Antoni Malczewski — autor „Marii"*. W: *„Maria" i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*. Opracowała H. Gacowa. Wrocław 1974).

[41] Zob. Zgorzelski, *op. cit.*, s. 85.

Śmierć ich hasłem, celem śmierć.
Znikła zręczność, znikła sztuka;
Raz po razie miecze tną,
Tną na przebój broń nie broń,
Niczym teraz dostać cięcie,
Byle tylko ciąć i wroga,
Niczym umrzeć, byle z nim. [11, 96, w. 42–48]

Finałem walki jest śmierć obu:

A lud jeszcze w głuchej ciszy
W krwawe trupy wlepiał wzrok. [11, 97, w. 53–54]

Jedynym celem artystycznym jest osiągnięcie grozy, którą mają wywołać stosowny sztafaż, morderczy pojedynek tajemniczych rycerzy ogarniętych z nieznanych powodów żądzą śmierci i „przerażona reakcja" obserwatorów. Wszystkie te zaś efekty zdają się być w guście licznych czarnych romansów, a także i ballad związanych z nurtem gotycko-frenetycznym[42].

Zainteresowanie tym typem literatury znalazło oddźwięk w początkach twórczości Fredry i nie trwało długo. Odbiło się też w jego najgłośniejszej balladzie *Kamień nad Liskiem*, a po wielu latach w niektórych partiach *Jeremiasza Sępa*, kojarząc się omal z efektami frenetycznymi. W tych jednak utworach groza była efektem dodatkowym przy rozgrywaniu akcji najpopularniejszego z wątków, jakim jest opowieść o miłości, której na drodze stoi nierówność stanowa czy majątkowa. Wątku, mającego arcyliczne i różnorodne ujęcia folklorystyczne i literackie.

Przywołane przykłady zdają się poświadczać związki wierszopisarstwa Fredry również z literaturą popularną. Wskazują też, że potrafił poeta wykorzystywać przejęte pomysły w guście nowej literatury romantycznej („wysokiej" i „niskiej"). Umiał utrafić w ówczesne upodobania odbiorców „romansowych". Oczywiście część utworów nie była publikowana, ale z całą pewnością, gdyby ukazały się drukiem bezpośrednio po napisaniu, znalazłyby gorących czytelników w osobach Heleny, Klary, Anieli, które przecież istniały nie tylko w komediowym świecie *Pana Jowialskiego* czy *Ślubów panieńskich* i które, nieco na prawach mody literackiej, egzaltowały się tego typu pisarstwem. Rzecz jasna, iż w takiej sytuacji percepcja owych utworów Fredry uległaby „spłaszczeniu", sprowadzając się do nastawienia się na efekty i wymowę romansową.

Przyjrzyjmy się koneksjom wierszy Fredry z folklorem. Wokół stosunku poety do folkloru narosło wiele nieporozumień, mających źródła jeszcze w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku. Opinie Seweryna Goszczyńskiego i Leszka Dunina-Borkowskiego o cudzoziemskim, niepolskim i nieludowym charakterze twórczości autora *Zemsty* ugruntowały się, mimo swej zdecydowanej nieprawdziwości, w zmienionej postaci jako sąd głoszący brak szerszych i żywszych pogłosów folklorystycznych w dorobku pisarskim Fredry.

[42] O przyswajaniu przez literaturę polską tzw. ballady upiornej, istniejącej już w literaturze niemieckiej i angielskiej, zob. Opacki, Zgorzelski, *op. cit.*, s. 107–109. O wpływie gotycyzmu zob. Z. Sinko: *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*. Warszawa 1961, rozdz. *Angielski romans grozy i jego recepcja w Polsce*; *Proza fabularna w czasopismach polskich 1801–1830*. Wrocław 1988.

W badaniach nad twórczością Fredry podkreślano i wydobywano jej związki — na przykładzie głównie materiału komediowego — z literaturami obcymi, nade wszystko z włoską i francuską. Rzecznikami takiej orientacji badawczej byli m.in. Eugeniusz Kucharski, Władysław Folkierski czy Juliusz Kleiner[43], doszukujący się w tych literaturach zasadniczych i omal jedynych źródeł pomysłów komediowych autora *Ślubów panieńskich*. Wielu z fredrologów idąc tym szlakiem w poszukiwaniu coraz to nowych zależności zapominało prawie zupełnie o literaturze polskiej i jej roli w kształtowaniu osobowości artystycznej Fredry. A już omal całkowicie pomijano powinowactwa z folklorem. Dopiero Kazimierz Wyka formułując tezę o wręcz manifestacyjnym charakterze: Fredro — pisarz ludowy[44], dokonał tutaj zasadniczego zwrotu, wytyczając nowe drogi badań. Teza ta uzyskała później potwierdzenie i twórcze rozwinięcie w pracach takich badaczy, jak Mieczysław Inglot, Julian Krzyżanowski, Stanisław Pigoń, Krystyna Poklewska, Emil Stadnik czy Bogdan Zakrzewski[45]. Wynikiem było udowodnienie licznych i ciekawych powiązań komediopisarstwa Fredry z szeroko rozumianym folklorem, bo ono było głównym polem naukowej eksploracji. Na tej podstawie i w oparciu o częściowe badania, jakie poczyniono w odniesieniu do twórczości pozakomediowej, można przyjąć za pewnik występowanie fokloru w całym pisarstwie Fredry. Naszym zadaniem będzie teraz zilustrowanie owych koneksji na przykładzie wierszopisarstwa.

Zakrzewski konstatuje:

> Folklor znał Fredro doskonale (zarządzając Jatwięgami, prowadził omal chłopski tryb życia, a z kulturą ludową benkowowiszniańskiej wsi zrósł się mocno) i nieobce mu były zbiory folklorystów galicyjskich[46].

Poświadczał te zainteresowania poeta, wyznając w pamiętniku *Trzy po trzy*:

> Nigdy pałac oświetlony nie wzbudził we mnie zazdrości — chatka z dobrym ogrodzeniem, ze swoim nieodzownym Kruczkiem albo Bilkiem zawsze prawie [...]. Dwa małe okienka, ale czyste i proste, spod grubej strzechy świecące w noc daleką, przemawiają jeszcze do serca mojego. [13—1, 111]

Oprócz znajomości folkloru wiejskiego, tej tak przez romantyzm ukochanej i gloryfikowanej wręcz ludowości „gminnej", czy zainteresowań przysłowioznawczych warto zwrócić uwagę na jeszcze inne aspekty pojmowania i wykorzystywania przez Fredrę folkloru. W którymś miejscu swego memuaru wspomina szlacheckich fececjonistów. Poza generałem Józefem Kalinowskim,

---

[43] Zob. np. E. Kucharski, *Fredro a komedia obca. Stosunek do komedii włoskiej*. Kraków 1921. — W. Folkierski, *Fredro a Francja*. Kraków 1925. — J. Kleiner, *O Krasickim i o Fredrze. Dziesięć rozpraw*. Wrocław 1956.

[44] K. Wyka, *Fredro pisarz ludowy*. „Twórczość" 1955, nr 10.

[45] Zob. np. M. Inglot, wstęp w: *Uwagi o czasie akcji „Zemsty" Fredry i rodowodzie literackim postaci Papkina*. „Prace Literackie" t. 5 (1965). — J. Krzyżanowski, *Aleksandra Fredry farsa osiecka*. W zbiorze: *Z dziejów kultury i literatury Ziemi Przemyskiej. Zbiór szkiców, opracowań i utworów literackich*. Przemyśl 1969. — S. Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*. Warszawa 1956, rozdz. *Wątki tradycyjne; Między historią a baśnią*. — K. Poklewska, *Aleksander Fredro*. Warszawa 1977. — E. Stadnik, *Tradycje teatru plebejskiego w komediach Aleksandra Fredry*. „Prace Literackie" t. 18 (1976). — B. Zakrzewski: *O samotnictwie literackim Aleksandra Fredry. (Wstępne rozpoznanie)*. W: *Fredro z paradyzu; Fredro i Mickiewicz*.

[46] Zakrzewski, *O samotnictwie literackim Aleksandra Fredry*, s. 38.

Ignacym Cetnerem czy, znanym z opowiadań ojca, wojskowym Orzechowskim wymienia Fredro nazwisko Krzyżanowskiego, „pół błazna, pół szlachcica", urodzonego arcyłgarza i pieczeniarza w jednej osobie, który swymi zmyślonymi historiami, pomimo ich jawnej nieprawdziwości, a czasami wręcz absurdalności, potrafił oczarować słuchaczy. Nawiązuje także do zmarłego Jędrzeja Szumlańskiego, którego określa mianem: „tegoczesny Radziwiłł", przytaczając niektóre z zasłyszanych dykteryjek, ponieważ nie wszystkie jego koncepty „dadzą się powtórzyć w dobrym towarzystwie" (13—1, 189—192). A zatem byłby to folklor szlachecki w swej przebogatej, wielokształtnej i zróżnicowanej artystycznie postaci.

Wiadomo również, iż Fredro gustował w specyficznym nurcie sztuki teatralnej i parateatralnej. Urzekały go farsa, burleska, teatrzyki *variété* czy cyrkowe błazenady i klownady. Poświadcza to m.in. syn poety, Jan Aleksander, wspominając: „Mój ojciec nie był łatwym do rozśmieszania, a jednak błazeństwa dobrych pajaców do ostatnich lat go bawiły"[47].

Wszystko to pozwala przypuszczać, iż częstokroć natrafimy w wierszopisarstwie Fredry na różnorakie, pod względem wykorzystania i specyfiki rodowodu, nawiązania do szeroko rozumianego folkloru. Przyjrzyjmy się kilku bardziej charakterystycznym rodzajom owych pokrewieństw czy zależności.

Rosyjski krytyk literacki Wissarion Bieliński, zwracając się do bajkopisarzy pierwszej połowy w. XIX, konstatował: „Wymyślić nowy wątek nic teraz nie znaczy i wymyślać nie trzeba. Bierzcie gotowe, umiejcie tylko opowiedzieć i zastosować"[48]. Uwaga ta da się też rozciągnąć na fraszkopisarstwo i epigramatykę. Formy te nader chętnie korzystają z zasobów tradycyjnych, obiegowych tematów czy motywów, które pod piórami kolejnych twórców uzyskują określone opracowania artystyczne, czasami nowe zastosowanie czy ujęcie. Tematyka dziedziczona — nie wykluczająca oczywiście pojawiania się konceptów nowych — tkwi potencjalnie w „świadomości kulturowej" interesujących nas gatunków. Fredro natomiast, nieco intuicyjnie, poniekąd wzorując się na doświadczeniach osobistych, część swych fraszek, bajek oraz znaczną ilość przysłów wprowadził do *Pana Jowialskiego*. W sposób jednak szczególny, bo kreując „najmilszego staruszka" na tego, który potrafił je zarówno opowiedzieć, jak i zastosować. A więc uczynił go mądrym, zasobnym w prawdy paremiograficzno-alegoryczne gawędziarzem szlacheckim, któremu dobrze są też znane i inne odmiany folkloru (głównie plebejskiego i wiejskiego). Tym samym wskazał nie tylko na proweniencję kulturową owych wypowiedzi, ale i odpowiadający im sposób obiegu komunikacyjnego. Unaocznił również, że oprócz przesłania anegdotyczno-ludycznego zawierały się w nich ważkie wskazówki socjotechniczne (nie zawsze na pierwszy rzut oka dostrzegalne). Idąc tym tropem można by zaproponować uznanie części epigramatów, fraszek i bajek za przynależące do folkloru głównie szlachecko-plebejskiego. Decyduje o tym rodowód kulturowy tematu czy motywu, a nie ujęcie formalne.

[47] A. Grzymała-Siedlecki (*Papkin*. W: *Na orbicie Melpomeny*. Warszawa 1966, s. 51), powołując się na ten właśnie fragment wspomnień, uzupełniał je następującym komentarzem: „Autor *Zemsty* zawsze lubił patrzeć na produkcje błaznów w cyrku. Jakby czuciem wiedząc, że początki teatru i początki cyrku z jednego korzenia wyrastają, nie krępował się wprowadzaniem scen i epizodów przesadnych, asekurujących na galerii sukces śmiechu".

[48] W. Bielinskij, *Polnoje sobranije soczinienij*. T. 8. Moskwa 1955, s. 567.

Wiele utworów zapożyczało się w facecjach, żartach, dowcipach czy anegdotach i taką też funkcję spełniało później (również dzisiaj), natomiast „wierszowany" kształt był wtórnie znaczący, włączając jedynie te „opowieści" w obręb wypowiedzi literackich. W przypadku motywów czy tematów o proweniencji szlacheckiej z czasem nastąpiła ich swoista „demokratyzacja", przeniknęły do innych odmian folkloru, a pochodzenie kulturowe zatarło się.

I jeszcze jedna niezbędna uwaga. Dla części utworów odnajdujemy powinowactwa w materiale paremiograficznym. Jest to więc oczywisty dowód ich związków z folklorem. Ale jednoznaczne rozstrzygnięcie, czy są to koneksje z folklorem np. szlacheckim, czy wiejskim, nie zawsze jest możliwe. Dlatego sygnalizując tutaj ten problem wskażemy na przykłady nie budzące wątpliwości. Natomiast o kilku innych związkach, a także sposobach wykorzystywania w wierszopisarstwie (w komediach wygląda to nieco inaczej) przysłów powiemy w części końcowej, poświęconej zagadnieniom związków tej twórczości z ludowością gminną.

Rodowód facecjonistyczny ma szereg utworów Fredry. Wśród nich jest też 6 bajek: *Paweł i Gaweł*, *Trzeba by*, *Osioł*, *Spekulant*, *Stara dykteryjka* oraz *Cygan i baba*. Aby nie powtarzać tego, co już powiedziano w innym miejscu, zauważyć można jedynie, że mają one niezwykle ciekawą i często arcybogatą proweniencję artystyczną. Są również cennym i mocnym argumentem w dyskusji na temat powinowactw wierszopisarstwa z szeroko rozumianym folklorem (także „gminnym", choć jego oddziaływanie w tym przypadku było niezbyt duże).

Również niektóre spośród epigramatów i fraszek podejmują tematy czy motywy przynależące do anegdot z kręgu szlachecko-plebejskiego. Jeden z takich niezwykle popularnych tematów odnajdujemy w epigramacie *Nagrobek lekarza*. Już tytuł kojarzy się ze staropolską tradycją parodystycznej poezji funeralnej, mającą swój początek w Rejowskich *Figlikach* i *Fraszkach* Kochanowskiego. A i później ta odmiana poezji funeralnej jest chętnie uprawiana m.in. przez poetów barokowych, by wymienić tutaj Morsztynów czy Potockiego lub twórców oświeceniowych. Fredro dołączając do nich pisał w „nagrobnej" inskrypcji lekarzowi:

> Przechodniu, nie płacz, żem martwy w tej dobie;
> Gdybym żył jeszcze, ty leżałbyś w grobie. [12, 175, nr 3]

Postać eskulapa doprowadzającego pacjentów do utraty życia należy do omal „odwiecznych" tematów satyrycznych. Podejmował go już Marcjalis, a np. fraszka Jana Andrzeja Morsztyna nosząca tytuł *Stolarz z doktora* jest właśnie parafrazą epigramatu antycznego twórcy. O lekarzach i ich „talentach" pisali przed Fredrą — w podobnym tonie, w formie epigramatycznej — m.in. Jan Gawiński (*Doktor*), Ignacy Krasicki (*Doktor*), Ignacy Legatowicz (*Na zgon lekarza*), Jan Nepomucen Kamiński (*Fraszki*) czy Franciszek Morawski (*Na doktora*). Można zatem Fredrowski *Nagrobek lekarza* uznać za kolejny utwór wpisujący się w niezwykle bogaty nurt literackich ujęć żartobliwo-satyrycznych motywu lekarza, którego poczynania zawodowe stoją w jawnej sprzeczności ze słowami przysięgi Hipokratesa: „Po pierwsze — nie szkodzić".

Wątpliwe talenty kiepskiej śpiewaczki kwituje fraszka o efektownym koncepcie:

Twych talentów, twojej chluby
Składając nam walne próby,
O, zatrzymaj śpiew uroczy!...
A niech pęzel się poruszy,
Bo nam łacniej zamknąć oczy,
Trudniej sobie zatkać uszy. [12,199, nr 37]

Utwór ten wyraźnie wpisuje się w łańcuch tekstów posiłkujących się podobnym pomysłem. Jednym z wcześniejszych — być może również o charakterze inspirującym — jest barokowy żart Morsztyna *Na lutnistkę niegładką*:

Spuść welum na twarz, kiedy słodkie strony
Na lutni w sposób przebierasz ćwiczony,
Bo melodyją uczoną
Tak pieścisz uszy, że cię każdy zgoła
Z głosu osądzi pewnie za anioła,
Byleś grała za zasłoną[49].

Proste zestawienie obu przywołanych tekstów jest dostatecznie wymowne. Podobieństwa są tak wyraźne i oczywiste, iż szerszy komentarz dokumentujący zbieżności wydaje się całkowicie zbędny. Także z tego względu, że — jak powiedzieliśmy — nie dążymy do sporządzenia imiennego rejestru pokrewieństw wierszy Fredry, lecz jedynie do uchwycenia i określenia istniejących w tym względzie prawidłowości.

Do najbardziej bodaj ulubionych tematów fraszkopisarstwa należy miłość oraz małżeństwo, ujmowane w najróżniejszych — niekiedy nieoczekiwanych — ich aspektach. Tematyka ta była nieobca Fredrze. Przywołajmy na początek dwa zrymowane jakby przysłowia czy porzekadła[50]:

Stary amant jak piec stary;
Dużo swędu, mało pary. [12, 176, nr 9]

oraz:

Z młodym stara — śmieszna para,
Stary z młodą — grozi szkodą. [12, 180, nr 35]

W obu epigramatach ostrze satyry wymierzone jest w związek osób tak dalece nierównych wiekiem. Był to ulubiony temat epigramatyki i facecjonistyki staropolskiej, które na różne sposoby — czasami posługując się nawet „naturalistycznymi" opisami i argumentami utrzymanymi w stylu obsceniczno-fizjologicznym — uzasadniały śmieszność, a niekiedy i szkodliwość dla życia lub zdrowia któregoś z partnerów. Poeci staropolscy natrząsali się z miłosnych zapałów starych kobiet, ale i nie szczędzili kpin pod adresem „starych amantów", wyszydzając np. ich zabiegi „kosmetyczne" w celu odmłodzenia się (J. A. Morsztyn: *Staremu, O starym*, czy J. Gawiński: *O zgoleniu brody dla dziewczyny młodej*). Natomiast z tematyką podniesioną przez Fredrę wyraźnie koresponduje m.in. fraszka Potockiego *Stary z młodą* czy Gawińskiego *Na-*

[49] J. A. Morsztyn, *Na lutnistkę niegładką*. W: *Utwory zebrane*. Opracował L. Kukulski. Warszawa 1971, s. 124.

[50] Zgodnie z istotą powstawania i funkcjonowania przysłów są one często jądrem czy uogólnieniem określonej anegdoty związanej z konkretnymi postaciami bądź zdarzeniami. Niejednokrotnie przysłowia, pozbywszy się swej fabularnej, anegdotycznej otoczki, uzyskiwały ją ponownie w wyniku następnego opracowania, tym razem literackiego, jak widzimy to np. w *Moraliach* W. Potockiego. Obszerniej na ten temat zob. J. Krzyżanowski, *Przysłowie i bajka w folkolorze polskim*. W zbiorze: *Między dawnymi a nowymi laty... Studia folklorystyczne*. Wrocław 1970.

grobek dla Dyany zmarłemu. Autorzy — zgodnie ze staropolską „poetyką tematu", bo o takim właśnie zjawisku można mówić — w sposób wysoce rubaszny, posiłkując się wręcz drastycznymi dowodami rozwijają i uzasadniają słuszność tezy, iż miłość zabija, szczególnie gdy jedno z partnerów jest znacznie starsze od drugiego.

Drugi z epigramatów można uznać za swoistą syntezę staropolskiej epigramatyki i facecjonistyki, mówiących o nierównych wiekowo związkach miłosnych, oraz skondensowanych przesłań zawartych w takich przysłowiach, jak np. znane już Opalińskiemu w r. 1650: „Młoda żonka staremu, jak Włoch mówi, karoca do nieba", czy zanotowane przez Gamiusa: „Młoda żona staremu trucizna", lub ze zbioru Rysińskiego: „Kiedy się stary z młodą ożeni, tedy właśnie jakoby w stary wóz, szalone konie założył". Można przywołać jeszcze jedno przysłowie, instruujące, iż nierówny związek jest sprzeczny z naturą, a łączenie dwóch różnych światów, dwóch różnych żywiołów jest bezzasadne i groźne w skutkach — bo, jak zapisano w *Facecjach polskich* (ok. 1570) — „Jako ogień bywa z wodą, tak i stary z żoną młodą". Z kolei pierwszy epigramat zdaje się być nawiązaniem do starego, powszechnie znanego przysłowia: „W starym piecu diabeł pali"[51].

Drażliwego problemu życia małżeńskiego tyczy niezwykle dwuznaczna i pikantna fraszka Fredry *Kłódkę mąż żonie...*:

Kłódkę mąż żonie przywiózł na wiązanie.
— Kłódka? Co za myśl! na cóż to, kochanie?
— Użyj jej, jak chcesz, w jakim bądź sposobie,
Byleś używała, ja zawsze zarobię. [12, 192, nr 12]

Motyw kojarzenia kłódki z tematyką małżeńską jest stary i ma bogatą egzemplifikację literacko-anegdotyczną, znany był już Juwenalisowi, którego tekst przerobił później Naruszewicz w utworze *Na stróżów mężatek.* Wiąże się to zaś z dwoma głównymi zagadnieniami: swarliwością, gadatliwością oraz niewiernością małżeńską. *Nb.* kłódka jest aluzją do nadmiernej „rozrzutności" żony, a więc może także być wezwaniem do oszczędności i domowej gospodarności. W różnych anegdotach i dowcipach motyw kłódki bywał i bywa wykorzystywany głównie na dwa sposoby. Pierwszy funkcjonuje jeszcze we współczesnej polszczyźnie mówionej w postaci zwrotu: „zamknąć buzię na kłódkę". Drugi jest daleko bardziej frywolny, choć pochodzi z historycznej obyczajowości średniowiecznej, kiedy to wierność małżeńska nie była — ani dosłownie, ani w przenośni — bynajmniej tak lekko traktowana. W przypadku fraszki Fredry ów pomysł z ofiarowaniem żonie kłódki wywodzi się w prostej linii od owych średniowiecznych sposobów mechanicznego wymuszania wierności małżeńskiej, jakimi były słynne pasy cnoty. Jedyna różnica tkwi w tym, że w średniowieczu używano owych zabezpieczeń przed wyjazdem, tutaj zaś jest to szczególnego rodzaju prezent ofiarowany już po podróży. Być może w myśl przysłowia: „Lepiej późno niż wcale". Sposób potraktowania tematu przez Fredrę, wyraźnie widoczny w tekście ton frywolnej żartobliwości przyczyniający się do stonowania owego konceptu, każe poszukiwać koneksji raczej z lite-

[51] *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich.* W oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował zespół redakcyjny pod kierunkiem J. Krzyżanowskiego. T. 1—4. Warszawa 1969—1978, hasła: *Miłość, Starość, Stary.*

raturą staropolską, głównie z epigramatyką i facecjonistyką XVII-wieczną, które odzwierciedlały znaczne już rozluźnienie obyczajowości (również i w zakresie wierności małżeńskiej), uwypuklając głównie akcenty obsceniczno-rubaszne. Twórcy XVII-wieczni znajdowali praktyczne zastosowanie kłódki nie tylko w przypadku niewiernych żon. Jan Dzwonkowski np. proponował jako karę za nierząd zamknięcie męskich narządów rozrodczych na tydzień. Jednak o tym, iż motyw kłódki był wykorzystywany już w sposób bardzo przewrotny i dwuznaczny przez owoczesnych literatów — głównie w celu osiągnięcia zakamuflowanych efektów obscenicznych — świadczy fraszka Jakuba Teodora Trembeckiego *Do jednej*. Autor z dużą lubością porównuje oddawanie się kobiety wielu mężczyznom do posiadania kilku kluczy do jednej kłódki:

Czemu to pani dajesz tę rzecz niejednemu,
Której ślubowałaś nie dać (krom męża) żadnemu?
Dawna moda, a zwłaszcza dworska, tego uczy:
Nie wadzi mieć do jednej kłódki kilka kluczy[52].

Jest to przykład charakterystyczny dla nurtu poezji XVII-wiecznej kierującego się zasadami barokowego konceptyzmu i rozbudzonego erotyzmu, który niejednokrotnie przemieniał się w licznych ujęciach w obsceniczność, i to najbardziej prymitywną i fizjologiczną. Fredrowska zaś fraszka zdaje się wyraźnie wyrastać z tradycji barokowej poezji biesiadnej, która potrafiła łączyć walory artystyczne z różnymi — niekiedy więcej niż frywolnymi — konceptami.

Z tematem małżeństwa i problemem wierności wiązać także się może „najczęstsza sprzeczka" toczona „o dzieci":

Mąż utrzymywał, że lubo nadobne,
Jednak do niego całkiem niepodobne.
Żona zaś powtarzała: „Podobne z urody
Do swego ojca jak dwie krople wody".
O cóż im chodzi? Wszystkich sprzeczką zadziwili,
Bo żona prawdę mówi, a mąż się nie myli. [12, 192, nr 14]

Ta żartobliwa i dwuznaczna fraszka oparta na efektownym koncepcie słownym, nie ma zdecydowanego i wyraźnego odpowiednika w literaturze staropolskiej. Ale jednak ta właśnie literatura, ściślej: utwór J. A. Morsztyna *Księżym synom*, dostarcza podstaw do uznania jej inspirującej roli i w tym przypadku. Nie jest to bezpośrednia zależność czy wpływ, ale twórcze oddziaływanie barokowego konceptyzmu, podobny mechanizm konstruowania utworu, tok artystycznego myślenia, podobne ujęcie tematu.

I jeszcze jeden aspekt małżeństwa — *nb.* często przez epigramatykę i facecjonistykę uwzględniany — temat śmierci jednego z małżonków. Sam w sobie nie ma oczywiście nic śmiesznego. Walory komiczne wydobywają dopiero jego literacko-anegdotyczne przetworzenia, najczęściej w duchu satyryczno-frywolnym (np. wdowie zapały miłosne) lub czarnego humoru, jak byśmy to dzisiaj określili. W takiej właśnie tonacji utrzymana jest fraszka *Miły deszczyk...*:

[52] J. T. Trembecki, *Do jednej*. W antologii: *Cztery wieki fraszki polskiej*. Wybór i wstęp J. Tuwima. Przedmowa A. Brücknera. Warszawa 1957, s. 143.

— Miły deszczyk — rzekł rolnik — życie niesie wszędzie,
Wszystko nam z ziemi dobędzie,
— Boże uchowaj! — krzyknął sąsiad przerażony —
Ja tam mam trzy żony. [12, 192, nr 15]

Podobne ujęcie tematu odnajdujemy u Morsztyna we fraszce *Dobry grunt*:

Kosztowny masz grunt i płodny do woli,
Boś trzecią żonę schował na swej roli,
Któryś obfitsze niż tłuste nowiny
Nowe po posag zrządza przenosiny[53].

Nie sposób mówić o prostej, wyrazistej i jednoznacznej zależności od utworu Morsztyna. Posługując się — jako jednym z możliwych — przykładem fraszki barokowego poety pragniemy tylko wskazać na istniejące zbieżności w zakresie tematu i tonu, na funkcjonowanie żywotnej tendencji artystycznej opartej na zbliżonych konceptach ujętych w poetykę czarnego humoru. I w tym można dopatrywać się swoistych związków krwi, pokrewieństw pomiędzy obiema fraszkami. *Nb.* koncept z Fredrowskiej fraszki żywy jest i we współczesnych dowcipach.

W przypadku mężczyzny — ważny jest wybór właściwej kandydatki na żonę. Planować można oczywiście wtedy, gdy nie jest to miłość od pierwszego wejrzenia, początkowo ślepa i nie pozwalająca dostrzec wad, które — gdy miłość mija — ujawniają się ze zdwojoną siłą. Koncepcję idealnej żony przedstawia Fredro we fraszce *Żona*:

Mądra żona — za nos wodzi,
Spokojności — piękna szkodzi,
Brzydka — wkoło straszy ludzi,
Głupia prędko męża znudzi. —

Jeśli środek dobry wszędzie,
Więc i w żonie dobrym będzie:
Niech ma rozum dla kobiety,
Nie szukając z dzieł zalety,

Grzeczna, miła i przystojna,
Ani sknera, ani hojna,
Nie mruk i nie rezolutna,
Nie szalona i nie smutna,

W żądaniach zawsze mierna,
Nade wszystko bardzo wierna.
Takiej żony mi potrzeba,
Gdy mi lata dały Nieba. [12, 188—189, nr 3]

Utwór ten, pomimo że chronologicznie jest wcześniejszy od fraszek o tematyce małżeńsko-miłosnej, stanowi jakby syntezę rozważań — oczywiście utrzymanych w tonacji żartobliwej — na te właśnie tematy. Jest niejako wnioskiem uogólniającym, płynącym ze wskazań twórców staropolskich. Tak, ponieważ związki — przynajmniej duchowe — z fraszkopisarstwem i facecjonistyką czy paremiografią poprzednich epok są wręcz jaskrawe. Nieomal każdy

[53] J. A. Morsztyn, *Dobry grunt*. W: *Utwory zebrane*, s. 85.

z wersów można powiązać z licznymi utworami staropolskimi podejmującymi te kwestie[54].

Podobnie jest także z efektownym, choć — przyznajmy — mocno frywolnym i dwuznacznym stwierdzeniem Fredry: „Jeśli środek dobry wszędzie / Więc i w żonie dobrym będzie", kojarzącym się z fraszkopisarstwem staropolskim, szczególnie z drugiej połowy w. XVII, z rozważaniami — niejednokrotnie już omal obscenicznymi — na temat kobiet zepsutych i niezepsutych. Ale i nie na tym kończą się związki utworu Fredry z tradycją staropolską i folklorem. Przypomnijmy bowiem fraszkę Baltyzera z Kaliskiego Powiatu *Żona cnotliwa*, podejmującą „kompleksowe" — podobnie jak właśnie u Fredry — rozważania na temat wzorowej żony:

Żona ma być tak wdzięczna, jak winna macica,
Bogobojna, wstydliwa, pilna, robotnica;
Nieswarliwa, cierpliwa, trzeźwa, ochędożna,
Jednej myśli z małżonkiem, do tego nabożna;
Ozdobą męża swego, z którym wiernie ona
Potomstwo na świat puszcza, niczym nie zganiona.
Na żenieć rząd należy, a zwłaszcza domowy,
A nad nią zaś, jako pan, jest rozum mężowy[55].

Podobny koncept i ujęcie tematu, podobny przejaw hegemonii męskiej to cechy zdecydowanie łączące oba utwory, a bardziej istotną różnicą jest bodaj to, iż tekst Baltyzera zawiera bogatszy repertuar żądanych u żony przymiotów oraz wyzbyty jest silniejszych tonów żartobliwości.

Te dwa utwory i inne im podobne można by uznać za literackie rozwinięcia dwóch starych, popularnych przysłów. Już Rysiński w 1618 r. zanotował: „Żona ma być trzeźwa, ochędożna i cnotliwa", natomiast po 30 z górą latach Żabczyc rozwijając tę myśl wskazywał mężczyźnie: „Żonę gładką, rozsądną, wstydliwą, majętną, równą w urodzeniu obieraj zawżdy"[56]. Przysłowia te, z punktu widzenia socjotechniki, są dyrektywami pozytywnych i rozsądnych zachowań. Jednak w procesie opracowań artystycznych te i inne dyrektywy mogły i mogą ulegać najróżniejszym interpretacjom, i to częstokroć w duchu zgoła przeciwnym do owych kanonicznych przesłań. Przykładem może być świetna fraszka Morsztyna opatrzona tytułem *Przyjaciółka* (przekład epigramatu Auzoniusza *Qualem velit habera amicam*):

Taką dziewczynę lubię do zabawy,
Co mię nie strzeże, nie wgląda w me sprawy,
Wnet się powadzi, wnet pojedna zasię,
Czując, że przecię wiemy cosi na się.
Niech mi się nazbyt cnotliwą nie czyni,
Niech nie na długą namowę uczyni,
Niech będzie gładka, żartem się nie brzydzi,
Dać się obłapiać przy ludziach nie wstydzi;
Bo jeśli będzie czysta, bojaźliwa,
Dbała o sławę, zazdrosna, cnotliwa,

[54] Już pierwsza zwrotka jest nasycona — trudno jednak powiedzieć, czy w pełni świadomie i celowo — odwołaniami do licznych fraszek i przysłów. Zob. np. hasło *Żona* w *Nowej księdze przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*.

[55] Baltyzer z Kaliskiego Powiatu, *Żona cnotliwa*. W: *Mała muza. Od Reja do Leca. Antologia epigramatyki polskiej*. Wybór i opracowanie A. Siomkajło. Warszawa 1986, s. 141.

[56] *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, hasło *Żona*.

Do tej się moje serce nie przysiędzie
(Brzydko i wspomnieć) — już to żona będzie[57].

Mamy tu przewrotnie nakreślone dwa wzorce: przyjaciółki oraz żony, z których tylko o pierwszym nie jest „brzydko i wspomnieć". To, co tak mile widziane u przyjaciółki, a najogólniej daje się sprowadzić do afirmacji swobody obyczajowej połączonej z urokiem osobistym damy serca, stanowi zaprzeczenie cech, jakimi winna szczycić się małżonka, o której zresztą nie chce się jeszcze myśleć, skoro ma się taką przyjaciółkę. W ujęciu tym eksponowany jest również przede wszystkim ludyczny aspekt miłości, w którym mężczyzna zdecydowanie wyżej ceni w dziewczynie to, iż nadaje się „do zabawy" — zabawy miłosnej — biorąc w niej aktywny, spontaniczny udział, niż stateczność i skromność przypisane stanowi niewieściemu w małżeństwie.

Przywołane przykłady zdecydowanie poświadczają wielokrotne związki wierszopisarstwa Fredry z facecjonistyką szlachecko-plebejską. Wiązaliśmy wprawdzie omawiane utwory z tekstami będącymi literackimi opracowaniami owych anegdot czy konceptów. Nie przeczy to jednak temu, co powiedziano przed chwilą. „Kształcona" forma ma znaczenie drugorzędne. Istotą ich, naturalnym żywiołem jest bowiem obieg folklorystyczny. Włączają się one w ów nurt kultury oglądania i słuchania, wywodzący się z tradycji staropolskiej, lecz żywy — oczywiście w postaci zmodyfikowanej — do dzisiaj. Argumentem dodatkowym jest to, że szereg konceptów będących ich osią krystalizacyjną funkcjonuje współcześnie, ubranych jedynie w nowoczesne szaty. Próżno by też rygorystycznie legitymować Fredrę, skąd owe pomysły zaczerpnął. Może z opowieści facecjonistów szlacheckich, o których wspominał w *Trzy po trzy*, może z gawęd przy obozowym ognisku (żołnierskim lub myśliwskim), może też wyczytał je, gdy wertował np. swą biblioteczkę w Jatwięgach, w której znajdowały się książki składające się na „szkolno-towarzyską klasykę".

Przykładem „poświadczonego" — a symptomatycznego zarazem — „rodowodu" jest fraszka *Omyłka nad Dunajcem*, z podtytułem *Stara dykteryjka*. Znał ją Fredro najprawdopodobniej z opowieści lub listu kolegi z czasów napoleońskich, generała Załuskiego (jego zaś trzeba by pytać, skąd ową dykteryjkę zna, jaki jest jej rodowód, czyli byłoby to „rozkręcanie spirali poszukiwań", które wcale nie musiałyby doprowadzić do szczęśliwego i trafnego rozwiązania problemu). Warto zacytować cały utwór, by zobrazować specyficzny rodzaj konceptu, na którym się opiera:

Słuchaj, hej, mopan! głemboki ta woda? —
Wołał gdzieś Niemiec na chłopa z daleka. —
Jak się nazywa? — Chłop odrzekł: Dunajce.
A na to Niemiec: — Nu, kiedy po jajce,
To bardzo niemiło, panie Załusku,
Ale ja przejdziem ganz pomalušku. —
Poprawił mycki, fajkę wyjął z gęby,
Porczęta spuścił, koszulę wziął w zęby
I hul na wodę! Plusnęło,
Bełknęło,
Pionowo
W dół głową
Poszło Niemczysko! jak kamień na morze!
Szkoda! bo jeden. — By wszyscy, daj Boże! [12, 190]

[57] J. A. Morsztyn, *Przyjaciółka*. W: *Utwory zebrane*, s. 89.

Językowe *qui pro quo* — pojawiające się także w praktyce komediowej Fredry — jest jednym z bardziej charakterystycznych i typowych sposobów osiągania efektów komicznych w facecjonistyce i fraszkopisarstwie. Jest ono również środkiem tworzenia i współczesnych polskich dowcipów językowych[58].

I jeszcze jeden przykład. Jowialski opowiadał m.in. fraszkę o kacie, która wpisuje się w nurt arcypopularnych (także współcześnie) dowcipów czy anegdot, posiłkujących się kategorią absurdu:

— Przebacz waćpan niezgrabność! — Mówił kat łotrowi —
Pierwszy raz dzisiaj wieszam, jestem nowym katem.
— Proszę się nie żenować — łotr grzecznie odpowie —
Pierwszy raz mnie wieszają, nie poznam się na tem! [12, 121, nr 13]

Nie potrafimy podać wyraźniejszej „wskazówki rodowodowej" nad tę, iż oprócz elementów poetyki czarnego humoru koncept ten wspiera się właśnie na absurdzie. A więc kategorii, która nieobca jest folklorowi (celuje w niej np. folklor myśliwski czy opowieści łgarskie, nie tylko typu barona Münchausena lub literatury sowizdrzalskiej). *Nb.* w *Cyganie i babie* Fredro posłużył się również szeroko znanym pomysłem (zupa z gwoździa — T 1548) tego samego rzędu.

Odmienny w charakterze od dotychczas omawianych jest epigramat bezsprzecznie wiążący się z folklorem szlacheckim, a odzwierciedlający symptomatyczną dla Fredry wrogość do Niemców:

Pierwej w księżycu na tronie zasiędzie,
Nim Niemiec Polakowi przyjacielem będzie. [12, 179, nr 28]

Jest to wariant porzekadła znanego już Potockiemu, który w *Wojnie chocimskiej* notował je w postaci: „Póki świat światem, / nigdy Niemiec nie będzie Polakowi bratem". Ta właśnie wersja — wykorzystał ją Potocki aż pięciokrotnie we własnej twórczości, nieco tylko modyfikując — zdobyła sobie dużą popularność. Przed Fredrą sięgali do niej m.in. Augustyn Kołudzki, Jacek Idzi Przybylski, znany poecie z osobistych kontaktów Kazimierz Wójcicki, Michał Czajkowski, Ignacy Łyskowski czy Oskar Kolberg[59]. Przysłowie to, biorące swój początek — jak wskazywał Julian Krzyżanowski[60] — w antagonizmach pogranicznych, intrygowało i zachęcało czasami do wykorzystania w szerszym literackim kontekście, niekiedy objaśniającym lub fabularnie uzasadniającym sens. *Nb.* przysłowie to, jak i jemu podobne, stanowi świadectwo istnienia ugruntowanych przeciwstawnych stereotypów, funkcjonujących zresztą w obu narodowych kulturach z równą prawie siłą[61].

Przytoczone przysłowie było wiązane z jedną z najpopularniejszych legend herbowych: legendą herbu Habdank (Abdank)[62]. Według niej król Bolesław Krzywousty miał wysłać w r. 1109 wojewodę Skarbka z poselstwem do niemieckiego cesarza Henryka V. Ten chcąc zaimponować swą potęgą, a zarazem ukorzyć i przestraszyć wysłannika, pokazał mu swój skarbiec z nieprzebra-

[58] Zob. D. Butler, *Polski dowcip językowy*. Warszawa 1968.

[59] Zob. np. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, hasło *Niemiec*.

[60] J. Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centuryj przysłów polskich i diabelski tuzin*. T. 2. Warszawa 1975, s. 199—200.

[61] Zob. Z. Mitosek, *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974.

[62] Na temat legend herbowych zob. np.: M. Cetwiński, M. Derwich, *Herby, legendy, dawne mity*. Wrocław 1987. — M. Kazańczuk, *Staropolskie legendy herbowe*. Wrocław 1990.

nymi bogactwami. Skarbek miał wtedy zdjąć z palca drogocenny pierścień i dorzuciwszy do skarbów, powiedzieć: „Idź złoto do złota, my Polacy mamy żelazo i żelazem bronić się będziemy". Całkowicie zaskoczony tym cesarz zdołał jedynie wykrztusić krótkie podziękowanie: „*Habdank* [Dzięki]". I od tego to słowa i zdarzenia miała wziąć swój początek nazwa herbu Skarbka.

Zdarzenie owo stało się osnową licznych opowieści kronikarsko-heraldycznych oraz opracowań literackich. Powtarzali je m.in. Jan Długosz, Bartłomiej Paprocki, Wacław Potocki, Kasper Niesiecki, Julian Ursyn Niemcewicz, Franciszek Kowalski czy Teofil Lenartowicz. Ze względu zaś na patriotyczną wymowę, weszła ta legenda (około połowy w. XIX) do zestawu czytanek szkolnych, przenikając tym samym do najszerszego obiegu kulturowego. Miał więc Fredro aż nadto źródeł opiewających opowieść herbową i związane z nią przysłowie.

Warto również przypomnieć, że samemu Fredrze nieobce były poszukiwania genealogiczne i zainteresowania heraldyczne. Ciekawym przykładem jest ballada *Mierżb, herbu Bończa*. Jest to jakby „przewierszowanie" legendy herbowej objaśniającej pochodzenie nazwiska oraz herbu rodziny Fredrów, a zanotowanej w herbarzu Niesieckiego, wydanym w latach 1728—1743. Poeta powtarza historię, która dała początek nazwie jego rodu (walczący z polskim rycerzem Niemiec, powalony przez tegoż, miał zawołać: „*Friede, Herr!* [Pokój, panie!]", i stąd późniejsze spolszczone, a nadane przez Kazimierza Wielkiego nazwisko: Fredro). Wiąże się utwór ten silnie z folklorem szlacheckim, i to zarówno swą „treścią", jak „formą". Odnotować też warto, że inicjuje Fredro popularny w dobie romantyzmu nurt literackich legend herbowych (kontynuatorami byli m.in. Kowalski i Lenartowicz).

Przy okazji słuszne zdaje się zasygnalizowanie motywu będącego antytezą pozytywnego (patriotycznego) zachowania bohatera ballady. Wiąże się ten motyw ściśle z kulturą szlachecką poprzez znane jej opowieści. Można tu przywołać np. pojawiającą się u Fredry postać zdrajcy ojczyzny, targanego *post factum* wyrzutami sumienia (*Mogiła na rozdrożu, Kamień nad Liskiem, Jeremiasz Sęp*). Wiele takich opowieści związanych z historycznie znanymi osobami krążyło w kulturze szlacheckiej, przenikając również do ustnej literatury ludowej. W romantyzmie zaś zaczęły one cieszyć się zainteresowaniem twórców, którzy głównie w celach patriotycznych je opracowywali, niekiedy modyfikując lub mistyfikując (renegat — *Jan Bielecki* Słowackiego, rehabilitujący się — np. *Zaklęty dwór* J. Łozińskiego, czy najpełniej odzwierciedlający złożoność problemu bohatera, ale i zdrajcy — Mickiewiczowski *Konrad Wallenrod*). Fredro jest więc jednym z tych, którzy ów motyw i związaną z nim problematykę moralną wprowadzali na karty literatury.

Sądzić wolno, iż niniejsze wywody uprawniają do wniosku o wyraźnych powinowactwach z folklorem szlachecko-plebejskim. W niektórych przypadkach wręcz bez inspiracji folkloru szlacheckiego niemożliwy byłby określony kształt artystyczno-ideowy utworów. Koneksje z oboma odmianami folkloru są przy tym na tyle liczne i znaczące, że nie można było ich nie wyodrębnić i nie odnotować oddzielnie.

Fredro raczej rzadko formułował komentarze czy objaśnienia do własnych utworów, pozostawiając ich interpretację domyślności odbiorców (także

aktorów). I z tego choćby względu *Jeremiasz Sęp* stanowi interesujący wyjątek. Poprzedzony jest *[Przedmową]*, w której wykładał poeta podstawowe założenia artystyczno-ideowe przyświecające mu przy pisaniu. Uwagi to na tyle ważne, że zacytujemy je w całości:

> W pierwszej części tej powieści [tj. *Jeremiasza Sępa*] starałem się zachować pamięć dawnego w Polsce myślistwa, które pod kierunkiem niemieckim nikło powoli i teraz całkiem już znikło. Znałem w dzieciństwie wielkiego myśliwego w Galicji, Leona Horodyskiego z Belinki pod Samborem. Z jego ust słyszałem przygodę z niedźwiedziem, którą opisałem w trzecim obrazie pierwszej części tej powieści. Później w mniejszych rozmiarach, ale jeszcze znaczne utrzymywali myślistwa: Ksawery Krasicki w Lisku i w Dubaniowicach Kazimierz Jabłonowski, brat mojej żony.
>
> W drugiej części powieści trzymałem się prawie dosłownie legendy o Hryńku Pełechatym, jego postaci, jego oczach, słowach, śmierci od kuli z patyny ulanej; o rzezi w Szczedrcu, klęsce Kozaków pod Komarnem, a nareszcie i o pomniku, który stoi dotychczas z napisem: „*Mors Tua, Vita nostra*". Tę legendę wziąłem z opowiadania starego strzelca Fabiana, Ukraińca, który zapamiętał rzeź humańską i który umarł u mego brata Seweryna w Nowosiółkach na łaskawym, ale nie zasłużonym chlebie. [11, 165]

Fredro bardzo wyraźnie wskazał na inspirującą go tradycję, którą stanowi przede wszystkim folklor, ale w formule nieco rozszerzonej w porównaniu z innymi utworami tego autora. Oprócz bowiem czerpania już tradycyjnie z folkloru szlachecko-plebejskiego, tym razem poszukiwał podniet w kręgu gminnej ludowości, tj. odmiany ludowości apoteozowanej przez romantyków i uznawanej przez nich za tożsamą z pojęciem narodowości, której to brak właśnie kiedyś mu zarzucano.

W *Jeremiaszu Sępie* główną rolę odgrywają motywy i wątki o szeroko rozumianym rodowodzie folklorystycznym, zdominowując tym samym inspiracje literackie, o których wcześniej już wspominaliśmy. Fredro w *[Przedmowie]* wskazywał na przejęcie wielu elementów z ludowych opowieści i legend. Gwoli ścisłości powiedzieć tu wypada, iż przede wszystkim słynna legenda o Danile Niczaju, odbijająca się silnym echem w drugiej części utworu, a związana przez poetę ze znanym mu — również z legendy ludowej — Hryńkiem Pełechatym, była wcześniej szeroko spopularyzowana także przez twórczość literacką Józefa Bohdana Zaleskiego i Maurycego Gosławskiego.

Mówiąc o ludowych koneksjach *Jeremiasza Sępa* warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno zagadnienie, sygnalizowane już przez Pigonia. Otóż powieść poetycka Fredry pomimo wprowadzonych do niej wcale licznych faktów historycznych lub przynajmniej w historii mających oparcie, bynajmniej nie jest poematem historycznym. Odmienny bowiem przyświecał poecie przy tworzeniu cel niż np. Mickiewiczowi, który pisząc *Konrada Wallenroda* przeprowadzał wnikliwe studia historyczne po to, aby koloryt „powieści litewskiej" z czasów walk z Krzyżakami nie raził anachronizmami. Inaczej jest z *Jeremiaszem Sępem*. Jak konstatował Pigoń: „utwór Fredry winniśmy traktować nie tyle jako poemat historyczny, ale raczej jako swobodną kompozycję z legend, wykonaną dla celów pozahistorycznych" (11, 453). Oczywiście *Konrad Wallenrod* nie był *stricte* „poematem historycznym", a historia — mimo że wcale skrupulatnie odtwarzana — miała być przede wszystkim maską, literackim sposobem mówienia o problemach współczesnych Mickiewiczowi. Podobnie *Jeremiasz Sęp* był w założeniach Fredry utworem kryptopolitycznym, odnoszącym się w warstwie ideowo-aluzyjnej najprawdopodobniej do sporów

i zatargów pomiędzy Polakami a Rusinami, które rozgorzały w Galicji po roku 1860. Był jednak zarazem napisany z dużo mniejszą dbałością o prawdę historyczną. Wydaje się, że w sferze artystycznej dążył Fredro przede wszystkim do stworzenia bogatej, wykorzystującej różne odmiany folkloru środowiskowego, poetycko-ludowej opowieści o miłości, nienawiści i pojednaniu.

Oprócz wskazanych przez Fredrę koneksji folklorystycznych można dodać jeszcze kilka innych przykładów. Silny jest związek z folklorem łowieckim. Poeta z dużą znajomością i swadą wprowadza dobrze sobie znane realia z myślistwa (np. epizod ze święceniem strzelb przed polowaniem). Posiłkuje się też nader chętnie specyficzną terminologią i językiem łowieckim. Dzięki temu pokrewieństwa są wielokształtne i mocno wiążą utwór z tą szczególną odmianą folkloru.

Pojawiają się też motywy czy pomysły przyjęte z tradycji ludowej (w rozumieniu romantyzmu). Np. wprowadza Fredro typową dla ludowej kultury ukraińskiej postać starego bandurzysty, Semenki. W opisie nieba otwierającym część drugą utworu występują ludowe nazwy gwiazd lub gwiazdozbiorów. Wspomniany jest cudowny obraz Matki Boskiej w Rudkach, co uznać należy za przykład odwołania się do typowego dla wierzeń i kultury ludowej kultu cudownych czy świętych obrazów oraz rzeźb (*nb.* motyw często w romantyzmie literacko wykorzystywany i przetwarzany). Podobnie z tej tradycji wywodzi się podanie o „śmigownicy", która — złożona niegdyś jako *votum* na ołtarzu — jeśli zostanie nabita złotą kulą ulaną z patyny, rozstrzygnie walkę na korzyść obrońców. Można tu dopatrywać się także dalekiego pogłosu motywu „srebrnej" czy „poświęconej" kuli, która według wierzeń zabija upiory bądź ludzi mających konszachty z ciemnymi mocami.

Jest więc *Jeremiasz Sęp* utworem szczególnym w dorobku Fredry, poświadczającym w zakresie interesującego tu nas zagadnienia bardzo ciekawe, złożone i efektowne powinowactwa z tradycją ludową, a także — jak wcześniej wskazywaliśmy — literacką. I mimo obfitości oraz rodowodowej różnorodności wziętych motywów i wprowadzonych odniesień utwór dowodzi dojrzałości artystycznej poety, zdolności umiejętnego łączenia i wykorzystywania różnych tradycji inspirujących.

Niekiedy w wierszach pojawiają się motywy *stricte* ludowe, czasami stanowiąc ich osnowę, czasami zaś współistniejąc wraz z motywami o rodowodzie literackim. Np. w *Rybce* motywem przewodnim jest niezwykle popularny motyw złotej rybki, istniejący zarówno w folklorze (T 555), jak i w literackich opracowaniach, spośród których oczywiście największą sławę i rozgłos zyskała sobie Aleksandra Puszkina *Bajka o rybaku i rybce*. U Fredry, w odróżnieniu od wersji podstawowej, rybka zapowiada dziewczynie rychłe zamążpójście i rzecz cała kończy się spełnieniem tej jednej obietnicy. Utwór posiada przy tym podtytuł *Gminna piosnka*, a wprowadzanie rymów opartych na współbrzmieniu tylko końcowych samogłosek (efekt zafascynowania wierszem hiszpańskim związanym asonansami) miało według Fredry łączyć utwór dodatkowo z polską poezją ludową, w której zjawisko to zachodzi.

W *Mogile na rozdrożu* już tytuł wskazuje znany motyw ludowy. Zdaniem Pigonia, niektóre ze szczegółów pozwalają w pewnym stopniu kojarzyć bohatera ballady z postacią Stanisława Mniszecha, dziwaka, który po utracie fortuny rodowej stał się renegatem, oraz z jego stryjem, Jerzym Mniszechem,

który przystał do Targowicy i nakłonił do niej też króla, dzięki czemu zyskał tytuł rzeczywistego tajnego radcy (12, 425). Ważne jednak przede wszystkim jest to, że odwołał się Fredro do wierzeń ludowych, według których samobójców lub zmarłych podejrzewanych o to, że po śmierci mogą przemienić się w upiory, grzebano na rozstajnych drogach, by nie powrócili do miejsca zamieszkania, przechodzący obok mogiły winni dorzucać kamienie, uniemożliwiające jej opuszczenie.

Popularny motyw — nie tylko na znanym poecie Podkarpaciu — kazania zbójeckiego (T 1824 A) pojawia się w *Pielgrzymie*. Fredro twórczo go wykorzystuje, wiążąc z postacią najprawdopodobniej Edmunda Bojanowskiego, założyciela ochronek i żłobków, słynącego z pobożności. *Nb.* poeta dokonuje także parafrazy słów Chrystusa podanych w *Ewangelii* św. Mateusza (VII, 9—10): „Czyż jest kto między wami, kto by dał kamień synowi swemu, gdy go prosi o chleb? albo jeśliby prosił go o rybę, czyż poda mu węża?" Mamy zatem też odwołanie do *Biblii*.

Szczególnie ciekawe i efektowne są ballady *Kamień nad Liskiem* oraz *Diabeł i szewc*. Obie w sposób artystycznie płodny i efektowny łączą motywy literackie, jak i ludowe. Dowodzą też dużej sprawności warsztatowej Fredry. O tym, iż były to próby wysoce udane i trafiające w gust nowej literatury, świadczyła entuzjastyczna reakcja krytyki romantycznej, przede wszystkim na pierwszy z tych utworów.

W *Kamieniu nad Liskiem* wiele pomysłów i wątków ma pochodzenie ludowe bądź też na takie jest stylizowane. Nad całym utworem rozciąga się atmosfera tajemniczości i fantastyki, którą współtworzą owe motywy. Najważniejsze to scena czarów czynionych przez wiedźmę, przekonanie, iż czarna magia, czartowska moc tracą swe działanie w dniu Zmartwychwstania, czy użycie rozwidlonej kostki obojczyka do zabiegów magnetyzerskich stylizowanych tu na efekt sił demonicznych, kostki, której w wierzeniach ludowych przypisuje się zdolność otwierania zamków. Sięgał poeta także po liczbę trzy, należącą do szczególnie popularnych i ważnych w różnych wierzeniach czy obrzędach ludowych. Popełnił jednak istotne niedopatrzenie. Rzucony czar miał działać „trzy po trzy razy", a zatem dni dziewięć — liczba to równie, jako wielokrotność trójki, ważna — czary zaś rozpoczynają się na siedem dni przed Wielkanocą, która ich działanie kończy. Wyraźna to niekonsekwencja ze strony Fredry, który dążąc do skumulowania wielu efektów budujących nastrój fantastyki i grozy, wykazał brak dbałości o skorelowanie poszczególnych motywów. Z tradycji ludowej wywodzi się też np. wyraźny w balladzie pogłos legendy o rosnących kamieniach, w które przemienieni zostali niegdyś ludzie za różnorakie przewinienia (u Fredry kamieniem jest rozbójnik, dybiący przy użyciu czarów na cnotę Olgi), czy przeświadczenie, iż uratować można się przed zbliżającym się w postaci wirującego wiatru diabłem rzucając weń poświęcony nóż. Wszystkie te skrótowo zasygnalizowane motywy mają zaś wzbogacić, uatrakcyjnić i „objaśnić" przyjęty przez poetę jako oś krystalizacyjną ballady motyw skał człekokształtnych (T 5011).

Podobnie jest z *Diabłem i szewcem*, utworem zawierającym liczne reminiscencje literackie i motywy ludowe. Do nich to należą m.in. motywy diabelskiego włosa zapewniającego szczęście, zaprzedania się diabłu (T 8251) czy uwięzienia diabła (lub złego ducha) w zamkniętym naczyniu (u Fredry w bu-

telce), posiadające tyle rozlicznych opracowań i ujęć ludowych lub literackich, iż próżno pytać o źródło prymarne. Jednak uczyniwszy motywem przewodnim uwięzienie diabła w butelce opracowuje Fredro pomysł odmiennie od rozwiązań tradycyjnych. W folklorze powszechnie diabeł zostaje w efekcie poskromiony, a nawet uwięziony przez sprytnego ziemskiego przeciwnika. I na tym najczęściej kończą się ludowe opowieści. W balladzie natomiast, po czasowym uwięzieniu, diabeł potrafi jednak nakłonić swych zwycięzców do nierozważnego kroku, jakim jest jego uwolnienie, którego negatywne skutki — wbrew solennym zapewnieniom „więźnia" — odczuwają na własnej skórze. Brak więc tradycyjnego dla tego motywu szczęśliwego zakończenia. Podobny schemat obowiązuje w bajce ludowej o uwięzieniu, a później wyzwoleniu biedy (T 331 A). Być może istnieje więc pomiędzy oboma ujęciami jakaś zależność. Czy jest tak na pewno, nie umiemy jednoznacznie odpowiedzieć. Taki finał zaś wynikać może z tego, że w zamyśle poety *Diabeł i szewc* był kolejnym utworem zawierającym szereg aluzji i odwołań do rzeczywistości społeczno-historycznej.

Podane przykłady związków z „ludowością gminną" pochodziły z utworów, które omal już ze swej natury wymagały takich pokrewieństw. Występowanie motywów ludowych determinowane było wręcz tematem i charakterem wierszy. Często też elementy folklorystyczne odgrywały rolę pierwszoplanową, nadając ton i klimat całości przekazu poetyckiego. Ale przecież oprócz takich utworów i takiego właśnie silnego zakotwiczenia w tradycji ludowej istnieją wiersze, w których pogłosy czy nawiązania do folkloru mają — jeśli wolno tak powiedzieć — charakter inkrustacyjny, są wplatane „epizodycznie", współtworząc jedynie złożoną ornamentykę stylistyczną i ideową. Np. we fraszce *Ambo Meliores* pojawia się stare, znane jeszcze z *Iliady* (występujące też w *Panu Tadeuszu*) ludowe przekonanie, że jadowite węże „wysysają" trucizny z roślin trujących. W *Śpiewie żałobnym* wspomniany jest wiejski — dzisiaj bardzo znany — zwyczaj rzucania grudek ziemi na trumnę. Wierzenie, iż dusze zmarłych ojców rodzin unoszą się nad zagrodami opiekując się żyjącymi, wplecione jest w wiersz *Przeklęstwo*. Wielu realiów życia wiejskiego dostarcza np. satyra *Sielanka*, a w *Dziewczynce* zostały opisane oczepiny. Są to przeto odwołania nawiązujące do ludowej kultury wierzeniowej, jak i materialnej.

Fredrowskie fascynacje przysłowioznawcze[63] dały o sobie znać, i to nie raz jeden, w wierszopisarstwie, będąc zarazem kolejnym rodzajem związków z folklorem. Wspomnieliśmy, że przysłowia mogły być niekiedy kanwą utworów. W niektórych przypadkach owa paremiograficzna inspiracja nie jest pewna, gdyż równie prawdopodobne było np. twórcze oddziaływanie całej anegdoty, której przysłowie stanowiło li tylko pokwitowanie czy spointowanie. W rachubę wchodzić też mogły inne utwory literackie, będące opracowaniem owych przysłów lub ich twórczym rozwinięciem. Do wierszy Fredry, których osnową są przysłowia, należą np. bajki *Koguty*, *Sowa i szpak*, *Raki w garnku* czy *Baba*

[63] O przysłowiach, a także sposobach ich wykorzystywania przez Fredrę obszernie pisali już m.in. B. Zakrzewski (*„Zapiski starucha" Aleksandra Fredry*. „Pamiętnik Literacki" 1989, z. 2), A. Siomkajło (*Ewolucja epigramatu ⟨do początków romantyzmu w Polsce⟩*. Wrocław 1983) oraz P. Kocikowski (*Przysłowia i zwroty przysłowiowe w twórczości Aleksandra Fredry*. W zbiorze: *W kręgu Adama Grzymały-Siedleckiego i dramaturgii polskiej*. Bydgoszcz 1970), dlatego w niniejszych rozważaniach kwestię tę jedynie sygnalizujemy, ograniczając się do wskazania najistotniejszych prawidłowości.

i targ, w sposób oryginalny rozwijające sens prawd paremiograficznych. Wielokrotnie spotykamy się z podobną praktyką w przypadku całego szeregu epigramatów i fraszek, by już nie przywoływać tu arcylicznych przykładów z *Zapisków starucha*. Interesujące pod tym względem są m.in. następujące dwa teksty:

Pies poczciwszy od człowieka –
Nim ukąsi, pierwej szczeka. – [12, 179, nr 35]

Tyle cnoty w psie, tyle serca w nim,
Że człowiek dobry może zwać się psem.
Tylko kundys zły, co chce milczkiem gryźć,
Słuszniej człowiekiem winien by się zwać. [12, 204, nr 55]

Oba zestawiają charakter ludzki z psim, opierając się na opinii, iż pies jest najwierniejszym przyjacielem człowieka oraz reprezentuje cechy dodatnie. (*Nb.* w świetle materiału paremiograficznego jest inaczej, gdyż więcej przysłów wskazuje na psią „niepoczciwość".) Wykorzystał w tekstach tych Fredro – nadając im zresztą popularną do dzisiaj formę – dwa stare przysłowia: „Pies wprzód szczeka, nim chwyta" (*Moralia* Potockiego) oraz „Pies gorszy, co milczkiem kąsa" (Knapiusz). Na marginesie: drugie z nich znane było i Lindemu. Wiedząc zaś o tym, jak cenił sobie i jak często korzystał Fredro z jego *Słownika języka polskiego*, możemy wysunąć sugestię, iż jednym ze źródeł dostarczających poecie m.in. inspirujących materiałów paremiograficznych było także dzieło Lindego. Nowością jest rozwinięcie przysłów – stanowiących oś krystaliczną obu utworów – przez dodanie członów zestawiających psią „poczciwość" z „niepoczciwością" ludzką.

Fredro wprowadzał w tkankę utworów przysłowia na różnych prawach i w różnych funkcjach w zależności od zamyślonych celów artystyczno-ideowych. Przysłowia i zwroty przysłowiowe czynił sporadycznie tytułami wierszy, np. satyr *Jakoś to będzie*, *Wet za wet* czy refleksyjnego wiersza *Tak czy siak...*, używając ich w wiernej postaci; podobnie zresztą jest w komediach (np. jednoaktówka *Z jakim się wdajesz, takim się stajesz*)[64]. Znacznie częściej zwroty te rozpoczynają lub zamykają utwory. Szczególnie wyraźnie to widać w zespole epigramatofraszek oraz bajek i przypowieści. Wysoką zaś frekwencję przysłów i zwrotów przysłowiowych w tych właśnie tekstach zdaje się tłumaczyć już sama ich specyfika gatunkowa, z której omal *a priori* wynika predylekcja do wielofunkcyjnego stosowania czy „absorbowania" tego typu wypowiedzi o charakterze prawd paremiograficznych bądź sentencjonalnych.

Niekiedy wprowadzone przysłowia, jak też powiedzenia ulegają strawestowaniu, sparafrazowaniu czy oryginalnemu rozwinięciu – w celu głównie odświeżenia, a także wzmocnienia dotychczasowego ich obiegowego sensu lub nadania zgoła nowego, zaskakującego.

Wreszcie stosowanie przysłów oraz zwrotów przysłowiowych bądź potocznych służy w niektórych przypadkach do osiągnięcia efektu kolokwialności języka albo – jeśli tak wolno się wyrazić – „ujędrnienia" wypowiedzi odautorskiej. Są też przysłowia formą stylizacyjnej charakterystyki wypowiadających je postaci lub zabiegiem zmierzającym do dodatkowego „uludowienia" tekstu czy wreszcie osiągnięcia, jakże często stosowanego przez Fredrę,

[64] Na temat „przysłów dramatycznych" zob. np. K. Wyka, *Sprawozdanie z podróży naukowej do Francji*. „Biuletyn Polonistyczny" 1959, z. 5.

efektu narracji gawędowej, owego specyficznego sytuacyjnie i emocjonalnie kontaktu z „realnym" (również dosłownie), jak i potencjalnym (choć także w pewnej mierze przynajmniej zakładanym) odbiorcą[65].

W większości do tej pory omówionych utworów Fredry ich powinowactwa z tradycją inspirującą wyrażały się w przejęciu lub nawiązaniu do motywów, wątków, toposów czy pomysłów o rodowodzie literackim i folklorystycznym. Nie zawsze też rodzaj i charakter tych pokrewieństw pozwalał się ustalić w sposób bezsporny lub poświadczający świadome ich przejęcie z określonego źródła. Obecnie wskazać trzeba jeszcze jeden rodzaj inspiracji. Mamy tu na myśli decydujący lub współdecydujący wpływ form genologicznych na powstanie konkretnych utworów. Jest to sugestia nieco ryzykowna i kontrowersyjna, lecz dająca się jeśli już nie obronić, to przynajmniej bronić. Rzecz jasna, iż w decydującej liczbie przypadków istnieje współzależność pomiędzy „treścią" a „formą". Twórca zaś musi rozstrzygać nie tylko o tym, co napisać, ale i jak. Mówiąc o inspirującym oddziaływaniu form gatunkowych czy np. architektury wersyfikacyjnej mamy na myśli takie sytuacje, w których zafascynowanie formą jest czynnikiem prymarnym, decydującym o powstawaniu utworu, bądź równie ważnym jak idea, pomysł. Inaczej mówiąc, gdy następuje jakby odwrócenie zasygnalizowanej sytuacji, na pierwszym miejscu pojawia się odpowiedź na pytanie, jak, dopiero potem, co. Utworami takimi są np. — oprócz wspomnianej już *Rybki* — poemat heroikomiczny *Lampartiada*, elegijne *Dumania*, *Śpiew żałobny*, nawiązujący do ludowej formy lamentu, ballady *Kamień nad Liskiem* lub *Diabeł i szewc* czy powieść poetycka *Jeremiasz Sęp*. Tadeusz Sinko wskazywał natomiast, że Fredro jest wśród naszych romantyków wirtuozem białego wiersza, importowanego z Niemiec; on też jeden z pierwszych używa na wzór niemiecki rymów męskich. Konstatował to badacz na marginesie rozważań o *Pielgrzymie* i *Goffredzie*. Dowodził, że nieobca była Fredrze znajomość twórczości Herdera i uznawał, iż „Między legendami i parabolami Herdera nie ma piękniejszej od tej [...]"[66], jaką jest ballada *Pielgrzym*. *Nb.* kolejny to utwór posługujący się stylizacją na prozę biblijną.

Hipotezę naszą wspomagać może — oprócz mody literackiej — Fredrowskie upodobanie do literackich poszukiwań i eksperymentów oraz jego samouctwo artystyczne. Sprzyjały one rozwojowi warsztatu literackiego, otwartego na takie właśnie próby i dokonania. Choć nie zawsze musiały być sukcesem literackim i nie stanowiły też reguły w pisarstwie autora *Trzy po trzy*.

---

[65] W celu zilustrowania tego zagadnienia posłużymy się przykładem wiersza *Pro memoria*. Ma on wprawdzie „podwyższony" stopień nasycenia przysłowiami, zwrotami przysłowiowymi czy kolokwializmami, ale i oddaje też jakby w „literackiej pigułce" to wszystko, o czym powiedziano. Wyliczmy tu w kolejności owe „wtrącenia", funkcjonujące na różnych prawach: „tam do licha", „To, panie, nie żarty", „W to mi graj...", „Tak czy siak, koniec końców zawsze szczutkę wziąłem", „półgębkiem", „z tej samej, jednej śpiewał nuty", „Trzeba było jeść diabła, aby pisać jeszcze", „byłbym dernął zaraz w pierwszej dobie", „jak to mówią, i pies nie zaszczekał", „zaszczekał wściekle", „zrozumiałem tylko, że milczeć wypada", „Tuj! tuj że nie beknąłem w Temidowej łaźni", „Rząd, mospanie, kiep!", „Wszystko błazeństwo i basta!", „miałem gdzieś w kozie powiedzieć: na zdrowie!", „zemsta, jak to mówią, królewski przysmaczek", „śmiano się do rozpuku", „Jak szydło z worka Stadion wylazł w danej chwili", „słowo wzlata ptaszkiem, a powraca wołem", „mówiąc między nami". Omówienie kompletne tego zagadnienia na przykładzie twórczości pozakomediowej wymagałoby odrębnej, inaczej ukierunkowanej pracy.

[66] T. Sinko, *Liryka Aleksandra Fredry*. „Maski" 1919, z. 3, s. 43—44.

Ostatnim, a szczególnym rodzajem inspiracji dla niektórych wierszy Fredry jest jego własna twórczość. Kwestia ta powinna wręcz stać się tematem oddzielnych badań z uwagi na swój szeroki oraz wieloraki zakres i różnorodność „wewnętrznych" powiązań w obrębie tego pisarstwa. Zwyczaj mozolnego, często wieloletniego opracowywania tekstów, który był trwałym rysem warsztatu pisarskiego Fredry, nie tylko procentował ujęciami wariantowymi, ale i doprowadzał niekiedy do powstania nowych utworów, genetycznie zapożyczających się we wcześniejszych dokonaniach literackich. Oprócz klasycznego w tym względzie przykładu bajki *Anglik i Francuz*, z której zrodziła się bajka nowa o Pawle i Gawle, można podać jeszcze inne. Wiersz *Listek i przyszłość* w wersji z r. 1858 jest utworem, który wyrasta z ujęcia wcześniejszego, lecz zdecydowanie różni się od niego w swej tonacji i wymowie. Z kolei w *Zapiskach starucha* m.in. odnajdujemy prozaiczne „konspekty" lub „dykteryjki", które były inspiracją do napisania np. bajki *Żabki* (13-1, II 19), *Motyl* (13-1, IV 3) czy *Cygan i baba*. Ten zaś ostatni tekst stać się mógł z kolei podnietą dla fraszki nr 73 (*W naszej propinacji sprawie...*). Podobnie i wiersz *Jakoś to będzie* posiada swą wcześniejszą wersję prozaiczną, którą ręka autora opatrzyła adnotacją: „Opisałem wierszem" (12, 247). A wreszcie pewne teksty, głównie we fragmentach, weszły w skład innych utworów, i to nie tylko *Cudzoziemczyzny* i *Pana Jowialskiego*. Fragment listu poetyckiego *Polowanie. Do Kazimierza Jabłonowskiego* przywołał Fredro w komedii *Co tu kłopotu* (akt I, w. 220—231), wiersz *Ach, któż na widok...* znalazł się w *Trzy po trzy*, a np. epigramat nr 62 zatytułowany *Dziennikarz* stał się mottem dla refleksyjnego wiersza *Miejmy nadzieję*. Końcowy zaś ustęp poetyckiego listu *Do Dominika N[etrebskiego]* wypowiada Gustaw w *Ślubach panieńskich* (akt IV, w. 149—166).

W świetle dotychczasowych ustaleń jawi się nam wcale ciekawy obraz koneksji artystycznych wierszopisarstwa Fredry z tradycją inspirującą. Bezsporne są silne związki zarówno z literaturą, jak i z folklorem w jego dzisiejszym rozumieniu. Ważne jest i to, że w przypadku wielu utworów obserwujemy nakładanie się na siebie — wprawdzie z różnym efektem artystycznym — pomysłów z poszczególnych kręgów inspirujących.

Przejmowane, wykorzystywane czy przetwarzane wątki, motywy lub koncepty układają się w spójny i symptomatyczny razem kanon powinowactw. Dotyczy to w równym stopniu odniesień literackich, jak i folklorystycznych. Najczęściej nie wykraczają one — i nie jest to bynajmniej zarzut — poza przeciętny poziom erudycji kulturowej owoczesnego człowieka należącego do „warstwy" Fredry lub związanego z nią społecznie, intelektualnie bądź artystycznie. I być może jest to jedna z najważniejszych zalet twórczości autora *Pawła i Gawła*, dzięki której jego utwory były lub mogły być (znacząca wszak część nie została za życia poety udostępniona jego rówieśnym) zrozumiałe i czytelne w zakresie artystycznych pokrewieństw.

Literackie odwołania nie mogą zaskakiwać swą elitarnością czy wysoką erudycyjnością. Z reguły są na poziomie domowej biblioteczki w Jatwięgach, wyposażonej jakby w „szkolną klasykę", lub widowisk teatralnych adresowanych do „paradyzowej" publiczności, która zasiadała także w lożach, czy modnych ówcześnie lektur lżejszego kalibru. Są to powinowactwa, które poświadczają samouctwo artystyczne i twórcze Fredry, a ważna rola przypada tu również wspomnianemu *Słownikowi* Lindego oddającemu poecie liczne

przysługi nie tylko w zakresie językowym (dostarczał m.in. wskazówek lekturowych i źródeł). Rzecz jasna, w drodze późniejszego rozwoju intelektualnego repertuar ten ulegał poszerzeniu i wzbogaceniu. Nigdy jednak nie był — bo nie musiał — tak obszerny, głęboki i wysublimowany jak w twórczości poetów „kształconych", takich jak np. Mickiewicz, Słowacki czy Krasiński. Nie oznacza to bynajmniej, iż posądzamy Fredrę o swoiste ubóstwo artystyczno-intelektualne. Zgoła odwrotnie. Charakter pokrewieństw i ich rodzaj wynikały bowiem nie tylko ze specyficznej drogi rozwoju twórczego, ale i w równym stopniu — jeśli nie większym — z charakteru i funkcji jego pisarstwa. I chociaż w znakomitej większości utwory te nie były przeznaczone do druku, to przecież ich satyryczny, polemiczny czy ludyczny charakter obliczony był na potencjalnego odbiorcę z galicyjsko-lwowskiego grajdołka, tak doskonale Fredrze znanego. Niekiedy pokrewieństwa z tradycją inspirującą były — na tle epoki — wysoce oryginalne i pionierskie. Jednak w zakresie koneksji z literaturą nie szeroka gama odwołań wydawała się najważniejsza, lecz sposoby ich wykorzystania i opracowania. Poświadczają one bowiem niejednokrotnie tak finezyjność i nowatorstwo, jak i nieudolność czy „grafomańskość" wierszopisa Fredry. Ale zarazem dowodzą, iż był wyczulony na dokonujące się w literaturze przemiany i znał dzieła współczesnych twórców, nie tylko tych najwybitniejszych, czego dowodem są właśnie nawiązania i pogłosy romantyzmu (głównie polskiego), ale również i owoczesnej literatury popularnej.

Jeśli zaś pytać o to, w jakim stopniu powinowactwa literackie przesądzają o wpływie tradycji klasycznej czy romantycznej, nie sposób jednoznacznie na to odpowiedzieć. Pomimo np. sporej liczby przykładów wskazujących na przejmowanie pomysłów z „klasycznej" literatury nie można stwierdzić, iż wykorzystane zostały zgodnie z przypisaną im poetyką. Najczęściej — podobnie zresztą jak te o proweniencji romantycznej — poddawane były (z różnym skutkiem) samodzielnemu opracowaniu, zyskując nowe, nie we wszystkich przypadkach trafne i efektowne, ujęcia. Wielokrotnie też przetworzenia te były polemiczne artystycznie, choć nie zawsze Fredro świadomie taki cel zakładał. Odnotować również trzeba, że owe zabiegi modyfikacyjne w znacznej mierze dotyczyły pomysłów o proweniencji klasycznej, co by mogło, mimo wszystko, poświadczać, iż dostrzegał Fredro jej anachroniczność, krępujące rygoryzmy artystyczne.

Z reguły wykorzystywane przez Fredrę pomysły czy koncepty folklorystyczne — podobnie jak literackie — należały do zestawu bardzo popularnych, mocno zakodowanych w świadomości kulturowej. Gwarantowało to dotarcie do szerokiego kręgu odbiorców. Powiedzmy jednak, iż nie zawsze było to gwarancją pełnej percepcji utworów. Poświadczają to m.in. dzieje recepcji komedii *Pan Jowialski*. Wpisane tam m.in. bajki i fraszki odbierano jako nie powiązane z fabułą utworu oraz odczytywano jedynie w aspekcie ludycznym. A przecież w założeniach Fredry miało być inaczej. Wymiar komiczny był bowiem tylko jednym z wymiarów, lecz nie jedynym, i nieraz przesłaniał inne, aluzyjne. Taki jest jednak najczęściej los utworów, w których naddana tradycyjnej wykładni (wysoce spopularyzowanej) nowa interpretacja z czasem przestaje być czytelna. I wtedy utwory te zaczynają ponownie funkcjonować w kręgu „starej wymowy", stając się jedynie — w obiegu popularnym — kolejnym jej opracowaniem literackim.

Pokrewieństwa literackie i folklorystyczne wierszy ilustrują — jak można sądzić — nader silne oddziaływanie kultury oglądania i słuchania, kształtującej świadomość kulturowo-artystyczną twórcy *Pana Jowialskiego*. Sposób zaś i zakres dystrybucji przejmowanych pomysłów dyktowany był po części specyfiką gatunkową. I w tym przypadku „ciśnienie tradycji genologicznej" znajdowało swe odzwierciedlenie także w poetyckich realizacjach Fredry. Jego np. ballady, obrazki, bajki, opowiastki czy fraszki poświadczają to. Ale rzecz ciekawa, nawet w tych sytuacjach odzwierciedlała się samodzielność estetyczna poety. Zauważmy bowiem, iż stopień nasycenia utworów, natężenie powinowactw literackich i folklorystycznych z biegiem lat znacznie się obniża, zmienia też swój charakter. W pierwszym jeszcze okresie twórczości liczne są koneksje, głównie proweniencji literackiej, choć i związki z folklorem, rozumianym szeroko, mają swe obfite świadectwa. W miarę dojrzewania artystyczno-ideowego poety zapożyczenia czy odwołania stają się rzadsze (znakomicie ilustrują to epigramaty i fraszki[67]). Fredro coraz chętniej i częściej stawia na własne koncepty, na rozwiązania oryginalne. Nieodmiennie będzie poeta wierny datującym się od czasów młodości zainteresowaniom paremiograficznym. Fascynacja ta przejawia się — najogólniej mówiąc — arcyobfitymi nawiązaniami (także o charakterze przetworzeń) do przysłów, ale też licznymi nowatorskimi propozycjami przysłowiotwórczymi, które (również i te z komedii czy *Zapisków starucha*), wzbogacą księgę przysłów polskich i zwrotów przysłowiowych oraz przenikną do szerokiego obiegu, na trwałe wpisując się w świadomość kulturową Polaków[68]. To samo dotyczy kilku przynajmniej wierszy Fredry istniejących we współczesnym repertuarze kulturowym. Funkcjonują one (jak wskazywał Wyka[69]) na prawach anonimowych tekstów folklorystycznych (np. *Paweł i Gaweł*, *Cygan i baba*, znany bardziej jako *Zupa z gwoździa* czy *Osioł*, czyli *Osiołkowi w żłoby dano...*), wydając liczne, nowe „potomstwo" literacko-folklorystyczne[70]. A swoistym paradoksem i jednocześnie świadectwem aneksji kulturowej jest, iż pomimo tego, że są arcypopularne, to w obiegowej opinii zatarła się pamięć o nazwisku ich „współtwórcy". Tym samym upodobniły się poniekąd do anegdot i opowieści, które zasłyszane przez Fredrę, stały się dla niego inspiracją artystyczną. Mimo że „zapomniane" zostało jego nazwisko, to przecież niektóre z jego utworów czy „powiedzeń" przetrwały próbę czasu i żyją. I jest to — jak wolno sądzić — dowód twórczego tryumfu autora *Pana Jowialskiego*.

[67] W odniesieniu do *Zapisków starucha* nie można tego ustalić, ponieważ noty są przemieszane (celowo) i trudno określić chronologię ich powstania, by móc wtedy takie zjawisko uchwycić, oznaczyć i udokumentować. Poza tym w *Zapiskach starucha* obowiązuje nieco inna poetyka, która wręcz zakłada liczne trawestacje tradycyjnego materiału paremiograficznego. Również w epigramatach „właściwych", nawet tych późniejszych, częściej obserwujemy związki z przysłowiami czy do nich odwołania. Znaczna zresztą część epigramatów ma charakter przysłowiowy, sentencjonalny.

[68] Interesujące byłoby zbadanie pod tym kątem *Nowej księgi przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* w celu ustalenia ilości oraz zakresu pokłosia Fredrowskich „powiedzeń" (tak oryginalnych, jak i przetworzonych).

[69] *Aleksander Fredro. 1793—1876.* Opracował K. Wyka. Bibliografię zestawiła K. Czajkowska. W zbiorze: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831—1863.* T. 1. Kraków 1975, s. 442. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku".

[70] Na temat m.in. „potomstwa" bajki *Paweł i Gaweł* zob. M. Ursel, *O źródłach i sposobach funkcjonowania motywu Pawła i Gawła.* „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 2.