

MARCIN CIEŃSKI Uniwersytet Wrocławski

KRAJOBRAZ W „WIERSZACH RÓŻNYCH” I W „WIERSZACH Z LISTAMI” IGNACEGO KRASICKIEGO

W twórczości Ignacego Krasickiego dobrze widoczna jest, z jednej strony, względna jej jednolitość czy spójność, niezależna od wewnętrznych zróżnicowań gatunkowych lub tematycznych, z drugiej wszakże – wyraźnie dostrzec można odrębność bądź swoistość poszczególnych fragmentów jego dorobku, mającą źródła w zdyscyplinowanej i świadomej strategii autorskiej, która opierała się na znakomitej znajomości reguł teoretycznych oraz konsekwentnym ich stosowaniu. Kwestie te przyciągały uwagę czytelników, interpretatorów i badaczy, którzy dążyli zarówno do wskazania źródeł i specyfiki tej spójności, jak i do opisanie twórczości Krasickiego przy użyciu rozmaitych opozycji, rozdzielających ją na wiele obszarów czy rejestrów, także uwzględniając perspektywę biografii. Refleksja nad jednolitością i zróżnicowaniem twórczości oraz postawy autora *Monachomachii* pojawiała się przede wszystkim – niejako siłą rzeczy – w jego monografiach i innych próbach całościowego ujęcia, lecz występuje również w pracach dotyczących poszczególnych zagadnień podejmowanych w pisarstwie Krasickiego, np. w studiach nad uprawianymi przez niego gatunkami.

Problematyka sposobu ukazywania krajobrazu w dziełach Krasickiego nie doczekała się do tej pory całościowego opracowania, gdyż ani nie została uznana za jeden z elementów, który miałby zapewniać spójność tej twórczości, ani nie była sygnalizowana przez badaczy jako kwestia szczególnie dla niej istotna. Należy zgodzić się z taką praktyką badawczą, która zasadniczo trafnie odzwierciedla mało eksponowane miejsce zainteresowań pejzażowych w twórczości Krasickiego. Jednak poczynione dotychczas obserwacje dowodzą, że w niektórych fragmentach i kontekstach mogą one odsłaniać znaczenia nie całkiem spodziewane, przy tym interesujące w perspektywie studiów nad pisarzem, a także szerzej, nad postrzeganiem i przedstawianiem krajobrazu przez polskich oświeconych¹.

¹ Zob. S. Gracioti: *Liryczny świat Krasickiego*. W: *Od renesansu do oświecenia*. T. 2. Warszawa 1991; *Lidzbark Krasickiego: od miejsca fizycznego do przestrzeni poetyckiej*. W zb.: *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenia*. Red. Z. Goliński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz. Warszawa 2001. – R. Magryś, *O artyzmie „Podróży z Warszawy do Biłgoraja” Ignacego Krasickiego*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie. Seria Filologiczna” z. 41 (2001). – R. Doktor, *Krasicki nasz powszedni*. Lublin 2011, zwłaszcza rozdz. W „pięknych okolicznościach przyrody”. – *Czytanie Krasickiego*. Red. T. Kostkiewiczowa, R. Doktor, B. Mazurkova. Warszawa 2014. Zob. też M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu*

Należy tu zauważyć, że w *Satyrach*, *Listach*, *Bajkach* i *przypowieściach*, *Bajkach nowych* elementy krajobrazowe są wykorzystywane w minimalnym stopniu; natomiast w *Listach o ogrodach* mają one specyficzną funkcję, łączącą się z głównym przedmiotem tych utworów. Niewątpliwie znacznie więcej tych elementów pojawia się w poematach, do których, zgodnie z układem przyjętym w *Dziłach zebranych*, zaliczam poematy heroikomiczne, *Wojnę chocimską* i *Pieśni Ossjana* (zwłaszcza ten ostatni utwór zasługiwałby na dokładną analizę). Kwestie krajobrazowe w *Panu Podstolim* były już przedmiotem uwagi badaczy, choć przede wszystkim w powiązaniu z wątkami ogrodowymi; lektura powieści Krasickiego w tej perspektywie powinna pozwolić poszerzyć materiał analityczny, lecz nie oczekiwałbym wielkiego bogactwa w tym zakresie.

Dopiero jednak po ujęciach cząstkowych (i przy uwzględnieniu kontekstu prozy niepowieściowej, zwłaszcza *Uwag*) można będzie sformułować wnioski syntetyczne dotyczące sposobów przedstawiania pejzażu w twórczości Krasickiego, które będą miały odpowiednie oparcie w analitycznej lekturze utworów. Dotychczasowe rozpoznania są bowiem obarczone konsekwencjami niesystematyczności i – zwłaszcza jeśli perspektywy krajobrazową i ogrodową uznaje się za tożsame – mogą prowadzić do budzących wątpliwości twierdzeń ogólnych.

Niniejszy szkic nie stanowi próby pełnego ujęcia kwestii krajobrazowych w piśarstwie Krasickiego, ogranicza się, zgodnie z tytułem, do materiału z dwóch zbiorów – *Wierszy różnych* i *Wierszy z listami*. Równocześnie jednak jest to spojrzenie na pewną całość, a mianowicie na zbiory utworów z wyraźnym komponentem lirycznym². Odróżniają się one od innych zbiorów Krasickiego wyraźnie uporządkowanych (gatunkowo) widoczną okazjonalnością, niejednorodnością, brakiem konsekwentnej zasady porządkującej – co nie powinno dziwić, jako że kształt ich (i tytułatura) są w znacznym stopniu wynikiem decyzji edytorów, a nie rozstrzygnięć pisarza³.

W stosunku do całości tych zbiorów (pierwszy z nich zawiera 84 teksty, drugi – 41) utwory z elementami krajobrazowymi są nieliczne: w pierwszym przypadku za takie można uznać *Noc*, *Powązki*, *Pszczoły*, *[Wpółśród okropnej zaciszy...]*, *Dworak*, *[Myśli słodka, gdy spokojna...]*, w drugim zaś – *Podróż z Warszawy do Biłgoraja*, wiersze *Do...* „[Odebrałem nie nazbyt pochlebne opisanie...]” i *Do...* „[Częste zwykłem

w literaturze polskiej w latach 1770–1830. Wrocław 2000, zwłaszcza rozdz. *Listy, uwagi i myśli o ogrodach dla pożytku czytelnika*: Ignacy Krasicki i Izabela Czartoryska.

² Odwołuję się tu do perspektywy wprowadzonej przez Graciotiego (*Liryczny świat Krasickiego*, s. 303): „istnieją w poezji Krasickiego – a nawet w ogóle w jego działalności piśarskiej – mityczne miejsca, ku którym zmierzają jego marzenia, niezależnie od planów racjonalnie podjętych, a niekiedy nawet wbrew nim. Miejsca owe stanowią jego świat poetycki, stworzony dzięki zespoleniu się najgłębszych dążeń pisarza z obrazami-symbolami będącymi ich wyrazem. Jest to zespolenie, które się realizuje w sposób niepełny, gdyż staje mu na przeszkodzie balast kultury literackiej pisarza oraz jego program moralny – ale jednak realizuje się ono, zwłaszcza w cyklach o programowo mniejszym zaangażowaniu literackim, takich jak *Wiersze różne* i *Wiersze z prozą*”.

³ Zob. najnowsze uwagi T. Kostkiewiczowej w tej kwestii, jednocześnie wyjaśniające i uzasadniające decyzje edytorskie: *Nota wydawcy* [do *Wierszy różnych*]. W: I. Krasicki, *Dziła zebrane*. Pod red. Z. Golińskiego, kontynuowaną przez J. T. Pokrzywniaka i M. Parkitnego. Seria pierwsza: *Pisma literackie*. T. 2: *Zbiory wierszy*. Oprac. T. Kostkiewiczowa. Poznań 2019, s. 784–786; *Nota wydawcy* [do *Listów z wierszami*]. W: *Opis*, s. 899–902.

odbierać pytania...”] oraz *List imieniem brata do siostry*. W pozostałych elementy pejzażowe lub do pejzażu odsyłające nie pojawiają się wcale albo też mają charakter okazjonalnych odwołań, które nie mogą być podstawą do analizy. Wymienione utwory stanowiły w znacznej części przedmiot bądź osobnych interpretacji, bądź obserwacji czynionych w szerszym kontekście⁴. Dlatego też nie zostaną tu podjęte próby zarysowania pełnych ich interpretacji, ale spostrzeżenia ich dotyczące będą koncentrować się na problemach ukazywania krajobrazu.

Rozpoznanie sposobu przedstawiania wątków krajobrazowych przez Krasickiego w utworach należących do zbiorów, które są tu przedmiotem zainteresowania, będzie się odwoływać do kontekstu europejskiego, niezmiennie istotnego dla twórczości pisarza, zharmonizowanego z jego świadomym i konsekwentnym zaangażowaniem w bieżącą sytuację Rzeczypospolitej i w problemy polskiej tożsamości.

Omówienie tylko najważniejszych kwestii dotyczących XVIII-wiecznego rozumienia krajobrazu, a w tym roli, jaką w ówczesnej estetyce pejzażu odgrywały ogrody, zdecydowanie wykraczałoby poza ramy tego szkicu. Na jego potrzeby przywołam więc dwa hasła ze specjalistycznych kompendiów dotyczących światopoglądu i kultury doby oświecenia. W pierwszym z nich, zatytułowanym *Paysage*, zawartym w *Dictionnaire europeen des Lumieres*, czytamy:

Niestabilność stanowi najbardziej wyrazistą cechę pejzażu takiego, jaki oświeceni projektowali i tworzyli. Zajmuje on ponadto nie tyle pozycję marginalną, ile sytuuje się poza centrum tego okresu, jeśli wziąć pod uwagę granice czasowe tradycyjnie dla niego przyjmowane. W rezultacie jeśli pejzaż zaczął wzbudzać zainteresowanie od lat sześćdziesiątych XVIII wieku, to bardzo arbitralnie przyporządkowuje się go do romantyzmu, nawet jeśli podążał swoim szlakiem i realizował swe zapowiedzi. Droga, jaką podążał, jest kręta, obszary występowania – zróżnicowane. Pejzaż odnosi się to do malarstwa, to do sztuki ogrodów, wchodzi na pole literatury; nie odsłania swej jedności i znaczenia, jednak zaprasza chętnych do śledzenia go w całej różnorodności obiektów, które wskazuje⁵.

Kluczowy podrozdział hasła stanowią rozważania o „sile pejzażu”, która ujawnia się w sztuce opisu i w kategoriach estetycznych, lecz sporo uwagi autorka poświęca również pejzażowi „w terenie”, czyli sztuce ogrodów.

Drugie hasło, *Landschaft/Garten*, pochodzi z tomu zatytułowanego *Handbuch Europäische Aufklärung*. Już graficzny zapis tytułu, zestawiający dwa słowa oznaczające ‘pejzaż’ i ‘ogród’ (przy czym w języku niemieckim ogród krajobrazowy określa się jako „*Landschaftsgarten*”), wskazuje na łączne ujmowanie XVIII-wiecznych koncepcji i praktyk ogrodowych oraz krajobrazowych. Autor hasła akcentuje nie

⁴ W tomie *Czytanie Krasickiego* znajdują się studia o *Nocy*, *Pszczołach*, *Dworaku* i *Liście imieniem brata do siostry*. O *Podróży z Warszawy do Biłgoraja* zob. Z. Goliński, Ignacy Krasicki. Warszawa 1979, s. 349–351. – Magryś, op. cit. – R. Krzywy, *List – relacja podróżnicza – satyra menippejska*. Kształt gatunkowy „*Podróży z Warszawy do Biłgoraja*” Ignacego Krasickiego. W zb.: *Wokół reportażu podróżniczego*. Red. E. Malinowska, D. Rott. Katowice 2004. – M. Szczot: *Prowincja jako nauczycielka historii, zwierciadło obyczajów i źródło wzruszeń*. O „*Podróży z Warszawy do Biłgoraja*” Ignacego Krasickiego. „Świat i Słowo” 2 (2012); *List menippejski czy menippea w formie listu? Uwagi po lekturze kilku listów oświeceniowych*. „*Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*” 26 (2016), z. 2. – A. Gocał, *Miejsca pamięci w „Podróży z Warszawy do Biłgoraja” Ignacego Krasickiego*. W zb.: *Oświeceniowe zapisywanie pamięci*. Red. M. Chachaj, A. Timofiejew. Lublin 2019.

⁵ S. Le Ménahèze-Lefay, *Paysage*. Hasło w: *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris 1997, s. 831. Słownik ten zawiera też odrębne hasło *Jardins*, autorstwa M. Baridona.

tyłe rolę ówczesnych przemian technicznych w kształtowaniu ogrodów, ile ich program ideowy, bezpośrednio związany z myśleniem o krajobrazie:

Zwłaszcza w modelu ogrodu krajobrazowego, który mógł zostać kreatywnie wykorzystany przez posiadacza zlecającego prace artyście, odzwierciedlane były wizje utopii, Elizjum, Arkadii, złotego wieku i raju, wykorzystywano też przedstawienia wolności i ograniczeń, wychowania rodzaju ludzkiego czy wreszcie społecznego komunikowania się, jak role płci lub zobrazowanie miłości. Krajobrazowo kształtowane ogrody służyły jako przestrzeń prezentacji oświeceniowych ideałów⁶.

Jako inne możliwości zastosowania ideowego ogrodów pejzażowych autor hasła wskazuje pełnienie przez nie funkcji „skarbcza pamięci”, obszaru inscenizacji władzy, miejsca przywoływania uczuć; miały one także znaczenie w oświeceniowym dyskursie dotyczącym szczęśliwości życia wiejskiego. Podkreśla też rolę ogrodów w sztuce i w literaturze:

Wzajemne oddziaływanie różnych sztuk w kształtowaniu ogrodu i krajobrazu przebiegało zgodnie z zasadą „*ut pictura poesis*” bądź „*ut pictura hortus*”: jak na obrazie, tak w wierszu lub w ogrodzie – i na odwrót⁷.

Ekspozowane miejsce zajmuje w tym hasle również refleksja nad funkcjonowaniem ogrodów pejzażowych w społeczeństwie – zostało przedstawione usytuowanie społeczne ich właścicieli w początkowym okresie rozwoju tego modelu, a następnie przemiany zachodzące po 1800 roku, które prowadziły do powstania parków dostępnych dla szerszej publiczności.

Znamienne jest, że oba przywołane ujęcia akcentują właśnie wartość przemian ogrodów dla kształtowania się pejzażu w XVIII wieku. Jest to perspektywa wyraźnie jednostronna, pomijająca np. znaczenie gór, odkrywanie estetyki dzikości, zmiany w podróżowaniu; stosunkowo niewiele też pojawia się uwag o zwiększającej się roli nastawienia sensualnego w kształtowaniu i percepcji krajobrazu (widocznego również w sztuce ogrodów). W hasle *Landschaft/Garten* podkreślona została rola ideowego, całościowego porządku światopoglądowego dla tworzenia ogrodu pejzażowego: nie wystarczy pozbieranie roślinnych czy architektonicznych elementów składających się na ogród, by stał się on pejzażem, u jego podstaw musi pojawić się element programowy, porządkujący sposób percepcji. Takie rozwiązania okazywały się możliwe tam, gdzie teren miał jednego właściciela, który – wraz z artystą – był w stanie narzucić przestrzeni zasadę kompozycyjną, a w konsekwencji skłonić patrzącego na ogród (a także potem opisującego go czy malującego) do przyjęcia tejże określonej zasady patrzenia/widzenia⁸. XVIII-wieczne sposoby patrzenia, rozumiane jako sposoby percepcji świata, także estetycznej, nie były w takim stopniu ustabilizowane (poza spojrzeniem na ogród), by regulować odbiór wizualny, by stanowić obowiązujący wzór, kanon postrzegania.

⁶ M. Niedermeier, *Landschaft/Garten*. Hasło w: *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*. Hrsg. H. Thoma. Stuttgart-Weimar 2015, s. 323.

⁷ *Ibidem*, s. 331.

⁸ W polskiej praktyce ogrodowej wyrazisty przykład takiego postępowania stanowiła Arkadia księżnej Heleny Radziwiłłowej, której właścicielka nie tylko ją starannie zaprogramowała, ale również napisała swego rodzaju „instrukcję zwiedzania i patrzenia” – zob. H. z Przëdzickich Radziwiłłowa, *Opis Arkadii skreślony przez założycielkę księżnę Radziwiłłową*. Przeł. S. Żochowska. „Album Literackie” t. 1 (1848).

Dlatego tam, gdzie patrzące oko napotykało coś nowego, nieznanego, odmiennego – zwłaszcza w podróży, ale nie tylko, np. w górach – obserwator (opisujący) albo próbował rozwiązań nowych, albo dostrzegał z tego krajobrazu tylko to, co było dopuszczalne zgodnie z wcześniejszymi konwencjami jego widzenia. W przypadku utworu literackiego nakładały się na te mechanizmy postrzegania również bardzo stabilne konwencje deskrypcji, dla których szczególnie ważne były antyczne wzorce, przełamywane na szerszą skalę dopiero właśnie od lat sześćdziesiątych wieku XVIII przez nurty rousseauistyczny i osjaniczny w kształtowaniu literackiego krajobrazu, a przejawem i konsekwencją tego procesu było coraz większe nasycanie emocjami przedstawianego pejzażu.

Mówiąc inaczej, w perspektywie europejskiej widać w XVIII stuleciu zarówno procesy zmian w postrzeganiu pejzażu, zachodzące w sposób zdecydowanie nieuporządkowany, nieliniowy, niesystematyczny, jak i trwanie form spoglądania na krajobraz i przedstawiania go. Widoczne są także wzajemnie sobie do pewnego stopnia przeciwstawne procesy w obszarze estetyki krajobrazu: z jednej strony, jego autonomizowanie się jako wartości samoistnej (czyli kontynuacja sposobu traktowania go zapoczątkowanego jeszcze przez Francesca Petrarke w relacji o zdobyciu Mont Ventoux), a z drugiej strony – współwzajemność się z pewnymi zjawiskami, zwłaszcza z ogrodem (angielskim, pejzażowym), z górami, z podróżowaniem.

Specyfika XVIII-wiecznego krajobrazu (literackiego) wynikała również z tego, że oba te procesy nie tylko były przeciwstawne, ale również przebiegały jednocześnie, dopełniały się – tak w poszczególnych dziełach czy twórczości konkretnych autorów, jak i jako pewne szersze tendencje. Na to wszystko zaś nakładał się jeszcze, widoczny od XIX wieku w znacznej części refleksji odnoszącej się do pejzażu drugiej połowy XVIII stulecia, zwłaszcza do zjawisk mających cechy sentymentalne, finalistyczny sposób patrzenia na nie jako na swego rodzaju „przygotowanie” do powstania pejzażu romantycznego, a nawet jako na składnik zjawisk nazywanych pejzażem „sentymentalno-romantycznym”. W takich ujęciach występuje także pozytywne wartościowanie tych rozwiązań, które łączą się z nadchodzącą zmianą pejzażową. W rezultacie zamiast postrzegać pejzaż XVIII-wieczny jako pewną całość, z jej zróżnicowaniem wewnętrznym i splątaniem, „rozkłada się” go na różne wątki i sytuuje się je w odmiennych porządkach estetycznych oraz światopoglądowych.

Ponieważ elementy pejzażowe w twórczości Krasickiego – jak była już o tym mowa – nie tworzą zwartego zespołu wątków, obrazów czy przeświadczeń, formułowane tu uwagi dotyczące europejskiej perspektywy nie mogą ujmować ich w sposób systemowy, pozwalają jednak zwrócić uwagę na kwestie, które wyznaczają też późniejszą perspektywę analiz.

Na pewno w twórczości autora *Monachomachii* sposób traktowania pejzażu nie sytuuje się w europejskim nurcie, który poszukuje w nim autonomicznych wartości estetycznych czy światopoglądowych. Pojawiające się w niej elementy krajobrazowe są często wprowadzane przez odwołania do ogrodów i mają charakter zarówno erudycyjny, np. w *Listach o ogrodach*, jak i „gospodarski” – w *Panu Podstolim*. Odpowiadają one bardzo wyraźnie podstawowym cechom światopoglądu pisarza, które współtworzą jego złożony stosunek do przeszłości i teraźniejszości, a mianowicie dążeniu do gromadzenia i przekazywania wiedzy (encyklopedyczności) oraz uświadamianiu bliżnim, współobywatelom możliwości poprawy – i moralnej, i w sfe-

rze praktycznej. Nieczęsto daje się wszakże w tych odwołaniach odnaleźć bezpośrednio odniesienia do własnych ogrodów Krasickiego, zwłaszcza do tego w Heilsbergu, do własnej biblioteki, zawierającej dzieła o ogrodach, do zbiorów ogrodowych szkiców i planów. Osobiste więzi ze sztuką ogrodową w praktyce w tych utworach się nie pojawiają – mimo np. pierwszoosobowej narracji w *Panu Podstolim*, gdzie narrator jednak nie został obdarzony cechami, które wprowadzałyby element autobiograficzny, przywoływałyby rzeczywistość chociażby poprzez nazwy własne.

Wiele miejsca natomiast w korespondencji Krasickiego zajmuje konkretny ogród, lidzbarski. O zamiłowaniach ogrodowych Księcia Biskupa Warmińskiego pisali jego biografowie, dokładnie przedstawiał je Zbigniew Goliński⁹. Ogrodowe treści listów Krasickiego omówił Roman Doktór, który wskazał także, jak autor różnicował ich materię i styl w zależności od korespondenta, stosując również w kwestiach ogrodowych zwyczaje czy gry epistolarne ukształtowane we wcześniejszej korespondencji z danym adresatem¹⁰. Analizy te pokazują różnorodność ogrodowych stylów korespondencyjnych Krasickiego, choć – podobnie jak w znacznej części odwołań do jego listów – nie zostały wzięte pod uwagę odmienności wynikające z prowadzenia korespondencji w różnych językach.

Istotniejsze wydaje się tu jednak zróżnicowanie wypowiedzi Krasickiego na literackie, adresowane do szerszej publiczności (nawet jeśli autor nie zakładał ogłaszania ich drukiem), i prywatne, czyli przede wszystkim listy, które choć wykorzystywały rozwiązania literackie, przeznaczone były wyłącznie dla konkretnej osoby, znanej autorowi. Ta zasadnicza odmienność sprawia, że nie powinno się używać wypowiedzi prywatnych jako narzędzia do badania wrażliwości literackiej Krasickiego na rzeczywistość, gdyż rozdzielał on wyraźnie dwa porządki pisania, dwie pełnione przez siebie role – autora i korespondenta. Problem ten ujawnia się np., kiedy w polu widzenia badacza znajdują się sposoby traktowania przez Krasickiego miejsca.

Zasadą wzajemnego naświetlania rzeczywistości i literatury posłużył się w studium *Lidzbark Krasickiego: od miejsca fizycznego do przestrzeni poetyckiej* Sante Graciotti, opierając analizę w głównej mierze na *Liście imieniem brata do siostry*¹¹. Obrazy paraleli między lidzbarskim zamkiem (oraz życiem prowadzonym w nim przez Krasickiego) i tamtejszym ogrodem a twórczością poety wspiera Graciotti odwołaniami do korespondencji; w rezultacie to nie miejsce (Lidzbark Krasickiego), lecz osobowość pisarza i jego zamieszkiwanie, także poetyckie, sytuują się w centrum wywodu. W tej perspektywie otrzymujemy raczej obraz „życia rzeczy” w otoczeniu Krasickiego i uzyskiwania przez nie literackiego statusu aniżeli refleksję nad krajobrazem, topografią, sposobami widzenia wpisanyymi w utwór.

Pisze Graciotti w końcowej części studium:

Za następcy Krasickiego, biskupa Johanna Karla Hohenzollerna-Hechingena zamek podupada, ogrody, z zamiłowaniem pielęgnowane przez Krasickiego stają się gąszczem, znika fizyczny Lidzbark Krasickiego, a pozostaje Lidzbark wyobraźni, przekazany nam przez poezję Księcia Biskupa Warmińskiego, nierozłącznie jednak przeplatany z fizyczną czasoprzestrzenią Lidzbarku: budynki, wody, ogro-

⁹ Goliński, *Ignacy Krasicki*.

¹⁰ Doktór, *op. cit.*, s. 150 n.

¹¹ Graciotti, *Lidzbark Krasickiego: od miejsca fizycznego do przestrzeni poetyckiej*, *passim*.

dy i szklarnie, osoby, zabawy i nieszczęścia tamtych czasów, tak ciężkich dla Polski. Ale Lidzbark poetycki pokonał już uwarunkowania przestrzenno-czasowe: jest to rzeczywistość stworzona przez poetę, rzeczywistość uwewnętrzniona, przestrzeń mityczna, dzięki której można odkryć coś ze szlachetnego świata poety i ze świata naszego¹².

Niewątpliwie patronuje temu sposobowi myślenia słynne zdanie Goethego o rozumieniu poety dzięki oglądaniu jego kraju, choć oczywiście szkic Graciotiego jest bardzo daleki od tradycyjnego biografizmu; miejsce Krasickiego stało się „przestrzenią uwewnętrznioną”, nie tylko pejzażem – oglądanym i wkomponowywanym w poetycki obraz.

Lidzbark jest jednak miejscem dla pisarza szczególnym, wyróżnionym i wyróżniającym się wśród pozostałych. Jak zauważa Doktor, gdy Krasicki opuścił krainę dzieciństwa:

wiele potem podróżował po Polsce, widział w zasadzie każdą rodzimą krainę: równiny, wzniesienia, olbrzymie puszcze, góry, jeziora i rzeki. Nigdzie jednak w jego twórczości nie znajdziemy szczególnie wyeksponowanego zachwyty nad jakimś konkretnym miejscem, znanym z nazwy geograficznej czy chociażby z topografii osobistego doświadczenia, jak na przykład u Karpińskiego [...] czy Książnina [...]. Brak utworów, których bohaterem jest jakiś konkretny ze świata przyrody, tak jak chociażby u Drużbackiej [...] ¹³.

W dalszym ciągu wyliczenia pojawiają się nazwiska i utwory Naruszewicza, Trembeckiego, Książnina.

Z tymi obserwacjami należałoby się zgodzić, choć przynajmniej dwa utwory, o których będzie mowa dalej, można by przywołać jako przykłady występowania konkretnego i topografii w poezji Krasickiego (*List imieniem brata do siostry* i *Opisanie podróży z Warszawy do Biłgoraja*). Natomiast uwagi podsumowujące ten wywód skłaniają co najmniej do dyskusji, gdyż badacz stwierdza:

W obrazowaniu wybierał schematy, upraszczał, trywializował. Zwalniał z wysiłku swoją wyobraźnię poetycką. A może tylko ulegał klasycystycznym konwencjom? [...] Nie wymagał Krasicki od czytelnika, by uruchamiał własną imaginację w zetknięciu ze światem przyrody, raczej podsuwał mu najprostsze obrazy i opisy, aby łatwiej i przyjemniej było mu zrozumieć tok wywodu lirycznego czy epickiego ¹⁴.

Zwłaszcza z ostatniego zdania wyłania się obraz autora *Monachomachii* jako mającego nader niskie mniemanie o czytelniku; wcześniej pojawia się wskazanie klasycystycznego modelu opisu jako „odpowiedzialnego” za brak wyobraźni Krasickiego w tym zakresie. Jednak nawet jako twórcy *Bajek* Krasickiemu nie sposób byłoby zarzucić lekceważenia czytelników czy traktowania ich z wyższością, przemiany zaś XVIII-wiecznej wyobraźni pejzażowej – czy szerzej: dotyczącej natury – nie dokonują się zasadniczo w obrębie nurtu klasycystycznego.

Dla Krasickiego „obszarem wzorcowym” w patrzeniu na przyrodę i pejzaż jest tradycja klasycystyczna, przede wszystkim w wariantach ziemiańskim i arkadyjskim (nakładających się niekiedy na siebie). Mówiąc w metaforycznym skrócie: jeśli Krasicki poszukując dla oświeceniowych czytelników wizji przeszłości, sięga do Reja i mitu przodków pocziwych, to tworząc dla współczesnych sobie odbiorców obraz przyrody ma w pamięci sposób przedstawiania natury przez Kochanowskiego

¹² *Ibidem*, s. 154.

¹³ Doktor, *op. cit.*, s. 158.

¹⁴ *Ibidem*.

(choć inaczej niż Naruszewicz¹⁵). Krajobraz – czy nawet szerzej: przyroda – nie stanowił jednak dla niego, ze względu na przyjętą hierarchię celów, przedmiotu szczególnego zainteresowania w kreowaniu świata przedstawionego, więc pisarz na ogół poprzestawał na skrótowym zasygnalizowaniu widzenia i jego rezultatów, nie wprowadzał zaś rozbudowanych ich prezentacji.

Na znaczenie tradycji arkadyjskiej dla takiego sposobu budowania przedstawień świata natury przez Księcia Biskupa Warmińskiego zwracał uwagę Graciotti, m.in. w studium *Liryczny świat Krasickiego*:

Pomijając rzadkie momenty szczęśliwie zrealizowanej poezji arkadyjskiej, trzeba zauważyć, że przyroda żyje w poezji Krasickiego raczej poprzez jej konotację wiejską, to jest jako fizyczna rama takiego świata, w którym poeta rozwija swoją „filozofię kącika”, swoje marzenie o życiu poprzestającym na małym, według zasad – otwarcie przez Krasickiego wyznawanych – Horacego i Kochanowskiego [...]. Arkadyzm więc odżyje w Krasickim nacechowany znamieniem autentyczności, w swojej odmianie antropologicznej, to znaczy w proponowanym ideale człowieka. Wraz z tym znów odzyska właściwą funkcję również konwencjonalny obraz natury arkadyjskiej¹⁶.

Odwołujący się do motywów arkadyjskich sposób obrazowania jest rozmaicie wykorzystywany w utworach Krasickiego, przy czym zazwyczaj stanowi podstawową płaszczyznę porozumienia z czytelnikiem w kwestiach dotyczących natury i na odniesieniach do niego poeta buduje obraz czy wywód. Przytoczone tu uwagi Graciotti ilustruje fragmentem wiersza o incipicie „Wśród okropnej zaciszy”, w którym pojawia się bardzo znamienity dla refleksji lirycznej Krasickiego motyw osobności¹⁷.

Wiersz ten, niedługi, bo liczący 16 wersów, ma wyraźne cechy konstrukcji sielankowej. Początkowych 6 wersów (pierwsza część utworu) przynosi określenie sytuacji wypowiedzianą, pozostałe zaś zawierają przytoczenie „śpiewu” lirycznego „ja”, który zawiera apostrofę do „najmilszej osobności”. Elementy pejzażowe pojawiają się – zgodnie z regułami sielanki – w owej „ramie” i są to skonwencjonalizowane motywy arkadyjskie:

Wśród okropnej zaciszy,
Tam, kędy mnie nikt nie słyszy.
Przy strumyku słodko brzmiącym,
Przy wietrzyku igrającym
Myślam się zabawiałem,
A tak (sobie) zaśpiewałem.

O najmilsza osobności!
Tyś jest źródłem szczęśliwości. [W 217]¹⁸

Zestawmy ten obraz rozkosznego zacisza z dokonaną przez Curtiusa rekonstrukcją tradycyjnego miejsca przyjemnego:

piękne i ocienione miejsce naturalnie położone. Na jego całość składało się przynajmniej jedno drzewo

¹⁵ Zob. T. Chachulski, *Opóźnione pokolenie. Studia o recepcji „głębokiej” Jana Kochanowskiego w poezji polskiej XVIII wieku*. Warszawa 2006.

¹⁶ Graciotti, *Liryczny świat Krasickiego*, s. 304.

¹⁷ Zob. M. Patro-Kucab, *Spojrzenia z drugiego brzegu: „Osobność”*. W zb.: *Czytanie Krasickiego*.

¹⁸ Skróttem tym odsyłam do: I. Krasicki, *Wiersze różne*. W: *Dzieła zebrane*, seria pierwsza, t. 2. Ponadto stosuję skrót L, oznaczający *Listy z wierszami I. Krasickiego* (w: jw.). Liczba po skrócie wskazuje stronicę.

(albo kilka drzew), łączka oraz źródło lub strumień. Można było dodać do tego śpiew ptaków i kwiaty. Najbardziej wyszukane przykłady zawierają także wietrzyk¹⁹.

Nie sposób mieć tu wątpliwości: pejzaż pojawia się u Krasickiego jako sygnał sytuacji, całkowicie konwencjonalny, jako rama wypowiedzi refleksyjnej. Utwór kończy się sentencjonalnym podsumowaniem: „Zazdrość na mnie tu nie warczy, / Mało mam, ale wystarczy” (W 218), przy czym trudno orzec, czy komponent osobisty (a może tylko pierwszoosobowy) w jakikolwiek sposób wiąże się z doświadczeniem, czy też jedynie bezosobowy dydaktyzm jest wyrażany w pierwszej osobie, przy użyciu maski bądź konwencji, np. sielankowej, jak dzieje się w omawianym wierszu.

Perspektywa otwierająca się w tym miejscu, kwestia relacji między doświadczeniem i doznaniem sensualnym o charakterze podmiotowym, które Krasicki wpisuje w swoje utwory, a konwencjonalnymi i uogólnionymi refleksjami formułowanymi czasem w pierwszej osobie, lecz nie jako własne świadectwo, czasem (częściej) w zdystansowanym uogólnieniu, jest dużo rozleglejsza niż tematyka pejzażowa. Dotyczy ona znacznej części twórczości autora *Uwag*, więc oczywiście nie zostając tu podjęta próba jej całościowego przedstawienia.

Podobna do omówionej wcześniej refleksja wykorzystująca motyw arkadyjski pojawia w wierszu [*Myśli słodka, gdy spokojna*], w którym również element krajobrazowy występuje jako konwencjonalny sygnał „miejsca przyjemnego”:

Przyjaciele, siądźmy w cieniu,
Siądźmy w cieniu tej topoli,
Orzeźw, [m]yśli słodka w odpocznieniu,
Daj się ucieszyć do woli. [W 223]

Pochwała dobrej myśli ma wyraźnie zretoryzowany charakter, mówiące „ja” starannie unika wprowadzenia do wiersza elementów pozwalających czytelnikowi dokładniej owo „ja” określić. Przywołane w utworze sytuacje są przykładami, które mają wskazać rozpiętość pewnych zjawisk, zilustrować potrzebę oparcia się na „słodkiej, spokojnej myśli” w rozmaitych momentach życia (tu znamienny, wprawdzie raczej kulturowo niż pejzażowo, jest dwuwers: „Smętna w miastach, rzeźwisz w wioskach, / Tu przestajesz być nikczemną” (W 222–223)). Na tym ogólnie rysowanym tle pojawia się nazwa gatunkowa drzewa, sugerująca odniesienie wiersza do konkretnego miejsca czy sytuacji.

Konstrukcja pejzażu, w którym topola służy jako centrum dla kręgu przyjacielskiego, udzielając schronienia przed słońcem, wskazuje na jej podobieństwo do czarnoleskiej lipy, przy tym jednak pozbawia topolę realnego bytu, właśnie ze względu na jej wyrazistość jako retorycznego znaku, aluzji²⁰. Posłużenie się arkadyjskim odniesieniem wiąże budowaną w całym wierszu antropologiczną refleksję z antyczną tradycją, równocześnie nadaje wywodowi kulturowe uzasadnienie,

¹⁹ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł., oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 202.

²⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Lipy czarnoleskie i lipy puławskie*. W zb.: *Necessitas et ars. Studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*. Red. B. Otwinowska [i in.]. T. 1. Warszawa 1993. – J. Kotarska, „Co lipie do wirszów”. *Drzewa Arkadii ziemiańskiej*. W: *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*. Gdańsk 1998. – J. Sokołowski, *Lipa, Chiron i labirynt. Esej o „Fraszkach”*. Wrocław 1998.

które zostało „zamaskowane” pozornym odwołaniem się do życiowego konkretnego. Jednakowoż – podobnie jak cały wiersz – odwołanie to ma „książkowy” charakter, a zasadniczy cel podmiotu stanowi nie indywidualizacja mówiącego „ja” i jego przypadków, lecz pouczenie czytelnika, oparte na uogólnianiu doświadczeń. We wspomnianych wierszach arkadyjskość stanowiła sygnał konwencji, nie była ukazywana jako rezultat obserwacji rzeczywistego krajobrazu prowadzonej przez mówiącego „ja”, przez skonkretyzowany podmiot poznający, nie pojawiała się więc w wyniku idealizacji krajobrazu znanego piszącemu lub przez niego poznawanego, lecz jako element uniwersalnej retoryki.

W *Wierszach różnych* znajdują się dwa utwory, w których topika arkadyjska została wykorzystana w szerszym stopniu i posłużyła do stworzenia bardziej rozbudowanych przedstawień pejzażu. Pierwszy z nich, *Pszczoły*, przynosi utrzymany w zbliżonej do bajkowej konwencji opis zwyczajów i prac pożytecznych owadów, a gorzka pointa mówi, że „Lepiej być z wami niżli wpośród ludzi” (W 216). Z kolei *Dworak* zawiera obszerną pochwałę wsi, w której widoczne są inspiracje Horacym, Kochanowskim i staropolską poezją ideałów ziemiańskich.

W *Pszczolach* arkadyjskość ukazwanej natury oraz krajobrazu, odwołująca się również do *Georgik* Wergiliusza i niektórych strategii obrazowania właściwych poematowi opisowemu, łączy się z przedstawianiem „natury wdzięcznej” wykorzystującym rokokowy sztafaż. Tak dzieje się np. w następującym obrazie pszczelich „prac i dni”, usytuowanym w porządku pór roku:

Gdzie letki Zefir wpośród łąk kwiecistych
Z ziółkami igra i z trawką się pieści
Albo się wkradłszy do lip rozłożystych,
Chwieje gałązką i liściem szeleści,
Tam wasza zdobycz: ssąc kwiatek lub trawkę
Razem z pożytkiem łączycie zabawkę. [W 215]

Nagromadzenie deminutiwów (konwencjonalnie przypisanych do elementów rzeczywistości) sprawia, że pejzaż staje się iluzją, zostaje zredukowany do poziomu jednego z argumentów w rozbudowanym wywodzie, służącym apologii pszczół (i pogębieniu ludzi).

Ta Arkadia zdrobnień nie wyrasta z doświadczenia, jak miało to miejsce w *Żywocie człowieka pocziwego*, nie ukazuje uczuciowego stosunku podmiotu do przedstawianej przyrody. Stanowi ona składnik kreowanej, poetyckiej rzeczywistości, która w gruncie rzeczy służy objaśnieniu bajkowej, alegorycznej wizji pszczół jako gatunku (i społeczeństwa) idealnego; za znamienne należy przy tym uznać pojawiające się w pierwszej, ramowej zwrotce (apostrofie do Wasilewskiego) określenie dalszej części utworu jako „wierszyków”. Jak pisze Wojciech Kaliszewski o tym utworze:

jest [on] lekcją, która daleko głębiej niż *Bajka o pszczolach* Mandeville’a wnika w strukturę porządku świata jako odzworowania idealnego ład u natury. Krasicki przyjmuje tezę o czekającym na odkrycie dobru natury. Z kolei Mandeville z obserwacji tej ostatniej wyprowadza tezę przeciwną²¹.

²¹ W. Kaliszewski, *Stodki bukiet cnót: „Pszczoły. Do Aleksandra Wasilewskiego”*. W zb.: *Czytanie Krasickiego*, s. 193–194.

Pejzaż staje się więc w *Pszczółach* elementem prezentacji szerszego porządku światopoglądowego, lecz nie odgrywa w niej pierwszoplanowej roli: wyrasta z konwencji opisu uzasadnionych kulturowo i tradycyjnym odesłaniem do porządku natury pozostaje.

Drugi spośród utworów z mocniej rozbudowanym wątkiem arkadyjskim, *Dworak*, sytuuje się w długim ciągu „pochwał wsi”, które w staropolskiej tradycji często zawierały zestawienie rolniczego żywota człowieka pocziwego z innymi, nieodpowiednimi dla szlachcica-ziemianina zajęciami. Była to swoista modyfikacja Horacjańskiego prawzoru – *Epody* 2, w polskich adaptacjach i imitacjach pozbawianej postaci lichwiarza Alfiusza oraz charakterystycznej konstrukcji „przytoczenia” jego wypowiedzi, której wartość po części przekreślała decyzja mówiącego o powrocie do miasta i o podjęciu kolejnej próby zdobycia tam pieniędzy²². Krasicki w naśladowaniu zastosował rozwiązanie kompozycyjne zgodne z Horacjańskim wzorem, ale w miejsce lichwiarza wprowadził dworaka, relacje zaś między wypowiedzią pochwalną a ostatnią strofą, napisaną w innym metrum, ukształtował w sposób otwierający możliwość rozmaitych interpretacji²³.

Wizerunek rzeczywistości wiejskiej został zbudowany na zasadzie zestawienia wyselekcjonowanych elementów mających wzbudzić podziw czy czułość czytelnika, w ogólności – wyłącznie pozytywne konotacje i emocje. Mają one przekonywać o piękności wsi, której przedstawienie zostało podporządkowane zasadzie przyjemności, co w założeniu ma pełnić funkcję perswazyjną. Konsekwencję takiego sposobu skomponowania wiersza stanowi wszakże niejednolitość obrazu wsi, niezharmonizowanie poszczególnych składników, które odsyłają nie do jakiegokolwiek konkretnego, ale do konwencjonalnych wyobrażeń. Dotyczy to zarówno różnorodności odwołań do tradycji literackiej, jak i różnorodności ukazywanych „widoków z życia wiejskiego”, wśród których nie pojawia się żadna wzmianka o trudach pracy rolnika, lecz dominują „wieśne wczasy i pożytki”.

Przywołać tu można dwa pejzażowe fragmenty. Pierwszy z trzeciej strofy:

Rolnik czuły idzie w pole,
W pole potem swym skropione,
Wraca zziżan ku stodołę,
Kędy krówki wytuczone [W 221]

Drugi ze strof szóstej i siódmej:

W zmroku wdzięcznym rozpościera
Księżyc promienia srebrzyste,
Przez gałęzie się przedziera,

²² Zob. A. Karpiński, *Parafraza jako „aemulatio” (na przykładzie staropolskich przeróbek epody Horacego „Beatus ille qui procul negotiis”)*. W zb.: *Retoryka a literatura*. Red. B. Otwinowska. Wrocław 1984. Zob. też A. Karpiński, *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław 1983. – *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*. Oprac. J. S. Gruchała, S. Grzeszczuk. Warszawa 1988.

²³ Zob. np. J. Wójcicki, *Powrót znikąd donikąd: „Dworak”*. W zb.: *Czytanie Krasickiego*, s. 239–242. Interpretacja ta, erudycyjna, miejscami bardzo trafna, budzi jednak wątpliwości dotyczące sposobu ukazania techniki opisu zastosowanej w tym utworze przez Krasickiego; nie miejsce tu jednak na dyskusję.

A strumyków wody czyste,
Gdy wietrzyki tam igrają,
Drżącą postać wydawają.

Pod jaworem siedzą starce,
Oddychają słodkim wianiem,
Igra młodzież przy fujarce,
Czułym zdjęci rozrzewnianiem
Przypominają jak mali
I oni też trzody gnali. [W 221–222]

Odmienność poetyk widać wyraźnie, podobnie różnorodność ukazywanych przestrzeni. W obu jednak przypadkach nie mamy do czynienia z pejzażem obserwowanym, „widzianym”, stanowiącym próbę odzwierciedlenia spojrzenia podmiotu patrzącego, lecz z pejzażem „wiedzianym”, podobnym być może do znanych z autopsji, wszakże sposobem ukształtowania opisu zdradzającym nie doświadczenie, ale lekturę i – przede wszystkim – wiedzę podmiotu mówiącego²⁴.

Przytoczmy tu zdanie Jacka Wójcickiego, sytuującego *Dworaka* m.in. w kontekście przedstawień życia dworskiego pojawiających się w twórczości Krasickiego:

Z początku czytelnik może odnieść wrażenie, że to „wieśniak” z *Życia dworskiego* dalej, ale z większym entuzjazmem, chwali „wieś swobodną”, rozpościerając przed odbiorcą szerokie malowidło pejzażowe. Abstrakcja „wieśniackich korzyści”, o których była mowa w satyrze, wzbogacona została konkretem, osadzonym bardziej w kalendarzu niż w geografii, rekompensującym jednak niedostatki odniesień krajobrazowych opisem bogactwa fauny i flory, a nie bogactwem opisu, ponieważ to przedmiot deskrypcji, a nie ona nosi cechę żywości, bujności i liczebności. Krasicki i tu nie przekracza bowiem znamiennej dla niego, dostrzeżonej już przez badaczy, nieumiejętności oddania słowami barwy, perspektywy czy brylowatości²⁵.

Krasicki buduje w *Dworaku* złożoną relację między postaciami wpisanymi w tekst, odwołującą się do tradycji, mającą ciekawe implikacje interpretacyjne. To gra między postaciami wydaje się dla niego istotna, a na potrzeby obrazowania uruchamia literacką tradycję, nie podejmuje zaś próby wpisania w nią doświadczenia.

Wskazane rozwiązania w zakresie kreacji pejzażu w *Wierszach różnych*, ograniczające się praktycznie do wykorzystania inspiracji arkadyjskich, nie powinny jednak wywołać w czytelniku przekonania, że Krasicki nie umiał obserwować. Odzwierciedlone w utworze nastawienie wobec rzeczywistości jest charakterystyczne dla postawy klasycysty, który w literaturze daje pierwszeństwo obserwacji i refleksji uogólnionej. Obserwacja zaś świata zewnętrznego, a więc to, co podmiot poznający spostrzega, stanowi dla niego nie przedmiot rzeczywistego poznania, lecz swego rodzaju komentarz do lektury, do posiadanej wiedzy, która – przynajmniej w pewnym stopniu – czyni prawomocnym rzeczywisty proces poznawania. Nie jest zatem konieczna indywidualizacja czy emocjonalizacja pejzażu, naznaczona podmiotowością spojrzenia i sensualistycznym nastawieniem, gdyż odpowiednią siłę

²⁴ W pewnym stopniu ujawniona tu zostaje też niewiedza podmiotu o życiu wiejskim i pojawiającej się w jego przedstawieniach symbolice – jawor w przekazie ludowym i w oświeceniowych utworach do niego się odwołujących jest drzewem miłości, młodości (by przywołać *Laure* i *Filona* F. Karpińskiego). Krasicki zaś umieszcza pod nim rozmawiających starców.

²⁵ Wójcicki, *op. cit.*, s. 236.

poetycką i perswazyjną posiada właśnie krajobraz wyrażony w powtórzonych, „odziedziczonych” formułach (opisowych i mających walor liryczny), dostosowanych do nowego ujęcia. W konsekwentnym realizowaniu takiego sposobu przedstawiania rzeczywistości przez Krasickiego widzieć należałoby źródła topiki arkadyjskiej wykorzystanej w tworzonych przez niego obrazach pejzażu w *Wierszach różnych*, wyjaśnienie sposobu posługiwania się nią i jednocześnie uzasadnienie jej znaczenia.

Znamienne jest natomiast, że mniejszą rolę odgrywa arkadyjskość w *Listach z wierszami*, w których pojawianie się pejzażu czy odnoszącego się do niego obrazowania wiąże się z doświadczeniem podróży lub przechadzki; podkreślimy jednak, że elementy pejzażowe występują w znaczącej roli tylko w dwóch – za to dość obszernych – utworach: w *Podróży z Warszawy do Biłgoraja* i w *Liście imieniem brata do siostry*. Przy czym tam, gdzie pojawia się w nich opis miejsca jako zasada współorganizująca całość tekstu, arkadyjskość stanowi ważny czynnik wpływający na sposób kształtowania świata przedstawionego.

Drugi z wymienionych utworów z dwóch co najmniej powodów zajmuje miejsce wyjątkowe wśród Krasickiego listów prozą i wierszem. Po pierwsze, ze względu na grę postacią nadawcy, co jest, oczywiście, zabiegiem często przez XBW praktykowanym (choć nie w listach), ale tym razem w grze (zabawie) uczestniczą osoby szczególnie pocie bliskie. Po drugie, ze względu na przedmiot listu, lidzbarską rezydencję Krasickiego, a więc miejsce niezwykle dla niego ważne²⁶. Opisanie posiadłości odsyła do rozmaitych konwencji zakorzenionych w tradycji – przywołać tu można list Pliniusza Młodszego przedstawiający jego położoną niedaleko od Rzymu willę, przytoczony przez Krasickiego w *Listach o ogrodach*, *Zbożną biesiadę* Erazma z Rotterdamu czy poezję topograficzną – a także do konwencji nowszych: poematu opisowego oraz spaceru, przechadzki jako chwytu kompozycyjnego. Charakterystyczny dla *Listu imieniem brata do siostry* wydaje się pogodny i lekko ironiczny, a przy tym wyraźny, dystans podmiotu mówiącego, jednocześnie „oprowadzającego” czytelnika. Agata Roćko podsumowując interpretację tego utworu stwierdziła:

Krasicki prowadzi [w nim] swoistą grę poetycką z konwencjami i normami, grę z wysokim stylem ody czy powagą traktatu, bawi się genologiczną tradycją pieśni, sielanki, tak samo jak bawił się gatunkiem heroikomicznym, przywołanym w wątkach narracyjno-opisowych²⁷.

Pojawiające się tony sternowskiego humoru i dygresje służą ukryciu przed czytelnikiem szczególnie stosunku mówiącego do opisywanej posiadłości, której

²⁶ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Ignacego Krasickiego myśli o zadowoleniu i ruchliwości*. W: *Studia o Krasickim*. Warszawa 1997, zwłaszcza s. 12–14. Graciotti (*Lidzbark Krasickiego: od miejsca fizycznego do przestrzeni poetyckiej*, s. 151) określa *List imieniem brata do siostry* jako „opowiadanie o jednym dniu w lidzbarskim zamku i brewiarz wewnętrzny jego właściciela”. „Wątek narracyjny” – kontynuuje – „jest nikły albo żaden, jak treść jakiegokolwiek dnia jakiegokolwiek osoby w jakimkolwiek miejscu; cały wątek liryczny zamyka się w dygresjach, za każdym razem albo narracyjno-opisowych (przeszłość i teraźniejszość zamku), albo imaginacyjno-fantastycznych (niewinna hulanka mnichów w zakonnym refektarzu), albo refleksyjnych («moralności», które, jak on twierdzi, »wypadają mu z pióra«)».

²⁷ A. Roćko, *Różne odcienie liryzmu: „List imieniem brata do siostry”*. W zb.: *Czytanie Krasickiego*, s. 355.

jest przecież gospodarzem, a ona – jak dobrze wiadomo z innych źródeł – stanowi przedmiot jego zabiegów i trosk. Ironiczny dystans widać również w opisach pejzażu, których konwencjonalność podkreśla sam mówiący, co jednak znamienne – we fragmencie prozaicznym:

Przebywszy trzy zamkowe podwórze, obaczyłem się w polu, a słońce wschodziło. Jakaż by to była pora jak najwspanialszymi wierszami przywitać słońce; ale tylekroć razy witali go poetowie, a po większej części tak nic do rzeczy, iż zdaje mi się, że największą przysługę uczynię, kiedy mu nowe powitanie oszczędzę. Niechże go witają ptaszki. [L 319]

I rzeczywiście następuje „piosenka ptaszków”, pogodna, sielankowa, ukazująca obraz natury harmonijnej i pełnej vitalności.

Arkadyjska stylizacja pejzażu służy ukryciu własnego, osobistego doświadczenia krajobrazu, które mogłoby się uwidocznic, arkadyjskość staje się swego rodzaju maską, składnikiem świadomego kreślonego autoportretu. Ujawnia się to np. w sposobie poetyckiego rozwiązania typowego motywu krajobrazowego – rozmyślania nad płynącą wodą:

Zmordowany [przechadzka po ogrodzie] siadłem nad brzegiem strumyku, a patrząc na krety bieg jego, rzekłem:

Pomiędzy łąki, ogrody
Płyniesz, rozkoszny strumyku,
Idą spieszne twoje wody,
Mruczysz sobie na kamyku,
Jak my żyjem, tak ty płyniesz;
I my przejdziem, i ty zginiesz.

Przeszedł czas w myślach łagodnych. Zegar zamkowy ostrzega, iż się pora obiadu zbliża. [L 320]

Refleksje mają charakter bardzo ogólny i choć dotyczą kwestii przemijania, śmierci, określone zostają jako „myśli łagodne”. Wprowadzona tu zostaje uogólniona wiedza o porządku świata, natomiast nie pojawia się próba refleksji indywidualnej, zwróconej ku sobie, będącej rozpamiętywaniem własnego losu, jak działa się często w innych wierszach powstałych w drugiej połowie XVIII stulecia, które wykorzystywały motyw strumyka czy rozmyślania nad brzegiem rzeki.

List imieniem brata do siostry opisuje rzeczywistość istniejącą, doskonale znaną podmiotowi, odnosi się do niej, stosuje się do realiów topograficznych, ale nie one są najbardziej znaczące. Stają się składnikiem szerszej, skomplikowanej gry (zabawy) prowadzonej przez podmiot mówiący, dla którego ważniejsza niż obserwacja okazuje się możliwość, by do kreślonego obrazu wprowadzać znaki, sygnały dotyczące sposobu interpretacji przedstawianej rzeczywistości. Jak zdaje się przekonywać z pewną dozą melancholii – skoro nie żyjemy w Arkadii, to przynajmniej możemy się bawić, udawać, że to, co nas otacza, jest Arkadią. Mówiący jest jednak zbyt dyskretny albo zbyt mądry, by gdziekolwiek otwarcie powiedzieć, że proponuje taką grę: daje jednak swoim czytelnikom wystarczające wskazówki, by mogli ją dostrzec i do niej się włączyć.

Innego rodzaju gra – mniej skomplikowana, jeżeli chodzi o relacje osobowe – pojawiła się w obszernym liście *Podróż z Warszawy do Biłgoraja. Do księcia Stanisława Poniatowskiego*. Jak ujął to Goliński:

List jest literackim opisem konkretnej podróży, jaką poeta odbył z Warszawy do Dubiecka od końca lipca do końca września 1782. Opisanie podróży składa się z dwóch osobnych części, napisanych

w czasie dość od siebie odległym: pierwszej relacjonującej drogę do Małopolski, drugiej – powrót do Warszawy. [...] obydwie listy otrzymały przypisy objaśniające wiele realiów zawartych w opisie. Przygotował je zapewne sam Krasicki, na którego wskazuje przede wszystkim duża wiedza historyczna i genealogiczna oraz wiele objaśnień tożsamyh z typem erudycji i sposobem formułowania informacji w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości*²⁸.

Dokładna analiza pojawiających się w *Podróżu* elementów krajobrazowych i wątków pejzażowych, uwzględniająca różnego rodzaju konteksty (przede wszystkim dotyczące relacji z podróżą jako gatunku wypowiedzi i jego konwencji, ale też poematu opisowego), także zestawiająca utwór Krasickiego z *Podróżą z Dobiecka na Skalę* Franciszka Karpińskiego, wymagałaby osobnego studium, w tym miejscu ograniczę się więc do zasygnalizowania wybranych kwestii.

Przedstawiane w *Podróżu z Warszawy do Biłgoraja* wydarzenia zostały uporządkowane zgodnie z ich chronologią i tym samym z kolejnością odwiedzanych miejsc, przy czym nie pojawiają się sygnały dotyczące konkretnych, które można by określić jako „kalendarzowe”. Niewiele uwagi opowiadający poświęca osobom podróżników, tylko sporadycznie ujawnia realia odnoszące się do sposobu podróżowania. Znajdują one miejsce w relacjonowanej historii wówczas, gdy mogą posłużyć jako punkt wyjścia do rozważań moralnych – tak dzieje się np. w epizodzie o burzy, podczas której podróżni znaleźli schronienie w „chatce podłej”, co podmiot mówiący komentuje: „Schroniliśmy się do niej, a widok ostatniej nędzy gospodarza przyczynił nam jeszcze dotkliwego uczucia” (L 265); podobnie w zakończeniu utworu chwali nocleg w Syrokomi i dołącza do pochwały ogólne refleksje.

Stosunkowo niewiele miejsca przypada celowi podróży: rodzinnemu Dubiecku Krasickich. Chociaż opowiadający poświęca mu liryczną apostrofę, to jednak porządek relacji – rozdzielonej na „wyjazd” i „powrót” – wyraźnie ogranicza zajmowanie się punktem docelowym, rodową posiadłością. Wydarzenia związane z pobytem w Dubiecku sytuują się najwyraźniej w tej sferze prywatności, którą mówiący nie chce się dzielić z odbiorcą, przybierając nieco autoironiczną postawę:

Jaka by tu albowiem była sposobność do elegii, gdybym się chciał rozpostrzeć nad pożegnaniem
Gór, pagórków i gaików,
Lasów, źródeł i strumyków. [L 266]

Dyskretna kpina z pożegnań z „ojczystym krajobrazem” zmienia się w pochwałę trunku, który „troski tłumi” – i ułatwia rozstanie.

W tym pożegnalnym fragmencie właściwie nie pojawiają się bliscy i przyjaciele, których trzeba opuścić; jest to mocno widoczne, tym bardziej że dla całej opowieści charakterystyczne wydaje się właśnie ograniczenie zainteresowania opowiadającego ludźmi. Nie znaczy to, że miałyby on ich lekceważyć; kiedy występują osoby odwiedzane czy napotymane po drodze, podróżnik ujawnia swoje uczucia do nich, poświęca im wiele dobrych słów, ale relację z podróżą kształtuje raczej jako opowieść o miejscach aniżeli o ludziach. Miejsca zaś przyciągają uwagę mówiącego albo ze względu na swoje znaczenie historyczne, albo ze względu na swoją specyfikę: odnoszącą się bądź do „kolorytu lokalnego”, bądź do praktyki podróżowania. Taki

²⁸ Z. Goliński, *Przypisy [do Wierszy z prozą]*. W: I. Krasicki, *Dzieła wybrane*. Oprac. Z. Goliński. T. 1. Warszawa 1989, s. 750–751.

sposób kształtowania relacji z podróży wykazuje wyraźne podobieństwo do sposobu opisywania trasy wycieczkowej w przewodniku czy w „instrukcji” podróźnej²⁹. W liście Krasickiego ten swoisty „przewodnikowy” wymiar jest jeszcze wzmacniany przez licznie pojawiające się w utworze encyklopedyczne komentarze i objaśnienia, mające niewątpliwie dydaktyczny wymiar.

Obserwacje pejzażowe nabierają w tym kontekście charakteru, który można by określić jako pragmatyczny, przy czym elementy opisowe występują tu raczej w wierszu, komentarz natomiast znajduje się w wypowiedzi prozą. Dwa przykłady:

Dalszej podróży ośnowa
Wiodła nas do Gniewoszowa.
Stamtąd zmierzając ku lasku,
Miejsce cudowne na piasku,
Za nim ów widziany lasek,
A za laskiem znowu piasek.

Zgoła przeciąg takowej podróży byłby niemiły i przykry, gdyby się z daleka nie ukazały
Godne monarchów Puławy, [L 260]

I drugi, związany z opisem zamku w Krasiczynie:

Nad czym się zastanowić, i sprawiedliwie, należy, jest droga wygodna, kosztowna, wspaniała, dzieło godne wdzięczności potomnych wieków.

Kędy niegdyś straszyły zarosłe manowce,
A kłął drżący podróźny okropne wapowce³⁰,
Miłym się teraz cieszy, zastanawia dziwem,
Rączym Sanu płytkiego szumiące upływem,
Widok niegdyś z dzikiego czyniące wspaniały,
Pienią się już niestraszne przechodzącym skały, [L 267]

Oto obraz – wręcz podręcznikowy – podporządkowania sobie natury przez człowieka, przynoszący jednocześnie wrażenie przyjemności estetycznej, czerpanej z oglądania natury uładowanej. Nie tylko w zacytowanych fragmentach, ale właściwie w całej *Podróży z Warszawy do Biłgoraja* zwraca uwagę „sposstrzegawczość” podmiotu opisującego, umiejętność odzwierciedlenia spojrzenia, które „poznaje” otaczającą rzeczywistość, otwartego na nią, a nie nastawionego tylko na intelektualną jej analizę. To jeden z istotniejszych – jak się wydaje – elementów charakterystycznych dla *Podróży*, niewątpliwie znaczący też dla obserwacji strategii pisarskich Krasickiego.

Zasygnalizowane kwestie dotyczące *Podróży* stanowią właściwie próbę rozpoznania krajobrazowej swoistości tego bardzo ważnego listu poetyckiego, wciąż – jak sądzę – czekającego na pełne opracowanie³¹. Istotna w nim jest bowiem przede wszystkim właśnie krajobrazowa, topograficzna i podróżnicza perspektywa, ale – jeśli spojrzeć odmiennie – na pierwszy plan może wysuwać się też kreowanie siebie,

²⁹ Zob. np. studia w tomie Polski „Grand Tour” w XVIII i początkach XIX wieku (Red. A. Roćko, Warszawa 2014).

³⁰ Jak objaśnia Goliński (*Przypisy [do Wierszy z prozą]*, s. 758), „wapowiec” to „droga górską prowadząca nad urwiskami”.

³¹ Dziękuję Pani Profesor Teresie Kostkiewiczowej za uwagi, które wykorzystałem szkicując możliwości dalszego badania krajobrazu w twórczości Krasickiego.

jawny autobiografizm, jakiego chyba nie można spotkać w żadnym innym utworze Krasickiego. To właśnie autobiograficzne nastawienie powoduje, że krajobraz w *Podróży* w szczególny sposób zostaje naznaczony, wręcz wypełniony, obecnością podmiotu. Jest to dla przedstawiania pejzażu przez Krasickiego bardzo znamienne, nie tylko w omawianych wierszach, ale też w pozostałych dziełach (co należałoby jeszcze dokładniej przeanalizować), krajobraz pojawia się w nich w powiązaniu z człowiekiem, niekiedy wręcz „poprzez” niego.

Podróż pozwala zwrócić uwagę na jeszcze inne kwestie odnoszące się do ukaazywania krajobrazu przez jej autora. Występują w niej widoki miast i miasteczek, które – wraz z przedstawieniami rzeczywistości miejskiej w innych utworach Krasickiego (począwszy od inicjalnych wersów *Monachomachii*) – należałoby poddać starannej analizie w kontekście obrazów miasta w literaturze drugiej połowy wieku XVIII. Zauważymy w *Podróży* również, że krajobraz nieuporządkowany Krasicki przedstawia w sposób żartobliwy, a nawet satyryczny, co można uznać za wyraz jego predylekcji do pejzażu, w którym widać przejawy ludzkiej aktywności, ukształtowanego przez człowieka.

Kolejny wątek krajobrazowy w utworach Krasickiego, zasługujący na poświęcenie mu w przyszłości uwagi, to pejzaż nocny, tak istotny dla literatury XVIII wieku. Pojawia się on bezpośrednio w *Nocy*; analiza dokonana przez Tomasza Chachulskiego wskazuje, że już we wczesnej twórczości Krasicki sięga po wątki nocne ze świadomością ich różnorodnych odniesień i funkcji³². Podkreślić należałoby również, że choć konwencja arkadyjska odgrywa znaczną, często kluczową rolę w omawianym tu zespole tekstów, to w całej twórczości autora *Pana Podstolego* funkcjonuje ona obok innych konwencji: i zanurzonych w ziemiańskiej tradycji, i powiązanych ze zjawiskami nowymi w XVIII-wiecznej estetyce.

Elementy pejzażowe w *Wierszach różnych* i w *Listach z wierszami* nie należą do pierwszoplanowych składników konstrukcji poetyckiej. Ich występowanie podporządkowane jest szerszym założonym porządkom; zazwyczaj wiąże się ze znaczeniami budowanymi w toku całego poetyckiego wywodu. Obrazy pejzażu w omawianych utworach Krasickiego kształtowane są w odniesieniu do znanych odbiorcy konwencji. Najwyraźniejsza wśród nich okazuje się konwencja arkadyjska, w której obrębie właściwie nie pojawiają się próby zastosowania elementów odwołujących się do konkretnych obserwacji. Konwencje „podróżna” (wykorzystana tylko w *Podróży z Warszawy do Biłgoraja*) i „osobista” (występująca jako element gry w *Liście imieniem brata do siostry*) w mniejszym stopniu determinują kulturowo spojrzenie opowiadającego i pozwalają na wprowadzanie – czy nawet do tego skłaniają – wyraźniejszych rysów indywidualnych. Jednak w budowanych przez Krasickiego w *Wierszach różnych* i w *Listach z wierszami* przedstawieniach krajobrazu dochodzi niezmiennie do głosu, choć w różnym natężeniu, literackość, której podporządkowane zostaje spojrzenie podmiotu poznającego na obserwowaną rzeczywistość.

³² T. Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa 2019, rozdz. *Próba poezji metafizycznej*.

Abstract

MARCIN CIEŃSKI University of Wrocław
ORCID: 0000-0003-3437-5428

**LANDSCAPE IN IGNACY KRASICKI'S "WIERZYE RÓŻNE" ("VARIOUS POEMS") AND
"WIERZYE Z LISTAMI" ("POEMS WITH LETTERS")**

Landscape presentations in Ignacy Krasicki's creativity are neither lengthy nor occupy the leading role. Since one finds them in both poetry and in prose, they deserve examination. The analysis of Krasicki's landscapes is meant to reveal the way they are built, the function they perform and also the mode the writer made references to the landscapes he was familiar with.

The article refers to those problems in two collections of Krasicki's poems, namely *Wiersze różne* (*Various Poems*) and *Wiersze z listami* (*Poems with Letters*). Images of landscapes are found in minority of the pieces from the collections and form no pattern. To produce them, Krasicki first and foremost employs the Arcadian topoi, often modified. The landscape in majority of instances has no separate meaning, but is used in considerations typical of Krasicki's poetic reflection. Most developed and complex functions of recalling the landscape are found in *List imieniem brata do siostry* (*Brother's Letter to His Sister*) (a local landscape of Lidzbark and bishop Krasicki's mansion) and in *Opisanie podróży z Warszawy do Biłgoraja* (*An Account of a Journey from Warsaw to Biłgoraj*) in which he uses elements of a play (also autobiographical) with the conventions of journey descriptions.