

# Wiesław Pusz

---

## Próba charakterystyki pseudoklasycznego poematu heroikomicznego

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 26, 95-109

---

1970

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

WIESŁAW PUSZ

## PRÓBA CHARAKTERYSTYKI PSEUDOKLASYCZNEGO POEMATU HEROIKOMICZNEGO

Zacząć wypada od niezbędnych uściśleń tematyki rozważań. Przedmiotem zainteresowania będą tylko poematy polskie, oryginalne i opublikowane, przy czym zaliczenie pewnych utworów w poczet badanego gatunku z pominięciem innych — zabieg niewątpliwie dyskusyjny, ma zyskać uzasadnienie w uwagach o wyróżnikach konstytutywnych poematu heroikomicznego.

Określenie pseudoklasycyzny oznacza w tym wypadku — powstały w okresie pseudoklasycyzmu; nie wdając się w spory periodyzacyjne przyjmuję, że pseudoklasycyzm przypadający na lata 1795—1822 jest rygorystyczną fazą polskiego Oświecenia<sup>1</sup>.

Brak opracowań szerzej omawiających aspekty gatunkowe epopei rycerskożartobliwej czy też oświeceniowe utwory tego typu, brak omówień teorii i praktyki literackiej pseudoklasycyzmu nakazują ostrożność w stawianiu hipotez i wyciąganiu wniosków, stąd charakterystyka określonej grupy pseudoklasycyznych poematów heroikomicznych poprzedzona jedynie ustaleniem wyróżników konstytutywnych gatunku oraz zarysem opinii pseudoklasyków odnośnie epopei bohaterskożartobliwej traktowana jest jako próba opracowania tematu, będąca przede wszystkim wykazem interesującej problematyki i zaproszeniem do dyskusji.

Analiza określeń epopei rycerskożartobliwej zawartych w pracach E. Słowackiego, J. F. Królikowskiego, L. Osińskiego<sup>2</sup> dowodzi, że w opinii pseudoklasyków poemat heroikomiczny miał polegać na „wystawieniu” błażej tematyki w sposób wzniosły, co oznaczało użycie wysokich środków artystycznych mających źródło w eposie rycerskim dla opowiedzenia błażej treści.

<sup>1</sup> Zob.: H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*, [w:] *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967, s. 5—21.

<sup>2</sup> E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826; J. F. Królikowski, *Rys poetyki*, Poznań 1828; L. Osiński, *Dzieła*, t. 2, Warszawa 1861.

Z czasem w zakresie gatunków mówiących o błahej tematyce stylem wysokim oraz o tematyce poważnej opowiedzianej niskim stylem następowało mieszanie pojęć takich, jak burleska wysoka i niska, parodia, trawestacja, poemat heroikomiczny. Interesujący jest fakt, że wielce popularne stało się rozumienie parodii jako gatunku, w którym zachodzi niestosowność wysokiego stylu zapożyczonego z wzorca z pospolitą lub błahą tematyką. W związku z tym nie dziwi powszechne (występujące i w polskich rozważaniach) określanie poematu heroikomicznego jako parodii eposu bohaterskiego.

Rozumienie to stało się przyczyną wielu kłopotliwych problemów. Jednym z nich jest fakt istnienia szeregu znaczeń terminu parodia, co jest do usunięcia przez każdorazową definicję parodii. O wiele poważniejszy zarzut może grozić ze strony genologów, zarzut określania gatunku przez gatunek. Dowodem niebezpieczeństwa są cenne pod względem terminologicznym rozważania H. Markiewicza<sup>3</sup>. Nadał on szeregowi pojęć o zakresach zachodzących na siebie status gatunków skupionych wokół nadrzędnego gatunku (nadgatunku?) parodii *sensu largo*. W efekcie uzyskał kombinację trójdzielną: nadrzędną parodię *sensu largo*, podrzędne jej: parodię *sensu stricto*, burleskę niską, wysoką i trawestację oraz gatunki o niezbyt jasnej kategorii podrzędności: burleskę parodystyczną niską, burleskę parodystyczną wysoką itp. Stąd te ostatnie wydają się być mieszaniną gatunków innych, ponadto ich nazwy przez swój zestawieniowy charakter sugerują określone, a niezgodne z prawdą procesy ewolucyjne. Przykładowo poemat heroikomiczny określony jako epicka odmiana burleski parodystycznej wysokiej wygląda na młodszego krewniaka tej burleski, która by to, w zgodzie z ową sugestią, w drodze ewolucji poprzez nawiązanie do wzorca przekształciła się w poemat heroikomiczny.

Wyjściem może być stwierdzenie, że istnieje międzygatunkowa kategoria zabiegu parodiowania<sup>4</sup> rozumiana literacko jako odmiana stylizacji, estetycznie jako zabieg służący do wywołania efektu komizmu. Można by więc uznać parodiowanie za zabieg stylizacji komicznej, za naśladowanie komiczne deformujące cechy wzorca.

Przy takim założeniu szereg gatunków posługujących się pa-

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Parodia i inne gatunki literackie*, „Dialog” 1967, nr 11, s. 68—75.

<sup>4</sup> Zob.: J. Trzynadłowski, *O zjawiskach międzygatunkowych w utworach literackich*, „Zagad. Rodz. Literackich” 1962, z. 1(8), s. 147—152.

rodiowaniem różniły się: po pierwsze — zakresem naśladownictwa wzorca, po drugie — stopniem wyjaskrawienia i zgęszczenia elementów naśladowanych, po trzecie — adresem parodiowania, czyli rodzajem wzorca.

Wyróżnikami konstytutywnymi poematu heroikomicznego posiadającymi cechę dystynktywności są konkretne precyzacje zabiegu parodiowania, a mianowicie jego niepełność — poemat heroikomiczny parodiuje styl wzorca i częściowo rzeczywistość przedstawioną (czyny, zdarzenia), nie parodiuje natomiast postaci, oraz parodiowanie stylu i zdarzeń określonego ściśle wzorca — epopei rycerskiej. Wymogi gatunkowe poematu heroikomicznego spełniają utwory parodiujące epos rycerski w sposób świadomie ograniczony; utwory, w których nieheroiczni bohaterowie uczestniczą w bohaterskich zdarzeniach opowiadanych stylem wzniosłym.

Istotnym elementem rzeczywistości literackiej pseudoklasycyzmu w odniesieniu do poematu heroikomicznego wydaje się ten rodzaj świadomości literackiej, który znalazł odbicie w pracach teoretycznych. Przegląd pseudoklasykowskich sądów o epopei rycerskożartobliwej umożliwia porównanie modelu teoretycznego z praktyką literacką.

Pierwszym, który zajął się poematem heroikomicznym był profesor Uniwersytetu Wileńskiego — E. Słowacki. *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone* zawierają w tomie drugim teorii poezji, w której dokonany jest podział poezji na „kształty początkowe”: liryczne, dydaktyczne, epiczne, dramatyczne oraz „kształty dopełnienia”. W epicznych wraz z epopeją poważną umieszcza Słowacki epopeję rycerską i epopeję żartobliwą.

Epopeja, zdaniem wileńskiego profesora, jest poetycznym opowiadaniem ważnej i bohaterskiej „sprawy” stanowiącej o losach jednego lub wielu narodów, „w której opisie myśl poety od rzeczy ludzkich podnosi się do boskich i władze nadprzyrodzone w działanie wprawia”<sup>5</sup>. „Sprawa” ta może być fikcją autora lub zdarzeniem historycznym. Najistotniejszą jej cechą jest jedność treści polegająca na zdążaniu fabuły do określonego celu i to przy obecności licznych epizodów. Ważność treści oraz wielkość czynów bohaterów powodują konieczność wprowadzenia do epopei działalności sił nadprzyrodzonych, nazywanej często „machiną” epopei. Działanie sił nadprzyrodzonych wyprzedzają poeci z religii i alegorii, źródłem jego jest także fantastyka. Poprzedza epopeję „założenie” wskazujące czytelnikowi

<sup>5</sup> Słowacki, *op. cit.*, s. 97.

cel całego dzieła oraz wezwanie do muz czy innych istot nadludzkich. Styl powinien odpowiadać wielkości i ważności treści, stąd wynika „uroczystość tonu”, „nic błahego, nic płaskiego i żartobliwego w epopei poważnej znajdować się nie może”<sup>6</sup>.

Rozumienie wiersza bohaterskiego podobne Słowackiemu widoczne jest w późniejszych pracach teoretycznych, ponadto — co ważniejsze — powszechna jest opinia wyrażona przez niego, iż epopeja żartobliwa podlega większości tych samych prawideł, co epopeja poważna. Jedność treści, poetyczne ozdoby, wreszcie udział machiny w przebiegu wypadków są również cechami epopei żartobliwej. Nie różni się ona nawet kształtem zewnętrznym, w miarach wierszowych ją naśladuje, częstokroć ma jedynie mniejszą rozciągłość. Zasadniczą różnicą jest dążenie epopei żartobliwej do rozśmieszenia czytelnika, epos poważny pragnie bowiem zadziwić.

W rozważaniach J. F. Królikowskiego innowacją jest zniesienie grupy „kształtów dopełnienia”; zalicza on gatunki umieszczone tam przez Słowackiego (bajka, poezja pasterska, epigramma) do poezji dydaktycznej. Stwierdza Królikowski, iż większość prawideł epopei poważnej obowiązuje epopeję żartobliwą; ta ostatnia „tem się tylko różni od pierwszej, że tu akcja nie ma tej ważności, która jest tamtej właściwa. Powstająca ze sprzeczności śmieszność i żartobliwość, których celem jest rozweselenie albo poprawa i karcenie źródłem są treści komiczno-epicznej”<sup>7</sup>.

J. Korzeniowski w *Kursie poezji* zauważa, że w epopei (występuje ona u niego bez przydomka poważnej) „ton opowiadania zgodny jest z wielkością przedmiotu. W *Pulpicie* Boala, w *Myśzeidzie* Krasickiego akcja małej wagi opowiada się także tonem poważnym, że zaś z niezgodności tego tonu z treścią rzeczy wynika komiczność, że często także poemata tego rodzaju są ciągłą satyrą, dla tego nadano im nazwisko epopei komicznej lub satyrycznej”<sup>8</sup>. Uwagi o epopei heroikomicznej rozpoczyna Korzeniowski stwierdzeniem, iż „epopeja komiczna ulega w głównych punktach tym samym prawidłom co i poważna”<sup>9</sup>.

Przedstawione opinie pozwalają stwierdzić, że pseudoklasyczna teoria poezji uznawała epopeję żartobliwą za gatunek podlegający w zasadzie tym samym regułom co epos poważny, od

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>7</sup> Królikowski, *op. cit.*, s. 90.

<sup>8</sup> J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, Warszawa 1829, s. 125.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 189.

którego różni się jedynie dążeniem do rozśmieszenia, a nie zdziwienia czytelnika, przy czym owo rozśmieszenie mogące mieć także walor wychowawczy osiągnane jest przede wszystkim przez niezgodność poważnego tonu opowiadania z wielkością i powagą treści.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na ciekawe spostrzeżenia znajdujące się w cyklu wykładów profesora Uniwersytetu Warszawskiego — L. Osińskiego. Mówiąc o poematach Krasickiego rzuca on sporo ogólnych uwag o „poezji heroikomicznej”, pozostając w zgodzie z sądami wyżej przedstawionymi. Według niego „naśladuje ona [poezja heroikomiczna] ton, układ, cudowność, a nawet często powagę epopei: lecz różni się od niej już wyborem przedmiotu, już sposobem wykonania, już też obojętnością razem”. Jeżeli „pierwsza ma za cel dziwić nas i zajmować, druga samą wesołością oddycha”<sup>10</sup>.

Ciekawe są uwagi padające przy rozbiórce treści *Myszeidy*. Chwali Osiński autora poematu za uniknięcie przesady w zmyśleniach, co cechuje i za co surowo teoretyk potępia *Batrachomachię*, stawiając ją niemal w jednym rzędzie z „*Eneidą* przerobioną przez Skarrona”<sup>11</sup>. Według niego „Skarron albo Blaumer wszystko bez różnicy zmieniają w parodię”, która jest dlań „nieodłącznym wielkim dziełem nicowaniem”<sup>12</sup>. Za wzór smaku i przyzwoitości uważa on utwory Ariosta, Boileau’a i Krasickiego. To też chwali w dalszym ciągu autora *Myszeidy* między innymi za nieużywanie w charakterze siły nadprzyrodzonej postaci mitologicznych. Ponadto utwór poety realizuje zasadę, „że to tylko jest miłym w poemacie, co z główną treścią nierozzerwany ma związek”<sup>13</sup>.

Wypada się obecnie zastanowić nad oceną i stosunkiem pseudoklasycznej opinii literackiej do badanego gatunku. Obecność epopei komicznej w rozważaniach teoretycznych, jej przynależność do eposu — epiki wierszowanej umieszczanej na szczytach hierarchii gatunkowej, w dodatku przyznanie temu gatunkowi większości cech epopei poważnej sugerowałyby jego przychylną ocenę i wysoką pozycję.

Przeczy jednak temu przemilczanie epopei żartobliwych powstałych po dziełach Krasickiego, wpływające chyba nie tylko z ich o wiele niższej wartości artystycznej. Omówione powyżej poetyki w swej części przykładowej, wybory poezji, a także

<sup>10</sup> Osiński, *op. cit.*, s. 216.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 226.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 232.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 228.

pierwsza *Historia literatury polskiej* F. Bentkowskiego nie wspominają o dziewiętnastowiecznych utworach heroikomicznych.

W atmosferze ciągłego oczekiwania na epopeję narodową, w atmosferze teoretycznych rozważań, przekładów i nielicznych prób twórczości oryginalnej poemat heroikomiczny mógł być traktowany jako teren kształcenia autorów, zdobywania przez nich techniki poetyckiej niezbędnej dla napisania epopei poważnej; stąd wynikałoby podkreślanie obowiązywalności dla obu gatunków w większej części tych samych prawideł. Zarázem poemat heroikomiczny mógł być uważany za potencjalnego przeciwnika epopei, zarówno przez rozszerzenie twórczości w zakresie epopei żartobliwej, jak i przez świadomość ośmieszania przez ten gatunek naśladowanych elementów eposu bohaterskiego.

Wytworzyła się więc szczególna sytuacja. Przykład poematów Krasickiego i ciągle podsycane przez pseudoklasyków marzenia o epopei narodowej były, jak się wydaje, zarazem zachętą i „przeciwwskazaniem” dla twórczości heroikomicznej.

Czas zaprezentować poematy rycerskożartobliwe powstałe w pseudoklasyckiej fazie polskiego Oświecenia. Oto one:

1. W. Reklewskiego: *Cecylia utracona*; utwór o budowie zwrotkowej powstały około roku 1811, wydrukowany częściowo w r. 1927;

2. J. F. Królikowskiego: *Suflerois, czyli wojna piór uczonych. Poema rycersko-żartobliwe w 5 pieśniach*; napisany oktawą podobno w r. 1810, wydrukowany był w „Pamiętniku Warszawskim” z roku 1817;

3. R. Korsaka: *Bibejda, czyli garniec. Poema bohatersko-trefne*; z pięciu pieśni pisanych oktawą około roku 1815 trzy ostatnie wydrukował „Tygodnik Wileński” w r. 1818;

4. G. M. Witowskiego: *Kinal, poema żartobliwe*; pierwsza część utworu składająca się z czterowierszowych zwrotek powstała w granicach 1815 roku, światło dzienne ujrzała w „Pamiętniku Warszawskim”, r. 1818;

5. K. J. Marcinkowskiego: *Gorset. Poema heroi-comicum, wiersz rycersko-wesoły*; napisany trzynastozgłoskowcem po r. 1816 a przed 1818, w tymże umieszczony przez autora w *Zabawach wierszem dla pięci pięknej poświęconych, własnych i tłumaczonych*;

6. T. Zaborowskiego: *Klub piśmienniczy*; poemat w trzynastozgłoskowcach powstał około roku 1818, fragmenty wydrukowano w latach 1908—1909;

7. T. Zana: *Zgon tabakiery*; napisany na przełomie lat 1817—

1818 ośmiowersowymi strofami, doczekał się częściowej publikacji w roku 1922;

8. F. Chotomskiego: *Pojedynek. Poema komiczne w czterech pieśniach*; utwór napisany sekstyną w r. 1818 i w tymże wydrukowany w „Tygodniku Polskim i Zagranicznym”;

9. K. Majeranowskiego: *Wielki świat. Poemat heroiczno-komiczny*; dwie pieśni o zmiennym toku wiersza pisane dla wydawanej przez autora „Pszczółki Krakowskiej” i tam umieszczone w numerach z lat 1821—1822.

Faktem, który narzuca się po owej prezentacji jest wyraźne skupienie poematów heroikomicznych w określonych latach pseudoklasycznej fazy polskiego Oświecenia. Skupienie to polega na ilościowym wzroście twórczości, przy czym jest to zjawisko szersze, przejawiające się także we wzmożonym zainteresowaniu utworami tego gatunku.

Między rokiem 1815 a 1822 powstaje szereg oryginalnych poematów heroikomicznych, zostają również wydane trzy przekłady poematów obcych z czterech opublikowanych w pseudoklasycyzmie. Z twórczości oryginalnej jedynie *Cecylia utracona* Reklewskiego i *Suflerois* Królikowskiego powstały na pewno przed r. 1815. Środkowy rok tego okresu — 1818, skupia większość faktów łączących się z poematem heroikomicznym: L. Borkowski ogłasza w „Dzienniku Wileńskim” rozbiór pierwszej pieśni *Monachomachii*, J. Brykczyński tłumaczy *Wiadro porwane*, wydają swe utwory: G. M. Witowski, K. Marcinkowski, F. Chotomski, T. Zan odczytuje na posiedzeniach Filomatów *Tabakierę*, „Tygodnik Wileński” drukuje *Bibejdę* R. Korsaka oraz *Sprzeczkę* i fragmenty *Ciańci* J. Jasińskiego.

Geneza tego zjawiska, zainteresowania twórczością heroikomiczną i jej rozwoju w latach 1815—1822, jest niewątpliwie złożona. Znany jest po wielokroć omawiany fakt ożywienia ruchu umysłowego po roku 1815. Stabilizacji politycznej w Europie po Kongresie Wiedeńskim odpowiada stabilizacja na terenach dawnych ziem polskich i świeżo utworzonego Królestwa Kongresowego; po okresie ciągłych zmian historycznych, ograniczających intensywność życia umysłowego, następuje okres przejściowy, który cechują: rozwój gospodarczy — zwłaszcza okrojonego państwa, dojrzewanie nowych sił społecznych zapowiadające wybuch powstania listopadowego oraz rozkwit życia kulturalno-naukowego.

Jest to okres przejściowy także dla literatury — schyłek pseudoklasycyzmu i sentymentalizmu zbiega się z pierwszymi przejawami romantyzmu; obok starszych twórców bliskich teo-



riom pseudoklasycznym pojawia się młoda generacja pisarzy oscylująca w swych sympatiach i twórczości między ustępującymi i pojawiającymi się tendencjami literackimi. Twórczość heroikomiczną pierwszych można tłumaczyć wpływem pseudoklasycznych postulatów uznających poezję rycerskożartobliwą za istotny wstęp do tworzenia epopei narodowych, natomiast młodych pisarzy, którym wykształcenie zdobyte w kierowanym przez pseudoklasyków szkolnictwie zapewniało wysoką kulturę literacką, przyciągała do twórczości heroikomicznej możliwość niepoważnego użycia poważnych środków artystycznego wyrazu, pierwiastek komizmu i ewentualnej satyry epopei żartobliwej — wszystko w ramach sprawdzenia stopnia opanowania poetyckiego warsztatu.

Należy podkreślić, że przyczyny te, naczelne, lecz nie jedyne, mogły zaważyć zwłaszcza na powstaniu *Klubu piśmienniczego* i *Tabakiery* oraz w stopniu mniejszym na napisanych poza środowiskiem akademickim *Pojedyнку* i *Wielkim świecie*.

Zarówno poematy heroikomiczne młodych, jak i generacji starszej, ośmieszając w jakimś stopniu epopeję poważną, wykraczają przeciw pseudoklasycznej doktrynie literackiej, z tym że u młodych twórców ta przeczuwana prawidłowość mogła być wyzyskana świadomie, odpowiadała bowiem świetnie ich postawie buntu i przekory wobec przestarzałych światopoglądów i technik poetyckich.

Logiczną prawidłowością jest więc fakt silnego zainteresowania poematem heroikomicznym w latach 1815—1822, w okresie fermentu jaki wniosła wkraczając w życie publiczne młodzież opuszczająca uczelnie. W konsekwencji wszelkie znamiona prawidłowości ma skupienie utworów pisanych przez pseudoklasyków przed i na granicy roku 1815, centralny rok popularności poematu heroikomicznego — 1818 — grupuje utwory pisane już tylko przez młodych pisarzy w różnych ośrodkach życia umysłowego.

W tym miejscu należy wskazać na następną charakterystyczną cechę poezji heroikomicznej — powiązania jej z działalnością określonych środowisk i instytucji kulturalnych.

O ile trudno wskazać zależność utworów Reklewskiego, Korsaka, Marcinkowskiego od pewnych centrów życia umysłowego, o tyle poematy Królikowskiego, Witowskiego, Zaborowskiego, Zana, Chotomskiego i Majeranowskiego skupiają się wokół konkretnych ośrodków i instytucji reprezentujących określony stosunek wobec aktualnej rzeczywistości, nie tylko literackiej.

W Wilnie obok najgorliwszych wyznawców oświeceniowego

racjonalizmu posiadających sporą dozę lokalnego patriotyzmu, czułych w szczególności sposób na uwłaczanie terenowi gdzie działają — przykładem sprawa „Świszka krytycznego” — zrzeszonych później w Towarzystwie Szubrawców zaciekle atakującym w „Wiadomościach Brukowych” przejawy obskurantyzmu, mistycyzmu (mesmeryzm), w ogóle wszelkich wykroczeń przeciw zdrowemu rozsądkowi, działają towarzystwa skupiające studiującą i uczącą się młodzież, Towarzystwo Filomatów, później Promienistych, nastawione najogólniej mówiąc na pracę samowychowawczą i samokształceniową. Jedną z czołowych postaci tych związków jest Zan, powiązany przy tym i z Towarzystwem Szubrawców. Właśnie Zan wypełniając wynikający z przynależności do Filomatów obowiązek przedstawiania prac literackich, odczytuje na kolejnych posiedzeniach „poemko” *Zgon tabakierzy*, które choć miało przede wszystkim bawić słuchaczy, zawierało także kilka satyrycznych wycieczek przeciw śpiącemu Wilnu i przeciw magnetyzmowi.

W podobnym środowisku powstał *Klub piśmienniczy*, utwór, który był swoistą opowieścią o działalności towarzystwa literackiego, zorganizowanego z myślą kontynuowania związków młodzieży w Gimnazjum Krzemienieckim, zlikwidowanych po śmierci ich opiekuna, T. Czackiego. Ta heroikomiczna kronika Klubu spisana przez jednego z członków, szesnastoletniego T. Zaborowskiego, w celu upamiętnienia wesołych przygód młodych twórców, miała przypominać bawić; w utworze tym, powstałym jak i poprzedni w młodzieżowym stowarzyszeniu literackim, element satyry lub wręcz programowego dydaktyzmu ograniczony jest do wskazywania zalet i nawoływań do kontynuacji młodzieńczych związków przyjaźni jako rękoi skuteczności postępowych poczynań.

Z innymi instytucjami związana jest twórczość heroikomiczna w Królestwie Kongresowym. Swoistym ewenementem jest tu utwór J. F. Królikowskiego, którego data powstania zbiegając się z terminem utworzenia tajemniczego Towarzystwa „Sfinks” sugeruje, iż *Suflerois* napisany był dla Towarzystwa, albo — choć to też tylko przypuszczenie, że leży u podstaw założenia tego związku zrzeszającego głównie ludzi sceny<sup>14</sup>. Poemat napisany

<sup>14</sup> Polemika wokół *Władysława pod Warną* J. U. Niemcewicz a będąca tematem *Sufleroidy*, miała miejsce na łamach „Gazety Korespondenta...” i „Gazety Warszawskiej” w listopadzie 1810 roku, w zbiorze praw „Sfinksa” mówi się, że myśl powstania Towarzystwa zrodziła się w grudniu tego roku. Zob.: M. Bersohn, *Kilka słów o polskim towarzystwie naukowym „Sfinks” założonym w Warszawie w 1810 roku*, „Bibl. Warsz.” 1889, t. 2, s. 27—42.

w roku 1810 dla wąskiego grona przyjaciół, jak stwierdza autor w przypisach, wydrukowany został w „Pamiętniku Warszawskim” w roku 1817, który był widownią szeregu literackich sporów; tematyka *Sufleroidy* stała się znowu aktualna.

W roku 1818 ukazuje się w „Pamiętniku Warszawskim” napisany ponoć już wcześniej *Kinal*, poemat nie najciekawszy zresztą, zawierający wydumany opis dzielnych poczynań monstrualnego żarłoka.

Zarówno *Suflerois*, jak i *Kinal*, umieszczone dość przypadkowo w „Pamiętniku Warszawskim”, nie miały reprezentować jakiejś określonej linii pisma, które choć uznawane za nieoficjalny organ Towarzystwa Przyjaciół Nauk, otwarte było dla publikacji związanych z różnymi tendencjami literackimi. Warto przy tym pamiętać, że Witowski nie był członkiem Towarzystwa, a Królikowski został nim dopiero w roku 1823.

Napotykaemy jednak poematy heroikomiczne, które, nie związane z działalnością konkretnych grup literackich, publikowane były na łamach postępowych czasopism, łącząc się ściśle z charakterem i tendencjami właściwymi tym pismom. Tego rodzaju utworami są: *Pojedynek* F. Chotomskiego i *Wielki świat* K. Majeranowskiego.

F. Chotomski współpracujący z B. Kicińskim i J. Brykczyńskim przy redagowaniu „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego” swym poematem komicznym wzburzył Warszawę; utwór ten bawiąc przede wszystkim pragnął uczyć, przemawiał dobitnie i wprost. Autor potępiając częste w owym czasie pojedynki jako oburzające przelewanie bratniej krwi, pisze w jednej ze strof pieśni czwartej: „W Bogu mam ufność, przyjdą takie lata, / Gdy Polak hańbą poczytywać będzie / Krwią zbroczyć dłonie swojego współbrata. / A jeśli szabli zwycięskiej dobędzie, / Doświadczą wrogi odwagę zdziwieni, / Jak drogo wolność i ojczyznę ceni!” Tyradę tę wkłada poeta w usta starego sługi proszącego Szambelana, by zrezygnował z pojedynku. Oprócz wyraźnej tendencji moralizatorskiej cały poemat przepelniony jest satyrą na modną młodzież, na całe hulaszcze towarzystwo bawiącej się Warszawy.

Satyrą na „wielki świat” jest utwór K. Majeranowskiego, zasłużonego redaktora pism krakowskich, w tym szczególnie cenionej „Pszczółki Krakowskiej”. Jego twórczość w zakresie poematów komicznych, zupełnie do tej pory pomijana, co można usprawiedliwiać jedynie jej znikomymi walorami artystycznymi, jest ciekawa choćby ze względu na swoją obfitość — autor ogłosił w „Pszczółce” pięć utworów. Najbardziej jednak interesującym

zagadnieniem jest pierwszeństwo Majeranowskiego jako redaktora zapelniającego łamy wydawanych i redagowanych przez siebie pism własnymi poetyckimi opowieściami w odcinkach, które przez liczne aluzje, satyryczne wypadki, komizm rodzący się w strukturze gatunkowej, aktualność i zwłaszcza przez zasadę odcinkowego ukazywania się miały przyciągać do pisma stałych czytelników.

Jest ciekawą prawidłowością, że młodzi twórcy poematów heroikomicznych skupieni w towarzystwach literackich pragną swymi utworami bawić i przekonywać o warsztatowej sprawności w posługiwaniu się klasycznymi środkami artystycznego wypowiedzenia; artystycznie słabsze poematy młodych redaktorów bogatsze są w elementy dydaktyczno-moralizatorskie, odpowiadające postępowemu charakterowi pism, z którymi twórcy się związali.

Wypada z kolei zastanowić się, na ile realizacje poematu rycerskożartobliwego odpowiadają postulowanemu przez pseudoklasyków modelowi gatunkowemu i o ile odstępstwa czy wierność temu modelowi wiąże się z istnieniem twórczości heroikomicznej pseudoklasyków i młodzieży literackiej skupionej w towarzystwach lub wokół redakcji postępowych pism.

Odstępstwa od najważniejszego dla pseudoklasyków prawidła — jedności akcji, nie są częste. Zarzut niezachowania tej jedności można postawić Majeranowskiemu; w jego poemacie przepełnionym dygresjami i aluzjami trudno dostrzec przemyślane, konsekwentne zdążanie fabuły do określonego z góry celu; charakterystyczne rozchwianie kompozycyjno-treściowe wynika zapewne ze specyfiki utworu pisanego etapami dla redagowanego przez autora pisma.

Stosowanie aluzji, a zwłaszcza dygresji i refleksji, zmieniających przez wprowadzenie wypowiedzeń odautorskich *stricto sensu* pozycję podmiotu opowiadającego z epickiej na liryczną, jest cechą nie tylko Majeranowskiego.

Refleksje występują przede wszystkim u T. Zaborowskiego wiążąc się z jego indywidualnością poetycką; przykładem choćby refleksja o towarzyszu ludzkiej egzystencji — cieniu, czy w tejsze pieśni czwartej refleksja o nicości człowieka w obliczu natury — nocy i gwiazd.

Typowy dla poematu heroikomicznego rodzaj refleksji, mąksymę, łączącą się z częstym stosowaniem strofy oktawowej, spotykamy w utworach o najsilniejszym pierwiastku dydaktycznym: w *Wielkim świecie* i *Pojedyńku*, w którym autor podporządkowuje je ogólnej moralizatorskiej wymowie poematu:

„Próżne w zatargach są sławy nadzieje, / Głupi ją wielbi, mądry się uśmieje”.

Ciekawe, że dygresje częste u Majeranowskiego, nieobce są Marcinkowskiemu, żeby przypomnieć tylko odwołanie się z racji opisu tańców do narodowych sympatii Polaków: „miły nam krok Francuzów i Anglików, niemiły Niemców”.

Wbrew zaleceniom teoretycznym nieumiarkowanie w gospodarce epizodami zdradzają Zan i Zaborowski, pierwszy przez wstawienie w treść utworu dwóch dużych epizodów historycznych — o założeniu Wilna i o rycerzu Bekieszu, następny przez potężne rozbudowanie epizodycznego wątku walki o *Malwinę*, luźno wiążącego się z zaplanowaną fabułą — tłumaczeniem modnego romansu Chateaubrianda, do której poeta wraca dopiero w pieśni ósmej, by zakończyć poemat.

Przedstawione wykroczenia, wskazane częściowo i w skrócie, wystarczyłyby dla zdyskredytowania tej twórczości heroikomicznej w oczach pseudoklasycznych teoretyków, gdyż godzą w podkreślaną przez nich zasadę podobieństwa epopei rycersko-zartobliwej do eposu poważnego. Istotniejszy wydaje się być fakt, czy poematy heroikomiczne pisane były stylem wzorowanym na epopei, co także było przewidziane w pseudoklasycznym modelu teoretycznym, a co decyduje w dużej mierze o istocie gatunku.

Już pobieżny przegląd wspomnianych poematów dowodzi, że właśnie ten postulat był najpełniej realizowany. Tylko *Tabakiera* przez swe liczne wulgaryzmy i względne ubóstwo klasycznych środków stylistycznego kształtowania wypowiedzi oraz *Pojedynek* i *Wielki świat* z racji posiadania charakteru poetyckiej publicystyki nie reprezentują w pełni stylu podniosłego. Natomiast zarówno utwory pseudoklasyków: *Suflerois*, *Bibejda*, *Kinal*, *Gorset*, jak i częściowo młodzieży literackiej: *Cecylia utracona*, *Klub piśmienniczy* obdarzone są stylem w większym lub mniejszym stopniu wyposażonym w elementy wzorowane na dostojnej epice wierszowanej.

W stosowaniu klasycznych środków kształtowania stylu zaznacza się wyraźna przewaga generacji starszej. W jej utworach spostrzegamy bogactwo owych środków: porównań wszelkiego rodzaju z przewagą rozbudowanych — homeryckich, inwersji, powtórzeń, anafor, paralelizmów, omówień itp., chociaż daje się też wyznaczyć linia spadku ilości i zróżnicowania tych cech stylu, wiodąca od poematu Królikowskiego przez utwory Witowskiego, Korsaka do Marcinkowskiego (przy wskazywaniu na cechy *Gorsetu* pamiętać trzeba o szczególnej indywidualności auto-

ra); pokrywa się to z chronologią powstania poematów i co ważniejsze, ze stopniem wierności pisarzy wobec doktryny pseudoklasycznej.

Z młodych twórców tylko Reklewski w *Cecylii utraconej* i Zaborowski w *Klubie piśmienniczym* zbliżają się obfitością elementów stylu „wysokiego” do poziomu poetów pseudoklasycznych. Odnosi się to zwłaszcza do stylu *Cecylii utraconej*; przyczyną tego stanu rzeczy był zapewne czas powstania utworu oraz czytanie autora w poematach heroikomicznych, o czym świadczą pewne zapożyczenia z utworów Gresseta, Pope’a i Krasickiego.

Wracając do różnic między modelem teoretycznym poematu heroikomicznego a jego realizacjami, stwierdzić należy podsumowując powyższe uwagi, że wszelkiego rodzaju odstępstwa od teoretycznych zaleceń częściej i wyraźniej występują u twórców młodych, nie związanych z pseudoklasyczną doktryną literacką, i że najmniejsze jeszcze odstępstwa widzimy w zakresie wzorowania stylu na poważnej epice wierszowanej.

Jest rzeczą charakterystyczną, że twórczość heroikomiczna, nie podlegając ściśle regułom pseudoklasycznego modelu gatunkowego, mieści się w obrębie literackiego prądu pseudoklasycyzmu; faktów świadczących o wpływie tendencji właściwych innym prądom jest niewiele.

Dają się one zauważyć przede wszystkim w traktowaniu maszyny. Siłami nadprzyrodzonymi są już nie tylko bogowie Olimpu (w *Bibejdzie* i *Klubie piśmienniczym*), ale także wróżki — w *Sufleroidzie* jedna z nich kusi bardzo sugestywnie bezimiennego rycerza do udziału w walce, zjawy — widmo damy w *Gorsecie* oraz diabły — ludowy diablik Rokita w *Cecylii utraconej*: „Za jego sprawą pijany utonie / I on podróżnych wprowadza na stawy. / Diabeł psikusy wyrządzać pragnie / I zawsze siada w zaroślach na bagnie”. Rolę maszyny w *Zgonie tabakiery* pełnią sny odbywające w drodze na ziemię kosmiczne podróże. Fantastyka i pierwiastki ludowe, elementy obce twórczości pseudoklasycznej, wciskające się do poematów heroikomicznych przy kreowaniu maszyny, zwiastują pojawianie się nowych tendencji literackich, które rozwiną się w pełni w poezji romantycznej.

Kończąc wypada jeszcze zwrócić uwagę na parę wybranych cech poematów heroikomicznych, które luźniej związane z wyróżnikami konstytutywnymi gatunku zaciekawiają przewijaniem się przez całą twórczość heroikomiczną Oświecenia.

Charakterystyczne jest użycie strofy oktawowej w *Sufleroidzie* i *Bibejdzie*. Nie można zgodzić się ze zdaniem Z. Kocpzyń-

skiej, że „oktawa zanegowana przez warszawskich klasyków nie ma właściwie znacniejszych kontynuatorów w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku”<sup>15</sup>. O ile wolno uznać za nieciekawą oktawę R. Korsaka, o tyle dużym błędem wydaje się przejście obok utworu J. F. Królikowskiego, nie tylko poety, ale i interesującego teoretyka. Dokładna analiza jego oktaw wzbogaciłaby pracę Z. Kopczyńskiej o ciekawy materiał porównawczy. Zauważyć wypada, że oktawę Królikowskiego cechuje dwudzielność z przewagą podziału opartego na wyróżnianiu końcowego dystychu (6 + 2), przy czym często w pierwszych sześciu wersach narasta część wypowiedzenia, którą dopełnia końcowy dystych posiadający niekiedy charakter aforyzmu, co jak wykazała autorka cytowanej pracy jest właściwością poematów I. Kraśnickiego.

Następną cechą godną wskazania jest pojawiający się stale w poematach heroikomicznych motyw snu. Bywa on wykorzystywany w sposób nie tylko typowy, jak w *Sufleroidzie* i *Pojedyńku*, gdzie jędrza niezgody podjudza śpiącego bohatera do awanturniczych czynów. W *Cecylii utraconej* Hrabina dowiaduje się o nowej miłostce Zawily podczas jego snu; w *Sufleroidzie* ważniejsze wypadki mają miejsce wieczorem lub w nocy, a postaci cechuje wiara w prawdziwość snów („[...] lecz ja zwyciężę: bo mi się śniło”); nocą dokonuje się przełom duchowy Szambelana, bohatera *Pojedyńku*; z członków Klubu Piśmienniczego najpełniej odczuwa walory snu wiecznie poziewający Teodozy Sierociński — sen jest zresztą dla niego ukojeniem miłosnych cierpień, ponadto przed zakusami bożka miłości na balu w domu Armidy wszyscy młodzieńcy uratowani zostają przez Morfeusza. Ukoronowaniem popularności snu jako motywu staje się *Tabakiera* T. Zana, gdzie wątkiem naczelnym jest walka o przywrócenie panowania Chrapanki w Wilnie, toczona między poetą posiadającym tabakierkę — postrach snów, a wysłannikami Królestwa tychże: Gadasenem, Lunatykiem i Chrapanką.

Należy wskazać drugi motyw — antagonizmu prowadzącego do walk, który choć podlegał różnym zmianom, widoczny jest w całej twórczości heroikomicznej Oświecenia. Utwory z okresu stanisławowskiego motyw niezgody z odpowiadającym mu wąt-

<sup>15</sup> Z. Kopczyńska, *Polska strofa oktawowa*, „Pam. Liter.” R. 54: 1963, z. 2, s. 497. Wypada kwestionować również wniosek autorki, że głównym terenem występowania oktawy jest twórczość epicka, „znamiennym jest jednakże przy tym fakt, że w tych rejonach najczęściej związana jest [oktawa] z poezją poważną, bywa zwykle formą utworów i wypowiedzi bardzo na serio”. *Ibidem*, s. 507.

kiem kłótni i bitek lokują wśród kleru, zwłaszcza na terenie klasztorów (*Monachomachia, Sprzeczeki, Asketemoria*). Z poematów pseudoklasycznych jeszcze tylko w *Cecylii utraconej* akcja toczy się, choć już częściowo, na terenie klasztoru, naczelnym zaś wątkiem staje się nie walka między księżami czy mnichami, lecz perypetie miłosne zakonnicy Cecylii i księcia Zawily. Walka mając nadal miejsce nie jest kulminantą mniszej wojny, lecz próby wykradzenia zakonnicy.

Wątki bitek i walk oraz perypetii miłosnych przeplatają się w pseudoklasycznych poematach heroikomicznych, ale wiążą się zawsze z motywem antagonizmu wyrażającego opozycję dwóch sił dążących do zrealizowania swych celów mimo oporu strony przeciwnej.

Listę charakterystycznych cech poematów heroikomicznych powstałych w pseudoklasycyzmie można by na pewno jeszcze wydatnie rozszerzyć. Należałoby także zgromadzone w tej pracy uwagi mające w dużej mierze charakter hipotetyczny poprzeć dokładną analizą omawianych utworów.

Ograniczyłem się tutaj do faktów, jak się wydaje, najistotniejszych, przede wszystkim wiążących poemat heroikomiczny z teorią i praktyką literacką pseudoklasycyzmu, w tym bowiem kontekście twórczość heroikomiczna zachowana w dużej części we fragmentach, o nie za wysokich walorach artystycznych i będąca efektem działalności drugorzędnych twórców może zaciekawiać i stanowić przedmiot badań.