

Małgorzata Elżanowska

"Słowo inscenizowane : Franciszce Urszuli Radziwiłłowej - poetce",
Barbara Judkowiak, Poznań 1992 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 85/4, 173-178

1994

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.

Barbara Judkowiak, *SŁOWO INSCENIZOWANE. O FRANCISZCZE URSZULI RADZIWIŁŁOWEJ – POETCE*. Poznań 1992. Wydawnictwo WiS, ss. 144.

Rośnie systematycznie liczba prac przynoszących nowe spojrzenie na literaturę późnego baroku w Polsce. Trzeba wspomnieć książki Marii Eustachiewicz, Pauliny Buchwald-Pelcowej, Antoniego Czyży, Marka Prejsa, Aleksandra Nawareckiego, Krystyny Stasiewicz¹. Ukazują specyfikę i niezwykłość epoki „przesycionej sobą”, „przerafinowanej, dyskretnie dekadentckiej”², czerpiącej – bywa, że prowokacyjnie, burzycielsko – z przeszłości i otwierającej się ku nowemu, uwikłanej w konwencję i przewyżczającej ją, z jaśniepańską (co nie tylko arystokracji dotyczy) swobodą splatającej różne strumienie mowy i myśli. Współtworzą tę formację kulturową osobowości wybitne, jak Baka, Benisławska czy Drużbacka, ale i autorzy mniejszej miary – co nie znaczy, że nieciekawi.

Jest wśród tych postaci Franciszka Urszula Radziwiłłowa. Ceniona przez współczesnych, mniej przez potomnych, będąca obiektem zainteresowania już to badaczy Oświecenia (głównie dzięki opinii o czystym języku i gładkim wierszu, co uznano za cechy preoświeceniowe), już to baroku, zwracała uwagę przede wszystkim swą twórczością teatralną, w której założyła się jako pierwsza i jedna z niewielu polskich dramatopisarek, aczkolwiek sławy nie najlepszej. Ale wiedziano od początku i o utworach niedramatycznych. Wiele ich, dotąd nie znanych, wydobyły badania archiwalne Alojzego Sajkowskiego. One zwłaszcza stały się bodźcem do przyjrzenia się na nowo działalności kulturalnej i literackiej nieświeckiej Muzy. Taką drogę historycznoliterackiego namysłu nad pisarstwem Radziwiłłowej kreśli Barbara Judkowiak we *Wstępie* do swojej książki (wymyka z monograficznej dysertacji doktorskiej) *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*. Metafora tytułowa jest proponowanym przez badaczkę wspólnym mianownikiem dla całej różnorodnej twórczości księżnej. „Charakter pisarstwa Radziwiłłowej, doraźnie sfunkcjonalizowanego wobec wąskiego kręgu odbiorców, konkretnie adresowanego, parenetycznego bądź ludycznego oraz niewysoka jego ranga historycznoliteracka, sprzyjają podjęciu inspiracji socjologii literatury i kultury, zwłaszcza narzędzi komunikacyjnych” (s. 11).

Judkowiak przywołuje więc wizję staropolskiej kultury żywego słowa, popularną wówczas, dialogiczną, interakcyjną koncepcję literatury wywodzącą się z myśli Platonskiej. Zwraca uwagę nie tylko na opozycję mówienia i cichej lektury (czego pomijanie zniekształca odbiór wielu dawnych tekstów), ale i na żywioł aktorski towarzyszący bezpośredniej komunikacji, a też na teatralizację życia, tak widoczną choćby w dworskim ceremoniale czy widowiskowości pompy funeralnej. Dąży więc autorka do ukazania związku „między różnymi sposobami literackiego ukształtowania utworów i wprojektowanymi w nie sytuacjami [komunikacyjnymi]”³, a wszystko na tle szerszej ramy kulturowej” (s. 12).

Zanim przejdzie do interpretacji, autorka książki zatrzymuje się na zakończenie *Wstępu* nad biografią i chronologią twórczości Radziwiłłowej. Bazując na ustaleniach Sajkowskiego wysuwa koncepcję dominandy poetyckiej w pierwszym okresie twórczości (zapoczątkowanym zapewne jeszcze w domu rodzicielskim), a dramaturgicznej w drugim. Mocno podkreśla „nieliterackość” dramatów, powstających niemal jako teksty użytkowe – do wykonania w dworskim teatrze. Wspomina też o zjawisku wplatania wcześniejszych, samodzielnych utworów poetyckich do widowisk scenicznych i – z drugiej strony – o usamodzielnianiu się pewnych fragmentów tych ostatnich. Zaciemnia to chronologię, a jednocześnie obrazuje daleką od wierności normom metodę dramatopisarską Radziwiłłowej.

Nie dramatami jednak zajmuje się Judkowiak. W pięciu rozdziałach książki omawia kolejno listy Radziwiłłowej, napomnienia i wiersze satyryczne (*ars monitoria*), nagrobki synom, okolicznościową poezję towarzyską, wreszcie poezję refleksyjną i osobistą, by w szóstym zapytać o wątki metaliterackie w utworach księżnej.

¹ M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676–1739)*. Wrocław 1966. – P. Buchwald-Pelcowa, *Satyra czasów saskich*. Wrocław 1969. – A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988. – M. Prejs, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1989. – A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księżka Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991. – K. Stasiewicz, *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.

² A. Czyż, *Józef Baka (1707–1780)*. W zbiorze: *Pisarze polskiego Oświecenia*. T. 1. Warszawa 1992, s. 146, 148.

³ Przywołuje tu autorka koncepcję E. Balcerzana (*Przez znaki*. Poznań 1972).

Najwięcej miejsca poświęca listom, bo też one właśnie pociągają szczególną różnorodnością kształtu pisarskiego. I są – dodajmy – fenomenem dawnej kultury. Hanna Malewska w *Listach staropolskich z epoki Wazów* pisze – co prawda o w. XVII, lecz jej obserwacje dają się odnieść i do okresu późniejszego – iż „korespondencja odgrywała wówczas tak wielką rolę, jak nigdy chyba przedtem ani potem. Listy zastępowały gazety. Mówi nam o tym nie tylko ich obfitość i rozmiary, ale przede wszystkim treść. Rozpowszechniały się też niebywale, nawet gdy miały pojedynczego, prywatnego adresata. Zadziwia nas pracowitość korespondencyjna ówczesnych ludzi w najmniej sprzyjających nieraz warunkach i w najgorętszych momentach”⁴. Radziwiłłowa pisze dużo, głównie do męża, którego obowiązki często na długo oddalały od żony. Niewiele było w jej życiu wydarzeń wyjątkowych, które by się stały bodźcem i materiałem epistolarnych opisów. Wypełniają korespondencję sprawy codzienne i świat przeżyć osobistych. Tym bardziej warto pytać o znajomość i realizowanie reguł *ars epistolandi*. Listy pani nieświeskiej zapełniają skalę od zwykłych doniesień, przez oficjalną orację i mowę prywatną, do formy poetyckiej, bliskiej heroidom. Potrafi Radziwiłłowa odmalować barwnie scenkę (ze sobą w roli głównej) z obrony Nieświeża przed partyzantami, potrafi posługiwać się chwytami retorycznymi, prowadzić w impresyjno-ekspresyjnym monologu „grę rozmowną” z nieobecnym odbiorcą, czynić wyznania miłosne w stylu romansowym (bo oba gatunki, list i romans, wzajem na siebie oddziałują w drugiej połowie XVII i na początku w. XVIII, owocując w końcu powieścią w listach); potrafi kreślić wierszowane wytworne bileciki i rymowane epistoły kurtuazyjne; potrafi kreować się na kochankę i pisać jak bohaterki heroid. Wszystko to odśladania wielorakie związki z tradycją i wzorcami literackimi. Istnienie w księgozbiornie księżnej różnorodnych zbiorów listów nie pozwala wątpić w świadome wpisywanie się Radziwiłłowej w wielorakie modele epistolograficzne. Muza nieświeska posługuje się konwencją, przetwarza motywy (choćby podnóżka ścielącego się do stóp adresata), mówi cudzą mową (język *amour courtoise*), przybiera pozy. Literackość listów wiąże się też ze specyfiką ich odbioru. Judkowiak przypomina za Stefanią Skwarczyńską, iż jeszcze „w XVIII wieku [...] za właściciela listu uważano adresata znacznie bardziej niż autora. Stąd adresat-właściciel miał niepisane prawo dobrowolnie rozporządzać otrzymanym listem”⁵. Musiał więc nadawca liczyć się z szerszą publicznością, w stylu listu uwzględniając podwójnego adresata. Księżna Franciszka Urszula nie tylko wszak musiała, ale i najwyraźniej chciała.

Oto osobliwość ówczesnej kultury, ów splot nierozzerwalny tego, co prywatne, z tym, co publiczne, oficjalne. Sferę spraw osobistych, intymnych nawet, chroni forma, ponadindywidualny charakter konwencji, obiegowa topika czy jawna literackość. To przemożne świadectwo „sztuczności” tamtej kultury – w sensie potrzeby i praktyki przekuwania codzienności w sztukę. Jakby wobec niepewności świata i wszelkich podskórnie nurtujących niepokojów metafizycznych szukano oparcia w Formie. Te napięcia szczególnie objawi czytana na nowo twórczość Józefa Baki⁶, ale swoje metafizyczne dno mogą też odślonić rokokowe drobiazgi Antoniny Niemiryczowej⁷.

Pozostawiając te dygresje wróćmy do wyводу Barbary Judkowiak, która konkluduje, iż listy Radziwiłłowej „powstałe w staropolskiej kulturze żywego słowa potwierdzają jej atrakcyjność i siłę oddziaływania na formy pisane” (s. 52).

Daje się to zaobserwować również w *Przestrogach córce mojej Annie...* To tekst o nacechowaniu publicystycznym, bliski listowi poetyckiemu, zaliczanemu w w. XVIII do poezji dydaktycznej, korzeniami sięgający *Listów do Lucyliusza* Seneki. Radziwiłłowa wpisuje się w bogaty nurt staropolskiego piśmiennictwa moralistycznego i parenetycznego. Choć dydaktyzm tak drogi będzie Oświeceni, pouczenia księżnej bliższe są tradycji, szczególnie przez stawianie wiary na pierwszym miejscu. Stają się zarazem dokumentem „korzystnych XVIII-wiecznych zmian pozycji kobiety, zwłaszcza wysoko urodzonej”, która „może i ma być twórcą samej siebie, podmiotem samowychowania” (s. 55). Wszystko to w duchu chrześcijańskiego humanizmu, wysnute z duchowości salezjańskiej. Oto drugie oblicze czytelniczki romansów, jakże trafnie wydobyte przez Judkowiak. Bo wciąż za mało się mówi o zdrowym i głębokim strumieniu dawnego życia duchowego, o tym, co autentyczne i cenne obok skostniałej dewocji. Wszystkie wskazówki Radziwiłłowej odnoszą się do sytuacji osoby żyjącej na dworze, mającej wedle proponowanego ideału połączyć harmonijnie moralność chrześcijańską i elementy staropolskiego etosu ziemiańskiego (zwłaszcza gościnność

⁴ H. Malewska, *Listy staropolskie z epoki Wazów*. Warszawa 1959, s. 5–6.

⁵ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*. Lwów 1937, s. 43.

⁶ Zob. A. Czyż: *Baka – poezja kiczu*. W: *Ja i Bóg; Józef Baka*.

⁷ Zob. A. Czyż, *Antonina Niemiryczowa, czyli rokoko metafizyczne*. W: *Ja i Bóg*.

i umiar). Wyrazem tych tendencji jest choćby postulowana konieczność liczenia się z innymi, będąca w życiu dworskim imperatywem towarzyskim. Stworzony przez Radziwiłłową wzorzec osobowy trafiał znakomicie w zapotrzebowanie społeczne, czego dowodem i liczne kopie rękopiśmienne *Przestróg*, i ich druk, i uznanie jezuitów wreszcie. Ten aprobatywny odbiór jest kolejnym znakiem zakorzenienia księżnej Urszuli w środowisku, wpisania we wspólnotę. Parenetyczna twórczość Radziwiłłowej (bo stanowią ją dwie inne jeszcze *Przestrogi*, traktaciki po francusku i *Punkta dla każdej żony*) zanurza się w tradycji także poprzez model przekazu językowego mający źródła retoryczne.

Retoryka wyciska swoje piętno również na kilku wierszach „zorientowanych satyrycznie. Zaledwie »zorientowanych«, bo księżna nie przejawiała talentów obserwacyjnych i malarskich ani nie posiadała ostrego pióra” (s. 66). Wiersze te bliskie są estetyce klasycyzmu w dążeniu do typowości i uniwersalizmu. Ze staropolskiej tradycji płynie bezimiennność krytyki i intencja naprawy obyczajów, z nieodłącznym już od antyku przeciwstawieniem sytuacji współczesnej – pozytywnie wartościowanej przeszłości. Do tego retoryczna perswazja, nadawca eksponujący swoje stanowisko poprzez wydawanie jednoznacznych ocen i przedstawianie gotowych sądów i rozwiązań.

Interpretacje Barbary Judkowiak wielokrotnie odsłaniają retoryczne uwikłania pisarstwa Radziwiłłowej. I każą myśleć o ówczesnej kulturze, przenikniętej, przesyconej słowem. Wymowne tego świadectwo stanowią nagrobki synom, które – jak stwierdza Judkowiak – nie należą w ogóle do liryki, lecz mieszczą się w konwencji epicedialnej i przybierają maskę ostantacyjnej retoryczności. Nie miejsce tu na ciepło matczynych uczuć czy osobisty dramat. Daleko od *Trenów* Kochanowskiego i *Peryjodów* Potockiego. To teksty uwarunkowane przez sąsiedzko-rodzinny model życia literackiego, powstające na zamówienie społeczne jako wyraz smutku i żaloby oficjalnej; a dotyczyło to zwłaszcza osób wysoko urodzonych. Kariera epicedium w baroku, zauważa Judkowiak, łączy się z kryzysem humanistycznego indywidualizmu, wskutek którego „subiektywne odczucia jednostki przestają być wartością absolutną. Poeta widzi siebie przede wszystkim w określonej i unormowanej społeczności, jej służy i się podporządkowuje” (s. 74). „Gatunek zaś przechodzi na usługi dworu i staje się oficjalną częścią ceremonii”⁸, „co motywuje zwycięstwo retoryki nad elegijnym liryzmem” (s. 74). Powstaje *poesia artificiosa*, erudycyjna, konceptualna (szczególnie miejsce mają koncepty etymologiczne i heraldyczne), pełna emfazy, zdynamizowana przez apele i apostrofy, nastawiona bardziej na oddziaływanie niż na ekspresję. W pełni zakorzeniona w baroku. Dodajmy – w baroku sarmackim. Nie sposób czytać tych tekstów poza ich kulturową glebę. Przeraża sztucznością, bezbarwnością stylu (bo mistrzynią poetyckiego języka Radziwiłłowa nie jest), chłodem emocjonalnym.

Ale Barbara Judkowiak umie je czytać⁹, odwołując się i do dziejów epicedium jako gatunku, i do obyczajowości żałobnej, do steatralizowanej *pompae funebris*, wciągającej literaturę w ramy konwencji i narzucającej parawizualność (widoczną zwłaszcza w konceptach stemmatycznych, powiązanych genetycznie z architekturą okazjonalną). Namysł badaczki nad nagrobkami pióra Radziwiłłowej sytuuje się w nurcie reprezentowanym przez prace Juliusza Chrościckiego i Aliny Nowickiej-Jeżowej¹⁰. Zamiast mówić wartościująco o wielo- czy nawet pustostłowiu lepiej – w zgodzie z ówczesną estetyką – odwołać się do poetyki gawędy. „Koncepcja tekstu mówionego – pisze Judkowiak, inspirowana przez uwagi Skubalanki o Potockim¹¹ – ale przynależnego do mowy niepotocznej, do systemu języka literackiego, stwarza wymóg wypełnienia obszernej potocznej miary wersyfikacyjnej (tu 11-zgłoskowiec), umożliwia wariacyjne opracowywanie myśli (kolejne wersy są wariantami już zwerbalizowanej refleksji), obrastanie myśli spostrzeżeniami drugorzędnymi, niekoniecznymi z punktu widzenia minimum informacyjnego” (s. 82). Oto więc teksty Radziwiłłowej wpisywałyby się w nurt poezji kunsztownej, a ich autorka zbliżałaby się do wizerunku poety-wirtuoza, nakreślonego przez Barbarę Fałęcką¹². Na ile jest to proces bezwiedny,

⁸ S. Zabłocki, *Antyczne epicedium i elegia żałobna*. Wrocław 1968, s. 180.

⁹ A nie jest to umiejętność taka znów oczywista, jeśli w odniesieniu do „konceptyzmu heraldycznego” mógł przywołany przez Judkowiak Prejs (*op. cit.*, s. 183) napisać: „Utwory tego typu pomija się zazwyczaj w badaniach wstydlwym milczeniem”.

¹⁰ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żałobnej*. Warszawa 1992. – J. Chrościcki, *Pompa funebris*. Warszawa 1974.

¹¹ T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje*. Wrocław 1974, s. 106.

¹² B. Fałęcka, *Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji kunsztownej polskiego baroku*. Wrocław 1983.

wymuszony po prostu przez konwencję gatunkową, na ile zaś samoświadome działanie twórcze – trudno wyrokować. Pewna pozostaje tylko obecność książnej w strefie *poesiae artificiosae*, co nie oznacza – elitarnej, subtelnie oryginalnej czy wybitnej. Językowe popisy uprawiali wszakże i autorzy *minorum gentium*¹³, a wirtuozowskie kilkakrotnie opracowywanie tego samego tematu (wariacyjność) zapraszało – jak zauważa Judkowiak – „odbiorcę do wyboru i niejako współredagowania”, z czym można by wiązać „zjawisko swobodnego traktowania utworów w kopiariuszach” (s. 82). Tak, paradoksalnie, tekst noszący na sobie znamię największego wysiłku artystycznego, najbardziej, zdawałoby się, przynależny swemu twórcy, najszybciej mu się wymyka, usuwając jego indywidualność na drugi plan, skoro wiersz może mieć wielu współautorów. Taki stan rzeczy odbiera, według Judkowiaka, dramatyczność pytań o filiację i próby rekonstrukcji pierwotekstu. To specyfika kultury wykonawczej, okolicznościowej i oralnej, tak znamiennej dla naszego baroku i stanowiącej kontekst interpretacyjny twórczości nieświejskiej Muzy.

Znamienny dla tej kultury jest też bogaty nurt twórczości lżejszej, wpisanej w życie towarzyskie. Znajdzie się tu epitalamium, skonwencjonalizowane jako wygłaszany w czasie uczytu weselnej tekst pochwalno-życzący, ulotny, aktualny tylko w określonej sytuacji wykonawczej. Autorka manifestuje swój stosunek do adresatki, nawiązuje też aluzyjnie do układów rodzinnych. Ten autentyzm spotyka się ze schematyzmem i kunsztownością panegyryku. Wszystko dlatego, że trzeba mówić, że życie potrzebuje literatury, obecności słowa. Na potwierdzenie przywołuje Judkowiak literacki dialog poetki z Mogilnickim, który dał pochwalny *Respons* [...] na epitalamium. Wiersze obojga przynoszą wymianę komplementów, rozwijają koncepty herbowe – stają się kolejnym popisem kunsztu, realizowania założeń poetyki wariacyjnej. „Mówienie nie wynika z chęci i potrzeby zakomunikowania określonych treści ani wywołania określonych skutków u odbiorcy, ale z potrzeby podtrzymania kontaktu. Dominuje zatem – jak w panegyryku – funkcja fatyczna” (s. 89).

Obok tekstów tego typu powstawały utwory traktowane instrumentalnie, zdominowane przez funkcję pragmatyczną, niemal użytkowe. Bileciki na dobranoc, pożegnania, ekskuzy – pomyślimy: zwykle sytuacje życiowe domagają się słowa, i to słowa ozdobnego; życie chce literatury. Bo chce być kulturą. Wyrazem tego dążenia jest sztuka konwersacji (a omawiane teksty są niejako dalszym ciągiem rozmowy). Przypomni Judkowiak *Dworzanina* Castigliona – Górnickiego, grecką sztukę filozofowania, rzymskie *otium negotiosum*, salonową konwersację o proweniencji francuskiej – „zabawę słowami”, która „wyrosła z dominacji salonu”, a „urośli do roli dzieła sztuki”¹⁴. Tekst pisany istnieje jako element kultury salonu i prowadzonego tu życia jako sztuki. Byłaby zatem twórczość Radziwiłłowej kolejnym dowodem istnienia w Polsce załączków salonu literackiego przed Oświeceniem. Przywoła Judkowiak uwagi Antoniego Czyży o wierszach Niemiryczowej jako zapisie konwersacji salonowej, przywoła przykład dworu Ludwika Marii i spostrzeżenia Adama Karpińskiego na marginesie *Rozmów Artaksesa i Ewandra* Lubomirskiego¹⁵. Bardzo to ważne konteksty, gdy się pyta o kształt życia literackiego na przełomie baroku i Oświecenia. I gdy się czyta utwory Radziwiłłowej, tak mocno określone przez sytuację komunikacyjną. Oto *Enigmata albo zagadki* – gatunek wewnętrznie zdialogizowany, co się przejawia w jego dwuczłonowej strukturze (pytania i odpowiedzi). Gatunek wybitnie rozrywkowy, atrakcyjny w życiu towarzyskim, odsyłający znów do sfery *otium*, do owej zabawy, która jest aktywizacją intelektu. Potencjalną funkcję dydaktyczną zagadki dostrzegano i ceniono w dawnej kulturze, czego świadectwem choćby tytuł druku z r. 1552: *Gadki rozmaite, którymi rozum ludzki może być naostrzon*. Zatem – *delectare* i *docere*. Judkowiak zwraca jeszcze uwagę na zbliżanie się struktury zagadki ku widowisku teatralnemu – wówczas, gdy zagadka jest monologiem przedmiotu odgadywanego. Lektor używa mu wtedy swego głosu, jak aktor. Typowe to dla tradycji gatunku w jego odmianie literackiej (przypomni Judkowiak zagadki Jana Andrzeja Morsztyna), rzadkie – w ludowej. Literackość zagadek Radziwiłłowej ujawnia się też w konstrukcji opartej na antytezie, sprzeczności, paradoksie oraz w rozmiarach wersów (11- i 13-zgłoskowiec, wobec typowego dla odmiany ludowej 8-zgłoskowca). Ale już w kunsztowne strofy, jak Morsztyn, księżna ich nie ujmie.

Mistrzostwem pióra, niezbędnym do zindywidualizowanej i barwnej charakterystyki postaci, nie wykaże się też Radziwiłłowa kreśląc *Opisanie dam* z fraucymeru teściowej. Gatunek, który tym

¹³ Zob. A. Czyż, *Autorzy „minorum gentium”*. W: *Ja i Bóg*.

¹⁴ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 362.

¹⁵ A. Karpiński, *Mowy i rozmowy Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. W zbiorze: *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*. Warszawa 1989, s. 166.

razem uprawia, to portret, bliski zresztą zagadce funkcją i pewnymi elementami poetyki. Także teraz Judkowiak znajduje w twórczości księżnej znajomość wzorów francuskich, i to znów przed Oświeceniem. Portret w tym wydaniu łączy tendencję rozrywkową (odgadywanie, o kogo chodzi, elegancja miniatury, konceptystyczna kunsztowność) z obyczajową, nawiązującą do *Charakterów* Teofrasta i Le Bruyère'a. Portret jako gatunek literacki rozwinął się w związku z humanistycznym dostrzeżeniem atrakcyjności świata podmiotowego, tego, co indywidualne, niepowtarzalne. Radziwiłłowa kresli jednak wizerunki uogólnione, czemu winien i niedostatek talentu, i powierzchowna znajomość opisywanych kobiet, i tradycja portretu komplementowego, w którym najważniejsza jest zgodność z normą obyczajową. Autorka *Opisania dam* znów rzuca światło na kulturę salonu, na moralność dworską, ceniącą zwłaszcza społeczne zalety człowieka. Literackim tego sygnałem będzie powoływanie się na powszechną opinię o danej osobie („mówią, że...”).

Gdzież w końcu u Radziwiłłowej teksty o sobie i dla siebie, należące do obszaru intymności? Czy twórczość księżnej zaistniała wśród opisywanych przez Czyża późnobarokowych prób takiej poezji, które „poświadczały suwerenność i wartość prywatnych przeżyć, sankcjonowały sferę tego, co indywidualne”¹⁶? Tak, odpowiada Judkowiak, choć swój świat uczuć i refleksji kształtuje poetka wedle wzorców i autorytetów literackich (s. 111).

W czterech zaledwie polskich wierszach religijnych sięgnie czasem Radziwiłłowa do dykcji psalmicznej, do wzorów liturgicznych (zbiorowy podmiot modlitewny, abstrakcyjny język teologiczny), sparafrazuje niektóre motywy *Stabat Mater* czy nawet napisze *Pieśń o męce Pańskiej* w typie godzinek pasyjnych, narracyjną, przeznaczoną do osobistej medytacji, czym się sytuuje w nurcie żywym już od średniowiecza — zwłaszcza jeśli dodać występowanie wątków apokryficznych, naturalizm i drastyczność przedstawienia. Więcej miejsca zajęła tematyka religijna w twórczości po francusku, ale tej Judkowiak nie omawia, sygnalizując tylko jej ujmującą prostotę.

Bóg, pojawiający się we wcześniej analizowanych tekstach tylko pośrednio, jako dawca norm moralnych, tu jest ucieczką i ostoją człowieka, czuwającą Opatrznością. A człowiek? Rozdarty wewnętrznie, osamotniony, grzeszny, słaby. Po Sępowemu „rozdwojony w sobie”. Bo przedstawia Radziwiłłowa życie psychiczne w starej konwencji wewnętrznej walki rozumu i namiętności. Mówi według wzorca horacjańsko-czarnoleskiego, dążąc do „racjonalizacji i obiektywizacji własnych przeżyć” (s. 115). Wiele tu wykrzyknień, łez i westchnień jako oznak uczuć, wiele skonwencjonalizowanej topiki miłosnej, w końcu — wpadania w ton moralizatorski, gdy z innymi dzieli się wnioskami z własnego doświadczenia. Świat w tej poezji to tylko społeczność ludzka, konkretnie — dworska. Wiele w niej zjawisk negatywnych, a postulowane gdzie indziej liczenie się z innymi ujawnia tu swój wymiar zniewalający, konieczność ukrywania prawdy uczuć. Oto więc swoisty autokomentarz do proponowanego choćby w *Przestrojach* wzorca godzącego ideały arystokratyczno-dworskie z chrześcijańskim humanizmem.

Wskazując wielokrotnie na prostotę — miejscami wręcz ubóstwo — stylu, znajduje Judkowiak wdzięczny obiekt badawczych dociekań w sferze wersyfikacji. Poezja Radziwiłłowej ujawnia znaczące związki z muzyką, widoczne w regularnej i urozmaiconej strofice, w prostej organizacji syntaktycznej, paralelizmie między metrum a składnią, równości podziałów wersowych i składniowych. Wiele utworów nazywa poetka „pieśniami”, co niejednokrotnie można rozumieć dosłownie, wobec zachowanych świadectw wykonania niektórych wierszy w inscenizacjach. Konceptją słowa inscenizowanego — w tym przypadku meliczną dyspozycją wykonawczą — tłumaczy Judkowiak zastanawiający wobec monotonii innych tekstów poetyckich kunszt wersyfikacyjny liryki osobistej.

Odczytując wpisana wiele razy w teksty świadomość literacką Radziwiłłowej, Judkowiak analizuje na koniec jej werbalizację, wszelki autokomentarz i wątki metaliterackie. Nie ma w nich dystansu pomiędzy autorką a podmiotem mówiącym, który „okazuje się bezpośrednim reprezentantem poglądów i zamierzeń autorki, jej własnej wizji poezji i poety” (s. 126). Pojawi się więc topika skromności („małe prace niewieściej prostoty”), miłość i emocje jako motywy chwytania za pióro oraz deklaracje pisania na zamówienie, nie zaś dla zyskania nieśmiertelnej sławy. Nie stawia sobie Radziwiłłowa zadań obywatelskich, nie ma tak częstego w formacji staropolskiej i Oświeceni poczucia misji. Daje raczej wyraz środowiskowemu zawężeniu swojego pisarstwa, uwarunkowaniu kontaktami towarzyskimi. Daleko od „*exegi monumentum*”, a i od Platońskiego pojęcia natchnienia. Można wnosić, iż talent rozumie Radziwiłłowa „jako dyspozycje intelektualne, umysłowe władze wynajdywania konceptów, możliwości, pomysłów” (s. 132). Mieści się księżna w tym nurcie refleksji teoretycznej, który w końcu XVII i na początku w. XVIII sprowadza

¹⁶ Czyż, *Ja i Bóg*, s. 51.

twórczość poetycką niemal wyłącznie do rymowania i ozdobnego wysłowienia. Aspekty retoryczne dominują nad rozważaniami o fikcji, imitacji, obrazowości i figurach poetyckich.

W kończącym książkę *Aneksie* Judkowiak zatrzymuje się nad fenomenem rękopisu — bo w tej właśnie formie przetrwała większość utworów Radziwiłłowej. Funkcjonują dwa typy manuskryptów. Pierwszy jest rodzajem antologii i należy do obiegu rodzinnego, całkowicie prywatnego, nieoficjalnego, zamkniętego. Drugi to *silvae rerum*, a w nich pojedyncze teksty Radziwiłłowej, uzyskujące nieraz rangę wzoru, a też stające się dobrem wspólnym, podatne na swoiste autorstwo zbiorowe — bo kopista bywał i pisarzem lub mówcą, aktywnym w kulturze żywego słowa. W dialogicznym układzie komunikacyjnym, gdzie łatwo o zamianę ról czytelnika i pisarza, twórcy i odtwórcy, tekst nie jest dziełem, lecz tylko przekazem — projektem wykonania. Napięcie między manuskrytem a drukiem, podobnie jak opozycję mówionego i pisanego, uznaje Judkowiak za znaczące „dla przełomu formacji staropolskiej i nowożytnej, jaki miał miejsce w epoce Oświecenia” (s. 139).

Tem stwierdzeniem kończy Judkowiak swoje rozważania, dopełniając jeszcze książkę wykazem datowanych i niedatowanych utworów Radziwiłłowej w opisach i przedrukach z epoki.

Szkoda, że uzupełnieniem całości nie stał się indeks. Bardzo go brak w tej monografii, odwołującej się obficie do źródeł i wielu opracowań naukowych, które trzeba mozolnie odszukiwać w przypisach.

A sięga autorka, co wypada podkreślić, do prac najnowszych: Czyża, Prejsa, Nowickiej-Jeżowej. Wraz z nimi, a i z Krystyną Stasiewicz, autorką monografii o Drużbackiej, czyta dawną kulturę — bo tym ostatecznie staje się jej lektura spuścizny Radziwiłłowej. Na osobliwość tej twórczości, która mierzona normami historii literatury pisanej ujawnia bezstyłowość i „swoisty urok prymitywu”, zwrócił już uwagę Krzyżanowski, postulując zajęcie się nią raczej przez folklorystę, badacza literatury ustnej¹⁷. Czytana w kontekście kulturowym prowadzi ku obserwacjom i wnioskom fascynującym. Książka Judkowiak inspiruje, zaprasza do myślenia choćby nad fenomenem utworów okolicznościowych, nad zjawiskiem salonu literackiego, nad literaturą pojmowaną ludycznie, jako *otium*. To świadectwa wpisania działalności pisarskiej w życie, literatury w codzienność. Wielka sprawa mentalna — owo powszednie obcowanie ze słowem, obecność tekstu w kulturze. Ówczesni ludzie tego potrzebują i to budują. Radziwiłłowa, sięgająca po różnorodne tradycje i wzory, otwarta na nowości, tworzy całość nie całkiem spójną myślowo i artystycznie, ukazuje różne oblicza. Może to czasem naiwne, nie do końca świadome. Ale dowodzi istnienia w kulturze swobody w obcowaniu z jej dobrami. Księżna jest w kulturze zadomowiona, gospodaruje w niej jak w rodowych dobrach. A kultura na to pozwala, jest taka — pełna splątanych wątków. Pozwala na coś jeszcze — na to, by kobiety wypowiadały siebie. Wspomnijmy Drużbacką, Niemiryczową, Benisławską, wcześniej Marchocką i Mortęską. Kręgi zakonne i dworski stwarzają kobietom możliwość ekspresji. Zatem Radziwiłłowa mówi — o sobie i o swojej współczesności. I tę mowę odczytuje Barbara Judkowiak.

Malgorzata Elżanowska

Lucio Gambacorta, *IL DRAMMA METASTASIANO NELLA POLONIA DI AUGUSTO III (1733–1763)*. Napoli 1990. Editrice Libreria l'Ateneo Pironti, ss. 220.

Problemy, które w swojej pracy podjął Lucio Gambacorta, należą bez wątpienia do ważniejszych zagadnień rozwoju kultury literackiej i teatralnej w Polsce XVIII wieku. W przekonaniu takim utwierdzają rezultaty prowadzonych obecnie badań, które dowodzą coraz mocniej, że muzyczne dramaty Metastasia u nas, podobnie jak w innych krajach, odegrały istotnie pozytywną rolę: wystawiane i publikowane w wersjach oryginalnych, łacińskich i polskich, nie tylko przyczyniły się do ukształtowania gustów i poglądów ówczesnych polskich odbiorców, ale wywarły też wpływ na formowanie się polskiej literatury dramatycznej, poezji i teorii dramatu.

Dramaty Metastasia w XVIII-wiecznej kulturze polskiej zasługują na tym większą uwagę, że były to w swoim czasie utwory nowatorskie o wysokich walorach literackich. Wystawiane również bez muzyki i będące także przedmiotem lektury, przypominały dzieła powszechnie uznanej dramaturgii klasycystycznej oraz barokowe *drammi per musica*, równocześnie jednak pod wieloma

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977, s. 463.