

Piotr Stasiewicz

POEZJA

Tomasza Kajetana

Węgierskiego

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2012

Recenzent:
dr hab. Bernadetta Puchalska-Dąbrowska

Projekt okładki:
Mieczysław Rabczko

Redakcja:
Irena Waszkiewicz, Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Korekta:
Alina Waszkiewicz

Opracowanie indeksu:
Piotr Stasiewicz, Alina Waszkiewicz, Zbigniew Łaszcz

Redakcja techniczna i skład:
Zbigniew Łaszcz

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2012

Na okładce: ekslibris Tomasza Kajetana Węgierskiego akwaforta
autorstwa Johanna Martina Weisa (ok. 1786) ze zbiorów Muzeum
Narodowego w Warszawie

ISBN 978-83-7431-294-3

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14
tel. 085 745 70 59, e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: „QUICK DRUK” s.c., Łódź

Spis treści

I. Wstęp. Stan badań i historia recepcji	7
II. Debiut.....	21
III. Manifest literacki poety.....	47
IV. Listy poetyckie	69
V. Liryka osobista Węgierskiego.....	113
VI. Krasicki i Węgierski – dwa oblicza poematu heroikomicznego.....	161
VII. W duchu Horacego i Woltera – poezja szydercza Węgierskiego.....	177
VIII. Gra z konwencją w poezji Węgierskiego.....	207
IX. Między przekładem a adaptacją. Rousseau i Wolter w tłumaczeniach Węgierskiego	229
X. Uwagi końcowe.....	255
Bibliografia	258
Indeks osobowy	265

I. Wstęp. Stan badań i historia recepcji

Twórczość poetycka Tomasza Kajetana Węgierskiego nie doczekała się w Polsce jak dotąd osobnej monografii. Wśród wielu przyczyn tego stanu rzeczy sprawą decydującą stał się prawdopodobnie odbiór jego twórczości w epoce, w której tworzył. Wiersze Węgierskiego spotkały się z żywym odzewem wśród współczesnych mu odbiorców, rzadko kiedy był to jednak odbiór pozytywny. W drugiej połowie lat 70. XVIII wieku w stanisławowskiej Warszawie istniało nawet coś, co można by określić jako „sprawę Węgierskiego”. Ostry ton wielu wierszy tego autora, jego paszkwilanckie zacięcie i bezpardonowe atakowanie najwyżej postawionych osobistości z życia publicznego ówczesnej Polski kosztowały niefortunnego autora nawet krótki pobyt w więzieniu. Zamieszanie to spowodowało, iż stopniowo zagadnienia czysto literackie w refleksji dotyczącej Węgierskiego zaczęły schodzić na plan dalszy. Poeta postrzegany był jako atrakcja, sensacja, bohater skandali, a nie – na czym najbardziej mu zależało – uznany twórca. Wbrew intencjom samego zainteresowanego widzenie jego osoby oscyloowało więc między *enfant terrible* a *persona non grata*. Dla późniejszego widzenia miejsca twórcy *Ostatniego wtorku* w historii literatury polskiej miało to skutek fatalny. Choć Węgierski nie był nigdy poetą nieznanym czy też zapomnianym, to jednak przez wiele lat był w zasadzie bardziej Węgierskim – człowiekiem a nie Węgierskim – pisarzem. Jego dorobek twórczy przez całe dziesięciolecie pozostawał poza zainteresowaniem badaczy literatury.

Kolejnym czynnikiem utrudniającym naukową refleksję nad twórczością Węgerskiego jest skomplikowana historia publikacji jego utworów. Za życia poety, a ściślej podczas jego pobytu w Polsce, wydrukowano zaledwie kilka jego oficjalnych wierszy. Jeśli nie liczyć wydanych anonimowo już po wyjeździe Węgerskiego za granicę *Organów*, autor *Mojej ekskuzy* znany jest w zasadzie wyłącznie jako tłumacz listów poetyckich Woltera (również wydanych anonimowo), *Listów perskich* Monteskiusza, *Powieści moralnych* Marmontela i *Pigmaliona* Jean-Jacquesa Rousseau. Oczywiście, niemal wszystkie jego wiersze znane były natychmiast w obiegu rękopiśmiennym, ale to właśnie stało się przyczyną trwającego do XX wieku zamieszania wokół ustalenia autorstwa poszczególnych tekstów przypisywanych Węgerskiemu. Wspomniana anonimowość publikacji wierszy, a przede wszystkim istnienie w zasadzie tylko i wyłącznie w „drugim obiegu” stanisławowskiej literatury przysporzyło poecie już za życia wielu kłopotów – uważano go za autora wierszy, których sam nigdy by nie napisał, wierszy kojarzonych z nim tylko na zasadzie drastyczności tematyki lub śmiałości jej ujęcia, często niegodnych jego talentu.

Pierwsze wydanie dzieł poetyckich Węgerskiego ukazało się blisko 100 lat po jego śmierci¹. Edycja Karola Estreichera, jakkolwiek ważna z racji zebrania w jednym tomie niemal całej znanej oryginalnej twórczości młodego poety, zawierała jednak wiele tekstów, których Węgerski z pewnością nie napisał i tym samym uniemożliwiała obiektywną refleksję nad jego twórczością². Krytyczne i spełniające współczesne standardy edytorskie wydania Węgerskiego ujrzały światło dzienne dopiero po drugiej wojnie światowej. Na pierwszy

¹ K. Węgerski, *Pisma wierszem i prozą*, opr. K. Estreicher, Lwów 1882.

² Krytyczną analizę tego wydania przynosi *Nota edytorska* pióra Juliusza Gomulickiego, w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 252-254.

ogień poszły *Organy*³, które to dziełko publikację zawdzięcza prawdopodobnie swej antyklerykalnej wymowie, doskonale wpisującej się w ówczesny, marksistowski nurt badań nad literaturą oświeceniową. Mimo niesprzyjających naukowej refleksji czasów edycja Gomulickiego uchodzić może za wzór krytycznego wydania tekstu dawnego.

Pierwsze krytyczne wydanie poezji Węgierskiego ukazało się w roku 1974⁴ i wtedy dopiero, 187 lat po śmierci pisarza, dzięki bezcennemu wysiłkowi badawczemu Juliusza Wiktora Gomulickiego, ustalony został ostateczny kanon utworów tłumacza *Pigmaliona*. Wszystkie pozostałe wydania poezji tego poety są właściwie przedrukami edycji Gomulickiego. Na tymże wydaniu oparte zostały również wszelkie ustalenia w niniejszej pracy.

Wciąż nie wydany pozostaje jednak, cieszący się coraz większym zainteresowaniem badaczy, pełny prozatorski dorobek pisarza. Epistolarna i podróżnicza proza Węgierskiego ciągle czeka na swego współczesnego wydawcę, a przecież, jak dowodzą tego najnowsze badania, wnosi ona wiele do naszego rozumienia tej osobowości, a także stanowi intrygujący dokument czasów, w których powstała.

Osobną sprawą, ale mającą istotny związek z historią edycji tekstów, są koleje recepcji twórczości Węgierskiego. Choć poeta ten był twórcą, o którym jeszcze za jego życia zaciekle pisano i dyskutowano, to jednak przez wiele lat nie wypowiedziano na jego temat w zasadzie nic istotnego. W pismach poświęconych poecie dominowały skandalizujące wątki biograficzne, a twórczość, o której miano dość mętne pojęcie ze względu na nieustalony dorobek, stanowiła jedynie tło dla rozważań o jej autorze⁵. Pierwsza historycznoliteracka refleksja na temat tego pisarstwa narodziła się wraz z pierwszym wyda-

³ T. K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956.

⁴ T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974.

⁵ Por. przegląd tych tekstów w: K. Estreicher, *Bibliografia*, w: K. Węgierski, *Pisma...*, s. LXXXII-LXXXIII.

niem Węgerskiego. Jej autor, Karol Estreicher, był jednak klasycznym przedstawicielem dziewiętnastowiecznego biografizmu i, mimo naukowego zacięcia i przychylnego stosunku do poety, jego praca nie wniosła nic nowego do naszej wiedzy o pisarstwie Węgerskiego⁶.

Narodziny współczesnego literaturoznawstwa przyniosły pierwsze naukowe wypowiedzi o twórczości młodego pisarza, lecz w większości były to sądy krytyczne. Co zdumiewające, zaczęto z upodobaniem powtarzać utrwalone jeszcze w XVIII wieku twierdzenia o charakterze poezji Węgerskiego. W pracach autorów pierwszej połowy XX wieku poeta ten przedstawiany jest najczęściej jako prymitywny epigon Woltera, niepotrafiący swej twórczości nasycić niczym oryginalnym, jako zwykły rymopis, zostający wyraźnie w tyle za wielkimi poetami oświecenia, który swą sławę zawdzięcza tylko i wyłącznie frywolnej i prowokacyjnej aurze własnych wierszy. Za przykład niech posłużą charakterystyczne fragmenty prac Mieczysława Smolarskiego i Wacława Borowego:

O całe reszcie twórczości Węgerskiego [to znaczy poza *Organami* – dop. P. S.] da się ujemnie zauważyć, iż mimo pozornej śmiałości pióra, uderzał w niej talentu brak samodzielnego gestu. Próżno było szukać w nim jakiegoś rysu, któryby zadrgał nerwem polskim, młodzieńczym i żywym, któryby nie dał się pomieścić w sferze twórczości fernejskiego filozofa, a zajaśniałby żywym blaskiem kontrastu. Zaczął od tłumaczeń Woltera i pozostał w nim brak samodzielności. Pisał zresztą do dwudziestego czwartego ledwie roku życia, do epoki, w której talent najsilniej poczyna się rozwijać. W listach swoich [poetyckich – P. S.] (...) okazał się panegirystą, albo też czynił wycieczki na pospolitych i zawistnych Zoilów, których mędrkami mieniał (...)⁷.

Żył krótko i niezwykle, skończył nieszczęśliwie: tym wzbudza zainteresowanie i współczucie. Jako rymotwórca jest jednak mniej ciekawy. (...) Z tych wierszy jego, które znamy (niejeden mógł przepaść),

⁶ Por. K. Estreicher, *Wstęp*, w: K. Węgerski, *Pisma...*, s. I-LII.

⁷ M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 116.

wygląda natura rezonerska, sarkastyczna, zdolna do inwektywy i prawowania się, ale nie ujawniająca żadnego liryzmu ani fantazji. Uprawiał głównie satyrę (w różnych formach: listu poetyckiego, bajki, epigramatu etc.), ale przedmiotem jego satyry rzadko stają się sprawy ogólniejsze, przeważnie raczej osobiste (...). Często też jego satyra jest po prostu paszkwilem, co elektryzowało współczesnych, ale potomnych raczej napełnia obojętnością. W stosunku do wielkich i dramatycznych spraw swojej epoki więcej okazywał wzdgardliwej wzniosłości niż uczuciowego zaangażowania. (...) Lepiej o poezji myślał, niż ją praktykował⁸.

Szczególnie szkodliwa okazała się opinia Borowego, wypowiedziana w książce, która na długie lata stała się podstawowym źródłem wiedzy o osiemnastowiecznej poezji. Choć późniejsze charakterystyki pisarstwa Węgierskiego nie były już tak bezwzględne, to jednak w różnych ujęciach historycznoliterackich dominowało przekonanie, że poeta ten jest jedynie ubogim krewnym wielkich polskiego oświecenia⁹, rozślawnionym w epoce tylko dzięki kilku skandalizującym wierszom.

Zwrot nastąpił dopiero wraz z pracami Juliusza Wiktora Gomulickiego publikowanymi wraz z przygotowanymi przez niego wydaniami *Organów* i *Wierszy wybranych*¹⁰. Badacz ten okazał się nie tylko dociekliwym naukowcem, ale przede wszystkim niestrudzonym popularyzatorem twórczości starościca korytnickiego. Drugi z tekstów Gomulickiego okazał się przełomem, po raz pierwszy zaprezentowano w nim Węgierskiego, jako obdarzonego wielkim talentem, świadomego swego rzemiosła artystę. Gomulicki szczególnie mocno

⁸ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, (I wyd. 1948), s. 288-289, 292.

⁹ Na przykład Mieczysław Klimowicz stwierdza wprost: „Tomasz Kajetan Węgierski nie był poetą tej miary co Krasicki czy Trembecki”, w: M. Klimowicz, *Literatura oświecenia*, Warszawa 1990, s. 81.

¹⁰ J. W. Gomulicki, *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgierskiego*, posłowie w: T. K. Węgierski, *Organy... i J. W. Gomulicki, Młody „gniewny” polskiego oświecenia*, wstęp w: T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane....*

akcentował oryginalność pisarstwa Węgerskiego, której to cechy dotychczas uparcie mu odmawiano¹¹. I choć nie wszystkie sądy tego badacza po trzydziestu z górą latach wytrzymują próbę czasu, choć nie wszystkie są trafne i choć niektóre są ewidentnie przesadzone, jego tekst oznaczał punkt zwrotny w naukowej refleksji nad twórczością Węgerskiego.

Niemal równocześnie z pracą Gomulickiego swój szkic poświęcony przede wszystkim prozie starościca koryntnickiego opublikowała Teresa Kostkiewiczowa¹². W ujęciu tej badaczki Węgerski objawił się jako fascynująca osobowość, wnikliwy obserwator ludzi i przyrody, oryginalny myśliciel, wreszcie namiętny kochanek. Wnioski Kostkiewiczowej były tym cenniejsze, iż oparte zostały na analizie tekstów dotychczas lekceważonych i zapomnianych lub co najwyżej traktowanych jako krajoznawcza ciekawostka – francuskich listach miłosnych i dziennikach z podróży po Europie i Ameryce Północnej pisanych przez Węgerskiego już po wyjeździe z Polski.

Szkie Gomulickiego i Kostkiewiczowej przywróciły Węgerskiemu zasłużone miejsce w historii literatury polskiego oświecenia. Od tej pory znaczenia tego pisarza nie trzeba było już udowadniać, lecz można było skupić się na wybranych aspektach jego spuścizny. W tym duchu utrzymany był tekst Antoniego Czyża¹³, w którym autor zaproponował zupełnie nowe podejście do twórczości młodego poety. Utrzymany w duchu nowego biografizmu i „lektury egzystencjalnej” szkic, choć nie wszystkim przypadł do gustu, ukazywał Węgerskiego jako twórcę, którego dzieło w sposób organiczny łączy się z biografią, „istniejącego” w dziele, a także takiego, którego żywot można „czytać” niczym książkę. Węgerski Czyża to postać szukająca

¹¹ Zob. J. W. Gomulicki, *Młody „gniewny”...*, s. 37-41.

¹² *Miejsce Węgerskiego*, w: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 351-380.

¹³ A. Czyż, *Ten, który płynie „na lasce fał”*. *Droga duchowa Węgerskiego*, „Ogród” 1992, nr 3-4, przedruk w: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, pod red. A. Czyża i S. Szczęsnego, Bydgoszcz 1997, s. 147-170.

swego miejsca w świecie i wśród ludzi, dająca swym poszukiwaniom fascynujący wyraz w swej różnorodnej i frapującej twórczości.

W końcu jednak Węgierski doczekał się monografisty. W 2001 roku opublikowana została książka Pawła Kaczyńskiego omawiająca całość zachowanego do naszych czasów dorobku prozatorskiego autora *Organów*¹⁴. Paradoksalnie więc Węgierski – poeta został najpierw zbadany przez naukowe szkiełko i oko jako autor tekstów prozatorskich i to stanowiących pozornie marginesy jego pisarstwa: listów dedykacyjnych, przedmów, młodzieńczych oracji, a także wspomnianych już kilkakrotnie francuskich pism emigracyjnych. W ujęciu Kaczyńskiego jednak rozważania o tych, wydawało by się, nieważnych utworach stanowią cenny szkic do portretu osobowości twórczej poety, jego stosunku do ludzi, z którymi przyszło mu żyć, stosunków społecznych i organizacji państwa (sprawa sporu z rodziną Wilczewskich, obserwacja „narodzin narodu” amerykańskiego), spraw kultury, konwencji literackich oraz wartości i roli własnej twórczości. Nietrudno zauważyć, że większość z tych tematów odnaleźć można w tekstach poetyckich tego pisarza. Interesujące wnioski Kaczyńskiego stanowią więc cenną podbudowę do badań poezji Węgierskiego.

Wobec braku polskiej monografii poezji Węgierskiego zdumiewający musi być fakt istnienia takiej monografii w języku... rosyjskim. Mowa tu o pracy radzieckiego badacza N. P. Bobrika *Polski poeta oświeceniowy Tomasz Kajetan Węgierski 1755-1787*¹⁵. Książka ta spotkała się jednak z bardzo surowymi i niechętnymi opiniami polskich badaczy. Jako mierną pod względem poznawczym określił ją Mieczysław Klimowicz¹⁶. Za Klimowiczem podobną opinię

¹⁴ P. Kaczyński, *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetan Węgierskiego. Studia i przekroje*, Wrocław 2001.

¹⁵ N. P. Bobrik, *Pol'skij poet-prosvietitel' Tomaš Kajetan Viengierskij 1755-1787*, Moskwa 1981.

¹⁶ „Praca ta budzi jednak wiele zastrzeżeń, nie tylko ze względu na bogate inkrustowanie jej złotymi myślami klasyków marksizmu-leninizmu”. (M. Klimowicz, *Wskazówki bibliograficzne w: tegoż, Oświecenie*, Warszawa 1999, s. 549).

wyraził Kaczyński¹⁷. Czy były to opinie zasadne i usprawiedliwione? Przede wszystkim chyba niesprawiedliwe. Zarzut obszernego cytowania klasyków marksizmu-leninizmu nie znajduje potwierdzenia w faktach: na ogólną liczbę 449 odwołań do innych prac książka Bobrika tylko 5 (słownie: pięć) razy odsyła czytelnika do przemysłów Engelsa i Lenina. Jak na ponure standardy radzieckiej nauki wynik ten należy uznać za znikomy. Ponadto autor wykorzystuje marksistowski kontekst jedynie w części biograficznej, rezygnując z niego w historycznoliterackiej partii swej książki. Zarzut ten jest tym bardziej krzywdzący, że praca rosyjskiego badacza imponuje przygotowaniem źródłowym – Bobrik wyczerpująco cytuje wszystkich najważniejszych polskich badaczy zajmujących się historią literatury oświecenia (zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, w tym Klimowicza), opiera się na solidnym przygotowaniu źródłowym i faktograficznym. Na korzyść naukowca przemawia ponadto obszerność jego rozprawy – 318 stron tekstu i to, że Węgerskim zajmował się najwyraźniej przez wiele lat: pierwsze cytowane przez niego własne prace poświęcone twórczości tego pisarza pochodzą z końca lat 50. Uzupełnieniem rozprawy jest ponadto załączony na końcu wybór piętnastu najważniejszych wierszy Węgerskiego w rosyjskich przekładach (m.in. *Złe czasy, nie ja, Sąd czterech ministrów, List do wierszopisów, Myśl moja, Portrety pięciu Elżbiet, Filozof, Na wjazd senatora do Warszawy*), co szczególnie istotne wobec braku zagranicznych wydań Węgerskiego. Cenny jest również, szczególnie z radzieckiej perspektywy, dość trzeźwo napisany wstęp historyczny poprzedzający rozważania historycznoliterackie, sytuujący pisarstwo Węgerskiego w szerszej, nieznannej zagranicznemu czytelnikowi rzeczywistości Polski XVIII wieku.

Nie oznacza to rzecz jasna, że książka Bobrika pozbawiona jest wad i może zostać bezkrytycznie uznana za kompendium wiedzy o Węgerskim – poecie. Lista jego przewin jest bowiem co najmniej

¹⁷ P. Kaczyński, *Niedokończona podróż...*, s. 12.

tak długa jak lista zasług. Przede wszystkim brak w omawianej pracy barokowego kontekstu, stale obecnego w myśleniu o literaturze oświeconych poetów, którzy, zwalczając sarmackie gusta literackie, czerpali jednocześnie pełnymi garściami z bezdennej skarbnicy polskiej poezji poprzednich 150 lat. Bez dostrzeżenia tego fenomenu, bardzo zauważalnego właśnie u Węgierskiego, trudno o rzeczową refleksję nad tymi tekstami. Kolejnym uderzającym brakiem analizy Bobrika są dość dyskusyjne założenia genologiczne dotyczące uprawianych w oświeceniu gatunków poetyckich. Otóż dla radzieckiego badacza nadrzędną kategorią myślenia o poezji Węgierskiego jest satyra, którą, jego zdaniem, reprezentują takie formy jak baśń czy list poetycki¹⁸. Kłóci się to w oczywisty sposób z przyjętą w polskim literaturoznawstwie perspektywą, a ponadto nie do końca zgodne jest z charakterem twórczości samego Węgierskiego, o czym szczegółowo będzie mowa w dalszych rozdziałach niniejszej pracy. Ustanowienie satyry jako nadrzędnej formy ekspresji poetyckiej w twórczości autora *Mojej ekskuzy*, skutecznie eliminuje z rozważań Bobrika liryczną twórczość tego poety, tak ważną dla zrozumienia fenomenu jego pisarstwa. Świadczy o tym także zamieszczony na końcu omawianej pozycji wybór wierszy – znalazły się tam tylko dwa (*Złe czasy, nie ja* i *Filozof*) z wierszy analizowanych w niniejszej pracy w rozdziale *Liryka osobista Węgierskiego*, a przecież niektóre z nich to prawdziwe perły poetyckie. Wszystko dlatego, że dla Bobrika Węgierski to przede wszystkim poeta „antyfeudalny”, które to stanowisko, jakkolwiek niedalekie od prawdy, jest jednak rażącym uproszczeniem. W efekcie – i to jest zarzut najpoważniejszy – w rozprawie radzieckiego badacza zupełnie zachwiane zostały wewnętrzne proporcje pisarstwa starościca korytnickiego. Z dwóch rozdziałów poświęconych analizie jego poezji jeden traktuje o całym dorobku pojedynczych wierszy

¹⁸ Zob. rozdział: *Gława triet'ja. Satiriczieskaja poezija T. K. Viengierskawo. Satiry, basni, poeticzieskije poslanija, pamfliety*, w: N. P. Bobrik, *Pol'skij poet...*, s. 136-199.

poety (64 strony), a drugi (ostatni w ogóle) o *Organach* (89 stron)¹⁹. To przesunięcie punktu ciężkości na nie do końca oryginalny, młodzieńczy tekst kosztem naprawdę wartościowych utworów ostatnich dwóch lat twórczości Węgierskiego, jest efektem tropienia owego „antyfeudalizmu”. I tu zdumiewające *faux pas* radzieckiego badacza: o ile rzeczony poeta rzeczywiście w pewnym sensie kontestował porządek społeczny, w którym przyszło mu żyć, o tyle wskazanie infantylnie antyklerykalnych *Organów*, jako *opus magnum* pisarza wydaje się być posunięciem krzywdzącym. Węgierski istotnie atakował „system”, ale zdarzało mu się to robić w sposób o wiele dojrzszy i wysmakowany.

Książka N. P. Bobrika *Pol'skij poet-prosvietitel'...*, jakkolwiek nie zasługuje na odrzucenie *en bloc*, nie wyczerpuje w najmniejszym stopniu wszystkich tajemnic poezji Węgierskiego. Obecnie służyć może przede wszystkim jako obcojęzyczna dokumentacja stanu badań tej twórczości sprzed dwudziestu lat. Jej poważną słabością pozostaje jednak nazbyt ideologiczne podejście do wierszy poety, rozpatrywanie ich raczej z perspektywy ogólnospołecznej, a nie problemów jednostkowej osobowości twórczej.

Najnowszą wypowiedź naukową na temat poezji Węgierskiego przynosi książka Witolda Wojtowicza *Milczenie bogów*²⁰. Wojtowicz poświęca temu poecie cały rozdział, *Wyznania cynika*, ale swoje uwagi ogranicza praktycznie tylko do analizy jednego wiersza, *Mojej ekskuzy*. Mimo bardzo nowoczesnego podejścia do zagadnienia, wnioski wspomnianego badacza budzą mieszane uczucia. Opierając swoją analizę na bardzo skromnym materiale Wojtowicz trafnie wskazuje większość cech charakterystycznych dla poezji Węgierskiego – skłonność do parodii form i strategii literackich, kluczową sprawę

¹⁹ Zob. rozdział: *Gława czietwertajja. Poema „Organ”. Jejo rol' w razwittii gieroj-komiczieskawo żanra w pol'skoj litieraturie i jejo obszcziestwiennie-politiczieskoje znaczenije*, w: N. P. Bobrik, *Pol'skij poet...*, s. 200-289.

²⁰ W. Wojtowicz, *Milczenie bogów. Szkice i studia o liryce oświecenia*, Warszawa 2006, s. 27-61.

ironii i autoironii w budowaniu znaczeń w tej poezji. Z drugiej strony wydaje się jednak, że autor *Milczenia bogów* traktuje poezję autora *Ostatniego wtorku* z nadmierną powagą, z jednej strony przywołując przesadne konteksty interpretacyjne (Freud, Kierkegaard), z drugiej strony nie zauważając przewrotnej gry z czytelnikiem, jaką prowadzi autor *Mojej ekskuzy*. Zaskakująco serio traktuje też Wojtowicz obecne w liryce Węgierskiego satyryczne obrazy chrześcijańskiego raju, wyciągając z nich zbyt daleko idące wnioski interpretacyjne i światopoglądowe a nie dostrzegając, że w większości zaczerpnięte są one z dzieł literackich mistrzów poety – *Dziewicy orleańskiej* i *Listów perskich*. Najwięcej jednak zastrzeżeń budzi potraktowanie poezji Węgierskiego jako funkcji sytuacji społeczno-politycznej osiemnastowiecznej Polski przy jednoczesnej rezygnacji z dostrzeżenia literackiej wartości omawianej poezji. Wojtowicz, za Borowym, wierzy, że źródłem ironii i cynizmu Węgierskiego, jest przekonanie o niemożności osiągnięcia ziemskich zaszczytów. Postawa ta miała być remedium na frustrację związaną z pozycją społeczną poety. Choć strategia literacka poety usprawiedliwia takie odczytania, to jednak zauważyć należy, że mamy tu do czynienia z rewitalizacją biografizmu w jej najgorszym i najmniej produktywnym pod względem naukowym kształcie. Zupełnym nieporozumieniem jest podsumowanie rozważań o Węgierskim za pomocą przestarzałych, a co najważniejsze skrajnie subiektywnych i wartościujących, sądów Wacława Borowego.

Prezentowana rozprawa opierać się będzie na zupełnie odmiennych założeniach. Poezja Węgierskiego zostanie ukazana w perspektywie dynamicznej, a nie, jak u Bobrika, statycznej. Podstawowym przekonaniem, towarzyszącym organizacji materiału badawczego, będzie twierdzenie, iż w pisarstwie autora *Ostatniego wtorku* zachodzi wyraźny i dający się opisać proces, który można określić jako narodziny i rozwój indywidualności poetyckiej, pokrywający się

z linearną osią czasu i trwający od powstania pierwszych młodzieńcych utworów Węgierskiego aż do jego ostatnich czterech emigracyjnych liryków. Ze względu na charakter literatury XVIII wieku, wspierającej się niemal zawsze autorytetem poetyk normatywnych i pozostającej nieustannie w kręgu oddziaływania tradycji kulturowej, oczywistym jest, że wspomniany rozwój indywidualności poety musi odbywać się w interakcji z pojęciami gatunków literackich, ogólnie rozumianej zasady stosowności oraz istnieniem intelektualnych i duchowych patronów młodego pisarza. Ta podstawowa konstatacja stanie się punktem wyjścia do segmentacji poezji Węgierskiego, ułatwiającej wyraziste ukazanie wspomnianego procesu rozwojowego w jego dziele.

W rozdziale pierwszym zostaną omówione debiutanckie wiersze Węgierskiego, istotne dla zrozumienia punktu wyjścia jego drogi artystycznej. Zaliczone do tej grupy utwory są świadectwem dążenia poety – debiutanta do wpisania się nowo powstałe środowisko pierwszych szermierzy oświecenia stanisławowskiego. W rozdziale następnym omówione będą, wyodrębnione z tekstów pochodzących z różnych etapów działalności Węgierskiego, najważniejsze wypowiedzi pisarza poświęcone jego rozumieniu idealnego modelu literatury. Moment to w duchowej drodze poety o tyle istotny, iż jest on jednocześnie wyrazem szacunku młodego twórcy dla literackiej normy, zasady *bienséance* i uznania dla swych wielkich poprzedników i współczesnych, jak również pierwszym istotnym świadectwem jego własnego pojmowania zadań poezji, które w pełni dojdzie do głosu w utworach z lat 1777-1781. Rozdział trzeci poświęcony listom poetyckim Węgierskiego ma za zadanie ukazanie go jako w pełni ukształtowanego poety oświeceniowego, uprawiającego ze swobodą znamionującą już dojrzałego twórcę najbardziej charakterystyczny dla poezji „wieku filozofów” gatunek poetycki. Przez kontrast do tej „oficjalnej” twórczości w rozdziale czwartym autor *Organów* objawi się jako – we współczesnym rozumieniu tego słowa – liryk, potrafiący zbudować swój własny, niemal intymny świat poetyckich przeżyć

i przemysła. Dwa następne rozdziały ukazą Węgierskiego jako szydercę, w pierwszym – wzorem Horacego i Woltera szydzącego z swoich adwersarzy, w drugim – ze skostniałych, bądź dopiero powstałych form i konwencji literackich. W obu przypadkach będzie to dowodem na osiągnięcie przez pisarza ostatecznego etapu w rozwoju indywidualności twórczej, wykształcenia silnej osobowości godnej przeciwstawić się wszystkiemu, co nie jest ekspresją poetyckiego „ja”. W rozdziale ostatnim autor *Portretu pięciu Elżbiet* zostanie zaprezentowany jako utalentowany tłumacz, który nawet przyswajając polskiemu czytelnikowi teksty innych twórców, w tym wypadku J. J. Rousseau i Woltera, będzie potrafił odcisnąć na tych nieswoich przecież utworach indywidualne piętno, pozostając zawsze rozpoznawalnym, świadomym swego rzemiosła i celu, poetą.

W obrębie poszczególnych rozdziałów przyjęta zostanie rzadko spotykana strategia analizowania poszczególnych wierszy, a nie bardziej tradycyjna metoda ujęć problemowych, podkreślania stałych motywów czy omawiania typowych realizacji form literackich. Tego typu ujęcie usprawiedliwia charakter poezji Węgierskiego, który nie stworzył dwóch podobnych do siebie wierszy, z uświęconych konwencją literackich form korzystał z daleko posuniętą nonszalancją, a parodystyczny i ironiczny stosunek do wykorzystywanych przez niego literackich wzorców za każdym razem służy do budowania nowych znaczeń. Nie jest to też, co przyjdzie wielokrotnie podkreślić, postawa konsekwentna, dlatego też traktowanie wierszy Węgierskiego za każdym razem jako jednostkowych wypowiedzi poetyckich wydaje się jak najbardziej wskazane.

Podstawą rozważań na temat poezji Tomasza Kajetana Węgierskiego jest edycja *Wierszy wybranych* tego poety dokonana przez Juliusza W. Gomulickiego, a same uwagi ograniczone są tylko do wierszy, których autorstwo nie budzi najmniejszych wątpliwości, które znane były w epoce i które dzięki temu nie powinny budzić żadnych

kontrowersji interpretacyjnych. Wydaje się bowiem, iż, wobec braku całościowego opracowania monograficznego, sprawą najwyższej wagi jest przede wszystkim zanalizowanie tej części dorobku autora *Myśli mojej*, która bez cienia wątpliwości wyszła spod jego pióra, a co do której wypowiedziano wiele sprzecznych, krzywdzących, bądź – mówiąc wprost – nieprawdziwych uwag. Dopiero wtedy możliwa będzie naukowa refleksja nad tekstami, których autorstwo jest wątpliwe.

II. Debiut

Debiut pisarski Węgierskiego nie rozślawił jego imienia. Czasem jednak od czysto literackiej wartości pierwszych utworów młodego pisarza ważniejsze są okoliczności, w jakich debiutował. Na okoliczności te składają się przede wszystkim czas debiutu, środowisko intelektualne, w którym kształtuje się umysł i gust przyszłego pisarza. Węgierski odbywał swą edukację w jezuickim Collegium Nobilium w Warszawie, gdzie kształcił się między innymi pod kierunkiem Adama Naruszewicza. Umiejętność pisania wierszy, zarówno polskich, jak i wciąż jeszcze łacińskich, należała do podstawowych składników edukacji ucznia w owych czasach. Ta masowa „produkcja” poetów spotkała się zresztą z czasem z ostrą krytyką samego Węgierskiego – który w niej właśnie będzie upatrywał przyczyn niskiego poziomu literatury polskiej swoich czasów. Tak czy owak pisanie wierszy należało do szkolnych obowiązków przyszłego autora *Organów*, a jako że dostrzeżono u niego zdolność i łatwość operowania słowem, bardzo szybko ułatwiono mu debiut, a w zasadzie debiuty, bowiem Tomasz Kajetan prezentował się polskim czytelnikom stopniowo, w kilku odsłonach. Pierwszy jego znany tekst, dzieło zaledwie czternastolatka, to *Mowa do Jego Królewskiej Mci* wygłoszona w obecności Stanisława Augusta Poniatowskiego w roku 1770 i w tym samym roku ogłoszona drukiem w „Wiadomościach Warszawskich”. Rok później, w 1771 roku, prezentuje się Węgierski światu już jako poeta, drukując w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych” przekład francuskiego wiersza *Porównanie Karola V, cesarza, z Franciszkiem I, królem francuskim*.

I wreszcie debiut autorski w tragicznym roku 1772, również na łamach prestiżowych już wówczas „Zabaw” – oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* dedykowana swemu ówczesnemu mistrzowi literackiemu i intelektualnemu, Adamowi Naruszewiczowi¹.

Warto się nad tymi kilkoma przywołanymi powyżej faktami bliżej zastanowić. Sprawa najistotniejsza to daty, a raczej ta ostatnia – 1772 – istotna dla Węgierskiego najbardziej, ale również znacząca w szerszej perspektywie, zarówno historycznej, jak i literackiej. Debiut poety zbiega się w czasie z I rozbiorem Polski. Powszechnie uważa się, że szok związany z tym wydarzeniem odegrał wielką rolę w kształtowaniu dojrzałego okresu polskiego oświecenia. Węgierski więc, publikując w tym czasie tekst wpisujący się w program królewskiego obozu reform, znalazł się w pierwszym szeregu pisarzy odpowiedzialnych za narodziny oświecenia stanisławowskiego.

Z momentem historycznym wiąże się jeszcze jeden znaczący aspekt. Niektórzy badacze dopatrują się preoświeceniowych tendencji w literaturze polskiej już od lat 40. XVIII stulecia², na przełomie lat 60. i 70. klasycyzujące wzorce w literaturze nie były już żadną rewelacją. Faktem jest jednak, że wraz z trwaniem w latach 1768-1772 Konfederacji Barskiej nastąpiła w kulturze polskiej bezprzykładna kontrofensywa pozornie dawno już przebrzmiałej estetyki barokowej³. Oczywiście jest, że debiutujący w tym czasie twórca musi dokonać wyboru i że wybór ten pociąga za sobą daleko idące konsekwencje, które wywierają wpływ na całą jego późniejszą twórczość. Nie mamy żadnych świadectw dotyczących rozterek tego typu

¹ Chronologia tych tekstów na podstawie cytowanych już ustaleń J. W. Gomulickiego oraz hasła *Węgierski Tomasz Kajetan*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. II, s. 576.

² Rekapitulację spornych sądów na temat początku polskiego oświecenia przynosi rozprawa Janusza Maciejewskiego *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*, Seria II, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 5-127.

³ Por. J. Maciejewski, *Literatura barska (1767-1772)*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, Kraków 1972, s. 59-89.

u bardzo młodego jeszcze wówczas Węgierskiego, wiemy natomiast jedno – poetyka i wydzźwięk tych kilku wierszy stawiają go zdecydowanie w obozie twórców lansujących nową estetykę literacką.

Kolejnym czynnikiem, którego znaczenie trudno przecenić, jest charakter odebranej przez przyszłego poetę w Collegium Nobilium edukacji⁴. Warto pamiętać o obcowaniu młodego człowieka z klasycznymi wzorcami literackimi i kulturowymi, kształcenie nastawione na umiejętności czysto praktyczne, zarówno w sferze literackiej, jak i oratorskiej oraz nowoczesna edukacja polityczna i uświadamianie problemów współczesności – wszystko zostawi swój ślad w późniejszych tekstach Węgierskiego.

I rzecz ostatnia, także niezmiernie istotna, wiek debiutanta. Węgierski, urodzony w 1756 roku⁵, w tym samym roku co Mozart, jest też w literaturze naszego oświecenia odpowiednikiem genialnego salzburgczyka, przynajmniej jeśli chodzi o szybkość rozkwitu jego talentu. Czytając pierwsze utwory autora *Hilasa i Celeryny* musimy ciągle pamiętać, że mamy do czynienia z tekstami pisanymi za ledwie przez szesnastolatka. Oczywistym jest więc, że wiersze takie nie mogą odznaczać się zbyt dużą samodzielnością myśli i śmiałością poglądów. Oczywistym jest także, że tak młody poeta ma swojego mistrza i poetyckiego mentora. Na szczęście dla Węgierskiego miał on mistrza najlepszego z możliwych, Adama Naruszewicza. To, że tak silna i oryginalna osobowość artystyczna wywierać będzie wpływ na młodego twórcę, jest rzeczą naturalną. Równie naturalne w tej sytuacji jest nastawienie, z jakim młody adept literatury przystępuje do samodzielnej twórczości. Podstawową rolę tekstów pisanych w takiej sytuacji jest udowodnienie, iż ich autor posiadał w zadowalającym stopniu tajniki sztuki poetyckiej, dobrze opanował warsztat literacki

⁴ Zob.: Ks. L. Piechnik, *Jezuickie Collegium Nobilium w Warszawie*, w: *Z dziejów szkolnictwa jezuickiego w Warszawie*, Kraków 1994, s. 146-177.

⁵ Jerzy Snopek podaje jako prawdopodobną datę urodzin Węgierskiego również rok 1755, (J. Snopek, *Tomasz Kajetan Węgierski (1756-1787)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992 t. 1, s. 658).

i umiejętnie potrafi naśladować stawiane mu za przykład wzorce. Ten swego rodzaju test pozwoli dopiero na obwołanie nieopierzonego debiutanta poetą z prawdziwego zdarzenia.

Wszystkie te czynniki wywarły wpływ na kształt debiutanckich wierszy Węgierskiego. W swej istocie są one wypadkową opisanych już okoliczności i – pozornie – niczym poza tym. Wydaje się jednak celowe bliższe ich scharakteryzowanie z kilku co najmniej powodów. Przede wszystkim będzie to okazją do prześledzenia stopnia literackiej świadomości debiutanta, a także opanowania przez niego podstawowych dla literatury tamtych czasów form wypowiedzi poetyckich. Wydaje się także, że dokładne zanalizowanie tych kilku pierwszych wierszy, określanych zazwyczaj jako wtórne lub w najlepszym wypadku uzależnione od wpływów już dojrzałych twórców, w przypadku poety, którego twórczość odznaczać się będzie daleko posuniętą oryginalnością i bezkompromisowością, może okazać się ciekawym i pouczającym eksperymentem.

Początkowy dorobek Węgierskiego nie przedstawia się imponująco, szczególnie jeśli porównać go z późniejszą erupcją twórczości zarówno oryginalnej, jak i translatorskiej z lat 1775-1779. Podstawowym jego wyróżnikiem jest wyraźny wpływ poezji Adama Naruszewicza. W latach 1772-1774 nie był on już wprawdzie nauczycielem twórcy *Ostatniego wtorku*, lecz w dalszym ciągu pozostawał jego opiekunem literackim i protektorem. Jemu też zawdzięcza Węgierski publikację swoich pierwszych tekstów na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”. Te cztery wiersze ze wspomnianego okresu są specyfiką potwierdzającą zdecydowanie ćwiczebny charakter pierwszych prób poetyckich. Węgierski dał bowiem popis zdolności literackich w podstawowych dla oświecenia gatunkach wypowiedzi poetyckiej: sielance, odzie, wierszu politycznym (zbliżonym w charakterze do typowego listu poetyckiego, którą to formę w dalszych latach najczęściej będzie uprawiał), wreszcie w bajce.

Pierwszy z tych wierszy, sielanka *Hilas i Celeryna*, uznana przez Gomulickiego za najwcześniejszy znany utwór Węgieńskiego, jest skrajnie konwencjonalny. Wspomniany badacz wyraża się o nim i o nieco późniejszej odzie *O małym ludzi uczonych poważaniu* dość bezpardonowo:

są to wiersze naśladowcze i konwencjonalne, niewolniczo utrzymane w ramach przepisów regulujących odpowiednie gatunki literackie i dlatego tylko interesujące, że stanowią jedyne w swoim rodzaju preparat poetycki, w którym całkowicie zagubiła się indywidualność autora, posłusznie idącego torem wytyczonym mu przez mistrzów⁶.

Wiersz zaczyna się klasyczną w formie inwokacją:

Siostry meońskie, mądre panny Helikonu,

Wdzięcznym proszę, użyźcie mi tonu!

(*Hilas i Celeryna*, w. 1-2)⁷

Tylko w niej występuje konstrukcja znana jako „ja mówiące w wierszu”; po wstępnym apelu do muz, które mają pomóc w realizacji prostego planu poetyckiego – „naśladować prostego w słowach Teokryta”, znikają z wiersza wszelkie wypowiedzi w pierwszej osobie. W dalszym ciągu wiersza poeta snuje dość banalną opowieść o czulej miłości dwojga pasterzy. Cnotliwa i nieśmiała Celeryna unika równie nieśmiałyłch dowodów miłości ze strony zakochanego Hilasa, przedkładając prostą przyjaźń nad miłość. Niedoszły kochanek całkiem niespodziewanie reaguje na jej odmowę z entuzjazmem i na tym sprawa by się zakończyła, gdyby nie dziwaczny finał wiersza:

⁶ J. W. Gomulicki, *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*, wstęp w: T. K. Węgieński, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 13.

⁷ Wszystkie cytaty z wierszy Węgieńskiego zamieszczone w niniejszej pracy, o ile w tekście nie podano inaczej, za wydaniem T. K. Węgieński, *Wiersze wybrane*, dz. cyt.

Więc oni, porzuciwszy te rozmowy spolne,
Gnali w dom ciche owce i capy swawolne,
A sami, do koszarów zagnawszy swe trzody,
W miękkim spaniu z gorąca szukali ochłody.

(*Hilas i Celeryna*, w. 65-68)

Trudno orzec, czy dwuznaczność tych wersów jest zamierzona, czy wynika po prostu z niedoświadczenia autora. O wiele atrakcyjniejsze od treści wydaje się jednak ukształtowanie formalne utworu, zdradzające już pewną znajomość środków poetyckich i zasad ich efektywnego wykorzystania.

Słusznie podkreśla Gomulicki zauważalną zależność stylu tego wiersza od poetyki Naruszewicza, który sam był przecież zasłużonym twórcą sielanek⁸. W sferze leksykalno-syntaktycznej Naruszewicza najbardziej przypomina oczywiście charakterystyczny epitet „wdzięcnorymny”, ale przede wszystkim odwołujący się bardzo silnie do barokowych wzorców inwersyjny szyk wyrazów, który występuje praktycznie w całym tekście. Z barokiem i stylem Naruszewicza związana jest retoryczność, która tu została uwypuklona dzięki pojawiającym się dwukrotnie typowym anaforam:

Tam albowiem ma gniazdo wesołość niewinna
Tam najmiłsza zabawka, lubo Jest dziecinną
Tam żadnym nie stroskana myśl wolna staraniem (...)

(*Hilas i Celeryna*, w. 7-9)

albo:

Czy piękną konwaliją ujrzał w czystym lesie,
Czyli róże szkarłatną, to jej za dar niesie;

⁸ Por. J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967; o stylu Naruszewicza pobieżnie wspomina również Borowy (W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 89-97).

Czy ułapił wiewiórkę młodą gdzie na dębie,
Czy mu się śnieżne w gnieździe wylęgły gołębie,
Czyli najtłustsze jagnię, czyli srokaciny
Upiętrzoną sarneczkę, to dla Celeryny
Chował wszystko (...)

(Hilas i Celeryna, w. 25-31)

Podobne wyliczanki w późniejszych wierszach Węgierskiego staną się zjawiskiem częstszym i za każdym razem, kiedy poeta będzie się uciekał do tego środka retorycznego, zmagać się będzie z problemem przełamывania nieuniknionej monotonii.

Zdolnego jednak poetę i przyszłego „prawdziwego Węgierskiego” zdrazca wszakże dopiero pod koniec wiersza wspaniała odpowiedź Celeryny:

Puść mię – rzecz – mój drogi Hilasie, puść, proszę;
Niechaj żadnej na sercu miłości nic noszę;
Puść, jeżeliś przyjaciel, bo kiedy się zbracę
Miłością z tobą, dni me wesołe utracę –
Czy ci nie dosyć tego, żem ci się z przyjaźnią
Oświadczyła? – i tomem czyniła z bojaźnią.

(Hilas i Celeryna, w. 51-56)

Ta kwestia stanowi kulminacyjny punkt utworu. Warto zwrócić uwagę, że młody poeta z pełną świadomością podkreśla moment największego napięcia, stosując zaskakującą po dotychczasowej monotonii wersyfikacyjnej i intonacyjnej tekstu, mistrzowską przerzutnię. W ten sposób będzie jeszcze urozmaicał Węgierski swoje utwory wielokrotnie. Trzeba też podkreślić, że daje tu znać o sobie wzorcowe wykształcenie retoryczne debutanta. Kształt tego fragmentu jest bowiem zgodny z naturalnym rytmem mowy: napięcie kwestii

Celeryny stopniowo wzrasta aż do momentu, w którym wspomniana przerzutnia zaznacza punkt kulminacyjny, po czym następuje chwila milczenia, zaznaczona tu myślnikiem i wreszcie pełne wyrzutu wypowiedzenie „i tomem uczyniła z bojaźnią”, wypowiedziane już na niższym poziomie intonacyjnym. Należy podkreślić, iż po raz pierwszy manifestuje się tu bardzo dla Węgerskiego charakterystyczna tendencja do kształtowania swojej poezji na wzór ujętej w wersyfikacyjne ramy naturalnej mowy ludzkiej.

Oficjalnym natomiast debiutem Węgerskiego jest znacznie poważniejszy i znacznie bardziej efektowny wiersz o bardzo rozbudowanym tytule *Do Jmci Księdza Adama Naruszewicza S. J. O Małym ludzi uczonych poważaniu. Oda*. Ten utwór to w zasadzie też ćwiczenie poetyckie, a jednak dotyczące o wiele bardziej wymagającej i kunsztownej formy, jaką jest oda. Oda jako forma wypowiedzi poetyckiej uprawiana była przez wszystkich twórców literatury oświeceniowej, toteż umiejętność tworzenia wierszy tego typu była warunkiem *sine qua non* wstąpienia do panteonu polskiej liryki XVIII wieku⁹. Oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* nie reprezentuje wybranego rodzaju ody, lecz stanowi interesujące połączenie co najmniej kilku jej odmian, zarówno pod względem treści jak i formy.

Wiersz ma wyraźną trójdzielną budowę, w czym widać tu dość przejrzyste odwołanie się do tak zwanej ody pindarycznej, na którą składają się strofa, antystrofa i epoda¹⁰. Całość ma budowę stroficzną, co też jest zjawiskiem typowym dla ody i – trzeba to od razu podkreślić – nietypowym dla samego Węgerskiego, który w późniejszych swych wierszach niezmiernie rzadko konstruował swoje wiersze w ten sposób. Cała pierwsza część obejmująca pięć strof ma formę podniosłej apostrofy skierowanej do adresata wiersza, Adama Naruszewicza.

⁹ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

¹⁰ Więcej informacji na ten temat zob. A. Szastyńska-Siemion, wstęp w: Pindar, *Wybór poezji*, Wrocław 1981, BN II – 191, s. XXXVII-XLVII.

Ty, co Pegazem jeździsz, koniem bystrolotnym,
Coć płynie wena w wierszu sercem tak ochotnym,
Iż to każdy przyznaje i każdy powiada,
Żeć Muzy forytują, Febus lejcem włada.

(Do Jmci Księdza Adama..., w. 1-4)

Jest więc ta pierwsza część klasycznym przykładem ody okolicznościowej, panegirycznej. Autor wiersza występuje w roli składającego hołd własnemu mecenasowi: tematem całej tej części jest bowiem ukazanie niezwykłości i ogromu talentu poetyckiego Naruszewicza. Nietrudno oczywiście zauważyć, że fragment ten, który Naruszewicza dotyczy na poziomie znaczenia tekstu, jest również naruszewiczowski na poziomie poetyki. Zależności pomiędzy charakterystycznym stylem autora *Sielanek* a konstrukcją tego wiersza są tu bardzo widoczne. Znaczące, jeszcze w dużej mierze barokowe, akcenty to znów szyk przestawny, widoczny już chociażby w samym tytule. Ponadto dobór słownictwa, jakim posłużył się w tym tekście autor wskazuje na wpływ wspomnianego nauczyciela. Antyczne obrazowanie w tym utworze również bardzo przypomina wiersze Naruszewicza. Jak wiadomo, ten przejaw stylu poetyckiego przynależy jednocześnie do arsenału środków właściwych barokowi, jak i poetyce klasycyzującej. Wykorzystanie przez Węgierskiego zarówno motywów właściwych poezji sarmackiej (Febus, Pegaz), jak i typowo klasycystycznych (Muzy, Orfeusz) jest odbiciem podobnej dychotomii w twórczości samego Naruszewicza.

Wpływ autora *Chudego literata* przejawia się w tym utworze także w posługiwaniu się przez poetę charakterystycznymi epitetami. To zagadnienie jest godne bliższej analizy. Juliusz W. Gomulicki pisze, iż omawiany wiersz „tak wiernie odbija kształt i styl ód samego Naruszewicza (...), że (...) można by ją potraktować jako udany pastisz, jeżeli w ogóle nie parodię, wierszy tamtego poety”¹¹. Istotnie.

¹¹ J. W. Gomulicki, *Młody „gniewny”...*, s. 13.

Węgierski posługuje się, ale tylko w tej części tekstu, określeniami właściwymi stylowi swego mistrza. „Bystrolotny”, „złotogwary”, „władogromy” czy „słodkobrzmiący” kojarzą się w oczywisty sposób z Naruszewiczem. Posłużenie się nimi przez Węgierskiego z jednej strony czyni nastrój wiersza bardziej podniosłym, a więc działa tylko w obrębie tekstu, z drugiej strony stanowi piękny hołd złożony sposobowi pisania właściwemu Naruszewiczowi. Ale oczywistym jest, że wspomniany poeta nie wymyślił tego środka, lecz przejął go ze starożytności – konkretnie od Homera¹². I w ten sposób literacka aluzja Węgierskiego zastosowana na płaszczyźnie stylu staje się dwupoziomowa. Z jednej strony wskazuje młody pisarz, że potrafi pisać jak jego nauczyciel, z drugiej, że naśladuje ów nauczyciel najstarszego – i dla klasyków największego – Homera. Te złożone epitety są składnikiem jednego z najbardziej rozpoznawalnych elementów stylu twórcy europejskiego eposu i stanowią część zjawiska określanego mianem stylu formularnego. To skojarzenie z Homerem na płaszczyźnie stylu prowadzi do trzeciego poziomu tego fragmentu – sposobu wychwalenia talentu literackiego Adama Naruszewicza. Warto bowiem zauważyć, że ów antyczny klimat pierwszych strof wiersza nie jest tylko konwencjonalny, ale przede wszystkim ma na celu podkreślenie pewnych znamienych cech pisarstwa wychwalanego autora. Węgierski kładzie bowiem nacisk na siłę emocjonalnego oddziaływania wierszy Naruszewicza, na przykład:

Pienie twe niezrównane (...)

serca skamiałe ludzi najtwardszych porusza (...)

(*Do Jmci księdza...*, w. 7-8)

lub

¹² Podstawowe informacje o stylu Homera: J. Łanowski, wstęp w: Homer, *Iliada*, Wrocław 1972, BN II – 17; Z. Kubiak, wstęp w: Homer, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1990; T. Sinko, *Technika i artyzm Homera*, w: tegoż, *Zarys historii literatury greckiej*, Warszawa 1959, t. I, s. 99-135.

Kiedy (...) twej lutni dasz głosy pieszczone,
Serce jako воск taje, a dusza dotkliwa
Podług twej woli na płacz lub śmiech się zdobywa.

(*Do Jmci księdza...*, w. 17-20)

Z Kwintyliiańskiej więc triady *docere, movere, delectare* wybiera więc Węgierski te dwie ostatnie. Prowadzi nas to także do najstarszej znanej nam definicji poety i poezji, jaką znaleźć możemy właśnie u Homera. Oto w pieśni VIII *Odysei* Odyseusz na dworze króla Feaków wysłuchuje pieśni śpiewanej przez aoidosa Domodokosa dotyczącej jego własnych losów i słuchając śpiewu bohater wzrusza się do łez:

Tak śpiewał boski piewca. Odys z rozrzewnieniem
Słuchał go. Łzy mu z powiek lunęły nawałem.

(*Odyseja*, VIII 523-24)¹³

Sam Odyseusz potwierdza również magiczną władzę poety nad słuchaczem:

Zaprawdę, pieśń ta serce do głębi przeszywa,
ten pieśniarz cudownie ni bóg jaki śpiewa.

(*Odyseja*, IX 3-4)¹⁴

Ten nadludzki niemal dar zostaje więc przez Węgierskiego przypisany Naruszewiczowi. Panegiryczna część ody *O małym ludzi uczonych poważaniu* jest zatem stylowa w formie i w treści, a także stanowi niezwykle wysmakowany i efektowny pod względem literackim pean na cześć swego nauczyciela.

W części środkowej wraz ze zmianą tematyki następuje zmiana charakteru ody. Adresatem pozostaje w dalszym ciągu Adam

¹³ Homer, *Odyseja*, w: *Dziela*, dz. cyt., t. II, s. 125.

¹⁴ Homer, *Odyseja*, s. 128.

Naruszewicz, lecz z wiersza znikają całkowicie zagadnienia literackie, ustępując miejsca aktualnej tematyce politycznej osiemnastowiecznej Polski. Zbliży się więc Węgerski do wzorca typowej ody filozoficzno-moralnej podejmującej wybrane zagadnienie natury ogólnej poddawane przez autora refleksyjnej analizie. Tu owym kluczowym problemem jest mierny stan oświecenia w Polsce. Trzeba podkreślić również wzorcowy wybór głównego tematu tego wiersza. Trudno u progu największego rozkwitu oświecenia stanisławowskiego znaleźć problem bardziej istotny i bardziej – o ile można tak powiedzieć – oświeceniowy. Podkreślony tym samym zostaje ćwiczebny charakter tej próby poetyckiej – oto młody twórca próbuje swych sił w temacie dla umysłowości ludzi ze swego otoczenia podstawowym. Istotna jest również daleko posunięta aktualność tego fragmentu. O ile bowiem część pierwsza była niejako poza czasem, oscylując pomiędzy starożytnością i współczesnością, a poprzez ukazanie wielkości talentu Naruszewicza wybiegając niejako w przyszłość, o tyle część druga bardzo silnie umiejscowiona jest w teraźniejszości. Na tyle silnie nawet, że pozwala to na dokładne datowanie tekstu – autor stwierdza, że próby oświecania

(...) ni twe *Satyry*, ani *Monitory*

Przez ośm lat z tego błędu, z tej głupiej ślepoty

Wywieść nie mogły, kiedy trwa w niej aż dopóty?

(*Do Jmci księdza...*, w. 26-28)

Część środkowa jest najobszerniejsza i najważniejsza w całym tekście. Jej treść stanowi w zasadzie rozwinięcie myśli wyrażonej w tytule, co potwierdza dodatkowo zwrotka wstępna:

Powiedz, co się to dzieje, że wiek tak uczony,

Tyłu dzieły sławnymi, tyłu ksiąg wsławiony,

Wiek, co sobie zasłużył na mądrego imię,

W małej przecie rozumnych ludzi ma estymie.

(*Do Jmci księdza...*, w. 21-24)

Oczywistość tematyki tego fragmentu i jego ewidentna „szkolność” nie powinny jednak przesłonić faktu, iż zdania wypowiedziane przez autora w tym tekście są co najmniej zaskakujące. Można by bowiem spodziewać kontynuacji podniosłej i pompatycznej pochwały działalności oświeceniowej Naruszewicza i ludzi związanych z jego środowiskiem. Tymczasem Węgierski czyni coś dokładnie przeciwnego. W powiązaniu z zaznaczoną już powyżej aktualnością wiersza można powiedzieć, że oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* jest swego rodzaju raportem z dotychczasowego przebiegu oświecania Polaków, raportem, z którego nie płyną bynajmniej radosne wnioski. Węgierski w dziesięciu kolejnych zwrotkach daje przynębiające świadectwo całkowitej niemal porażki obozu reform. Intencje Węgierskiego będą jeszcze wyraźniej widoczne, jeśli porównamy omawianą odę z wzorcowym przykładem oświeceniowego optymizmu, jakim jest późniejszy o kilkanaście lat *Balon* Naruszewicza właśnie. Autor nie poprzestaje jednak na wykazaniu złego stanu oświecenia w ówczesnej Polsce, lecz podaje bardzo wyraźne przyczyny:

Tak rodzaj ludzki zły jest i tak jest zepsuty,

Że go już nie ukróćą najmądrsze statuty.

(*Do Jmci księdza...*, w. 33-34)

Trudno w poezji oświeceniowej spotkać frazę równie pesymistyczną i wyrażającą w równym stopniu zwątpienie w rodzaj ludzki. W dalszej partii tekstu autor buduje druzgocący portret współczesnego mu środowiska osiemnastowiecznych Polaków, nie pozostawiając najmniejszych wątpliwości, co do możliwości ewentualnej przyszłej zmiany tego stanu rzeczy. Znowu pojawiają się nawiązania do antyku – Zoil, Platon, Pindar – co odczytujemy jako kolejny element swoistego egzaminu, jaki zdaje młody twórca pisząc ten utwór. Z antykiem wiąże się też kolejne słowo-klucz osiemnastowiecznej poezji – „cnota”, a także inne, jak „nauka”, „sztuki wyzwolone”, „mądrzy ludzie”, i oczywiście „Ojczyzna”. W sferze semantyki więc, doboru

określonego słownictwa, Węgierski tworzy wiersz czysto oświeceniowy, doskonale wykorzystując dostępne mu słowa, pojęcia i cele filozoficzne. Zaskakującym jest jednak to, że wykorzystuje ten cały oświeceniowy klimat dla zrealizowania bardzo indywidualnej poezji. Warto ten moment zapamiętać – podobny zabieg stanie się z czasem znakiem rozpoznawczym poezji Węgierskiego.

Dla zrozumienia fenomenu twórczości autora *Organów* oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* istotna jest jeszcze z innego powodu. Otóż w tym tak szkolnym, ćwiczebnym wierszu dają się już zauważyć, na razie delikatnie zaakcentowane, pewne motywy, które później będą podstawowymi w najsłynniejszych utworach poety. Pierwszy z nich to pesymizm. Wiąże się z nim drugi motyw, również stale obecny w dojrzałej twórczości *Hilasa i Celeryny*, mianowicie perspektywa obserwatora współczesnej rzeczywistości. Obserwatora i jednocześnie komentatora. I motyw trzeci, być może najważniejszy dla zrozumienia umysłowości Węgierskiego. Już w tym młodzieńczym utworze zauważalna jest bardzo silna tendencja do wprowadzania podziału na garstkę mędrców i głupi tłum. Ten właśnie podział jest obiektem zainteresowania poety w środkowej partii utworu: oto niewielu rzeczywiście oświeconych usiłuje daremnie sprowadzić opornych rodaków na szczęśliwą drogę, co, rzecz jasna z powodu wspomnianego już zepsucia Polaków, udać się nie może. Ten charakterystyczny podział będzie pojawiać się w poezji Węgierskiego jeszcze wielokrotnie.

Krótkie zakończenie wiersza znów przynosi zmianę charakteru ody. Tu po raz pierwszy bohaterem wiersza staje się sam autor. Nagła zmiana tematyki sprawia, że w końcówce Węgierski odwołuje się do modelu ody horacjańskiej, która zazwyczaj charakteryzuje się bardziej osobistym tonem wypowiedzi¹⁵. Fragment ten składa się zaledwie z dwóch zwrotek, z których pierwsza jest kolejnym zwrotem

¹⁵ Wyczerpującą analizę ody Horacego przynosi książka A. Wójcika, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986.

do adresata całego wiersza, Adama Naruszewicza, ujętym w formę stylowej inwokacji. Druga natomiast, zamykająca cały tekst, stanowi autorskie podsumowanie całości:

Tobiem winien, przezacny mężu, mówię szczerze,
Że me barki już miękkie kryć poczyna pierze,
Które żeby w powiewne mogły porósć skrzydła,
Żądza we mnie gorąca i chęć nieostygła.

(Do Jmci księdza..., w. 69-72)

Węgierski *expressis verbis* podaje powód pisania tego wiersza. Ma on być sprawdzianem poetyckich umiejętności i zdolności literackich autora. Jako całość prezentuje się więc oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* bardzo interesująco. Z jednej strony jest to wiersz szkolny, a więc kładący nacisk na sprawność we władaniu słowem i wzorowe konstruowanie poetyckiego wywodu. Z drugiej strony Węgierski daje tu przegląd oświeceniowych rodzajów ód potwierdzając jednocześnie zdolność umiejętnego doboru formy wypowiedzi do wybranego tematu. Jest więc już w tym pierwszym poważnym wierszu klasykiem. I, rzecz, jak się wydaje, równie w tym przypadku istotna – nie można przegapić w tym bardzo jeszcze sztywnym i konwencjonalnym utworze przejawów osobistego stylu przyszłego autora *Myśli mojej, czy Portretów pięciu Elżbiet*. Nie jest to w prawdzie jeszcze „ten Węgierski”, ale pewne motywy właściwe jego dojrzałej twórczości są już tutaj obecne.

Trzeci z wierszy debiutanckich, *Obywatel prawy*, należy z kolei do najbardziej znanych utworów nie tylko Węgierskiego, ale w ogóle polskiego oświecenia. Także w tym tekście dają się zauważyć oczywiste zależności pisarstwa młodego poety od twórczości Adama Naruszewicza. W formie *Obywatel prawy* jest typowym listem poetyckim posiadającym określonego adresata i traktującym o aktualnym

problemie politycznym współczesnej Polski¹⁶. Naruszewicz napisał wiele wierszy tego typu, najczęściej na bezpośrednie zamówienie króla Stanisława Augusta, ale nie należą one do najwybitniejszych osiągnięć polskiej poezji XVIII wieku – Juliusz Gomulicki nazywa je nawet, trafnie oddając ich toporność, „wielkimi machinami politycznymi”¹⁷. Mimo to, list poetycki pozostaje najbardziej charakterystyczną formą wypowiedzi poetyckiej polskiego (i nie tylko) oświecenia, formą, jak się później okaże, zdecydowanie ulubioną przez Węgierskiego. Czynnikiem, które decydują, że poeta chętnie będzie sięgał po tę odmianę wypowiedzi poetyckiej, jest z pewnością wpisany w nią osobisty ton wypowiedzi, bardzo swobodna budowa, za każdym razem tworzona na potrzeby nowego tekstu, aktualność poruszanej problematyki i swoista postawa oceniająca. Wszystkie te cechy odnaleźć można już w pierwszym liście poetyckim Węgierskiego.

Najważniejszą cechą stylistyczną *Obywatela prawego* jest retoryczność. Zazwyczaj retorykę w poezji oświeceniowej traktuje się jako element obniżający wartość artystyczną wiersza, jako ślad minionej, barokowej estetyki egzystującej jeszcze w poezji niektórych poetów przełomu epok. Pisząc o tym zjawisku, badacze mówią więc o „silnym skonwencjonalizowaniu”, „retorycznej oschłości”, a następnie o przełamywaniu tego rodzaju środków na rzecz stosowania bardziej swobodnych form wypowiedzi literackiej¹⁸. Przykład omawianego wiersza poucza jednak, że retoryczność nie zawsze musi być środkiem „usztyniającym” tekst, lecz w rękach zdolnego twórcy może być znakomitym środkiem podnoszącym temperaturę emocjonalną utworu.

¹⁶ Por. P. Matuszewska, *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 2.

¹⁷ J. W. Gomulicki, *Krzywda Naruszewicza*, wstęp w: A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, Warszawa 1964, s. 21.

¹⁸ Sformułowań tych używa P. Matuszewska w haśle *List poetycki*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1990, s. 582.

Obywatel prawy ma wyraźnie trójdzielną budowę¹⁹. Całość rozpoczyna odautorski wstęp, opatrzoney na początku dramatyczna inwokacją:

Czas nieszczęścia i hańby przez podłość i zdrady
Pomnożonych wyrodków prawie zgładził ślady
Cnych miłośników twoich, Polsko! – w schyłku sławy
Zbyt zapomniałaś, co jest obywatel prawy.

(*Obywatel prawy*, w. 1-4)

Inwokacja ta jest interesująca z kilku co najmniej powodów. Pierwszą i najbardziej zauważalną jej cechą jest inwersja składniowa, ślad barokowej stylistyki, którą Węgierski prawdopodobnie nasiąknąć musiał ucząc się u Naruszewicza. Warto jednak zwrócić uwagę, że wspomniana inwersja nie ma w sobie nic z barokowej pretensjonalności, „sarmackiego zepsucia stylu”, lecz pełni w tym tekście, tak jak w prawdziwych arcydziełach barokowej poezji, rolę ściśle funkcjonalną. Zgodnie bowiem z klasycznymi wzorami konstruowania inwokacji jako pierwszy pojawia się wyraz najważniejszy określający tematykę utworu, w tym przypadku „czas nieszczęścia i hańby”. Konsekwentnie więc na koniec frazy przesunięci zostają „cni miłośnicy”, jak wynika z tekstu zdominowani całkowicie przez „wyrodków”, na samym końcu zdania pojawia się natomiast „obywatel prawy”. W ten sposób zostaje w sposób mistrzowski wyrażony aktualny stan rzeczy, rzeczywista hierarchia wartości panująca w ówczesnym społeczeństwie. Węgierski na wzór barokowych mistrzów opisując świat wytrącony z równowagi owo zachwianie i zmacony porządek przenosi do swojego wiersza.

¹⁹ Możliwe jest również odczytanie tego wiersza jako złożonego z czterech części, ale tylko po zaliczeniu w obręb właściwego tekstu umieszczonej na końcu wierszowanej dedykacji, co nie wydaje się uzasadnione względami artystycznymi.

Następnie zostaje określony cel:

Chcę ci przed oczy wystawić rzetelny

Obraz, a do wzburzenia naśladowców wierny.

(*Obywatel prawy*, w. 5-6)

Po raz pierwszy pojawia się u Węgierskiego próba parenetycznego wzorca idealnego obywatela. Poecie przyświecać podczas pisania będzie ściśle określony plan – portret „prawego” obywatela naszkicowany zostanie na tle jego niegodnych rodaków:

Gmin ten od sławy przodków i cnoty odrodnych,

Tak chciwych rządzić sterem jak rządzić niegodnych

Usłużysz czarnym cieniem brzydkich wizerunków

Do wybitnego pięknych wydania rysunków.

(*Obywatel prawy*, w. 9-12)

Pomysł ten staje się źródłem struktury wiersza, która, jak już powiedziano, jest wyraźnie trzyczęściowa: wstęp, zły przykład, dobry przykład. Ten jeden z najprostszych sposobów konstruowania tekstów retorycznych wywodzący się jeszcze ze starożytności, staje się naczelną zasadą konstrukcyjną wiersza, który dzięki temu oprócz posmaku retoryczności zyskuje również swoisty kaznodziejski charakter. Warto podkreślić, że Węgierski stosuje taką budowę z pełną świadomością, czego dowodzi użycie również innych figur retorycznych.

W opisaney powyżej formie tekstu znajduje odzwierciedlenie jedna z najszerzej stosowanych figur retorycznych, mianowicie *antithesis*. Choć zazwyczaj środek ten stosowany jest w obrębie mniejszych partii tekstu, wiersz *Obywatel prawy* udowadnia, że z powodzeniem może być użyty jako zasada konstrukcyjna całego utworu. Antyteza „gmin” – „obywatel prawy” pokazuje też, że kluczem do poetyki i do znaczenia tego tekstu jest kontrast. Z innych wykorzystanych figur retorycznych warto zauważyć *iteratio* w formie anafory:

Na czas, na okoliczność, na losy niedoli (...)

(*Obywatel prawy*, w. 15)

Będzie to w późniejszych tekstach jeden z najbardziej charakterystycznych środków poetyckich Węgierskiego. Równie stylowe i pompatyczne jest określanie ojczyzny mianem „matki” (w. 19), co jest klasycznym przykładem na retoryczną metonimię. Nie sposób też przeoczyć zastosowanego w następnym wersie wspaniałego *gradatio a monore ad maius*:

(...) Sam tnie, rani, kaleczy od obcych szarpaną.

(*Obywatel prawy*, w. 20)

Odnaleźć też można elipsę:

Odkrywa zdradę, hańbi podłość, dźwiga cnotę

Gdy upór – przekonywa; (...)

(*Obywatel prawy*, w. 41-42)

Środki te zostały przez Węgierskiego zastosowane z umiarem i użyte w ściśle określonym celu, tym samym, jaki rzucił klasyczną retoryką – służą one mianowicie podniesieniu temperatury emocjonalnej utworu i wywarcia większego wrażenia na odbiorcy. Należy też podkreślić świadomość w ich wykorzystaniu u młodego twórcy – wzorem mów przeciwko Katylinie Cyclerona, czy *Fili pik* Demostenesa Węgierski posługuje się środkami retorycznymi przede w chwili ukazywania złego przykładu, by tym samym wywołać u odbiorcy większe poruszenie. Część trzecia, poświęcona obywatelowi prawemu, jest nich niemal całkowicie pozbawiona.

Z omówionym powyżej stosowaniem wybranych środków retorycznych wiąże się również interesująca kwestia pola semantycznego wyrazów wykorzystanych przez Węgierskiego do stworzenia tekstu. Utwór ten jest prawdziwym *thesaurusem* oświeceniowego słownictwa. Co charakterystyczne, określeniami, jakimi posługuje

się tutaj poeta rządzi również zasada kontrastu. Można je bowiem pogrupować w dwa przeciwstawne zbiory pojęć. Do kategorii typowych określeń pejoratywnych oświeconej retoryki należą na pewno; „przychodnia przemoc”, „zdrada”, „chytra mowa”, „przedajna wola”, „pychą wzdęty”, „bez światła”, „próżni wiadomości rzeczy”, „w błąd ślepo pchnięci”, „głupstwo i lękanie”, „chęć zysku”, „osobista nienawiść”, „podłość zdrady”. Tym samym odnaleźć można w tym wierszu szereg określeń z arsenału typowych hasel szermierzy oświeceniowej filozofii, na przykład „umysł objaśniony”, „powinność”, „sprawy ojczyzny”, „prostota”, „sprawiedliwość”, „śląd Rzymian i Spartanów”, „moc prawdy”. Ten prosty zabieg zderzenia portretu idealnego obywatela z ukazaniem w najczarniejszych barwach obrazem aktualnych stosunków społecznych i zachowań większości Polaków nadaje wierszowi Węgerskiego większą wymowę. Wiersz jest zdynamizowany, można nawet powiedzieć – dramatyczny. Warto ten moment podkreślić, ponieważ walka z nudą i konwencją w poezji jest zabiegiem stale przewijającym się w całej twórczości Węgerskiego.

Z zagadnieniem omówionym powyżej ma również związek sygnalizowana przy omawianiu poprzednich wierszy kwestia intonacji. W tym wierszu widać wyraźnie, że Węgerski zdołał już wypracować sobie właściwy sposób efektownego komponowania zdań, wzmagający emocjonalne oddziaływanie na czytelnika. Jako że spora część tekstu jest po prostu wyliczanką cech dobrych i złych, Węgerski stara się rekompensować rodzącą się w naturalny sposób monotonię budowaniem zdań o intonacji stopniowo wznoszącej się aż do kulminacji. Wyraźnie to widać w cytowanej już inwokacji, w której dramatyczny wykrzyknik „Polsko!” wyznacza moment najwyższego napięcia. Podobny środek stosuje poeta jeszcze kilkakrotnie na niższym już poziomie emocji. Na przykład:

Czuje krzywdę i zbrodnię, hańbę niżej kładzie
Niż śmierć i niż niewolę – i w skutku, i w radzie.

(*Obywatel prawy*, w. 45-46)

Albo:

Czy po odważnym mową zdania wyrażeniu
W czynach się z mową zgodnych zamknie i w milczeniu,
Czyli znów, duchem wyższym ruszony potężnie,
Przed obliczem narodu odezwie się mężnie –
Zawsze znać, że ni zysku chęć go wzniosła podła,
Ni osobista żądłem nienawiść ubodła.

(*Obywatel prawy*, w. 47-52)

Jak widać z powyższych cytatów, Węgierski komponuje te charakterystyczne frazy zasadniczo na dwa sposoby różniące się tylko długością drugiego członu. Po myślniku, oznaczającym zwyczajowo moment zawieszenia głosu, odcinek dopowiadający myśl może mieć pół wersu (pierwszy przykład), bądź też obejmować cały dystych, tak jak w przykładzie drugim. Ten znany już z *Hilasa i Celeryny* efekt będzie stosował Węgierski w miarę regularnie.

Pod względem wyrażanych treści *Obywatel prawy* nie jest wierszem zbyt oryginalnym. Przyjmując znane i już wówczas dość rozpowszechnione standardy oświeceniowej propagandy i sztuki polemicznej wpisuje się doskonale w ten nurt literatury i publicystyki. Ale o to właśnie debiutującemu twórcy chodziło, o wykazanie swej przynależności do określonego środowiska intelektualnego i artystycznego. Nic więc dziwnego, że autor powtarza tu w zasadzie obiegowe twierdzenia i sądy, podkreślając własną indywidualność jedynie na poziomie sztuki poetyckiej. I właśnie ta sfera omawianego wiersza wydaje się dziś najatrakcyjniejsza. Węgierski kończy swój wiersz, sięgając po raz kolejny do skarbnicy antycznej retoryki i literatury, wspaniałym porównaniem. Poprzedza ono pompatyczny obraz wzniosłego końca tytułowego bohatera, wobec którego nawet:

Gryzie się pod nogami Śmierć słaba i mściwa – (...)
Choćby wzięła i życie, zna się zwyciężoną.

(*Obywatel prawy*, w. 60-61)

Teraz

On niby szkopuł, kiedy wałą go bałwany
Rozjuzzonego morza, stoi niezachwiany,
A Neptun, darmo szturmów zażywszy i trwogi,
Składa srogość, zniżony, i liże mu nogi.

(*Obywatel prawy*, w. 63-66)

Całość kończy sześciowersowa dedykacja dla „posła krakowskiego J. W. Oraczeńskiego”, która stanowi rodzaj odautorskiego komentarza do wiersza, nie jest jednak, jak się wydaje, jego częścią. Mamy pewność, że w tym momencie mówi do nas sam Tomasz Kajetan Węgierski. Zagadnienie to na razie w przypadku tego wiersza nie jest jeszcze zbyt ważne, należy jednak zwrócić na nie uwagę, ponieważ zapowiada ono jeden z najistotniejszych problemów poezji Węgierskiego – obecność autora w tekście i zasadność stosowania do analizy jego twórczości klasycznych strukturalistycznych pojęć „podmiotu lirycznego”, „bohatera lirycznego” czy też „ja mówiącego w tekście”.

Ostatni z wierszy debiutanckich jest bajką. Jakkolwiek wierszowana bajka jako forma wypowiedzi poetyckiej wywodzi się oczywiście ze starożytności, to podczas wielu wieków istnienia gatunek ten ulegał wielu przeobrażeniom. Związek bajki z literaturą oświecenia, w tym także polskiego, jest szczególnie i powszechnie znany²⁰. Był to bowiem okres, w którym bajka awansowała do rangi najwyższej poezji, a także stała się niezmiernie ważnym środkiem wypowiedzi publicznej. Od starożytności bajka ma na celu zasadniczo dwa cele – moralizowanie (do tego częściściej odwoływała się bajka staropolska

²⁰ Zob.: W. Woźnowski, *Bajka w literaturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1974.

począwszy od Reja) lub aluzyjną wypowiedź na tematy polityczne. Co ciekawe, jak wskazuje Waław Woźnowski²¹, twórcy polskiego oświecenia przystępowali do pisania bajek niemal nieświadomi ogromnej spuścizny staropolskiego bajkopisarstwa. W roku 1774, roku powstania bajki *Kozłowie* Węgierskiego, ważność tego rodzaju utworów została podkreślona przez osobiste zainteresowanie się Stanisława Augusta sprawą odnowienia bajki polskiej. Próbowanie swych sił przez młodego twórcę w tym gatunku ma więc po raz kolejny znamię swego rodzaju egzaminu.

Kozłowie to typowa bajka narracyjna. Warto spojrzeć na ten utwór pod kątem antycypacji przyszłej twórczości Węgierskiego i dostrzec motywy, które już tu zapowiadają jego najsłynniejsze wiersze z lat późniejszych.

Prosta opowieść o dwóch kozłach staje się dla Węgierskiego okazją do zbudowania przejrzystej paraboli, którą można odczytać jako pewną aluzję do aktualnej sytuacji politycznej Polski. Oto dwa żyjące w całkowitej swobodzie młode kozły stają przed wyborem. Pewien chłop składa im pozornie atrakcyjną propozycję zmiany sposobu życia:

Póďte za mną, ja na strawę
Wydzielę wam bujną trawę;
W pogodę lub chwilę dżdżystą
Będziecie mieć wodę czystą,
Burza wam źródła nie zmaci
Ni się obcy kozieł wtrąci.

(*Kozłowie*, w. 43-48)

Młodszy z kozłów decyduje się przyjąć propozycję. Bardzo szybko zaczyna tego jednak żałować, ponieważ staje się w zasadzie

²¹ Tamże, s. 24.

niewolnikiem chłopa – „dobroczyńcy”. Niestety jest już za późno, by odzyskać utraconą bezpowrotnie wolność. Wiersz kończy się morałem:

Tak ten, co spokojne bycie
I wolne, ubogie życie
W niepewne szczęście zamienia,
Rad by do dawnego mienia
Wrócił, niewolą zgnębiony.
Cóż? – kiedy powrót zamkniony!

(*Kozłowie*, w. 91-96)

Najważniejszym słowem w tej bajce jest wolność. Warianty tego słowa lub wyrażenia mu pokrewne pojawiają się w całym tekście. Są to kolejno: „wolno było”, „niepodległa dola”, „podług swej woli”, „wolność”, „niepodległy nikomu”, „niewolił”, „niewola” i po raz kolejny „wolność”. Nasycenie tego niezbyt dużego (pisanego przecież ósmiozłogłosem) tekstu słowami wywodzącymi się od wyrazu „wola” jednoznacznie ukierunkowuje jego interpretację. Utwór ten powstał i został opublikowany dwa lata po I rozbiorze, wydarzeniu, które było ogromnym szokiem dla całego społeczeństwa. I właśnie ten szok jest źródłem zawartej w tekście przestrogi. Czy jest to aluzja do politycznego i emocjonalnego uzależnienia Stanisława Augusta i sporej części polskiej klasy politycznej od Rosji? Wbrew bowiem dawniejszym przekonaniom o utracie niepodległości w roku 1795 współcześni historycy, poczynając od Pawła Jasienicy, dowodzą, że wstąpienie na tron Poniatowskiego w roku 1764 było rzeczywistym momentem upadku Polski jako niezależnego bytu politycznego²². Byliby więc *Kozłowie* ponurym komentarzem do tragicznego w skutkach planu politycznego Familii realizowanego ze złowieszczą kon-

²² P. Jasienica, *Rzeczpospolita obojga narodów. Część trzecia: dzieje agonii*, Warszawa 1972. Autor podnosi tę tezę wielokrotnie w różnych miejscach swojej książki.

sekwencją od początku lat 50. XVIII wieku²³. Można także odczytać ten tekst jako krytykę i jednocześnie przestrożę kierowaną do całej polskiej szlachty już wówczas przywykłej do skwapliwego korzystania z zagranicznej „pomocy” i do stopniowego uzależniania się tej warstwy od obiecujących złote góry wysłanników i dyplomatów obcych państw.

Jak widać próba politycznego odczytania omawianej bajki wskazuje na jej uniwersalność i uchwycenie przez Węgierskiego pewnego mechanizmu, który działał w polskim życiu politycznym tamtych czasów na różnych poziomach. Wydaje się jednak, że pozornie banalna bajka o tak przejrzystej tematyce ma ponadto wymiar bardziej uniwersalny. W pewien sposób koresponduje ten wczesny utwór z wyrażaną w późniejszych, tych najśłynniejszych, tekstach poety ideą wolności doprowadzoną u Węgierskiego niemal do ostatecznych granic, choć nieprowadzącą, tak jak u Jakuba Jasińskiego, do bezpośredniej kontestacji porządku społecznego. Niezależność, swoboda i możliwość samodzielnego kształtowania własnego losu nawet za cenę wyrzeczenia się części ziemskich zaszczytów to przecież podstawowy temat dojrzałej twórczości autora *Ostatniego wtorku*. W ten sposób ta niepozorna, choć zgrabnie napisana poetycka wprawka, mimo tego że w niczym nie odbiega od ogólnego tonu poezji polskiej wczesnych lat 70. XVIII wieku, jest jednocześnie zapowiedzią w pełni oryginalnej poezji Tomasza Kajetana Węgierskiego z lat następnych.

Analiza debiutu literackiego Węgierskiego tylko częściowo potwierdza tezy o jego całkowitej zależności, warsztatowej i intelektualnej, od swych nauczycieli. Zauważalne bowiem wyraźnie jest charakterystyczne zjawisko: wczesna twórczość młodego poety jest w pewnym stopniu rozdwojona. Z jednej strony dąży on do jak najpełniejszego odtworzenia literackich wzorców swej epoki, z drugiej

²³ Zob.: K. Zienkowska, *Stanisław August Poniatowski*, Wrocław 1998, szczególnie s. 34-115.

nasyca swe debiutanckie teksty własnymi, delikatnie na razie zaznaczonymi, pomysłami poetyckimi, które stopniowo będzie rozwijał. Jeszcze bardziej jest to zauważalne w wymowie tych utworów. Węgierski stara się być poetą w pełni oświeceniowym, lansować oficjalne poglądy i aktywnie popierać program obozu reform. Czasem jednak, tak jak w odzie *O małym ludzi uczonych poważaniu*, spod konwencjonalnych frazesów przebija bardzo silnie rodzący się już własny i oryginalny światopogląd młodego poety. A to już zapowiedź dojrzałej twórczości.

III. Manifest literacki poety

Celem poprzedniego rozdziału było wykazanie stopnia świadomości warsztatowej młodego Węgierskiego w momencie jego debiutu literackiego. Wyraźne oddzielenie wierszy młodzieńczych tego poety od jego dojrzałej twórczości pozwala lepiej zaobserwować, jak wielka różnica dzieli te dwa etapy bardzo krótkiej przecież drogi twórczej autora *Mysli mojej*. Kolejnym, naturalnym posunięciem przed próbą interpretowania świata poetyckiego omawianego autora powinno być więc przedstawienie pierwszych przejawów jego pisarskiej niezależności. Innymi słowy, należy odnaleźć coś, co można by określić mianem manifestu literackiego. Wtedy w rozdziale następnym można by sprawdzić stopień realizacji literackich zamierzeń i planów i ich zgodność z głównym nurtem literatury oświeceniowej, do którego przynależność Węgierski od początku deklarował. Hasło „manifest” należy więc traktować w pewnym stopniu umownie. Celem bowiem niniejszego rozdziału nie będzie wyznaczenie sztywnej granicy pomiędzy Węgierskim – debiutantem a Węgierskim dojrzałym twórcą, lecz próba rekonstrukcji poglądów poety na własną i cudzą twórczość poetycką. Owe metapoetyckie wypowiedzi nie były przez Węgierskiego tworzone świadomie jako wystąpienia programowe, są wypowiedziami niejako przy okazji, na marginesie już uprawianej własnej twórczości. Analiza pierwszych wierszy autora *Mojej ekskuzy* pokazała, że nawet w wierszach pisanych pod wyraźnym wpływem innych twórców poeta dysponował stłumionym, ale jednak rozpoznawalnym własnym stylem i własnym zdaniem. Toteż

należy podjąć próbę rekonstrukcji programu poetyckiego z wypowiedzi Węgierskiego poświęconych literaturze. Zabieg taki wydaje się konieczny, pozwoli bowiem na ustalenie stopnia literackiej świadomości samego twórcy i umożliwi w rozdziale następnym na sprawdzenie zgodności manifestowanej poetyki z jej realizacją w praktyce.

Spośród kilkudziesięciu wierszy Tomasza Kajetana Węgierskiego trzy wydają się szczególnie istotne z punktu widzenia literackich deklaracji poety. Pierwszy z nich to słynny *List do wierszopisów* z 1776 roku. Wyrażone w tym tekście zdecydowane poglądy doskonale korespondują z treścią napisanego rok później wiersza *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego*. Utwór ten nie zawiera wprawdzie bezpośrednich wypowiedzi dotyczących poezji, jest jednak przykładem wzorowej realizacji założeń artystycznych wyłożonych przez Węgierskiego w *Liście do wierszopisów*. Dlatego też omówienie tych dwóch tekstów łącznie wydaje się wskazane. Trzecim utworem jest również słynny list poetycki *Do Księdza Tomasza Węgierskiego*, w którym Węgierski umieścił swe poetyckie credo dotyczące stylu poezji.

List do wierszopisów jest tekstem szczególnym. Zawiera wprawdzie bardzo wyraziście przedstawioną deklarację poety dotyczącą określonej poetyki, ale dwie co najmniej sprawy nie pozwalają nazwać go typowym manifestem poetyckim. Po pierwsze, ów słynny wiersz zawiera w zasadzie wyłącznie krytykę pewnego sposobu tworzenia poezji, pozytywny program poety należy dopiero wydedukować. Po drugie, tekst ten – co dla Węgierskiego jest niezmiernie typowe – nie jest deklaracją włączenia się w określony nurt poetycki, który w naturalny sposób pozostawałby w konflikcie z krytykowaną tu wizją poezji. Utwór ten jest niespotykaniem mocną manifestacją poetyki indywidualnej. Sprawę utrudnia dodatkowo fakt, że wiersz ten napisany jest z ironicznym dystansem i – co również typowe dla Węgierskiego – nie wszystkie bezpośrednie wypowiedzi zamieszczono w tym tekście należy traktować dosłownie.

List do wierszopisów został stworzony w czasie dla kultury polskiej wyjątkowym i daje doskonałe świadectwo niezwykłości swych czasów. Nasilające się od końca lat 60. XVIII wieku zjawisko charakterystycznego przyspieszenia życia kulturalnego objawiło się między innymi daleko posuniętymi zmianami ilościowymi w produkcji literackiej polskiej poezji. Zjawisko to zostało dodatkowo pomnożone przez bardzo szybki rozwój drukarni, które w krótkim czasie zarzucały rodzący się powoli nowoczesny rynek czytelniczy przede wszystkim przekładami z literatur obcych, ale też coraz częściej oryginalną literaturą polską¹. Duży wpływ na to zjawisko miała przede wszystkim Konfederacja Barska, która wyznaczyła na długie lata charakter życia literackiego w stanisławowskiej Polsce. Główną jego cechą była, można powiedzieć upraszczając nieco zagadnienie, nieustanna polemika, ciągły spór obozu reformatorskiego z „sarmackim”. To właśnie dzięki przyrostowi ilościowemu drukowanych tekstów publicystycznych i literackich literatura polska tamtych czasów zawdzięcza swoje oblicze. Tym samym w polskiej kulturze zaszła ogromna zmiana – po trwającym niemal 150 lat „wieku rękopisów” literatura stała się znów sprawą jednocześnie aktualną i ogólnonarodową. Tym samym spełniony został jeden z postulatów obozu oświeconych zakładający wzrost czytelnictwa i upowszechnienie w miarę możliwości kultury jak najszerszym kręgom szlacheckiego społeczeństwa. Współczesna nauka uznaje zresztą zasięg czytelnictwa i dostępność książek w przeliczeniu na jednego mieszkańca za jedno z najważniejszych kryteriów oceny cywilizacyjnego zaawansowania krajów Europy w XVIII wieku².

¹ Por. J. Szczepaniec, *Rola drukarstwa w życiu literackim polskiego oświecenia. Zarys wybranych zagadnień*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*, Seria I, red. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 49-106; E. Aleksandrowska, *Geografia środowiska pisarskiego*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*, Seria II, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 217-334.

² Por. P. Chaunu, *Cywilizacja wieku oświecenia*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1993, s. 41-132.

Nie powinno więc dziwić, że w swym wierszu poświęconym problemom współczesnej mu literatury Węgierski zauważa ten fakt. Dziwić natomiast może, że choć je zauważa, wcale nie traktuje jako zjawiska pozytywnego:

Jęczą prasy i biedni drukarze się pocą,
Głupie się mózgownice ledwie nie przewrócą.

(*List do wierszopisów*, w. 33-34)

Innymi słowy, autor stwierdza, że nagły przyrost literatury wcale nie wyszedł jej na dobre, lecz wręcz przeciwnie stał się przyczyną drastycznego obniżenia jej poziomu. Dzięki tej śmiałej uwadze dochodzimy do zasadniczego tematu tego przewrotnego wiersza. Bo-wiem tak jak oda *O małym ludzi uczonych poważaniu* była swego rodzaju raportem z przebiegu oświecenia w Polsce, tak i ten wiersz jest takim raportem, tyle że poświęconym sprawom literatury. Węgierski występuje w tym tekście w roli oceniającego mentora, wydając druzgocący wyrok na współczesną mu twórczość literacką swych rodaków, co ważniejsze ani razu nie popadając w kaznodziejski ton, lecz zachowując kpiarski dystans do opisywanej sytuacji.

Krytyka przeprowadzona w tym wierszu przez Węgierskiego koncentruje się wokół dwóch różnych aspektów literatury: mecenatu, a więc wymiaru społecznego działalności pisarskiej i zasady *decorum*, czyli zagadnienia wewnątrzliterackiego. W ujęciu autora *Listu* oba te problemy spajają się w jedno.

Sprawa sponsorowania poezji przez bogatych mecenasów jest niemal równie stara co sama poezja. Wiadomym jest też, że co najmniej od czasów Horacego ten typ zależności pomiędzy twórcą a jego finansowym opiekunem wywiera wpływ na kształt literatury. To naturalne zjawisko, zdaniem Węgierskiego, uległo jednak wypaczeniu; kierowani chęcią łatwego zysku adepci sztuki poetyckiej wybierają sobie na protektorów postaci o wątpliwej reputacji:

III. Manifest literacki poety

Ten człeka bez sumnienia pocziwym być głosi,
Ten przedawcę ojczyzny w niebiosa wynosi;
Ten, że kto za pieniądze urzędu nabędzie.
Wielbi i w zasłużonych chce go mieścić rzędzie.

(List do wierszopisów, w. 25-28)

Krytykując to zjawisko Węgierski nie wspomina o fakcie, który dla niego nie był istotny, z perspektywy jednak dwu wieków wydaje się co najmniej zastanawiający. Otóż fakt istnienia tego rodzaju wątpliwej poezji panegirycznej świadczy o zapotrzebowaniu na nią, co z kolei wskazuje na wzrost roli poezji w ówczesnym społeczeństwie. Wydaje się jednak, że Węgierski nie akceptuje poezji panegirycznej nie tylko w fałszywym wydaniu, ale że obca jest mu jakkolwiek postawa uległości. Po raz pierwszy bowiem pojawia się w tym tekście kluczowy, jak się później okaże, dla Węgierskiego problem pionowej struktury społecznej:

Są, którzy już za życia ozdobni laurami,
Jako z dziećmi swoimi postępują z nami,
A bystrym lotem swoim wzniołszy się wysoko,
Ledwie na liche prace raczą rzucić oko; (...)

(List do wierszopisów, w. 11-14)

Widoczny w tym fragmencie dystans wobec lepiej urodzonych ma jednak nie tylko wymiar społeczny. Wyrażona w nim zostaje przede wszystkim niechęć do tych, którzy wymagają od poety przyznania się do swej rzekomej niższości. Ale we fragmencie tym uwidacznia się również głębsze zjawisko psychologiczne, bardzo dla Węgierskiego znamienne i określające jego postawę życiową manifestowaną później wielokrotnie w poezji. Po raz pierwszy bowiem w tym tekście wyrażony zostaje skrajny egocentryzm i dystans wobec wszystkiego, co nie jest Tomaszem Kajetanem Węgierskim, czymkolwiek

by to nie było. Ta charakterystyczna postawa, każąca pocie negocjować wszystko, co obce, rozciągnięta zostaje również na nieudolnych poetów. Kpiarska postawa wobec twórców bezkarnie profanujących poetyckie rzemiosło zostaje już zarysowana w na poły humorystycznej inwokacji

Moi wielce mościwi bracia i panowie,
Bo i u was jest czasem państwo w pustej głowie,
Różnego stanu, wieku, nauki poeci,
Bękarty czyli prawe Apollina dzieci,
Postuchajcie! (...)

(*List do wierszopisów*, w. 1-5).

Ale błędem byłoby mniemanie, że taka postawa wynika u Węgierskiego z jakichkolwiek pozaliterackich uwarunkowań. Tego typu argumentacja spopularyzowana artykułem J. W. Gomulickiego *Kompleks fizyczny Węgierskiego*³ nie znajduje potwierdzenia w tekście *Listu do wierszopisów*. Wręcz przeciwnie, odnaleźć tu można bardzo przekonującą argumentację, na jakiej oparte zostały te bardzo surowe sądy.

Po pierwsze, podkreśla Węgierski rzecz dla niego najważniejszą – wolność. Nie ma dobrej poezji w sytuacji, kiedy twórca nie posiada pełnej swobody twórczej. Pisanie wbrew sobie, po to, by zadowolić czcigodnego adresata w nadziei na sowite wynagrodzenie, przekreśla z góry możliwość powstania dzieła wartościowego pod względem artystycznym. Węgierski udowodnił swą odą dedykowaną Naruszewiczowi, że potrafi, o ile odczuwa taką potrzebę, złożyć wspaniały hołd, ale zaznacza jednocześnie, że nie zamierza nigdy robić tego wbrew sobie. Wolność rozumiana jako niezależność myślenia jest dla Węgierskiego bodajże największą wartością, większą być może od wolności fizycznej – niewielu mamy bowiem w końcu pisarzy,

³ J. W. Gomulicki, *Kompleks fizyczny Węgierskiego*, „Prosto z mostu”, 1935, nr 26.

którzy bezkompromisowość głoszenia poglądów w swych utworach literackich okupili karą więzienia.

Sprawą drugą, którą należy tu podkreślić, jest kwestia moralności. Do zagadnienia tego wypadnie jeszcze wielokrotnie powrócić, jest to bowiem jeden z najważniejszych, a zarazem najbardziej kontrowersyjnych problemów związanych z twórczością Węgierskiego. Nie wdając się na razie w spory interpretacyjne dotyczące konkretnych utworów i bardziej ogólnych spraw związanych z wymową niektórych tekstów autora *Mojej ekskuzy* zaznaczyć należy, że Węgierski – rzekomy libertyn – czyni moralność podstawowym kryterium oceny poezji i człowieka. Mówiąc prościej: nie ma dobrej poezji w służbie złej sprawie. Z kryterium tym łączy się widoczna w tym tekście i przybierana również w wielu innych postawa oceniająca. Mimo późniejszych dwuznaczności i szokujących zgryźliwości pojęcia uczciwości, dobra czy patriotyzmu pozostaną dla Węgierskiego – podobnie jak to miało miejsce w *Obywatelu prawym* – wartościami nadrzędnymi, a on sam będzie jeszcze na ich podstawie wielokrotnie w swych tekstach ferował równie surowe wyroki.

W *Liście do wierszopisów* wprowadzony zostaje także kolejny, obok wolności i moralności, temat, który w poezji Węgierskiego odgrywać będzie rolę kluczową:

Gdziekolwiek się obrócę, w które pójdę strony,

Wszędzie nudnymi rymy jestem zarzucony.

(*List do wierszopisów*, w. 23-24)

„Nudny” to najważniejszy wyraz tego wiersza. Nie ma nic gorszego dla sztuki, stwierdza Węgierski, niż nuda. Dobry wiersz nie może być nudny. Tymczasem autor zauważa, popadając w lekką przesadę, że poezja jego czasów jest nudna niemal z założenia, gdyż jest skrajnie przewidywalna. Przyjmując nawet poprawkę na młody wiek poety i jego charakterystyczną kontestacyjną postawę, jest to stwierdzenie co najmniej zaskakujące u pisarza głównego nurtu klasycyzującego

poezji polskiej. Określenia poezji osiemnastowiecznej mianem nudnej wywołuje pewne skojarzenia bardzo silnie utrwalone szczególnie w polskiej tradycji kulturowej. Spór romantyków z klasykami, jedno z najważniejszych wydarzeń w historii polskiej kultury, ugruntował bowiem w świadomości wielu Polaków, nawet tych zawodowo zajmujących się badaniem literatury, dość niechętny stosunek do klasycznej poezji XVIII wieku. Odbiciem tego negatywnego stosunku była funkcjonująca w oficjalnej nomenklaturze naukowej obraźliwa niemal nazwa „pseudoklasycyzm” czy też „pseudoklasyk”. Romantycy, piętnujący nieprzydatność klasycyzującej poetyki dla prawdziwej polskiej poezji, posługiwali się między innymi właśnie kryterium nudy. Z tych polemik wystarczy przywołać przykład bodaj najbardziej wymowny i najśtywniejszy:

Dama

Macie robić lekturę? – przepraszam – choć umiem

Po polsku, ale polskich wierszy nie rozumiem.

Jenerał

Ma rację po części, bo **nudne** po trochu.

Opiewa tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. (...)

Dobrze, że nie chce czytać, boby nas **zanudził**⁴.

Próby zmiany podejścia do tego nurtu poezji polskiej ze wskazaniem na jej nieprzemijające wartości podjęto dopiero w drugiej połowie XX wieku⁵.

⁴ A. Mickiewicz, *Dziady część III*, w: tegoż, *Dzieła poetyckie*, Warszawa 1982, t. III, s. 197.

⁵ Szczególnie ważne wydają się książki T. Kostkiewiczowej, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, R. Przybylskiego, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

Nuda w poezji jest dla Węgierskiego zagadnieniem kluczowym i wiąże się z wyczuwalną w tym tekście pogardą dla artystycznej nieudolności. Z *Listu do wierszopisów* wynika wprost, że kiedy

Biskupi, kanonicy, świeccy i pijarzy,

Słowem, wszyscy, którym się wiersze pisać zdarzy (...)

(*List do wierszopisów*, w. 19-20)

biorą się za twórczość poetycką, to rezultaty takiej nadprodukcji literackiej mogą być tylko żalodne. W tej krytyce złej poezji ujawnia się kolejna ważna cecha postawy twórczej Węgierskiego – jego swoisty arystokratyzm artystyczny wywodzący swe korzenie z Horacjańskiej pogardy dla twórczych miernot (Węgierski otwiera swój wiersz wielce wymownym cytatem z Horacego *Scribimus indocti doctique poemmata passim*)⁶. To silne poczucie własnej wyższości intelektualnej i duchowej wobec ogółu połączone w charakterystyczny sposób z typowo oświeceniowym przekonaniem o społecznej równości ludzi (przynajmniej w obrębie stanu szlacheckiego) nadawać będzie ton twórczości Węgierskiego. Choć twierdzenie to nie zostaje w omawianym tekście wyrażone wprost, wyczuwa się w przyjętej przez autora *Ostatniego wtorku* postawie rozpowszechnione w XVIII i XIX wieku przekonanie o zarezerwowaniu talentu poetyckiego jedynie dla jednostek szczególnie przez Boga obdarowanych⁷.

Znamienne jest jednak, że Węgierski przeprowadzając w *Liście do wierszopisów* tak zdecydowany atak na obcą mu odmianę poezji, nie przybiera w tym utworze tonu polemicznego. W tekście rządzi bowiem delikatna ironia. Widoczne jest to już w tytule: autor określa swoich adwersarzy mianem „wierszopisów”, który to wyraz wraz z równie archaicznym dziś „rymopisem”, był wówczas

⁶ „Wiersze mądry czy nieuk wypisuje wszędzie”, (Horacy *Epi.* II, 1, w. 117, przekł. J. Sękowski), por.: Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie. Tom II. Gawędy, Listy, Sztuka poetycka*, opr. O. Jurewicz, Wrocław 1988, s. 378-379.

⁷ Por. rozdział *Mowa bogów* w: R. Przybylski, dz. cyt., s. 9-41.

w powszechnym użyciu i nie miał pejoratywnego znaczenia jak na przykład „wierszokleta”. Znaczące jest jednak to, że list Węgierskiego nie jest kierowany „do poetów”. Przybrawszy od razu w tytule ten lekko kpiarski ton, poeta utrzymuje go konsekwentnie w całym utworze. Tak więc dla miernego tematu zarezerwowany zostaje równie mierny, a czasem jawnie parodystyczny (inwokacja!) ton. Tym samym Węgierski doprowadza do równowagi między tematem a przysługującym mu w świetle poetyki klasycznej stylem, co prowadzi nas do drugiego problemu poruszonego w tym wierszu – zasady *decorum*.

Mierność talentu i bezustanny przymus pochlebstwa powoduje, że obiektem poetyckiego zachwyty stają się osoby całkiem tego niegodne. Dzieje się to jednak ze szkodą dla stylu. Niefortunni poeci

Obiecują ojczyźnie poprawę złej doli;
Dlaczego? – że się żeni jakiś pan podstoli!
Oto nieszczęścia wszystkie ojczyzny wystraszy
Żeniący się z sędzianką jakiś pan podczaszy!

(*List do wierszopisów*, w. 35-38)

Widoczny w tym fragmencie lekceważący ton, którego wyznacznikiem jest zaimek „jakiś” dodany do napuszonej tytułatury, wskazuje na intencje Węgierskiego. Otóż zgodnie z prawidłami sztuki klasycznej poezja utrzymana w podniosłym stylu panegirycznym zarezerwowana jest dla wydarzeń szczególnych, historycznych lub mitologicznych. Tymczasem w wyśmiewanej przez Węgierskiego poezji panegirycznej tematem są przeważnie sprawy banalne i powszednie. Zostaje to zresztą podkreślone przez samego poetę:

Co dzień się ludzie rodzą i co dzień się żenią,
Losy nasze bynajmniej w lepsze się nie mieniają.

(*List do wierszopisów*, w. 57-58)

Nie tylko jednak wybór tematu, ale także styl jest w tego typu utworach nie na miejscu. Zakładana z góry konieczność wychwalania wymusza na krytykowanym przez Węgierskiego poetach styl nielicujący z tematem. Oto w jaki sposób przedstawiane są banalne narodziny potomka w szlacheckiej rodzinie:

Jeżeli syn, to będzie Aleksander pewnie,
Że się nie chciał urodzić wcześniej, płaczą rzewnie, (...)
Jeśli córka, to będzie Lukrecja czysta,
I z jej to ułożenia już rzecz oczywista.

(*List do wierszopisów*, w. 45-46, 51-52)

Prowadzi to do hiperbolizacji, co, zważywszy powszedniość tematu, wywołuje niezamierzony efekt komiczny właściwy antycznemu i osiemnastowiecznemu stylowi heroikomicznemu⁸. Zostaje w ten sposób złamana podstawowa zasada poezji zakładająca harmonię i równowagę pomiędzy treścią a sposobem jej przedstawienia w utworze literackim. Tak oto w *Liście do wierszopisów* Węgierski atakując zniechęconych przez siebie nieudolnych wierszokletów daje skrócony wykład *à rebours* własnej poetyki i własnego rozumienia poezji. Z wykładu tego widać, iż zamieszczoną tu deklarację

Czyńcie jak ja: bazgrajcie, drukujcie, co chcecie (w. 21)

naależy potraktować z daleko posuniętą rezerwą. Tłumacz *Listów perskich* dysponował bowiem bardzo wyraźnie określonym programem, który z pełną konsekwencją realizował. Najważniejszymi pojęciami tego programu były swoboda twórcza, szczegółowa obserwacja rzeczywistości – zarówno politycznej, jak i kulturalnej, postawa oceniająca z moralizatorskim zacięciem, a w sferze poetyki konieczność

⁸ O charakterystycznym stylu heroikomikum zob. G. Pianko, „*Batrachomyomachia*” i poemat heroikomiczny w literaturze europejskiej, „*Meander*”, 1947, z. 3 i W. Pusz, *Próba charakterystyki pseudoklasycznego poematu heroikomicznego*, „*Prace Polonistyczne*”, 1970, nr 26.

wyczucia stylu. *List do wierszopisów* podejmuje więc, w bardzo niezobowiązującej formie, podstawowe problemy twórczości literackiej Węgerskiego, a jako że kierowany jest w pewnym sensie do ogółu, można go uznać za nietypowy, ale jednak manifest literacki młodego poety. Warto też zwrócić uwagę na to, że buntownik Węgerski w sprawach dotyczących stylu i formy był propagatorem złotego środka, umiaru i równowagi.

Rok później, w listopadzie 1777 roku, napisał Węgerski wiersz, który nie jest wprawdzie manifestem literackim i nie zawiera nawet żadnych uwag dotyczących sposobu tworzenia utworów poetyckich, lecz jest doskonałym przykładem wcielenia w życie zasad głoszonych w *Liście do wierszopisów*. Tam, przypomnijmy, nie ma bezpośrednich pozytywnych deklaracji dotyczących założeń programu poetyckiego. Tym bardziej więc interesującym wydaje się wiersz, który jest przykładem utworu utrzymanego w konwencji tekstów wyśmiewanych przez Węgerskiego w *Liście*, napisanym jednak w zupełnie odmienny sposób. Wierszem tym jest utrzymany w formie listu poetyckiego *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego*. Omówienie tego tekstu bezpośrednio po analizie *Listu do wierszopisów* pozwoli na pełniejsze przedstawienie elementów programu poetyckiego autora *Ostatniego wtorku*.

Do pisarza Potockiego jest wierszem niezwykle niemałym pod każdym względem. Rozpoczyna go zaskakujący wstęp:

Dawniej prorocy przyszłość zgadywali przecie,
Dzisiaj nikt nie przepowie odmiany na świecie,
Jednak – czy Twórcy mocą, czy dziełem Natury –
Wszystko się przewróciło nogami do góry:
Nie śmiać się – chociaż się chce, nie płakać – choć boli; (...)

(*Do pisarza...*, w. 1-5)

Dwa pierwsze wersy przywodzą oczywiście na myśl złośliwości pod adresem rozpoetyzowanych proroków z *Listu do wierszopisów*, wskazując tym samym na pewną łączność tych dwóch tekstów. Wchodzą one jednak także w skład większej całości i są w ten sposób elementem zarysowanej tu ponurej wizji rzeczywistości. Po raz kolejny widać wyraźnie, że Węgierski raczej niewiele miał wspólnego z typowym oświeceniowym optymizmem. Z wielu jeszcze tekstów przebiegać będzie podobnie wyrażany pesymizm. Zwrócić jednak należy uwagę na jeden fakt. O ile bowiem początek tego wiersza wydaje się aluzją do omawianego wcześniej utworu, to cały początkowy fragment jest wyraźnym nawiązaniem do typowo barokowego obrazowania. Nie pierwszy i nie ostatni to przypadek posługiwania się przez Węgierskiego toposem świata wytrąconego z równowagi, przywołującym na myśl wiersze Mikołaja Sępa Szarzyńskiego⁹. Pozostawiając na razie na marginesie filozoficzne implikacje tego urywka, warto zauważyć posługiwanie się przez poetę charakterystycznymi barokowymi kontrastami: „nie śmiać się – chociaż się chce, nie płakać – choć boli”, służącymi tu dla podkreślenia, podobnie jak w wielu barokowych arcydziełach, nędzy współczesnego świata. Znamiennym jest, że Węgierski tak zdecydowanie deklarujący przynależność do obozu oświeconych, a więc także wyznający ich zasady estetyczne, jednocześnie w znakomity sposób potrafił korzystać ze skarbnicy poezji staropolskiej.

Po tym stylowym, ogólnym wstępie następuje w tekście dokładne wyliczenie objawów choroby świata:

Zniesiono nieuważnie potomków Loyoli;

Na nieszczyście sąsiadów król Borusów żyje;

⁹ Por. J. Błoński, *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967, s. 75-108, a także P. Buchwald-Pelcowa, *Świat odwrócony Stanisława Herkaliasza Lubomirskiego*, w: *Stanisław Herkaliasz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1982, s. 135-155, oraz P. Buchwald-Pelcowa i J. Pelc, *Poetyka „świata na opak” w literaturze renesansu i baroku*, „Slavia”, R. LVIII, 1989, číslo 1-2.

Niemiec się za Anglików w Ameryce bije,
Dla mody monarchowie po krajach się włóczą;
Francuzi co dzień nowych systemów się uczą;
Polak cierpi i płaci, (...)

(Do pisarza..., w. 6-11)

Ta typowa dla Węgierskiego wyliczanka trwa, zważywszy rozmiary tekstu, bardzo długo; mija połowa wiersza, a o zapowiedzianej tytulem śmierci młodego Potockiego nie ma ani słowa. Ta zaskakująca sytuacja znajduje jednak jeszcze bardziej zaskakujące zakończenie. W osiemnastym wersie Węgierski umieszcza siebie w tekście własnego utworu, zaraz potem czyniąc bardzo gwałtowny zwrot ku właściwemu tematowi wiersza.

Węgierski już nikomu prawdy mówić nie chce,
Już tylko na pochwały usta swe otwiera;
Tobie syn niespodzianie tak młodo umiera (...)

(Do pisarza..., w. 18-20)

Do tej pory nic nie zapowiadało, że będziemy mieć do czynienia z utworem żałobnym. Początkowa partia tekstu, obejmująca więcej niż połowę całości, sprawia wrażenie typowego dla poezji osiemnastowiecznej listu poetyckiego, bądź ody podejmującej w filozoficzno-refleksyjny sposób najważniejsze problemy współczesności. Zaskoczenie jest więc kompletne i Węgierski spełnia tym samym swój postulat z *Listu do wierszopisów*, tworząc wiersz w dużym stopniu dla czytelnika nieprzewidywalny, prowokujący – a na pewno nie nudny.

Dopiero lektura całego wiersza wykazuje, że *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego* jest w istocie trenem. Węgierski nawiązuje więc do bogatej staropolskiej tradycji wierszy żałobnych¹⁰; czyniąc jednak to nawiązanie nie wykorzystuje już zastanej formy przyjętej dla ty-

¹⁰ Por. J. Pelc, „Treny” Jana Kochanowskiego, Warszawa 1972.

powych tekstów tego rodzaju, lecz z pełną świadomością konstruuje swój wiersz w całkowicie nowy i indywidualny sposób. Dopiero po wprowadzeniu właściwego tematu wiersza w pełni zrozumiała staje się jego początkowa partia. Wpisując indywidualną tragedię w szersze *spectrum* kryzysu obejmującego najróżniejsze dziedziny współczesnego świata, autor pokazuje śmierć młodego Potockiego jako element pewnego procesu, historii, w której nic nie toczy się tak jak powinno. Po raz kolejny, tym razem o wiele wyraźniej, wprowadza Węgierski swój ulubiony motyw – destrukcyjnego oddziaływania otoczenia na jednostkę, które zmusza ją albo, w przypadku jego samego, do przezornego skrywania swych ideałów i przekonań, albo dosłownie ją unicestwia. Perspektywa „świat – jednostka” jest zawsze dla tego twórcy okazją do wysnuwania skrajnie pesymistycznych wniosków. Tym samym, niczym w klasycznej formie trenu, śmierć opiewanej osoby staje się więc dla poety okazją do snucia filozoficznych przemyśleń, lecz jednak w wykonaniu tłumacza *Pigmaliona* ten tradycyjny motyw zostaje wykorzystany w sposób zupełnie nowy. Dzięki prostemu odwróceniu stosowanej zazwyczaj kolejności wiersz *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego* staje się małym traktatem filozoficznym i jednocześnie, co również jest znakiem rozpoznawczym poezji Węgierskiego, swego rodzaju dokumentem jego czasów.

Partia końcowa wiersza jest bardzo znamienita. Pozwala sobie w niej Węgierski na to samo gdybanie dotyczące zmarłego syna Potockiego, które wyśmiewał w *Liście do wierszopisów*. Jednak sposób, w jaki autor formułuje swoje przemyślenia, jest dość niezwykły:

To dziecię, pod roztropnym chowane dozorem,
Mogłoby się stać kiedyś narodu honorem
I dziedzicząc przymioty przez pomyślnie spadki
Wzięłoby rozum z ojca, gust z wdziękami matki,
A mając co dzień w domu przykłady szczęśliwe
Miałoby umysł stały i serce poczciwe.

(*Do pisarza...*, w. 25-30)

Kluczem do zrozumienia intencji Węgierskiego jest zastosowany w całym tym fragmencie i nadający mu specyficzny charakter tryb warunkowy. Autor nie stwierdza tu, że młody Potocki na pewno stałby się wybitnym człowiekiem; stałby się nim, o ile spełnione byłyby odpowiednie warunki. „Roztropny dozór” i „przykłady szczęśliwe” oto, co czyni dziecko wartościowym człowiekiem. Trudno o bardziej oświeceniowe spojrzenie na sprawy porządku społecznego. W sposób niezwykle dla siebie typowy godzi Węgierski arystokryzizm z demokryzmem. Ludzie są sobie równi od chwili narodzin, ale to wychowanie wpływa na nich, różnicując ich tym samym. Przekonanie to obecne w historii europejskiej myśli od daty opublikowania przez Johna Locke’a jego *Myśli o wychowaniu* jest fundamentem oświeceniowej myśli filozoficznej, jest także naczelnym hasłem większości polskich myślicieli od Konarskiego poczynając a na Kołłątaju kończąc. Co ciekawe, Węgierski zakłada możliwość dziedziczenia pewnych przymiotów czy zdolności, takich jak zdolności umysłowe lub wrodzone poczucie smaku, lecz zauważa też, iż muszą one być odpowiednio pielęgnowane, by nie zostały zmarnowane.

Równie istotny, jak wypowiedziane w tym wierszu opinie, jest sposób, w jaki zostały one przedstawione. Najbardziej zauważalną cechą listu *Do pisarza Potockiego...* jest swoista powściągliwość, niemal chłód emanujący z tego wiersza. Pisząc utwór żałobny Węgierski nie wykorzystuje w ogóle środków służących podniesieniu temperatury emocjonalnej wiersza. Kontrastuje to w sposób oczywisty z napiętnowanymi w *Liście do wierszopisów* prymitywnymi sposobami „ukazania wielkości straty” lub spodziewanej wspaniałości nowo narodzonego potomka. Autor osiąga ten efekt w sposób zaskakująco prosty – rezygnując ze wzbogacenia tego utworu jakimikolwiek środkami poetyckimi. Wiersz ten różni się od prozy jedynie tym, że ujęty jest w rym i rytm. W ten sposób Węgierski pokazuje, w jaki sposób należy zachować równowagę pomiędzy tematem a sposobem jego ujęcia. Mimo ogólnie ponurego tonu tego wiersza sposób opisania w nim sytuacji nie prowokuje poety do emocjonalnego wybuchu,

lecz raczej do chłodnych refleksji. Wywiera to tym większe wrażenie dzięki temu, że Węgierski do końca pozostaje wierny zamiarom zaskakującej konstrukcji tekstu i przeprowadzenia tematu. Wprowadzająca nastrój odprężenia partia tekstu poświęcona domniemanym, a na pewno nigdy już nie spełnionym nadziejom związanym z młodym Potockim, zostaje nagle i niespodziewanie spointowana ostrym jak brzytwa dystychem:

Umarło, gdy mu takie los dary udziela,
Bo Polsce nie jest wolno mieć obywatela.

(Do pisarza..., w. 31-32)

Zawarta w tym dwuwierszu sugestia o fatum ciężącym nad losami Polaków koresponduje z równie pesymistycznymi uwagami z ody *O małym ludzi uczonych poważaniu* i jest również przejrzyście aluzją do rozpowszechnionych w XVIII wieku poglądów na temat rzekomej opieki Opatrzności na Polską i Polakami¹¹. W ten sposób najważniejsza myśl utworu przedstawiona zostaje dopiero na samym końcu i dopiero ona pozwala zrozumieć rzeczywiste znaczenie wszystkich wypowiedzianych wcześniej w tym tekście opinii. W ten sposób Węgierski odwraca przyjęty zazwyczaj porządek polegający na wstępnej prezentacji tematu, a następnie jego rozwinięciu. Pozornie zmieniając temat bezustannie utrzymuje uwagę odbiorcy w napięciu najważniejszą myśl zostawiając na koniec i rezerwując dla niej formę piorunującej pointy. W ten oto sposób zamierzał Węgierski walczyć z nudą w poezji.

Zderzenie *Listu do wierszopisów* i podejmującego jego wątki *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego* pozwala dokładnie prześledzić ideały przyświecające Węgierskiemu przy tworzeniu dobrej poezji.

¹¹ Podróżujący po Polsce właśnie w tym czasie Frederic Le Grand zaskoczony był świadomością obywateli znad Wisły: „Gdy Polakom mówić o ich groźnej sytuacji, odpowiadają, że istnieje szczególna Opatrzność, która czuwa na Polską i ochrania ją od wrogów.” (cyt. za: K. Zienkowska, *Stanisław August Poniatowski*, Wrocław 1998, s. 22).

Wbrew obiegowym opiniom o tym twórcy, jego ideałem wydaje się być poezja wyważona, skierowana na refleksję i ocenę, będąca swego rodzaju zwierciadłem współczesności. By to osiągnąć konieczne są dwa warunki – prawda oraz umiar w stosowaniu środków. Węgerski jeszcze wielokrotnie da się poznać jako poeta – weredyk za wszelką cenę, co jednak nigdy nie będzie się działo ze szkodą dla kształtu artystycznego jego poezji. By „prawda” z kolei nie zginęła pod nawałem niepotrzebnych poetyzmów Węgerski podkreśla konieczność niezwykle powściągliwego używania wszelkich ozdobników. Zastosowanie przez niego jakiegoś środka poetyckiego jest zawsze obliczone na wywołanie określonej reakcji u odbiorcy, co zawsze w taki czy inny sposób ma związek z wymową samego wiersza. Gdy natomiast poeta nie odczuwa potrzeby stosowania jakichkolwiek upiększeń, lub gdy ze względu na powagę problemu będącego tematem utworu byłoby to niewskazane, po prostu z tego rezygnuje. Obok więc nasyconych emocją ognistych wierszy w rodzaju *Obywatela prawego*, będą się pojawiać w twórczości tego autora wiersze bardziej zdystansowane i – jak na niego – chłodne. Zwraca też uwagę u tak młodego poety wycucie formy. Już bowiem w tych kilku wierszach widać, że nie istnieje coś takiego jak typowa dla Węgerskiego forma wiersza. Podstawowym celem twórcy jest oryginalność, zaskoczenie oraz związek formy z treścią. Toteż za każdym razem tworząc nowy wiersz, będzie Węgerski obmyślał dla niego nową formę.

Rekapitulację sądów na temat poezji przynosi napisany kilka miesięcy później, wiosną 1778 roku, słynny list poetycki *Do księdza Tomasza Węgerskiego*. Zawiera on najbardziej bezpośrednią wypowiedź metapoetycką, jaka wyszła spod pióra autora *Organów*.

Mówiono mi, i mocnom się z tego radował,
Żeś śmiało w ślady dobrych poetów wstępował.
Jak mi się mało zdarza widzieć i jak rzadko
Tych, którzy by rozsądnie pisali i gładko!

Tyle w Warszawie nudnych jest wierszy, że jeśli
Prawda, co mi o tobie znajomi donieśli,
Winszuję ci i radem chętnie o tym wiedzieć,
Żeś wart między lepszymi na Parnasie siedzieć.
Wiem, że pierwsze przepisy starasz się zachować,
Bez czego nikt w tej sztuce nie będzie celować;
Że w krótkich słowach myśli wspaniałych masz wiele;
Że słuchasz, gdy ci dobrze radzą przyjaciele;
Żeś zwięzły, żeś nie twardy, nie dęty, nie podły;
Że cię nigdy błyskotki dowcipne nie zwiodyły;
Że cię każdy rozumie, że masz smaku tyle,
By cię nawet kobiety mogły czytać mile,
Że w twoich wierszach nie masz słów czczych i składanych¹²,
Ani gwałtem do sensu rymów naciąganych.

(Do księdza Tomasza..., w. 1-18)

Ten obszerny wstęp do wiersza, który w całości poświęcony jest miejscu poety w polskim społeczeństwie i krytyce rodzimej kultury, to oczywiście credo poetyckie Węgierskiego. Wyrażony niezwykle prostym językiem program poetycki nie wymaga w zasadzie analizy, mimo to warto zwrócić uwagę na kilka znaczących elementów.

Niektóre sformułowania z tego wiersza znamy już z *Listu do wierszopisów*. Przede wszystkim pojawia się „nuda”, która, jak widać, jest prawdziwą obsesją młodego twórcy. Równie znajoma jest „dobra poezja”, która idzie oczywiście w parze z brakiem nudy. Po raz kolejny zostaje też podkreślone, że do tworzenia dobrej poezji potrzebne jest spełnienie kilku podstawowych warunków. Tym najważniejszym dla każdego poety wyznającego klasyczną poetykę jest zachowanie

¹² Być może wers ten zawiera zakamuflowaną aluzję do manieri poetyckiej Naruszewicza.

„pierwszych przepisów”. Znamienne jest przywiązanie młodego poety do tych nieśmiertelnych zasad doskonałej twórczości poetyckiej, szczególnie, kiedy pamiętać będziemy o prowokacyjnej treści wielu jego wierszy (w tym także *Do księdza Tomasza Węgierskiego*). To bodaj najbardziej charakterystyczna cecha pisarstwa autora *Organów* – zaskakujące, bulwersujące czy kontrowersyjne przemyślenia potrafił on przyoblec w nienaganną formę poetycką. Najważniejszym składnikiem tej formy jest dla Węgierskiego styl. Udało się bowiem poecie osiągnąć w tej kwestii sukces, mianowicie wypracował własny, indywidualny i niepowtarzalny sposób wypowiedzi poetyckiej, który jest u niego takim samym nośnikiem znaczeń, jak treść tekstu. I właśnie zagadnień związanych ze stylem dotyczą przede wszystkim uwagi w omawianym wierszu.

Najbardziej rozpoznawalną cechą tego stylu jest jego swoboda, którą w pewnych wypadkach zastąpić można słowem naturalność. Analiza innych wierszy Węgierskiego wykaże to, o czym częściowo była już mowa, że poezja jego w minimalnym stopniu różni się od mowy codziennej dobrze wykształconego szlachcica tamtych czasów. „Nie masz” w jego wierszach „słów czczych i składanych / Ani gwałtem do sensu rymów naciąganych”. To, co Węgierski ma do powiedzenia, mówi w jak najprostszy sposób. Jeśli nie odczuwa konieczności stosowania jakichkolwiek ozdobników czy „błyskotek dowcipnych” (a zazwyczaj nie odczuwa), to ich nie stosuje.

Ze sprawą stylu wiąże się jeszcze jedna kwestia, którą niezmiernie trudno ująć w tradycyjnych kategoriach stosowanych zazwyczaj do badania poetyki, a która najbardziej kojarzy się z przywołanym już, choć niezbyt naukowym słowem swoboda. Italo Calvino w swych *Wykładach amerykańskich* proponuje może stosowniejsze, ale równie nienaukowe sformułowanie „lekkość”¹³. Lekkość, wdzięk, swoboda, naturalność, piękno to pojęcia bardzo nieuchwytnie, ale niezmiernie często stosowane do sztuki XVIII wieku. W oczywisty

¹³ I. Calvino, *Wykłady amerykańskie*, przekł. B. Sieroszewska, Warszawa 1996.

sposób kojarzy się z nimi kobiecość. Nieprzypadkowo więc w ujęciu Węgierskiego kobieta jest najwyższym sędzią orzekającym o wartości poezji. Co się podoba kobietom, jest dobrą poezją¹⁴.

Ale słowa „lekkość” i „swoboda” mają w przypadku stylu Węgierskiego również drugie znaczenie, zbliżone tym razem do innego przywoływanego określenia. Chodzi mianowicie o dystans. Bliżej zostanie to omówione na przykładzie konkretnych utworów, tutaj wypada na razie zaznaczyć tylko pobieżnie to, co zauważalne jest w dotychczas omawianych tekstach. Cechą znaną dużej części wierszy Węgierskiego jest przyjęcie postawy zewnętrznego obserwatora wobec poruszanych we własnych tekstach spraw. Jeśli dodać do tego związaną z jego twórczością skłonność do wydawania sądów i ferowania wyroków, ów dystans przybierze wówczas postać kpiny, karykatury, ironii, a czasem zwykłej złośliwości. Dziać się będzie tak również, gdy Węgierski pisać będzie o sprawach bezpośrednio z nim związanych, a nawet wtedy, gdy pisać będzie o sobie. Ta bardzo zauważalna i jednocześnie bardzo trudna do czysto naukowego opisu cecha twórczości tego poety sprawi, że nawet o bardzo poważnych, a często wręcz tragicznych lub strasznych sprawach, będzie on pisał z ironią lub kpiną. Wystudiowany chłód i pozorne niezaangażowanie w sferze stylu przy jednoczesnym podskórnym pulsowaniu emocji i drastyczności tematu sprawia, że poezja Węgierskiego szerokim echem odbiła się wśród jemu współczesnych. Proste porównanie nawet najbardziej zjadliwych utworów autora *Myśli mojej* z kierowanymi przeciwko niemu elaboratami politycznych i literackich oponentów, pisanymi zazwyczaj w jak najgorszym stylu pseudoretorycznych

¹⁴ Warto tu zaznaczyć pewną niekonsekwencję w myśleniu Węgierskiego na tematy kobiece. Z przedmowy *Do czytelnika* poprzedzającej tekst *Organów*, wynika bowiem, że kobiety są najgorszym z możliwych sędziów w sprawach literatury: „Nie pochlebiam sobie, żeby to dzieło moje damy czytały: nie masz w nim ani miłości, ani lekkości, a do tego jest napisane po polsku, a ten język nie ma u nich łaski. To prawda, że wielka ich część innego żadnego nie umie, ale ich z sekretu wydawać nie trzeba”. (T. K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 10).

polemik religijnych, wykazuje jego ogromną przewagę nad adwersarzami. Jest też znakomitym dowodem na skuteczność przyjętych założeń twórczych i sukces wypracowanej przez Węgierskiego indywidualnej poetyki.

IV. Listy poetyckie

List poetycki jest w oświeceniu szczególnie uprzywilejowaną formą wypowiedzi poetyckiej¹. Na jej popularność złożyło się kilka przyczyn. Wśród najważniejszych badacze wymieniają rolę tradycji antycznej koncentrującej się przede wszystkim w uwielbieniu poezji Horacego, a także w uznaniu roli, jaką odgrywa list poetycki w nurcie klasycznym poezji francuskiej. Kolejnym czynnikiem decydującym o popularności listu poetyckiego jest daleko posunięta swoboda formalna i konstrukcyjna, utrudniająca nawet do pewnego stopnia wyraziste rozgraniczenia genologiczne. Czynnikiem ten powodował, iż oświeceniowy twórca mógł tworzyć w ramach tradycyjnego idiomu kulturowego, ale właściwa listowi swoboda nie pozbawiała go mocy kreacyjnej. Widoczne jest to szczególnie w zestawieniu z silnie skodyfikowanymi formami poetyckimi, przede wszystkim z odą. O popularności tej formy decydowały także cechy wykraczające poza poetykę w ścisłym tego słowa znaczeniu. List poetycki jest podobnie jak oda formą adresowaną, lecz adresowaną w sposób szczególny. Zakłada mianowicie pewną równowagę między adresatem a nadaw-

¹ Literatura przedmiotu dotycząca listu poetyckiego w polskim oświeceniu jest bogata. Zaprezentowane tu ustalenia opierają się przede wszystkim na syntetycznym ujęciu w haśle „List poetycki” autorstwa Przemysławy Matuszewskiej w: *Słowniku literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 1997, s. 278-283, a także pracach P. Matuszewskiej, *List poetycki w świadomości polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 2 oraz K. Kremser, *List poetycki w świadomości literackiej XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, 1970, z. 1.

cą, równowagę, którą rodzi poczucie przynależności do elity intelektualnej danego kręgu kulturowego. List poetycki pełnił więc także rolę czynnika integrującego środowisko oświeconych. A jako że jest on z natury utworem przeznaczonym do publikacji, oczywistym jest – by posłużyć się sformułowaniem Przemysławy Matuszewskiej – podwójny adres listu, to znaczy kierowanie go jednocześnie do wymienionego w tytule adresata, ale także do jak najszerszego kręgu odbiorców oświeceniowej literatury. Cecha ta w połączeniu z wspomnianą powyżej elitarnością dyskursu sprawia, iż list poetycki stał się, szczególnie w oświeceniu, jedną z najbardziej typowych form literatury dydaktycznej, obliczonej na oddziaływanie na rzeczywistość. Charakterystyczna dla tego gatunku personalizacja wypowiedzi poetyckiej usprawiedliwiona jest w tym wypadku przez to, że zarówno nadawca jak i adresat typowego listu poetyckiego są zazwyczaj członkami intelektualnej elity swoich czasów, mogą więc „nauczać” czytelnika kierując się jednocześnie własnym osądem świata.

W zasadzie wszystkie wymienione powyżej cechy typowego listu poetyckiego można odnaleźć w twórczości Tomasza Kajetana Węgierskiego. Z tego też powodu ten gatunek poetycki był młodemu poecie szczególnie bliski i jest on, obok wierszy utrzymanych w formie lirycznego wyznania najchętniej uprawianą przez niego formą wypowiedzi literackiej. Z drugiej strony uznaje się Węgierskiego za jednego z najwybitniejszych polskich twórców piszących listy poetyckie. Dlatego usprawiedliwione wydaje się rozpoczęcie analizy dojrzałej twórczości poety od tych właśnie wierszy, jako że w nich najsilniej zaznaczyły się indywidualne cechy jego poetyki, które odnaleźć można także w innych utworach. Stąd też charakterystyka listów poetyckich Węgierskiego, jako formy poetyckiej najbardziej dla niego typowej i organizującej stosunkowo największą część jego skromnego dorobku, będzie punktem wyjścia do analizowania poezji, a także stałym punktem odniesienia dla mówienia o innych utworach.

Wobec ograniczenia w czasie „dorosłej” twórczości Węgierskiego – obejmującej zaledwie trzy pełne lata, 1776, 1777, 1778 – zasadnym wydaje się odrzucenie kryterium chronologicznego w omawianiu wierszy tego poety i uczynienie podstawą podziału na rodzaje poetyckie. To kolejny argument przemawiający za wysunięciem rozważań o listach poetyckich na plan pierwszy. W obrębie tychże rodzajów zastosowany zostanie domniemany porządek powstawania kolejnych tekstów (na podstawie ustaleń J. W. Gomulickiego) lub też, częściej, kryterium problemowe.

Podstawowym celem poniższych uwag poświęconych listowi poetyckiemu jest śledzenie w wierszach Węgierskiego interakcji między oficjalną, klasycznie oświeceniową poezją zmierzającą do wywierania wpływu na polską rzeczywistość końca XVIII stulecia a poezją liryczną, rozumianą jako ekspresja indywidualnego podmiotu dająca świadectwo osobistych przeżyć poety². Granica między jednym i drugim rodzajem poezji jest u autora *Ostatniego wtorku* nieostra. W wierszach oficjalnych, więcej nawet – politycznych, odnaleźć można elementy charakterystyczne dla liryki osobistej i odwrotnie – sytuacja lirycznej wypowiedzi w wierszach bardziej prywatnych jest niejednokrotnie uzależniona od wielu czynników zewnętrznych, które wywierają pewien wpływ na charakterystyczną poetykę Węgierskiego. Toteż głównym celem poniższych uwag będzie próba jak najbardziej precyzyjnego rozgraniczenia tych dwóch najbardziej typowych dla poety form wypowiedzi przy jednoczesnym podkreśleniu momentów, w których przenikanie się żywiołu oficjalnego i dydaktycznego z liryką osobistą jest zabiegiem celowym i wpływa na warstwę semantyczną tych utworów.

² Określeniem poezja liryczna w odniesieniu literatury oświeceniowej posługuję się w znaczeniu, jakie temu terminowi nadał przede wszystkim Juliusz W. Gomulicki oddzielając liryki od oficjalnej, politycznej poezji Naruszewicza (*Krzywda Naruszewicza* wstęp w: A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, wybór i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1964) oraz T. Kostkiewiczowa (*Kniaźnik jako poeta liryczny*, Wrocław 1971).

Prawdopodobnie najbardziej typowym listem poetyckim Węgierskiego jest datowany hipotetycznie na rok 1776 *Do Ogińskiego, Hetmana Wielkiego Litewskiego*. Mimo iż jest on najbliższy klasycznej odmianie wierszy tego rodzaju, jest też jednocześnie utworem niezmiernie charakterystycznym dla stylu poetyckich wypowiedzi autora *Portrety pięciu Elżbiet*. Cechą najbardziej uderzającą jest fakt, iż w całym tym tekście utrzymana zostaje konsekwentnie forma listu, co w innych listach poetyckich Węgierskiego nie jest wcale regułą.

Adresat tekstu zostaje określony w tytule, toteż konwencjonalny zwrot w drugiej osobie otwierający właściwy tekst wiersza nie wymienia, do kogo Węgierski kieruje swą przemowę. Nie tylko dlatego otwierający *Do Ogińskiego* dwuwiers jest dość niezwykły:

Nie wiem, prawdziwie, mospanie hetmanie,

Co się na tamtym świecie ze mną stanie?

(*Do Ogińskiego...*, w. 1-2)

Wprawdzie jako całość fragment ten jest bez wątpienia zwrotem do znanego z tytułu adresata, lecz wyczuwa się jednocześnie, że to postać mówiącego doń autora listu odgrywa tu rolę dominującą. Ten ostry początek wiersza, wskazujący, iż rzekome wątpliwości mówiącego są tu ważniejsze niż sytuacja rozmowy z konkretnym adresatem, jest przejawem charakterystycznej dla poety tendencji, zmierzającej do umieszczania się na pierwszym miejscu. Kolejne wersy są konsekwentną kontynuacją przyjętej na wstępie strategii:

Książd Łuskiŋa powiada, i wierzyć mu trzeba,

Że ja pójdę do Piekła, on – prosto do Nieba.

Cóż robić, kiedy w księgach mego przeznaczenia

Tak stoi! – wyrok losu ciężko się odmienia.

(*Do Ogińskiego...*, w. 3-6)

Filozoficzne pytanie z początku wiersza zostaje gwałtownie sprowadzone do bardzo konkretnej sytuacji poprzez wprowadzenie do wiersza postaci – powszechnie wówczas znanej – księdza Stefana Łuski. Dodatkowo, poprzez konkretyzację wymienionego z nazwiska adwersarza, zdemaskowany zostaje podmiot mówiący w wierszu; nie ma wątpliwości, że jest nim sam Węgierski. Tę, jedną z najbardziej znamienitych cech poezji Węgierskiego, praktycznie uniemożliwiającą analizę jego utworów za pomocą kategorii strukturalistycznych, trzeba będzie jeszcze wielokrotnie podkreślić. Równie charakterystyczna jest funkcja tego drugiego fragmentu wobec otwierającego tekst zdania. O ile bowiem początkowy dystych sugerował filozoficzne rozważania religijne na temat spraw ostatecznych, o tyle powaga tego zdania zostaje błyskawicznie rozbita manifestacyjnie humorystyczną kontynuacją. W ten sposób pierwsze cztery wersy układają się w rodzaj kalamburu, który znajduje kontynuację w następnych dwóch, gdzie parodystyczna intencja Węgierskiego zostaje podkreślona poprzez wnioskowanie na podstawie „księgi przeznaczenia” i „wyroku losu”, pojęć krańcowo sprzecznych z katolicką wizją świata reprezentowaną przez księdza Łuskinę.

W liście *Do Ogińskiego...* ujawnia się bardzo wyraźnie cecha, którą zauważyć można było także we wcześniejszych, analizowanych poprzednio, wierszach Węgierskiego. Poeta pozostaje tu wierny wypracowanej tam poetyce zaskakiwania czytelnika, która zauważalna jest w linearnym ukształtowaniu tekstu i zmianie pojawiających się kolejno motywów. Po raz kolejny bowiem nie wiadomo w trakcie lektury, czego w rzeczywistości dotyczy wiersz jako całość.

Po wstępnym humorystycznym kalamburze będącym aluzją do aktualnych sporów ideologicznych, Węgierski wprowadza nowy motyw, który tradycyjnie określa się jako libertyński:

Żal mi jednak, że mię tam zła prowadzi droga,
Bom ciekawy i rad bym widzieć Pana Boga:

Jak poważnie na tronie z dyamentów siada
Jak zręcznie bez ministrów tą machiną włada.

(Do Ogińskiego..., w. 6-10)

W dalszym ciągu prezentuje poeta satyryczny obraz nieba, w którym aniołowie bezustannie śpiewają wciąż te same hymny ku czci Wiekuistego. Nie ostatni to w skromnym dorobku Węgerskiego jawnie kpiarski obraz raju – podobne zgryźliwości odnajdziemy później w *Sądzie czterech ministrów*. Wolno jednak postawić pytanie, czy rzeczywiście intencją Węgerskiego jest w tym fragmencie libertyński atak na katolickie dogmaty. Abstrahując od związków Węgerskiego z libertyńskim nurtem w kulturze oświecenia warto zwrócić uwagę na ten problem w kontekście realizowanej w wierszu strategii poetyckiej. Wbrew bowiem pozorom środkowa partia *Do Ogińskiego...* nie jest bynajmniej antyreligijna. Węgerski zamiast atakować sensowność wiary w ogóle, podejmuje jeden z żelaznych motywów oświeceniowej publicystyki – atak na związane z każdą religią objawioną wyobrażenia o cudownych zaświatach. Problem ten zasygnalizowany już w finalnych rozdziałach *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* Locke’a (i doprowadzony do skrajnych konsekwencji przez Hume’a) przewija się w wielu kluczowych tekstach pisarzy oświecenia. Wystarczy w tym miejscu przywołać dwa, chyba najbardziej znane, przykłady – *Listy perskie* Monteskiusza i *Traktat o tolerancji* Voltaire’a. Przykłady te są o tyle wymowne, ponieważ wiadomo, że Węgerski był wnikliwym czytelnikiem Voltaire’a i tłumaczem Monteskiusza. Z dużym więc prawdopodobieństwem założyć można, iż pomysły polskiego pisarza są przynajmniej w pewnej mierze inspirowane przez francuskich mistrzów³.

³ Ten jeden z centralnych motywów myśli oświeceniowej omawia B. Baczek, zob.: B. Baczek, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przekł. J. Niecikowski, Warszawa 2001, tu szczególnie rozdział VI „Desakralizacja Raju”, s. 81-99.

Tym samym obiegowy sąd głoszący libertyńską wymowę tego wiersza⁴ należy poddać krytyce.

Węgierski buduje swój obraz raju wokół motywu nudy, znanego już z innych jego wierszy. Nuda – jak pamiętamy – jest śmiertelnym wrogiem wielkiej sztuki, także muzycznej.

Nie mógłbym tam długo siedzieć,
Gdzie by mi co wieczór, w południe i rano
Co dzień to samo śpiewano.
Koncertem takim stęskniony,
Powiedziałbym aniołom: „Skrzydlate stworzenia,
Czemu się wasz hymn nudny nigdy nie odmienia?
Czemu innymi Pana nie wielbicie tony?

(Do Ogińskiego..., w. 24-30)

Satyryczna intencja Węgierskiego nie uderza tu wcale w religię, lecz w ludzką niemożność wyobrażenia sobie świata niebieskiego w inny sposób niż jako wyidealizowaną rzeczywistość ziemską⁵. Pogląd ten koresponduje też z podstawowym dla Woltera przekonaniem o zgubnym wpływie szerzenia tego typu wyobrażeń na prawdziwą, to znaczy rozumną, religijność⁶. Węgierski snuje dalej złośliwości pod

⁴ Tak odczytuje ten wiersz J. Snopek, zob.: J. Snopek, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Warszawa 1986, s. 106.

⁵ U Monteskiusza czytamy: „W wielkim kłopotcie znajdują się wszystkie religie, kiedy chodzi o to, aby dać pojęcie o przyszłych rozkoszach ludzi, którzy pocziwie żyli. (...) Spotykałem opisy raju, zdolne odstraszyć wszystkich rozsądnych ludzi. Jedni każą szczęśliwym ceniom grać wciąż na flecie; drudzy skazują na męczarnie nieustannej przechadzki; inni wreszcie, którzy każą im w niebie marzyć o kochankach tutejszego padołu, nie zgadują, że sto milionów lat jest to przeciąg czasu wystarczający, aby odjąć smak tym miłosnym niepokojom.”, cyt. za: Ch. L. de S. Montesquieu, *Listy perskie*, przekł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979, s. 224.

⁶ W *Traktacie o tolerancji*, który jest prawdziwym kompendium oświeceniowej krytyki „nadprzyrodzonych” zabobonów i „fałszywych pojęć o bóstwie”,

adresem niewybrednych aniołów, by nagle, podobnie jak w późniejszym o rok liście *Do pisarza Potockiego*, nieoczekiwanie wprowadzić główny temat utworu:

Jeśli pomiędzy wami geniusza nie ma,
Niech się który na moment spuści do Słonima.

(*Do Ogińskiego...*, w. 35-36)

Tam bowiem, w rezydencji Ogińskiego, wysłuchać można muzyki prawdziwie genialnej, granej przez orkiestrę Alessandra Danesiego. I oto po raz kolejny twórca *Organów* zastosował ulubioną przez siebie strategię igrania z oczekiwaniami czytelnika, zaskakiwania i zwodzenia. Wiersz, który zaczynał się jako filozoficzne pytanie dotyczące spraw ostatecznych, przechodząc nagle w aktualną polemikę ideologiczną, by rozwinąć się w satyryczny obraz nieba, okazuje się pochwałą na cześć klasycystycznej muzyki i wyrobionego gustu adresata listu. Dopiero w zakończeniu wiersza pojawia się to, czego oczekiwaliśmy na początku – prawdziwy zwrot do adresata:

Ogiński! Nim cię przyjdzie ten anioł nawiedzić,
Ja go muszę z pilnością koniecznie uprzedzić;
Muszę też w życiu moim choć raz być szczęśliwy:
Widzieć ciebie w Słoniemiu i wszystkie te dziwy,
W których smakować będą anieli i święci,
Podać pięknymi rymy do wiecznej pamięci,

a jednocześnie wyraźną deklaracją deistycznych przekonań autora, można przeczytać: „Gdy tylko ludzie przyjęli już religię nieskażoną i świętą, zabobon stał się nie tylko bezpłodny, ale nader niebezpieczny. (...) Zabobon jest tym w stosunku do religii, czym astrologia w stosunku do astronomii: córką nader szaloną matki nader statecznej;”, cyt. za: Wolter, *Traktat o tolerancji*, przekł. Z. Ryłko i A. Sowiński, Warszawa 1988, s. 89. O religijności Woltera pisze również Baczko, dz. cyt., s. 15-77.

A jeśli je laurowym przyozdobisz wieńcem,
Z ochotą po mej śmierci będę potępieńcem!

(Do Ogińskiego..., w. 41-48)

Jako całość wiersz ma więc formę kunsztownego i przewrotnego porównania, które można streścić następująco: nawet (domnie-
mane) rozkosze niebios nie mogą równać się z dziwami Słonima. Przewrotność – i jednocześnie prowokacyjność – tego porównania przejawia się w tym, iż jest ono porównaniem negatywnym, mimo tego, że autor porównuje do rzeczy w powszechnej świadomości ludzi najwspanialszej, czyli raj. O tym, że jest ono kunsztowne przekonuje natomiast jego podobieństwo do ukształtowania porównań homeryckich, w przypadku których z reguły początkowo nie wiadomo, co jest przedmiotem porównania, gdyż Homer zawsze buduje najpierw porównanie, potem dopiero wskazując na jego przedmiot⁷. Ta homerycka forma zostaje przez Węgińskiego wykorzystana jako zasada konstrukcyjna całego wiersza.

Do Ogińskiego jest więc ujętym w poetycką formę żartem i przez to jednym z najbardziej wolteriańskich wierszy Węgińskiego. Wolteriańska jest w nim zarówno forma, jak i treść: utwór jest zaskakujący w swej konstrukcji, pisany lekką ręką i kpiarskim tonem, zakończony błyskotliwą i prowokacyjną pointą, jego treść zaś nawiązuje do jednego z obsesyjnych tematów Woltera – spraw gustu i sztuki. Wiersz udowadnia, że przejmując od autora *Henriady* formę listu poetyckiego potrafił polski autor naśladować go w mistrzowski sposób⁸.

⁷ Na przykład: „Jak gdy morskie bałwany, wzburzone wichrem zachodnim, / Piętrzą się jedne na drugie i biją, hucząc, w zatokę – / Już się na pełnym morzu zjeżyły ich grzywy, a teraz / Z rykiem wpadają na brzeg, by rozbić się, lub o urwiska / Z grzbiety w kabłąk zgiętymi wałą i pianą rzygają – / Tak i falangi Danaów sunęły w zwartych szeregach / Nieustępliwie na bój.” (Homer, *Iliada*, księga IV, ww. 415-421, przekł. I. Wieniewski, Kraków – Wrocław 1986, s. 77).

⁸ Związek Węgińskiego z Wolterem podkreśla dodatkowo fakt, iż jest on tłumaczem i adaptatorem listów poetyckich autora *Kandyda*, por.: Z. Sinko, *Les adaptations polonaises des Epîtres de Voltaire par Tomasz Kajetan Węgiński*,

Na przeciwnym biegunie pod względem formy i treści – pozostając przy tym bez wątpienia listem poetyckim – plasuje się jeden z najbardziej znanych wierszy Węgierskiego, *O pożytku niemienia*. Tak jak w *Do Ogińskiego...* rolę dominującą odgrywa dowcip, efektowny poetycki koncept, tak ten tekst jest zdecydowanie bardziej refleksyjny w treści i stonowany w formie. Charakterystyczna dla listu poetyckiego sytuacja personalnej wypowiedzi do określonego z imienia adresata zostaje tu bardzo wyraźnie uwypuklona. Jeszcze wyraźniej da się zauważyć również typowa dla wierszy tego typu aktualność, konkretność sytuacji i silny związek z rzeczywistością pozaliteracką – z tekstu jednoznacznie wynika, że jest on pisany w dzień po jakimś szczególnie udanym przyjęciu, w którym uczestniczył autor. Sytuacja jest więc z pozoru bardzo bliska tej z poprzednio analizowanego wiersza, ale Węgierski w zasadzie nie powtarza zastosowanych tam środków uatrakcyjniania wypowiedzi poetyckiej.

Chyba najbardziej uchwytą różnicą między tymi wierszami jest odwrócenie kolejności i hierarchii zastosowanych środków. Swobodny ton, pozornie luźne uwagi stają się w *Do Ogińskiego* elementami precyzyjnie budowanego dowcipu literackiego, w wierszu *O pożytku niemienia* natomiast cały arsenał środków wykorzystany zostaje do zbudowania atmosfery swobody i naturalności. *O pożytku niemienia* wystylizowany został na okolicznościowy list do przyjaciela, który pozornie jest tylko elementem eleganckiego światowego życia bez większych ambicji artystycznych. Ta iluzja przyjacielskiej pogawędki epistolarnej zostaje osiągnięta przede wszystkim poprzez kilkukrotne stosowanie poufałych zwrotów do adresata: „panie Nakwaski”, „bo ci się przyznam”, „mój kochany bracie”, „patrzaj”, „widzisz”, „mospanie”. Zwroty te rozmieszczone zostały w tekście bardzo regularnie, sprawiając tym samym, że poetyka rozmowy rządzi tu całym utworem, a nie, jak w większości tego typu wierszy Węgierskiego, tylko jego początkiem. Zjawisko to pogłębione zostaje poprzez stosowanie

w: *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, „Les Cahiers de Varsovie” 1982, nr 10.

przez poetę bardzo familiarnego tonu, który znajduje swą formę w stosowaniu czasowników w liczbie mnogiej: „nie będziemy szaleć, bo nie mamy z czego”, „chwała bądź Bogu, że mamy niewiele”, „może by i my szaleli, mospanie”. W ten sposób osiągnięty zostaje efekt swego rodzaju intymności, bliskości i współodczuwania z adresatem. Przyjacielski ton wypowiedzi budują także umiejętnie wykorzystane elementy stylu niskiego, którymi Węgierski delikatnie nasycił swój tekst. Chodzi tu przede wszystkim o wyrażenia, których pojawienia się raczej trudno oczekiwać w odzie: „lubię wino i kobiety”, „wiatr pędzić po świecie”, „nie będziemy szaleć”, „nędza na pysku”. W ten sposób mówi się w niezobowiązującej rozmowie towarzyskiej i ten sposób wyrażania się przeniesiony zostaje do tego wiersza. Równie typowe dla towarzyskiej rozmowy ludzi oświecenia było okraszanie wypowiedzi budowanymi na poczekaniu *bon motami*, czy też zwykłymi dowcipami. I tych tutaj także nie zabrakło:

(...) Bo ci się przyznam, że chociem nie letki,
Z tym wszystkim lubię wino i kobiety,
Lecz na nieszczęście niełaskawe losy,
Dawszy gust pański, usunęły trzosa.

(*O pożytku niemienia*, w. 3-6)

czy też:

Powrócił nazad, jakoż nie bez zysku:
Przywiózł gryz w kościach, a nędzę na pysku.

(*O pożytku niemienia*, w. 35-36)

Wszystkie te środki, nadające wierszowi *O pożytku niemienia*, specyficzny charakter, oddziałują na styl z poziomu gramatyki języka; uderzający jest natomiast brak środków poetyckich czy też retorycznych, którymi posługiwał się młodszy Węgierski. Po raz kolejny daje się tu zauważyć właściwa pocięta tendencja do maksymalnego

upraszczania tekstu pod względem stylistycznym, oczyszczania go ze zbędnych poetyzmów.

O *pożytku niemienia* jest utworem istotnym z jeszcze jednego powodu. Nietrudno tu bowiem zauważyć typową dla jego autora tendencję przedstawiania rzeczywistości w lirycznej formie, którą określić można jako swego rodzaju „poetykę patrzenia”. Oznacza to bardzo szczególną konstrukcję podmiotu mówiącego w tekście, który opisuje wydarzenia z rzeczywistości (niemal zawsze czyniąc aluzje do powszechnie wówczas znanych wydarzeń i postaci), przyjmując jednocześnie postawę niezaangażowanego obserwatora. Mówiący wprowadza niejako czytelnika lub adresata tekstu w świat, o którym mówi, wybierając z tego świata interesujące go sytuacje, po czym opisuje je i w sposób subiektywny komentuje. Tego typu zabieg powtórzony zostaje w wielu innych utworach Węgierskiego i stanowi podstawę dla formalnego ukształtowania omawianego wiersza. Rozpada się on na cztery wyróżnione graficznie przez autora części. W pierwszej z nich następuje obszernie wprowadzenie – wspomnienie udanej biesiady połączone z cytowanym powyżej dowcipem staje się punktem wyjścia do refleksji na sensem posiadania nadmiaru bogactw:

Ubóstwo czasem na dobre wychodzi
I zbytek w ludziach często głupstwa rodzi.
I stan ubogi godzien jest zawiści.
Ma i on swoje nad inne korzyści:
Nie będziem szaleć, bo nie mamy z czego,
Lecz też nikt błędu nie wskaże naszego.

(*O pożytku niemienia*, w. 19-24)

Te uwagi stają się pretekstem do wprowadzenia do tekstu fragmentów ilustrujących powyższą tezę, które wypełniają dwie środkowe partie utworu. Obie utrzymane są właśnie w „poetyce patrzenia”: zaczynają się od słów „patrza” i „widzisz” po czym następują

zgrzyźliwe przykłady nadętego nuworysza i szlachcica, który roztrwoił swój majątek za granicą. Te charakterystyczne dla obrazowania oświeceniowej poezji napominające historyjki znajdują jednak typową dla Węgierskiego kontynuację w czwartej części wiersza, która uniemożliwia określenie *O pożytku niemienia* mianem tekstu dydaktycznego. W zakończeniu następuje bowiem typowy dla autora *Lasku* zwrot ku liryce. We fragmencie tym zamieszczone zostają dość przewrotne konstatacje; zamiast spodziewanych gromów pod adresem wyśmiewanych bogaczy Węgierski stawia zaskakujące pytanie:

Któż wie, mospanie, jeśliby pieniądze
I w nas też inne nie wznieciły żądze?
Może by i my, posiadając zbytki,
Pańskiej próżności stawiali przybytki; (...)
Wszycyśmy ludzie podlegli odmianie –
Może by i my szaleli, mospanie!

(*O pożytku niemienia*, w. 57-60, 69-70)

Ta oryginalna konstatacja po raz kolejny jest pewnym zaskoczeniem, gdyż, po pierwsze, nic jej nie zapowiada, po drugie stanowi ona swego rodzaju prowokację wobec typowych oświeceniowych wierszy napominających i piętnujących wszelkie społeczne nieprawidłowości. Zyskuje przez to jednak o wiele głębszą humanistyczną wymowę, stając się tym samym wyznaniem człowieka, który potrafi wznieść się ponad własne i cudze słabości. Podkreślić też należy bardzo typową dla Węgierskiego zmianę perspektywy – pretekstem do snucia refleksji jest drobne wydarzenie z życia autora, co prowadzi następnie do partii bardziej ogólnej zbliżonej do oświeceniowej satyry. W zakończeniu satyra ustępuje jednak miejsca liryce i spojrzeniu całkowicie subiektywnemu. „Ja” Węgierskiego, nie po raz pierwszy i nie po raz ostatni, zwycięża tu nad próbą zbudowania bardziej obiektywnej rzeczywistości poetyckiej.

Twórca *Sądu czterech ministrów* potrafił jednakże wykorzystywać formę listu poetyckiego do celów dla poezji oświeceniowej typowych, to znaczy tworzenia poetyckich wypowiedzi na aktualne tematy społeczne i polityczne w formie rozpowszechnianego publicznie listu do znamienitego adresata. Takim wierszem był analizowany w poprzednim rozdziale *List do wierszopisów*, choć utwór ten jest dość nietypowy poprzez swą formę listu otwartego, kierowanego do zbiorowego adresata, utrzymanego w tonie kpiarskiego i zgryźliwego apelu. O wiele bardziej typowe są dwa kolejne teksty napisane także w roku 1776 – *List do Jmci Starosty Garwolińskiego* i *Mysł moja do Jw. Stanisława Bielińskiego Starosty Garwolińskiego*. Choć kierowane do tego samego adresata, choć oba utrzymane w formie listu poetyckiego i stworzone w niedługim odstępie czasu, wiersze te dzieli bardzo wiele.

List do Jmci Starosty... wykorzystuje formę listu poetyckiego tylko jako pretekst do zbudowania parenetycznego portretu idealnego obywatela wedle obowiązujących w reformatorskich kręgach priorytetów. W oczywisty sposób wiersz ten przywodzi na myśl napisanego dwa lata wcześniej *Obywatela prawego*. Forma listu jest tu w zasadzie pozorna, wyznaczają ją jedynie dwa zwroty: „Zacny Bieliński” na początku tekstu i „szczęśliwyś” w ostatnim wersie. Pozbawiony ich wiersz w niczym nie przypominałby listu poetyckiego. Utwór rozpada się wyraźnie na dwie części zróżnicowane dzięki zastosowanej tu, podobnie jak w *Obywatelu prawym*, zasadzie kontrastu. W pierwszej części zarysowany zostaje krytyczny wizerunek fałszywej cnoty, w części drugiej następuje żmudne wyliczenie cech „prawdziwie wielkiego męża”. Część pierwsza jest zdecydowanie bardziej udana dzięki lakonicznemu nakreśleniu portretu typowego arystokratycznego pyszałka i nieroba, druga wyraźnie jej ustępuje, przede wszystkim przez swą rozwlekłość (jest dwa razy obszerniejsza od pierwszej) i monotonię, zarówno w treści, jak i formie. Zastanawiać może, dlaczego o dwa lata starszy, a więc bardziej doświadczony, poeta stworzył wiersz pozbawiony w zasadzie jakiegokolwiek

pomysłu artystycznego. Wspomniana zasada kontrastu to jedyny przejaw literackiej organizacji tego utworu. Poza tym, szczególnie w części drugiej, zadawała się Węgierski nużącym wyliczaniem cech i zalet ujętych w zdania o niemal jednakowej budowie gramatycznej i przedstawionych w formie rytmicznie powtarzających się dystychów. Porównanie tego wiersza z bardzo kunsztownie zbudowanym *Obywatelem prawym* musi wypaść zdecydowanie na niekorzyść *Listu do Jmci Starosty...* Charakterystyczna dla Węgierskiego skłonność do wyliczanek, której dał upust już w swoich debiutanckich utworach, staje się tu przyczyną jego artystycznej porażki, zabiegiem, który skutecznie zabija wszelką poetyckość. Ta tendencja kontrastuje szczególnie ze sztuką poetycką Krasickiego, który pisał satyry poświęcone jednej tylko wadzie czy przypadłości, tworząc wspaniałe, zapadające w pamięć współczesnych i potomnych, portrety postaci, zdawało by się, niemal ożywających na kartach jego książek. Węgierski konsekwentnie idzie w odwrotnym kierunku, starając się w jednym wierszu pomieścić jak najwięcej wad i zalet, popadając tym samym w tak wysmiewaną przez niego samego nudę i monotonię. Dla dorobku poety wiersz ten jest ważny tylko z powodu tego, iż daje świadectwo uznawanej przez niego skali wartości. Podobnie bowiem jak w przypadku *Obywatela prawego* można prześledzić ów tekst w poszukiwaniu słów, za pomocą których buduje autor w kontrastujących barwach dwa portrety, małego i „wielkiego męża”. Po stronie wyrażenia o zabarwieniu zdecydowanie negatywnym odnaleźć możemy: „przemoc”, „zdradę”, „pychę”, „pochlebstwo”, „podły bluszcz” czy „ślepy traf”. Pośród pozytywnych wartości znajdziemy rzecz jasna „ojczyznę”, „nauki i sztukę”, „hojność”, „ludzkość”, „dobro powszechne”, „honor”, „powinność”.

Zakończenie wiersza –

Takowych mężów o jakże zbyt mało!

Szczęśliwyś, jeślić widzieć ich się dało.

– po ciągnącym się w nieskończoność, w sposób znamieny dla poetyki Węgerskiego, katalogu cech działa jak grom z jasnego nieba, ale zamiast stać się elementem ulubionej przez poetę strategii zaskakiwania czytelnika, wywiera wrażenie napisanej w pośpiechu pointy mechanicznie doczepionej do całości, pogłębiając tym samym wrażenie artystycznej bylejakości emanującej z tego wiersza.

Mysł moja do Jw. Stanisława Bielińskiego, Starosty Garwolińskiego pozostając listem poetyckim proponuje zupełnie inną formę wypowiedzi literackiej. Konstytutywną dla listu sytuację nadawca – adresat wyznacza na wstępie jedynie wołacz „Bieliński” w pierwszym wersie. W całej bowiem sześciowersowej strofie pierwszej wyraźnie dominuje liryczne wyznanie podmiotu, brak natomiast typowej dla wstępnej partii listu poetyckiego opisu sytuacji wymuszającej jego pisanie, tak częstej na przykład w listach Horacego⁹. Jest to typowe zjawisko w przypadku Węgerskiego, którego listy poetyckie zaczynają się, z nielicznymi wyjątkami, tak jakby były pisane do kogokolwiek i kiedykolwiek. Po raz kolejny usunięcie zaledwie jednego wyrazu sprawiłoby, że ów list poetycki zamieniłby się w lirykę bezpośrednią z elementami liryki refleksyjnej. To, że *Mysł moja* jest rzeczywiście listem ujawni dopiero zakończenie wiersza.

Z daleko posuniętą liryzacją tego wiersza wiąże się kolejne zjawisko powtarzające się w większości utworów Węgerskiego. Szereg informacji pomieszczonych w wstępnych wersach (dwadzieścia lat, ubogi stan, odebrane wykształcenie, znajomość z Bielińskim) pozwala jednoznacznie utożsamić „ja” mówiące tekstu z Tomaszem Kajetanem Węgerskim. Poeta wykorzystuje tu więc tę charakterystyczną cechę liryki ujętej w formę listu poetyckiego i, co warto podkreślić, przenosi ją również na inne formy wypowiedzi lirycznej. W zasadzie trudno wskazać wiersz Węgerskiego, w którym mielibyśmy do czynienia z tak zwaną konstrukcją podmiotu lirycznego.

⁹ Formę Horacjańskiego listu dokładnie analizuje A. Wójcik, (A. Wójcik, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986, s. 196-270).

Pierwszoosobowe wypowiedzi w jego poezji niemal zawsze utrzymane są w formie osobistego wyznania i niemal zawsze pozwalają zidentyfikować osobę mówiącego z autorem wiersza.

W sposób typowy dla Węgierskiego pierwsza strofa tekstu jest żartem. Powagę pierwszych pięciu wersów wprowadzających temat rozważań nad dokonaniem człowieka i jego wieku przy użyciu antycznego toposu (Cezar), co z reguły w poezji oświeconych jest sposobem na uszlachetnienie wiersza, rozładowuje nagle dowcipne zakończenie:

Mnie pewnie tym podobne nie frasują troski:

Nie świata chcę być panem, ale dobrej wioski.

(*Myśl moja*, w. 5-6)

Tak oto od razu na wstępie tekst ten odarty zostaje z pompatyczności znamionującej młodzieńcze wiersze Węgierskiego. Zamiast tego wprowadza poeta nastrój kpiarskiego dystansu charakterystyczny dla jego dojrzałych utworów. Nastrój ten zostaje utrzymany w następującej partii tekstu.

Dla zrozumienia zasady konstrukcyjnej *Myśli mojej* ponownie najistotniejsze wydaje się zwrócenie uwagi na linearną konstrukcję całości. Najbardziej bowiem zauważalną cechą tego wiersza jest, widoczna również we wcześniej analizowanych utworach, zmienność motywów. Zaryzykować można nawet określenie – muzyczna zmienność motywów. Wydaje się bowiem, że Węgierski, najwyraźniej zorientowany w klasycystycznej estetyce muzycznej, przenosi typową dla osiemnastowiecznej sonaty pracę motywiczną na tworzoną przez siebie poezję. Na początku wprowadzony zostaje w określonej tonacji pewien motyw określający wyraziście temat utworu i jego dominantę stylistyczną. Następnie poeta rozwija ów motyw utrzymując się w określonej na początku tonacji, pogłębiając jedynie i rozwijając podstawowy temat, co można określić jako odpowiednik tak zwanej pracy tematycznej klasycystycznego kompozytora. Następnie

wprowadzony zostaje nowy motyw w kontrastującej tonacji. Z ich zderzenia rodzi się przetworzenie – partia utworu, w której nadrzędną zasadą konstrukcyjną jest swoista interakcja, zderzenie obydwu tematów. Utwór powinien kończyć się powrotem do części początkowej, ale zasadą jest, że we fragmencie tym powinny zajść pod wpływem poprzedzającego przetworzenia zmiany, które sprawiają, że początkowy temat pojawia się w zupełnie nowym świetle¹⁰. Ta, w ogólnym zarysie przedstawiona, zasada konstrukcyjna formy sonatowej znajduje swe odbicie w omawianym wierszu Węgerskiego i stanowi, jak się wydaje, poręczne narzędzie do analizowania konstrukcji i związanego z nią znaczenia.

Pierwszym tematem tego wiersza jest związek piastowanych urzędów i stanowisk z rzeczywistymi zasługami tego, kto je piastuje. Temat to bardzo oświeceniowy i częsty również w poezji Węgerskiego. Motyw ten zostaje przez poetę przedstawiony w określonej tonacji – początkowy dowcip pokazuje, iż będzie to tonacja półzartobliwa, pełna ironicznego dystansu. Dalej temat ten zostaje rozwinięty w postaci filozoficznych rozważań nad małością pozornie wielkich urzędów (temat to jak najbardziej na miejscu, jako że spora liczba osiemnastowiecznych urzędów była czysto tytułarna i nie miała żadnego związku z jakąkolwiek rzeczywistą działalnością publiczną), przy czym zachowana zostaje wyznaczona na początku ironiczna tonacja:

Miło jest w domu swoim mieć szczyt buławy,
Lecz czyż można w pokoju wielkiej nabyć sławy? (...)
Próżniactwo zaś urzędów mi się nie podoba,
Gdy ich po większej części obowiązek wszelki
Częstować z nabożeństwem dziadów w Czwartek Wielki.

¹⁰ Dokładna charakterystyka klasycznej formy sonatowej zob.: J. M. Chomiński, *Formy muzyczne*, Kraków 1956, t. II, s. 89- 205.

Przykładny to uczynek, lecz ten trochę stracił,
Kto tę drogę do nieba bogato opłacił.

(*Myśl moja*, w. 23-24, 30-34)

Zgryźliwość tej partii utworu pogłębia dodatkowo zastosowanie dość przejrzystych aluzji do istniejących w rzeczywistości posiadaczy wymienianych w tekście urzędów. Ta charakterystyczna dla Węgierskiego tendencja zostanie szerzej omówiona w rozdziale poświęconym poezji szyderczej tego poety.

Temat drugi *Myśli mojej* to credo poety. W naturalny sposób kontrastuje ów fragment z częścią poprzedzającą, także pod względem tonacji: złośliwa satyra ustępuje miejsca lirycznemu wyznaniu utrzymanemu w poważnym nastroju. Wyznanie to jest w sposób jawny epikurejskie:

Mnie zacne wychowanie i względna natura

Kazały naśladować ściśle Epikura (...)

(*Myśl moja*, w. 35-36)

Poeta – buntownik staje się piewą złotego środka – pojawiają się tu znamienne sformułowania: „spokojność duszy”, „dostatków i rozkoszy używać dość skromnie”, „droga prosta”, „przyrodzone prawa”. Warto też zauważyć, że jakkolwiek fragment ten jest bezpośrednim wyznaniem epikurejskiej filozofii¹¹, w cytowanym powyżej fragmencie pojawiają się sformułowania właściwe myśli innego wielkiego przewodnika duchowego młodego Węgierskiego, Jean-Jacquesa Rousseau. Pielęgnowanie za pomocą wychowania wrodzonych naturalnych skłonności człowieka, to podstawowa teza *Emila* szwajcarskiego filozofa. Węgierski – uważny czytelnik pism autora *Nowej Heloizy* w dużym stopniu russoistyczne poglądy przyjął za swoje, o czym świadczy zdumiewające zakończenie tej partii wiersza.

¹¹ Por. M. Pąckińska, *Hedonistyczna etyka Epikura*, Warszawa 1959.

A kiedy, dopełniając przyrodzone prawa,
Krew już w żyłach wolniej i życie ustawa,
Nie dbając, jaki wyrok może przypaść z góry,
Oddać ciało nikczemne na łono natury,
Jak gdybym z mej kochanki zezwoleniem wspólnym
Po spełnionej rozkoszy snem zasypiał wolnym.

(*Myśl moja*, w. 45-50)

Fragment ten zawiera co najmniej kilka zaskakujących, a jednocześnie dla Węgerskiego bardzo typowych przemyśleń. Najbardziej uderzająca jest tu delikatnie zaznaczona deklaracja agnostycznych, ale nie ateistycznych, przekonań. Nonszalancja dotycząca „wyroku z góry” pojawia się tu, gdyż wyraźną przewagę nad chrześcijańskimi wyobrażeniami o zbawieniu i potępieniu ma natura i jej „przyrodzone prawa”. W świetle zarysowanej tu hierarchii ostateczny kształt ludzkiego żywota całkowicie uzależniony jest od natury, ona jest przyczyną życia i zespolenie się z nią jest też ostatecznym celem. Owo uzależnienie człowieka od natury wywołuje nie tylko konotacje z filozofią genewczyka, kilka lat po Węgerskim w o wiele bardziej radykalnej formie człowieka jako materialny składnik natury przedstawi w swych pismach filozoficzny de Sade. Równie nowatorskie jak te poglądy jest sposób ich artystycznej prezentacji za pomocą kończącego fragment porównania. Życie porównane tu zostaje do aktu płciowego, czynności stanowiącej łącznik człowieka z naturą, w sposób skrajny determinującej do określonych zachowań. Śmierć staje się natomiast odprężeniem po „spełnionej rozkoszy”, łagodnym zespoleniem się z naturą po dokonaniu najbardziej naturalnej z naturalnych czynności ludzkich.

Zespolenie poglądów epikurejskich z materialistycznymi jest właśnie źródłem owego spokoju emanującego z credo Węgerskiego. Odrzucenie (bardzo dyskretne, ale niewątpliwe) religijnych dogmatów nie prowadzi do kreacji wizji nadczłowieka, który uwolniony

od religijnych przesądów nie odczuwa żadnych hamulców. Wręcz przeciwnie – człowiek pojmowany tylko jako częśćka natury, pojęcia nieskończenie go przerastającego, zmuszony zostaje przybrać stoicką niemal postawę „złotego środka”¹². Paradoksalnie bowiem wizja ta służy, podobnie jak doktryna chrześcijańska, do wyznaczenia człowiekowi właściwego miejsca w hierarchii bytów; mówiąc dobitniej – ukazania jego małości.

Dlatego też kolejna strofa, pełniąca tu rolę łącznika pomiędzy tą a dalszą częścią tekstu, przynosi jednoznaczne potępienie postawy kontestującej i buntowniczej. Wprowadzona tu opozycja pomiędzy Epikurem a Diogenesem Cynikiem jednoznacznie przekreśla postawę cyniczną. W typowy dla antycznych stoików sposób stwierdza poeta, iż dopiero cierpienie i niedostatek są prawdziwym sprawdzianem dla wyznawcy zasad epikurejskich. Cynizm i odwrócenie się od świata to w tym ujęciu zachowanie niemalże dziecinne. Zawarta tu jest też sugestia, iż to mówiący w tym tekście, Węgierski, jest człowiekiem, który reprezentuje jedyną godną przyjęcia dla oświeconego umysłu postawę. Ludzie obdarzeni nadmiarem bogactw i zaszczytów, stają się ich niewolnikami i stopniowo się demoralizują. Ci, którzy cierpią z kolei niedostatek nie potrafią tego znieść ze spokojem godnym filozofa.

Po tym łączniku, który stanowi jednocześnie dobitne podsumowanie tej części wiersza, następuje w *Myśli mojej* odpowiednik sonatowego przetworzenia. Wyraźnie kontrastuje on z całością tekstu, lecz jednocześnie stanowi – w dosłownym sensie – przetworzenie i zderzenie dotychczasowych motywów. Tematem tej części jest wcielenie w życie w dostatku (I motyw) przy jednoczesnym wcielaniu w życie filozofii epikurejskiej i zachowaniu równowagi pomiędzy pracą, nauką i zabawą (II motyw). Kontynuując skojarzenia z zakresu teorii

¹² Podstawowe informacje o antycznej doktrynie stoickiej zob.: Wł. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1993, t. I: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, s. 128-138.

muzyki dodać należy, że całość utrzymana jest w tonacji lirycznego wyznania.

Ta poetycka fantazja stanowi kolejny element ułatwiający rekonstrukcję światopoglądu Węgierskiego. Wprost powołuje się tutaj poeta na postacie „Russa, Woltera”, co jest o tyle interesujące, że młody Polak wyraźnie ignoruje oczywiste różnice, które dzieliły tych myślicieli zarówno pod względem filozofii, jak i estetyki. To zresztą znamienna cecha twórczości autora *Myśli mojej*. Jego poezja oscyluje bowiem pomiędzy russoistycznym i wolteriańskim modelem literatury, raz będąc zaangażowanym, płomiennymi i bezpośrednim protestem przeciwko złu tego świata, innym razem z kolei błyskotliwym, dowcipnym i nienagannym poetycko komentarzem do rzeczywistości. W części tej pojawiają się również geograficznie wyznaczone horyzonty umysłowe ówczesnych Europejczyków: Paryż, intelektualna, polityczna i artystyczna stolica świata i na połę mityczna Szwajcaria. Mieszkający tam „pracowici Szwajcarzy” to oczywisty przytyk do katastrofalnego stanu państwa polskiego, w którym nie brak niczego z wyjątkiem właśnie pracy nad rozumnym kształtem Polski.

To kontrastowe przetworzenie zostaje nagle przerwane przez rypzę powracającej do wiersza polskiej perspektywy. Jej wyznacznikiem jest gwałtowny wybuch otwierający tę finalną część utworu:

Ale gdzie mnie uwodzisz, obłądliwa myśli?!

(*Myśl moja*, w. 75)

Oba główne motywy brzmią teraz jednocześnie, zmienione jednak bezpowrotnie dzięki środkowej partii. Liryczny niemal krzyk, o rzadkiej w poezji oświeceniowej temperaturze emocjonalnej, którego treścią jest brak wiary w możliwość ukształtowania polskiej rzeczywistości na wzór francuskiej czy szwajcarskiej i wcielenia w życie oświeconych ideałów prowadzi do „sonatowej” kody, której podobnie jak w klasycystycznej muzyce nic nie zapowiada, ale która jest dobitnym podsumowaniem całego utworu.

Bitnych Sarmatów z wszech miar nieszcześliwe plemię,
Niepewni posiadacze zostawionej ziemi,
Nie sądźcie, że jesteście bliscy oświecenia:
Ledwie się z barbarzyństwa dobywacie cienia,
Jeszcze wam dotąd prawdy nikt nie śmie objawić
Życzę z serca, żeby to lepszy los mógł sprawić.

(*Mysł moja*, w. 83-88)

Dopiero w zakończeniu wiersza okazuje się, że *Mysł moja* istotnie jest listem poetyckim, listem jednakże otwartym, podobnie jak miało to miejsce w przypadku *Listu do wierszopisów*. Warto po raz kolejny zwrócić uwagę na stałą, jak widać, cechę poetyki Węgierskiego – zwracając się do plemienia Sarmatów, kierowaną do ich apostrofę komponuje na wzór barokowych inwersji i nie odnosi się także tym razem wrażenia, że klasycystyczny poeta ucieka się do tego środka w celach parodystycznych. W istocie ów dramatyczny zwrot do zbiorowego adresata nie może być bardziej serio. Siłę jego oddziaływania wzmacnia dodatkowo przemyślana kompozycja całego utworu, która dopiero teraz staje się w pełni czytelna. Rzeczywistym adresatem tego listu jest bowiem ogół polskiego społeczeństwa, ale ujawnione to zostaje dopiero na końcu tekstu. Przyczyną tego zabiegu nie jest tylko i wyłącznie typowa dla Węgierskiego tendencja do zaskakującego komponowania swoich wierszy. Nietrudno byłoby bowiem w prosty sposób zmienić kompozycję tego utworu, finalną inwokację przenosząc na początek. Znacznie jednak osłabiłoby to siłę oddziaływania tego tekstu, czyniąc go poetyckim odpowiednikiem szkolnej rozprawki zbudowanej według schematu: teza – rozwinięcie. Druzgocące wnioski zarezerwowane przez Węgierskiego dla finału wypływają tu tymczasem z poprzedzających przemyśleń, swobodnego zderzania myśli, ich analizy. Tym samym usprawiedliwiają one tak gwałtowny wybuch emocji. W odwrotnej kolejności ponury zwrot do Polaków byłby założoną z góry tezą, którą poeta w swym

wierszu jedynie rozwija. W kolejności wybranej przez Węgerskiego zwrot ów ma charakter olśniewającego wniosku, który nasunął się nagle poecie. Pogłębiona tym samym zostaje w *Myśli mojej* autentyczność wypowiedzi lirycznej. Sam zaś autor wiersza w jednym ze swych największych osiągnięć literackich dał dowód na doskonałą znajomość rzemiosła poetyckiego i – w myśl manifestowanych oficjalnie założeń z wierszy programowych – umiejętność realizowania określonych celów za pomocą bardzo prostych, lecz jednocześnie skutecznych zabiegów artystycznych.

Do problemów i motywów stanowiących centrum problematyki *Myśli mojej* powrócił Węgerski w późniejszym, jak się przypuszcza, o kilka miesięcy liście *Do autora wierszy moich broniącego*. Zasadniczym tematem jest tu po raz kolejny refleksja nad stanem społeczeństwa, a nawet szerzej – rodzaju ludzkiego. Po raz kolejny też pretekstem do snucia tych poetyckich przemyśleń o wielkim ciężarze gatunkowym staje się drobne, choć ważne, wydarzenie z osobistego życia poety. Oto anonimowy autor – wiemy, że był to Józef Wybicki¹³ – w śmiałym wystąpieniu wziął w obronę skandalicznego młodziana. Do niego też kieruje autor wstępną apostrofę, która spełnia w tym tekście kilka funkcji. Po pierwsze, w wyrazisty sposób nadaje tekstowi charakter listu poetyckiego. Po drugie, utożsamia podmiot mówiący w tekście z samym Węgerskim. Po trzecie, początek ten w sposób dla autora typowy nadaje tekstowi znamię aktualności, jest poetycką reakcją na niedawne wydarzenia i ponownie włącza Węgerskiego w toczący się w kulturze polskiej tamtych czasów dyskurs. Ale poeta po raz kolejny udowadnia, że jest nie tylko polemistą, ale przede wszystkim artystą. Bardzo szybko z tekstu tego znikają ślady literackiej awantury, a wspomniane na początku wydarzenie wykorzystane zostaje jedynie jako pretekst do zbudowania wiersza o znacznie większej sile oddziaływania i większej maestrii poetyckiej.

¹³ Por. Józef Wybicki *Do Kajetana Węgerskiego* w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 229-233.

Partia pierwszoosobowa, wyraźnie zlizyzowana, ustępuje od razu miejsca typowej dla klasycyzmu (antycznego i oświeceniowego) refleksji nad ułomnością ludzkiej natury, przywarami ludzi jako zbiorowości. Utrzymane w bardzo ponurym nastroju wersy przywodzą na myśl rozważania rzymskich poetów – moralistów nad słabością ludzkiej cnoty, powszechnym zwycięstwem zła i niegodziwości. To stoickie (tak!) przekonanie o tym, że dobro i sprawiedliwość nie mają większych szans w starciu z brutalną rzeczywistością¹⁴ zostaje wzmocnione dodatkowo poprzez wspańiałe, niemal homeryckie, porównanie:

Tak kiedy lew ogromny wskroś strzałą przyszyty,
Swym zgonem trwożąc zbójcę, wyzionie jelity,
Jeśli już w nim nie czuje dzielnej krwi gorąca,
Gnuśny osioł go swym kopytem potrąca...

(Do autora..., w. 15-18)

Rzadki to przykład na stosowanie przez „późnego” Węgierskiego tego rodzaju środków poetyckich, które były charakterystyczne dla jego wczesnych utworów.

Porównanie to spełnia dwie funkcje. W oczywisty sposób jest ono środkiem wzbogacenia i podniesienia artystycznego kształtu samego tekstu, ale oddziałuje ono także na poziomie sensu. Dobitnie bowiem

¹⁴ Jako wyrazisty kontekst można tu przywołać słynny fragment chóru z *Fedry* Seneki: „Los życiem ludzkim całkiem kapryśnie / Rządzi i, ślepy, ręką rozrzutną / Rozdając dary sprzyja mniej godnym. / Niewinnych depce żądza okrutna, / W pałacach zbrodnia rządzi się w bezwstydzie, / Lud podłym władzę dając / I czci to, czego sam nienawidzi. / Cnota dostaje smutną za znoje / Nagrodę, nędza uczciwych czeka, / Łotrowi zbrodnia służy za zbroję, / Władzę mu daje. / O gdzież, Zaczności / Zwycięstwo twoje?!”, (Seneka, *Fedra*, przekł. A. Świderkówna, Wrocław 1959, BN II – 158, s. 65-66). Fragment ten brzmi niczym wyjęty wprost z któregoś z wierszy Węgierskiego. Szerzej o oddziaływaniu myśli Seneki w poezji polskiego oświecenia pisze Teresa Kostkiewiczowa, (*Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 112-140).

podkreślone zostaje, że wspomniany na początku los prześladowanego za śmiałość poglądów poety nie jest przykładem wyjątkowej sytuacji, lecz procesu, który zachodzi zawsze. W ten oto sposób Węgierski nie tylko posługuje się tym porównaniem, bo zmuszają go do tego wymogi uznawanej przez niego poetyki klasycznej, ale może przede wszystkim, przywraca porównaniu – jednemu z najbardziej skonwencjonalizowanych środków poetyckich – jego pierwotną funkcję – łącznika między światem literackim a odwiecznymi prawami, które przenikają świat. W tej właśnie funkcji porównania występują często u Homera.

Ale to odniesienie do powszechnym zjawisk z natury nie ma u Węgierskiego celu uwznioślającego czy sakralizującego. Wręcz przeciwnie, przywołanie w porównaniu zwierząt na zasadzie skojarzeń prowadzi do kończącej wiersz gwałtownej apostrofy skierowanej do upersonifikowanej Natury.

Że żyją tacy ludzie, tyś winna, Naturo!
Tyś winna, że wydając nikczemne istoty
Dopuszczasz najzaciejsze kazić twe roboty.
Ja, póki ten ród będzie, zawsze sarkać muszę:
Jeśli chcesz, żebym chwalił, pokaż wielką duszę!

(Do autora..., w. 20-24)

Motywy związku człowieka z naturą znamy już z *Myśli mojej*. Podkreślić należy jednak znaczącą różnicę między tymi dwoma ujęciami tego pojęcia. W tamtym wierszu wprowadzał Węgierski perspektywę jednostka – natura, oznaczając ją pozytywnym znakiem wartości. Natura miałaby być swego rodzaju pramatką każdego człowieka, który zawdzięcza jej wszelkie odruchy i pragnienia, a po śmierci powróci na jej łono. W tym wierszu nie ma nawet śladu tego pseudo-russoistycznego, afirmatywnego widzenia świata. W liście *Do autora wierszy moich...* natura jest w dalszym ciągu odpowiedzialna

za wszystko, co dzieje się na świecie, lecz jej wytwory są ułomne. Co ważniejsze, zmieniona zostaje tu perspektywa z jednostkowej na powszechną: to natura odpowiedzialna ma być za ludzkie zło, które ludzie wyrządzają sobie nawzajem. Obarczenie natury odpowiedzialnością za niby-zwierzęce (*vide*: cytowane powyżej porównanie) ukształtowanie społeczeństwa, to oczywista antycypacja wniosków de Sade'a z jego pism filozoficznych i literackich.

Ukoronowanie osiągnięć Węgierskiego jako twórcy oświeceniowego listu poetyckiego stanowi jeden z jego ostatnich w ogóle wierszy ze środkowego (1776-1778) okresu twórczości – *Do księdza Tomasza Węgierskiego*. Należy on do najbardziej znanych tekstów poety zarówno w epoce, jak współcześnie, prawdopodobnie dlatego, iż uznać go można za swego rodzaju podsumowanie tego rodzaju twórczości w dorobku tłumacza *Listów perskich*.

Pod względem formalnym jest *Do księdza Tomasza Węgierskiego* listem poetyckim w najściślejszym tego słowa znaczeniu. Podstawowym czynnikiem formotwórczym jest tutaj sytuacja epistolarnej rozmowy z drugim człowiekiem, która, jak w żadnym innym liście poety, jest utrzymana konsekwentnie w całym tekście. Bardzo wyraziście, dzięki kilku prostym zabiegom, zostaje zarysowana relacja nadawca – odbiorca. Przede wszystkim silnie zostaje zaakcentowany podmiot mówiący: cały wiersz utrzymany jest konsekwentnie w formie pierwszoosobowej wypowiedzi. Ponadto podmiot ten zostaje bardzo silnie skonkretyzowany, poprzez szereg zawartych tu informacji ponownie bez trudu można, a nawet należy, utożsamić go z autorem tekstu. Mówiący bohater tekstu zostaje ponadto umieszczony w bardzo konkretnej przestrzeni Warszawy A. D. 1778. W sposób równie wyrazisty uwidoczniony zostaje przestrzenny stosunek autora i adresata: list pisany jest z Warszawy do „mieszkańca dzikiej Ukrainy”, co z kolei stanowi usprawiedliwienie zawartości samego „listu” – jest poetyckim ekwiwalentem typowych „wiadomości ze stolicy”. Zaznaczyć jednak należy, że te charakterystyczne cechy listu

poetyckiego są z jednej strony sposobem na usprawiedliwienie takiej, a nie innej treści i formy wiersza, z drugiej jednak, co za chwilę zobaczymy, zostają wzięte przez Węgerskiego w cudzysłów i poddane delikatnym zabiegom parodystycznym.

Jest to bardzo widoczne już w kluczowej dla oświeceniowego listu poetyckiego kwestii podwójnego adresowania. Podstawowym adresatem tekstu jest wymieniony w tytule proboszcz buczacki, ale wiersz ma oczywiście również adresata wirtualnego, to znaczy jak najszerszą publiczność czytającą w osiemnastowiecznej Polsce. Dodać też należy, iż ów adresat wirtualny jest, w świetle poruszanych problemów, znacznie ważniejszy niż ksiądz Węgerski. Zresztą ta milcząco przyjmowana konwencja nawet w tym wierszu zostaje złamana, gdy na krótką chwilę dominująca w całym tekście perspektywa „ja – ty” ustępuje na rzecz wielce znaczącego „my – wy” w słynnym fragmencie dobitnie określającym zbiorowego adresata:

(...) Lecz wy, co z Panem Bogiem co dzień rozmawiacie,
Co go co dzień pijecie i co dzień zjadacie,
Łacniejsza wam z nim zgoda.

(*Do księdza Tomasza...*, w. 53-55)

Ale to drobny wyjątek, w całym tekście dominuje bowiem pozór poufalej rozmowy z jednostkowym adresatem. Tym bardziej interesujące jest, w jaki sposób usprawiedliwia Węgerski wprowadzenie do utworu perspektywy o wiele szerszej, która sprawia, iż omawiany wiersz staje się małym traktatem dotyczącym aktualnych spraw ówczesnej Polski.

Podstawowym tematem listu *Do księdza Tomasza Węgerskiego* jest refleksja nad poezją. Tym jednak, co nadaje temu tekstowi specyficzną formę i sprawia, że staje się wierszem o znacznie bardziej ogólnej wymowie, jest umieszczenie twórczości literackiej w perspektywie społecznej. Z tego też względu można uznać ten list poetycki Węgerskiego za podsumowanie jego działalności literackiej na

tym polu. Pojawiają się tu bowiem po raz kolejny niektóre motywy wykorzystane już przedtem przez poetę w innych wierszach. W sposób dla autora *Mysli mojej* bardzo charakterystyczny dramatycznie wyostrzona zostaje jednak perspektywa i będąca jej wynikiem wizja rzeczywistości.

Wiersz otwiera cytowany już program poetycki Węgierskiego, który jest jednocześnie charakterystyką twórczości adresata wiersza. Charakterystyka jest jednak w dużej mierze pozorna – mimo że ten fragment traktuje o wierszach księdza Węgierskiego, to jednak sformułowania „mówiono mi”, „jeśli prawda, co mi o tobie donieśli” pozwalają przypuszczać, że autor nie zna tych wierszy i wypowiedane tu zdania to jego własne przemyślenia dotyczące wzorowej twórczości poetyckiej. Ten programowy charakter zostaje błyskawicznie skontrowany przez wprowadzenie do tekstu rzeczywistości pozaliterackiej:

Lecz, powiedz mi, jakie stąd możesz mieć korzyści?

Trochę pochwał, a więcej pewnie nienawiści.

Żebyś się był nad brzegiem urodził Sekwany,

Byłbyś pewnie na świecie uczonym poznany:

Dzieła twe, w holenderskich wybite drukarniach,

Po wszystkich by się zaraz rozeszły księgarniach (...)

(Do księdza Tomasza..., w. 21-26)

Wykorzystany tu zostaje po raz kolejny jeden z częstych motywów twórczości Węgierskiego – zależność między państwem a literaturą. Ten kluczowy dla oświecenia problem, zostaje ukazany przez pryzmat wyidealizowanego wzorca, jakim jest Francja. W świetle wyrażonych tu przekonań między narodem, lub ściślej – stanem, w jakim się on znajduje a wytwarzaną przezeń literaturą zachodzi ścisły związek, łączność i harmonia. We Francji między narodem a jego literaturą zostaje zachowana równowaga. Ta obserwacja staje się punktem

wyjścia do zdecydowanego ataku na polską rzeczywistość społeczną i kulturalną i skłania Węgierskiego do prowokacyjnego stwierdzenia, iż dobry poeta, którego „los pomięszał między Sarmaty”, marnuje w Polsce swój talent.

Te początkowe konstatacje stają się w dalszej części wiersza pretekstem do bezprzykładnego ataku na polską rzeczywistość. Po raz kolejny Węgierski daje świadectwo, iż Polska jest dla niego krajem zepsutym, chylącym się nieuchronnie ku upadkowi i skazanym na zagładę. W wypełniających środkową partię wiersza wersach poeta proponuje więc z ironicznym uśmiechem swemu adresatowi porzucenie poezji najwyższych lotów, i przrzucenie się na świadomie niezszerą twórczość panegiryczną:

Porzućże Apollina i, z większym honorem,
Stań się jakiejś piękności dusznym dyrektorem
Albo, jeśli się sądzisz jeszcze nader trwałym,
Staraj się wdziękom jakim podobać zdawniałym.

(*Do księdza Tomasza...*, w. 39-42)

Ironia tych uwag jest jednak jedynie kamuflażem dla przenikającej cały wiersz goryczy. I to właśnie ta gorycz skłania Węgierskiego do wniosków zawartych w najstłynniejszym fragmencie tego wiersza. Dla poety najwidoczniejszym świadectwem upadku moralności jest nieetyczna postawa kleru i ona staje się obiektem ataku w cytowanym często fragmencie:

(...) I na starość, w lubieżnym spocząwszy seraju,
Pójdiesz jak święty biskup prosto stąd do Raju.
Nam świeckim nie uchodzą wcale takie żarty,
Zaraz by nas w moc swoją zagarnęły czarty,
Lecz wy, co z Panem Bogiem co dzień rozmawiacie,
Co go co dzień pijecie i co dzień zjadacie,

Łacniejsza wam z Nim zgoda. Aleksander Szósty
Wam wszystkie te pomyślne wyjednał odpusty (...)

(Do księdza Tomasza..., w. 49-56)

Ustęp ten najczęściej określa się jako najbardziej typowy i jednocześnie najbardziej skrajny przykład polskiego libertynizmu rozumianego jako kontestacja tradycyjnego katolickiego światopoglądu religijnego. Problem, czy i w jakim zakresie należy mówić o Węgierskim jako o libertynie, na razie odłożyć należy na później. W tym miejscu wypada zastanowić się nad znaczeniem cytowanego powyżej fragmentu w obrębie listu *Do księdza Tomasza Węgierskiego*. Kler przedstawiony tu zostaje jako sędzia moralności, który jest jednak jednocześnie uosobieniem moralnego zepsucia. Słowem-kluczem jest tu „odpust” – w XVIII wieku zaciekle piętnowany między innymi przez Woltera i Monteskiusza jako symbol katolickiej dwulicowości¹⁵. Ów atak Węgierskiego nie jest więc skierowany bezpośrednio na religię teistyczną jako zjawisko, lecz jest napiętnowaniem rozdźwięku między oficjalnie głoszonym *sacrum* („zjadanie” i „picie” Boga) a przenikającą go szokującą i niemoralną sferą *profanum*. Warto zresztą zauważyć, że w finale wiersza pojawia się „dobry ksiądz” i jako pojęcie potencjalne i jako postać realna – adresat utworu.

Mimo wyjątkowej, nawet jak na Węgierskiego, ostrości sformułowań pierwsza połowa wiersza nie jest najbardziej niezwykłym

¹⁵ W *Listach perskich* czytamy: „Biskupi są to urzędnicy podwładni papieżowi, pod jego zwierzchnictwem wykonują dwie odrębne funkcje. Zebrani razem stanowią jak on artykuły wiary; każdy oddzielnie natomiast ma za jedyną funkcję zwalnianie od jej przepisów. Trzeba ci wiedzieć, że religia chrześcijańska obciążona jest niezliczoną mnogością bardzo trudnych praktyk; otóż, ponieważ uznano, iż kłopotliwsze jest spełniać obowiązki niż mieć biskupów, którzy by od nich zwalniali, obrano dla powszechnego pożytku tę właśnie drogę. W ten sposób, jeśli kto nie chce dopełnić *rahmazan*, jeśli nie chce się poddać formalnościom małżeństwa, jeśli chce złamać śluby, zawrzeć związki wbrew prawu, nawet jeśli chce uchybić własnej przysiędze, idzie do biskupa albo do papieża, który natychmiast mu daje dispensę”, (Ch. L. S. Montesquieu, dz. cyt., s. 66).

fragmentem listu *Do księdza...* Jej charakter mieści się bowiem w obrębie przyjmowanego zazwyczaj przez poetę stanowiska, a wyraźne odwołania do literackich i intelektualnych patronów z literatury francuskiej również mieszczą się w ramach przyjętej przez pisarza poetyki i ideologii. Tym, co czyni list do księdza Węgerskiego jednym z najbardziej zastanawiających wierszy polskiego oświecenia, jest część druga i zawarte w niej konstatacje. Część ta jest jednym wielkim oskarżeniem skierowanym pod adresem „oświeconej ojczyzny”, bezlitosnym obnażeniem wszystkich jej wad. Jest to tym bardziej uderzające, że Węgerski wielokrotnie dał się poznać jako gorący zwolennik obozu reformatorskiego, czasy stanisławowskie uchodzą natomiast za synonim odrodzenia narodowej kultury i zamiłowania do sztuki. Jednak w ujęciu autora listu *Do księdza Tomasza Węgerskiego* okazuje się to czczym pozorem:

A uczone obiady? Znasz to może imię,
Gdzie połowa nie gada, a połowa drzémie;
W których Król wszystkie musi zastąpić ekspensa:
Dowcipu, wiadomości i wina, i mięsa.

(*Do księdza Tomasza...*, w. 71-74)

Dalej przedmiotem ataku staje się warszawski teatr Bielawskiego, który „krzywdę czyni Taliji, hańbę Melpomenie” i Gabinet Literatury, a więc instytucje, które miały być w zamierzeniu kołem zamachowym narodowej kultury. Ta pozorność i wewnętrzna pustka życia kulturalnego Polski lat 70. otwiera drogę dla sukcesu dla katolickich demagogów w rodzaju księdza Łuskiny, który po raz kolejny pojawia się w poezji Węgerskiego jako uosobienie intelektualnego upadku dyskursu publicznego w ówczesnej Polsce. „Nowiny ze stolicy” w tym ujęciu mają więc wymiar ironiczny, ale, jak już powiedziano, bardzo silnie zabarwiony goryczą.

Ogólne przesłanie tego utworu przywieść musi na myśl jeden z debiutanckich wierszy Węgerskiego, dedykowaną Naruszewiczowi

odę *O małym ludzi uczonych poważaniu*. Wnioski płynące z obu tekstów są bardzo podobne. I w jednym i w drugim wierszu rolę podstawowego nośnika znaczeń odgrywa opozycja oświecenie – ciemnota. W ten sam sposób bardzo silnie podkreślona zostaje próżność zabiegów oświecających i tryumf głupoty nad mądrością. Pewną różnicą jest jednak inne rozłożenie akcentów: w odzie ofiarowanej Naruszewiczowi problem ten ukazywany był z perspektywy głupców niewrażliwych na mądre porady „*Satyr i Monitorów*”. W tym wierszu przedmiotem ataku staje się brak odpowiednich predyspozycji i kwalifikacji reformatorów, co staje się w rezultacie przyczyną ich porażki. Podjęcie przez Węgieńskiego tego samego tematu na progu i pod koniec jego krótkiej drogi twórczej obrazuje jaki wielki dystans przebył on podczas zaledwie czterech lat aktywnej działalności poetyckiej. Oda dla Naruszewicza jest tekstem bardzo szkolnym, dość ogólnym w swej wymowie poprzez odwołanie się do antycznych toposów i dążenie do filozofowania poprzez ukazywanie omawianego zagadnienia jako elementu stale zachodzącego procesu. Mimo omawianych już zabiegów uatrakcyjniających warstwę poetycką tego wiersza może on uchodzić za wzorowy przykład kojarzonego zazwyczaj z klasycyzmem chłodu i artystycznej przewidywalności. W liście do Węgieńskiego natomiast zwycięża zdecydowanie indywidualny ton wypowiedzi, osobista perspektywa widzenia. Charakterystyczną dla młodzieńczych wierszy przesadę, pompatyczność zastępują dystans i ironia. Opinie podmiotu mówiącego nie dążą już do wtopienia się w główny nurt myśli oświeceniowej, ale stają się świadectwem jednostkowego i osobistego widzenia świata. W zasadzie bezosobową wypowiedź ody (mimo zaznaczonej pierwszoosobowości) zastępuje tu wyraźnie „ja” o znamionach lirycznych.

Podobnie uderzające różnice dostrzegalne są w poetyckim ukształtowaniu tego materiału. Znamioną cechą ody *O małym ludzi uczonych poważaniu* jest wykorzystanie przez młodego Węgieńskiego całego dostępnego mu arsenału środków poetyckich wyraźnie w celu popisania się stopniem opanowania warsztatu literackiego.

Wiersz *Do księdza Tomasza Węgierskiego* oczyszczony zostaje natomiast z wszelkich zbędnych środków poetyzacji wypowiedzi lirycznej. Mimo że podobnie jak tamten utrzymany jest w formie zwrotu do adresata, dominuje w nim swobodny i naturalny ton wypowiedzi, co szczególnie kontrastuje z pompatycznymi inwokacjami z ody. Oba te wiersze w sposób symboliczny wyznaczają początek i koniec drogi artystycznej Węgierskiego jako poety, obrazują doskonale jego dążność do wypracowania własnej poetyki, która w szczególności sposób harmonizowałaaby z treścią jego utworów.

Ostatnim elementem, który decyduje o charakterze drugiego z omawianych tu wierszy, a także wyjaśnia, dlaczego Węgierski – debiutant sięgał po odę, a Węgierski – dojrzały poeta po list poetycki, jest stosunek, jaki zachodzi pomiędzy nadawcą i adresatem w obu przywołanych tekstach. Zgodnie z poetyką ody podmiot wiersza stara się zaznaczyć swą podrzędność wobec czcigodnego adresata. Dokonane to zostaje dzięki kilku środkom: umieszczeniu imienia adresata w tytule wiersza, skierowaniu do niego podniosłej inwokacji (jak do bóstwa czy muzy), przypisaniu mu pewnych cech (niemal nadludzkich), a przede wszystkim w wyraźnym określeniu go jako literackiego i intelektualnego mentora poety. W liście poetyckim ten sam, ale starszy poeta stara się zaznaczyć swą łączność z adresatem i podkreślić wspólnotę przekonań i celów. W naturalny więc sposób list uwolniony zostaje niemal całkowicie z przymusu konwencji i poetyki normatywnej, tworząc tym samym miejsce dla lirycznej swobody. Pozwala to na wytworzenie szczególnie intymnej atmosfery dialogu, mimo oczywistego otwartego adresowania listu poetyckiego traktującego o sprawach powszechnych. Tym samym tak ukształtowany list poetycki może spełniać swą podstawową rolę, dla której przeznaczony był w literaturze osiemnastowiecznej – elitarnego dialogu oświeconych na najważniejsze tematy ówczesnej rzeczywistości.

Dwa pozostałe wiersze w dorobku Węgierskiego, które zachowują formę listu poetyckiego, to *Do Stanisława Trembeckiego i Jędrzejowi Zamoyskiemu niegdy kanclerzowi koronnemu w dzień imienin jego*. Być może jednak bardziej zasadnym byłoby powiedzenie, iż w wierszach tych Węgierski jedynie odwołuje się do tej formy i że są one w zasadzie pozornymi listami poetyckimi. W obu bowiem dominuje żywioł liryczny, który spycha na plan dalszy, lub wręcz eliminuje, charakterystyczną dla listu poetykę dialogu.

Należy to zjawisko bardzo wyraźnie podkreślić, dwa omawiane tu teksty stanowią bowiem ogniwo pośrednie pomiędzy listami poetyckimi a liryką osobistą. Wyróżniają się one także spośród innych tekstów tego typu, które wyszły spod pióra autora *Portretu pięciu Elżbiet*, mimo iż liryzacja rozumiana jako wyeksponowanie przeżyć i przemyśleń „ja” mówiącego w wierszu jest w ogóle cechą znamieną listów poetyckich Węgierskiego. W większości wypadków, jak powyżej starano się wykazać, zjawisko to było środkiem subiektywnego patrzenia na sprawy ogółu. Pomimo iż tematem wiersza były sprawy ogólne, na przykład sytuacja Polski w końcu XVIII wieku, Węgierski wprowadzał do utworu „ja” w celu zaznaczenia własnej odrębności w widzeniu spraw będących tematem utworu. Liryzm, choć stosowany przez poetę niemal odruchowo, pełnił jednak określoną funkcjonalną rolę w tej odmianie poezji. W obu przywołanych tu tekstach mamy do czynienia z odwróceniem tego zabiegu, to znaczy sprawy ogólne stają się środkiem do mówienia o jednostce. Najbardziej widoczne jest to w liście dedykowanym Trembeckiemu.

Wiersz zaczyna się pompatyczną inwokacją:

Ty, co niezwiędłym liściem uwieńczywszy skronie,
Nie przestając, żeś usiadł na Parnasu tronie,
Zstępujesz do ciemnicy dziejów z oświeceniem,
Nowego światła darząc nasz naród promieniem.

(*Do Stanisława Trembeckiego*, w. 1-4)

Charakter tego wstępu jest w pewnym stopniu zwodniczy. Na poziomie stylu stanowi on wyraźny ukłon w stronę lekko hiperbolicznego stylu adresata. Ponadto sugeruje, iż wiersz będzie poświęcony właśnie Trembeckiemu – pierwsze osiem wersów przeznaczonych jest bowiem na kunsztowną pochwałę dokonań i pozycji społecznej przyszłego twórcy *Sofiówki*. Prawdziwy sens tego fragmentu odkryje dopiero dalsza część wiersza. W wersie dziewiątym wprowadzone zostaje wyznanie w 1 osobie. I ta forma wypowiedzi utrzymana zostanie konsekwentnie do końca liczącego 55 wersów tekstu; jedynie przelotne „ciebie” w wersie 16 jest śladem zarzuconego stylu z początku wiersza.

Wprowadzony następnie zasadniczy temat utworu okazuje się jednym z żelaznych motywów twórczości Węgierskiego. Jest nim interakcja między poetą a społeczeństwem:

Ja, który niżej stojąc, miernymi przymioty
Żadnej bym nie powinien dawać jej (sławy – P. S.) zgrzyzoty,
Choćbym rad być ukryty, przez jakąś niedolę
Kochanych mych współbraci nadto w oczy kołę.
Ale się przyznać muszę: nazbyt miałem chęci
Uwiecznić się zawczasu w Kościele Pamięci.

(Do Stanisława Trembeckiego, w. 9-14)

W świetle tego fragmentu zupełnie inaczej przedstawia się sens otwierającego wiersz zwrotu do Trembeckiego. Intencją poety jest pokazanie dwóch różnych losów twórców i ich recepcji w kręgach odbiorców: pełnego sukcesów (Trembecki) i pełnego niedoli (Węgierski). Tym samym podejmuje tu poeta jeden z najbardziej podstawowych toposów liryki, obecny w literaturze europejskiej od czasów starożytnych. Sam zaś zwrot do czcigodnego adresata traci w tym ujęciu na ważności, staje się on jedynie kontekstem dla rozważań podmiotu dotyczących własnego losu. Problem ten był już tematem

wierszy Węgierskiego, poprzednio jednak interesował go stosunek poety jako przedstawiciela elitarnej warstwy społeczeństwa wobec nieoświeconego ogółu, tym razem bohaterem jest poeta – jednostka. Nie możemy mieć ponadto wątpliwości, że mówiący w tym wierszu poeta to sam Węgierski.

List *Do Stanisława Trembeckiego* różni się także od innych autotematycznych wierszy Węgierskiego tonem wypowiedzi. Mimo iż tematem tego utworu są niedole poety, nie prowokuje to twórcy do nadania mu formy lirycznego lamentu, narzekania na swój los. W sposób znamieny dla poetyki twórcy *Hilasa i Celeryny* elementem wyznaczającym ton wypowiedzi w utworze jest zastosowane w tym tekście porównanie. W poprzednich wierszach porównanie było zazwyczaj środkiem wzmagającym siłę oddziaływania emocjonalnego tekstu lub elementem głębszego charakteryzowania omawianego problemu. W liście do Trembeckiego porównanie jest natomiast zdecydowanie ironiczne.

Ale niech wśród zielonej i równej darniny
Ździebło się nowej trochę podniesie krzewiny,
Zaraz to ściąga oko, a ręka złośliwa
Z pośrodku młodej trawki z gniewem je wrywa.
Żal mi losu autora, który zazdrość sprawił;
Kto chce, żeby do zgonu słodko życie trawił,
Niechaj siedzi spokojnie, niech nie bije w oczy;
Zgubiony, czyja sława na świat się wytoczy.

(*Do Stanisława Trembeckiego*, w. 20-27)

Tak jak poprzednio Węgierski posługuje się porównaniem w bardzo oświeceniowym celu. Jest ono u niego zawsze świadectwem poszukiwania prawa rządzącego rzeczywistością, prawa przenikającego cały świat i obecnego także w życiu jednostki. Odnalezienie tego prawa nie prowadzi jednak, jak poprzednio, do charakterystycznego

dla młodego poety wybuchu protestu, lecz staje się źródłem filozofujących refleksji. Na poparcie tych obserwacji pojawiają się przykłady z historii kultury: poeta wskazuje, iż podobny los był udziałem „Sokrata” i Boileau. Zamiast więc kontestacji mamy do czynienia z udaną próbą odnalezienia się w kulturowym archetypie, ukazania typowości sytuacji i łączności losu młodego twórcy z losem wielu jego poprzedników. Jednak, mimo iż Węgierski stawia swój los na równi z losem Homera, Woltera, Wergiliusza i Racine’a, nie wprowadza jednak do utworu nastroju pompatycznego czy też podniosłego. Wręcz przeciwnie, owo odnalezienie się w sytuacji typowej staje się okazją do kontynuowania autoironicznych uwag:

Kto jak ja oprócz siebie nie ma wsparcia cale,
Powinien by przyjaciół robić, nie rywale.
Ale cóż? miłość własna nigdy niespokojna,
Żywemu dowcipowi przyzwoita wojna:
Przykrzą mu się nieznośne uprzedzeń okowy,
Coraz go w jego pracy cel zaprzęta nowy
I tak jest w swych odmianach jak kokietka płocha,
Która co dzień innego miłośnika kocha.

(Do Stanisława Trembeckiego, w. 36-43)

Bardzo rzadki to wypadek tak daleko posuniętego ironicznego dystansu do własnej osoby w poezji Węgierskiego. Jego najbardziej widowym znakiem jest mówienie o sobie w trzeciej osobie, pokazanie siebie jako „typowego przypadku”. Pogodne zakończenie utworu, w którym wyrażone zostaje przekonanie, iż oponenci i wrogość otoczenia są w życiu poety czynnikiem pozytywnym, pobudzającym aktywność twórczą, również uznać należy za wyjątkowe na tle innych zdecydowanie pesymistycznych wierszy tłumacza *Pigmaliona*.

Jako całość list *Do Stanisława Trembeckiego* pokazuje, jak w oświeceniowej poezji Węgierskiego traktującej przeważnie o polityce,

sprawach społecznych i kulturze zwycięża poezja w najbardziej podstawowym tego słowa znaczeniu – jako ekspresja jednostkowego podmiotu mówiącego o swych przeżyciach. W sposób niemal symboliczny to, co było w innych tekstach tematem – stan społeczeństwa – jest jedynie sposobem do mówienia o sobie. Kontekst kulturowy nie jest natomiast, tak jak w młodzieńczych wierszach, element egzaminu zdawanego przed surowym gronem czołowych pisarzy oświecenia, lecz środkiem do głębszego poznania samego siebie. Ta tendencja w zupełnie jednak inny sposób realizowana jest w kolejnym wierszu.

Jędrzejowi Zamojskiemu nigdy kanclerzowi koronnemu w dzień imienin jego jest ostatnim wielkim listem poetyckim Węgierskiego. Ten wiersz jest jednocześnie bodaj najdoskonalszą realizacją tej odmiany poezji jaka wyszła spod pióra młodego starościca, ale jest też, w pewnym przynajmniej stopniu, zakwestionowaniem pewnych konstytutywnych cech listu. Forma zwrotu do adresata zastosowana jest konsekwentnie w całym wierszu. Zwrot ten utrzymany jest w tonie pochwalnym, wymieniony w tytule adresat jest osobą znamienitą. Węgierski dyskretnie podkreśla jego przewagę nad innymi ludźmi, toteż ów list poetycki w pewnym przynajmniej stopniu zbliża się w charakterze do typowej dla Węgierskiego ody. Ponadto, co już znamienne przede wszystkim dla listów poetyckich młodego poety, on sam wymieniony zostaje w tekście z nazwiska jako nadawca utworu:

Komu naród układu praw swoich powierza,
Kto szacunek publiczny zasługą wymierza,
Kto umie złożyć urząd tak jak go sprawować,
Temu może Węgierski imienin winszować.

(Jędrzejowi Zamojskiemu..., w. 1-4)

W tekście obecny jest również adresat zbiorowy – w wersie 20 mamy wyraźny zwrot do „kochanych Sarmatów” – co jest kolejną

cechą, która sprawia, iż *Jędrzejowi Zamoyskiemu...* pod względem formalnym upodabnia się do listu poetyckiego.

Wszystko to nie powinno przesłaniać faktu, iż większość tych zabiegów jest w istocie pozorna. Jędrzej Zamoyski bowiem jako człowiek wyposażony w pewne cechy osobiste praktycznie w tym utworze nie istnieje. Głównym wątkiem są tu własne przemyślenia podmiotu na temat polityki i moralności. Ponadto, co wyraźnie widać choćby w cytowanym powyżej fragmencie, Węgierski występuje w tym utworze w roli surowego sędziego oceniającego adresata. To, że ocena wypada na korzyść Zamoyskiego, nie powinno przesłaniać faktu, iż poeta nie ocenia tu człowieka ze względu na powszechny o nim sąd, lecz tylko i wyłącznie kierując się osobistym kryterium wartości. W sposób znamieny burzy ten zabieg charakterystyczną dla listu równowagę między adresatem a nadawcą, eksponując poglądy podmiotu mówiącego. Mamy tu więc do czynienia z paradoksalnym zjawiskiem, w którym wiersz zachowujący pozory pochwalnej ody, jest w istocie ekspresją przeżyć i przemyśleń tego, kto tę pochwałę wygłasza.

Lwią część tekstu wypełniają rozważania na tematy wielokrotnie już przez Węgierskiego podejmowane – upadku moralnego ówczesnej Polski, zwycięstwa zła nad dobrem, braku prawa (rozumianego jako zasada porządkująca), które przenikałoby polską rzeczywistość. Równie znajomy jest pesymistyczny ton, w jakim te rozważania zostają przedstawione czytelnikowi („Nie jestem z tych, co przyszłość malują szczęśliwą”). Wprost zostaje wyrażone zwątpienie w możliwość „poprawy Rzeczypospolitej”, a ewentualne wprowadzenie w życie ustaw układanych przez Zamoyskiego określone zostaje – jakże nieoświeceniowym – mianem „cudu” (w. 28-31). W sposób równie dla poety typowy jego myślenie skupia się wokół kontrastujących pojęć, z jednej strony mamy następujące pozytywne słowa – klucze: „cnota”, „prawa”, „ludzie poczciwi”, „poprawa”, „sprawiedliwość”, „ustawy”, z drugiej natomiast typowe oświeceniowe negatywy: „interes”,

„słabość”, „naganna swoboda”, „pieniactwo”. Wyjątkowe natomiast w porównaniu z innymi tekstami Węgierskiego jest zaznaczenie, co mianowicie miałyby być źródłem owego porządku:

Ktokolwiek światem włada – Bóg czy Przyrodzenie –
Jedno tylko mam do nich dla ciebie życzenie,
Gdy szczęścia nasze od twych nowych praw zawisły:
By cnotę wlać raczyli w Polaków umysły.

(*Jędrzejowi Zamojskiemu...*, w. 13-16)

Pozostawiając na później rozważania dotyczące światopoglądu Węgierskiego, jego związku z poszczególnymi prądami umysłowymi epoki, w szczególności z libertynizmem, zauważyć tu należy, iż poeta po raz kolejny odwołuje się do stoickiego pojęcia cnoty. Istotne jest także, że pomimo ponownie zaakcentowanego agnostycznego (ale nie ateistycznego!) stanowiska dopuszcza się tu możliwość, iż Bóg jest źródłem cnoty rozumianej jako umiejętność odróżniania dobra od zła i zrozumienia porządku świata. Jeśli pamięta się o tym, to późniejszy religijny zwrot w słynnym ostatnim liryku Węgierskiego *Na ścianie La Grande-Chartreuse* nie wyda się aż tak zaskakujący.

Prezentacja tego stanowiska odbywa się jednak w sposób dość szczególny. Węgierski nie dąży do prezentowania tych poglądów jako pewnych prawd powszechnych, co jest na przykład zabiegiem typowym w liryce Krasickiego¹⁶. W rozważaniach na tematy powszechne dotyczące wszystkich obywateli dominuje wyraźnie osobista perspektywa, subiektywność spojrzenia. Wrażenie to pogłębiają dodatkowo przejrzyste aluzje do własnego życia, które są dodatkowym czynnikiem liryzującym ten, wydawało by się, polityczny wiersz. W kontekście tego zabiegu niezmiernie interesująca wydaje się forma tego tekstu. Mamy tu bowiem do czynienia ze swoistym, podwójnym dysonansem. Otóż ten oficjalny, polityczny wiersz ma bardzo silny

¹⁶ Por. T. Kostkiewiczowa, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 71-73.

związek z liryką. Z drugiej jednak strony *Jędrzejowi Zamoyskiemu...* jest wyraźnym świadectwem racjonalizacji, umysłowego opanowania swoich przeżyć i emocji. Widowym tego świadectwem jest daleko posunięte zorganizowanie poetyckie utworu w postaci dość rzadkiej u Węgierskiego budowy stroficznej. Elementem znaczącym jest tu także sygnalizowany od początku dystans, między innymi poprzez mówienie o sobie w trzeciej osobie „Węgierski”. Ów wystudiowany chłód kontrastuje szczególnie z emocjonalną intensywnością debiutanckich wierszy poety.

Mimo tych zabiegów zachowane zostaje wrażenie, iż wiersz ten, jak mało który w dorobku Węgierskiego, jest lirycznym wyznaniem poety. W końcowej partii tekstu okazuje się bowiem, że to właśnie poezja jest głównym tematem utworu. Sam wiersz ma być natomiast efektywnym rozstaniem z poezją twórcy o „szczerym języku”, którego „wszystko od wierszów odwodzi”, zaszczutego przez „nieprzyjaciół”.

To sobie za największą poczytuję sławę,
Kiedy mi przyznać raczą umysły łaskawe,
Że gdy gniew nieprzyjaciół jad swój na mnie sączył,
Pochwałam Zamoyskiego pisać wiersze skończył.

(Jędrzejowi Zamojskiemu..., w. 45-48)

Zakończenie to ostatecznie wyznacza skalę wartości obowiązującej w tym utworze. To, co wydawało się głównym tematem, celem jego istnienia, w ostateczności okazuje się jedynie tworzywem. Skrajnie weredystyczna poezja, której celem ma być opis rzeczywistych cnót w sytuacji przedstawionej przez Węgierskiego nie może istnieć. W interesujący sposób więc przeprowadzona tu została paralela pomiędzy sytuacją kraju a twórczością poetycką: „ostatniemu” wielkiemu Polakowi poświęcony zostaje „ostatni” wiersz „Węgierskiego”. Tym samym w widomy sposób forma listu poetyckiego wykorzystana zostaje do przekazania metapoetyckich rozważań i to nie w duchu charakterystycznej dla oświecenia poetyki normatywnej, lecz ściśle

IV. Listy poetyckie

indywidualnego pojmowania „poetyczności” i zadań poezji. W symboliczny sposób staje się to wyrazem zwycięstwa tendencji lirycznych w poezji Węgierskiego.

V. Liryka osobista Węgierskiego

1.

Epoka oświecenia nie jest postrzegana jako okres w literaturze, w którym poezja liryczna odgrywałaby rolę dominującą, czy choćby znaczącą¹. Tradycyjnie postrzega się literaturę polską drugiej połowy XVIII wieku jako podporządkowaną całkowicie prymatowi rozumu i funkcji edukacyjnej, co w naturalny sposób eliminowałoby z niej wszelkie przejawy indywidualizowania wypowiedzi poetyckiej. To tradycyjne stanowisko tylko częściowo było wynikiem naukowych ustaleń; większą rolę w formułowaniu takiego poglądu odegrała, jak się wydaje, opozycja literatury romantycznej i oświeceniowej, istotna szczególnie na gruncie polskim. Bardzo silna pamięć o kluczowym dla historii literatury polskiej sporze romantyków z klasykami stała się źródłem żywych jeszcze w dwudziestowiecznej nauce stereotypów. W wielu więc pracach naukowych powtarzano za romantykami frazesy o literaturze klasycystycznej², które coraz rzadziej znajdują potwierdzenie w faktach i obalane są stopniowo w wydawanych

¹ Zob. na ten temat: S. Graciotti, Wstęp w: I. Krasicki, *Wybór liryków*, opr. S. Graciotti, Wrocław, 1985, s. III-XXV. Notabene: wśród polskich liryków oświeceniowych Graciotti nie wymienia Węgierskiego.

² Por. np.: I. Chrzanowski, *Poezja za Stanisława Augusta* w: I. Chrzanowski, *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Kraków 1935 i J. Kleiner, *Ignacy Krasicki i jego wiek*, w: J. Kleiner, *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964.

w ostatnich latach krytycznych analizach literatury i umysłowości oświeceniowej³. Destrukcyjne dla pojmowania funkcji oświeceniowej literatury były również prowadzone w latach 50. XX wieku próby analizowania i interpretowania poezji oświecenia w duchu marksistowskim⁴.

Pierwszą próbą zmiany tego stanowiska była praca Wacława Borowego *O poezji polskiej w wieku XVIII*⁵, która, mimo entuzjastycznego stosunku autora do tematu, nie rozwikłała wszelkich problemów związanych z interpretowaniem tej literatury, przede wszystkim z powodu wciąż nieustalonego dorobku kluczowych postaci polskiego oświecenia, takich jak Naruszewicz, Trembecki, czy właśnie Węgerski.

Od lat 60., wraz z ogólnym zwrotem polskiego literaturoznawstwa w stronę strukturalizmu, daje się zauważyć fundamentalna zmiana podejścia naukowego do poezji oświeceniowej. Z jednej strony literaturę bada się za pomocą zupełnie nowych w naszej nauce kategorii, z drugiej, refleksja nad poezją odarta zostaje z brzemienia ideologizacji, co w konsekwencji prowadzi do zainteresowania bardziej zindywidualizowanymi formami wypowiedzi literackiej. W tym kontekście szczególnie widoczny staje się wzrost zainteresowania badaczy i wydawców liryką osiemnastowieczną. Palmę pierwszeństwa należy

³ Za szczególnie znaczące pozycje uznać należy prace Bronisława Baczki, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przekł. J. Niecikowski, M. Kowalska, Warszawa 2001 i Teresy Kostkiewiczowej, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.

⁴ Problem ten poruszył J. T. Pokrzywniak w swym artykule *Motywy religijne w twórczości Ignacego Krasickiego*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, prac. zbior. pod red. T. Kostkiewiczowej, Lublin 1995, s. 121. Za modelowy przykład takich prac uchodzić mogą teksty Jana Kotta z lat 50., szczególnie te pisane przy okazji opracowywania przez niego wydań oświeceniowej poezji polskiej (por. J. Kott, wstęp w: S. Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, t. 1, Warszawa 1953 i tegoż, wstęp w: *Poezja polskiego oświecenia. Antologia*, oprac. tegoż, Warszawa 1956).

⁵ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978 (I wyd. 1948).

tu przyznać Juliuszowi W. Gomulickiemu, nieustrudzonemu badaczowi, ale przede wszystkim zasłużonemu wydawcy literatury polskiego oświecenia. Dokonane przez niego w latach 1964-1965 dwie edycje liryków Naruszewicza i Trembeckiego⁶ wyznaczają zwrot w badaniach nad oświeceniową liryką.

W ślad za inicjatywami wydawniczymi poszła działalność badawcza. Najpierw o oświeceniowej liryce zaczęto mówić w kontekście nurtu sentymentalnego, który od samego początku jego wyróżnienia z ogółu literatury osiemnastowiecznej traktowano jako zdecydowany przejaw indywidualnej postawy lirycznej. Wymownym przykładem są tutaj prace Teresy Kostkiewiczowej poświęcone Karpińskiemu i Książninowi⁷. Wkrótce także najważniejszy polski poeta XVIII wieku, Ignacy Krasicki, przestał być postrzegany tylko jako pisarz – głosiciel idei oświecenia i bezlitosny krytyk sarmackiej Polski, ale także jako poeta skłonny do twórczości bardziej osobistej, lirycznej⁸. W ostatnich latach ta właśnie część twórczości Księdza Biskupa Warmińskiego interesuje badaczy najbardziej⁹.

⁶ A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, wybór i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1964; S. Trembecki, *Wiersze wybrane*, opr. i wstęp J. W. Gomulicki, Warszawa 1965. Wstęp Gomulickiego do wierszy Naruszewicza zatytułowany jest zresztą znacząco *Krzywdą Naruszewicza* i jest dobitnym potwierdzeniem próby ukazania postaci wielkiego oświeceniowego prekursora jako nie tylko poety okolicznościowego, dydaktycznego i politycznego, ale przede wszystkim jako klasycystycznego liryka. „Urodzonym lirykiem” nazywa też Naruszewicza Graciotti, dz. cyt., s. XXI.

⁷ T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964; T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971. T. Kostkiewiczowa w drugiej z tych książek podkreśla (s. 129) znaczący zwrot w zainteresowaniach badawczych skierowany na badanie oświeceniowej liryki.

⁸ Potwierdza to przede wszystkim osobna edycja liryków, podkreślająca wagę tego działu twórczości autora *Pana Podstolego* – I. Krasicki, *Wybór liryków, wstęp i oprac. Sante Graciotti*.

⁹ Świadczy o tym wzmożone zainteresowanie badaczy *Wierszami różnymi* i *Wierszami z prozą*; zob.: T. Kostkiewiczowa, *Ignacego Krasickiego „Wiersze z prozą”*, „Wiek Oświecenia”, 2002 nr 18.

Wreszcie dała się zauważyć zmiana naukowego podejścia do samej doktryny klasycystycznej uchodzącej dotychczas, co również jest dziedzictwem romantycznego rozumienia literatury, za synonim chłodu, emocjonalnego niezaangażowania i prymatu literackiego „szkiełka i oka” nad ekspresją indywidualnych emocji. Na początku lat 80. prace Ryszarda Przybylskiego¹⁰ i Teresy Kostkiewiczowej¹¹ rzuciły zupełnie nowe światło odpowiednio na pojmowanie samej doktryny literackiej klasycyzmu i związanej z nią praktyki poetyckiej. Ostatnio szczególnie interesująca wydaje się dążność do rewizji najbardziej skostniałych stereotypów dotyczących umysłowości oświeceniowej, czego wyrazem jest książka Bronisława Baczki *Hiob, mój przyjaciel*¹². W fascynujący sposób pokazano tu, szczególnie w rozdziałach traktujących o Wolterze, w jaki sposób kryzys postawy racjonalistycznej, a także związane z nią nieuchronnie paradoksy, stają się impulsem do twórczości poetyckiej, która staje się tym samym środkiem do zindywidualizowanego ogarnięcia i próby zrozumienia osiemnastowiecznej rzeczywistości. Zagadnienie to jest szczególnie istotne w kontekście liryki Tomasza Kajetana Węgierskiego.

Na tym tle przypadek Węgierskiego i jego twórczości poetyckiej rysuje się bardzo interesująco. Początkowe ignorowanie go jako wartościowego twórcy i późniejsze kłopoty związane z interpretowaniem jego utworów wynikały między innymi z budowania analiz opartych na utartych i stereotypowych, a nierzadko bardzo przeideologizowanych, sądach o literaturze oświeceniowej. Węgierski, sklasyfikowany jako antyklerykał i buntownik, został błyskawicznie zaszufladkowany i zdecydowanie zbyt szybko z jego skromnym dorobkiem rozprawiono się za pomocą kilku powtarzanych w niemal we wszystkich

¹⁰ R. Przybylski, *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.

¹¹ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.

¹² B. Baczko, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przekł. J. Niecikowski, M. Kowalska, Warszawa 2001.

ujęciach monograficznych formuł i określeń. Tymczasem podstawowa trudność polega na tym, iż autor *Ostatniego wtorku* w zasadzie jest zjawiskiem w literaturze polskiego oświecenia jednostkowym, nienależącym do żadnego nurtu czy stronnictwa. Mimo manifestowanego wielokrotnie związku z obozem reformatorskim (zarówno na płaszczyźnie ideologicznej, jak i estetycznej), Węgerski nigdy nie stał się – bo też i nie chciał – „oficjalnym” poetą stanisławowskim. Tendencja do indywidualnego spojrzenia na rzeczywistość, często wbrew przyjętym *a priori* przez innych dogmatom oświecenia, stawiła go zawsze poza głównym nurtem klasycystycznej literatury polskiego oświecenia. Dobitym dowodem tego są analizowane powyżej listy poetyckie, w których często żywioł liryczny dominował nad nauczającą funkcją literatury. Nie bez znaczenia jest także wypowiedziana po wielokroć niewiara w możliwość naprawy rzeczywistości za pomocą pisania wierszy. Ten, wyrażony już przecież w pierwszych wierszach, a także *Organach*, pogląd jest stałym motywem pisarstwa Węgerskiego i, jak można przypuszczać, jednym z powodów niespodziewanego przerwania twórczości literackiej. Ważną rolę odgrywa tu także narastające rozgoryczenie poety recepcją jego twórczości, co znajduje swój wyraz także w zwróceniu się ku formom lirycznym i stopniowej rezygnacji z poruszania spraw dotyczących ogółu. Za-uważalna nawet w najbardziej optymistycznych wierszach Węgerskiego tendencja do widzenia świata przez pryzmat opozycji „ja – inni” znajduje w tekstach zaliczonych do liryki osobistej szczególnie wdzięczną formę. Wspomniany już przy okazji książki Baczki kryzys i podjęcie polemiki z oświeceniowymi dogmatami staje się także dla poety okazją do prezentowania bardzo osobistego spojrzenia na świat za pomocą wypowiedzi zindywidualizowanego „ja” poetyckiego. Wszystko to sprawia, że liryka osobista stanowi niezwykle ważny fragment twórczości Węgerskiego, niemal klucz do zrozumienia tej osobowości poetyckiej.

Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób ze spuścizny Węgerskiego została wyróżniona grupa wierszy zaliczonych

do liryki osobistej. Podstawowym i jedynym kryterium jest tutaj pozbawienie wierszy jakiegokolwiek funkcji pozaestetycznej i budowanie wypowiedzi lirycznej tylko i wyłącznie jako projekcji indywidualnych przeżyć i odczuć podmiotu mówiącego. Tym samym nadrzędną kategorią staje się to, co Teresa Kostkiewiczowa określiła „normą intymności”¹³, ale rozumiana wbrew zwyczajowemu pojmowaniu tej kategorii w klasycystycznej doktrynie literackiej. Podstawowym zadaniem tego rozdziału jest wykazanie, w jaki sposób Węgerski uwalnia się od oświeceniowego nakazu „zsocjalizowania treści lirycznych” (jak ujęła to Kostkiewiczowa¹⁴), widocznego przecież w jego listach poetyckich. Problem ten jest tym bardziej fascynujący, iż w wielu lirykach tego poety sprawy ogólnospołeczne wcale nie są nieobecne, lecz wykorzystane zostają w sposób zupełnie w polskiej poezji tamtych czasów nowy.

2.

Wiersz *Filozof* uznać można za najwcześniejszą w twórczości Węgerskiego realizację typowej dla niego formy liryki osobistej. Realizację, dodajmy, niemal wzorcową. *Filozof* jest wierszem o budowie stroficznej, co jest stałą cechą liryków autora *Organów*; tak zbudowane są także inne teksty zaliczone do tego działu twórczości poety: *Złe czasy, nie ja, Sen drugi, Sen trzeci, Do Łubieńskiego z wieży, Do Franciszka Woyny* i cztery jednozwrotkowe wiersze ostatnie. W lirykach wyraźnie też daje się zauważyć znamieną w utworach Węgerskiego tendencja do budowania zależności między poetycką formą a treścią. W listach poetyckich, gatunku pozostawiającym autorowi swobodę w doborze tematu i zasad jego artystycznego rozplanowania, starościc korytnicki tworzy wypowiedzi poetyckie obmyślając

¹³ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Liryka*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 274-278.

¹⁴ Tamże, s. 275.

do nich za każdym razem inną formę. Jedyłą cechą formalną, która powtarza się we wszystkich listach, jest zastosowanie „łatwiejszego” rymu parzystego i równie „wygodnego” wersu trzynastozgłoskowego. Wiersze o charakterze lirycznego wyznania prowokują natomiast młodego poetę do budowania bardziej kunsztownych wypowiedzi poetyckich. Tendencja do przedstawiania swoich przeżyć w ściśle określonych ramach formalnych była już dostrzegalna w liście dedykowanym Jędrzejowi Zamoyskiemu, jedynym *épître* ujętym w regularne strofy. Dążność tę należy uznać, jak się wydaje, za świadomą próbę poddania własnych przeżyć i emocji próbom racjonalizacji, przedstawienia za pomocą wyrazistych kategorii, intelektualnego opanowania przeżyć dzięki ujęciu w bardziej sztywne ramy formalne.

Zjawisko to pociąga za sobą kolejną stałą cechę liryków Węgierskiego: konsekwentne stosowanie w obrębie poszczególnych zwrotek rymów przeplatanych, trudniejszych w użyciu i dodatkowo podkreślających celową organizację wypowiedzi poetyckiej. Ostatnim elementem omawianej tu tendencji jest używanie przez Węgierskiego krótszych miar wierszowych (ośmio-, dziesięciozgłoskowca), co nadaje wierszom znamion lapidarności. W parze z tym zjawiskiem idzie wyraźna dążność do zamykania w obrębie całości składniowych myśli o charakterze sentencji; dzieje się to prawdopodobnie pod wpływem praktyki poetyckiej Krasickiego¹⁵.

Filozof jest typowym wierszem o charakterze wyznania światopoglądowego. Znamienne, że podobne deklaracje dotyczące przekonań podmiotu mówiącego były także umieszczane jako element listu poetyckiego. Różnicą, jaka zachodzi jednak pomiędzy liryką a listami, jest cel umieszczenia takiego wyznania w utworze. W liście poetyckim, formie zwyczajowo kierowanej do jak najszerzego grona odbiorców, traktującej o sprawach państwa, kultury czy religii było ono elementem indywidualizacji spojrzenia na te sprawy.

¹⁵ Tę cechę wierszy XBW podkreśla szczególnie T. Kostkiewiczowa; por. teŹe, *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997, s. 186-190.

Prezentacja własnych poglądów zawsze odbywała się u Węgerskiego na zasadzie kontrastu, podkreślenia odmienności własnych przekonań od poglądów innych. Jeśli natomiast młody twórca powoływał się na zbieżności w myśleniu z innymi, sięga zazwyczaj po przykłady antyczne (Epikur) lub zagraniczne (Wolter, Rousseau), podkreślając tym samym swe osamotnienie wśród Polaków. W liście poetyckim deklaracja światopoglądowa jest więc jedynie częścią całości i nie ma pełnego znaczenia w oderwaniu od kontekstu, w jakim zostaje umieszczona; w liryce Węgerskiego jest ona natomiast celem samym w sobie.

Czynnikiem dobitnie określającym charakter wyznania jest tytuł – *Filozof*. Podzielał tutaj pogląd wyrażony przez Teresę Kostkiewiczową¹⁶ (choć w nieco innym kontekście), iż tytuł wiersza jest integralnym składnikiem znaczenia tekstu. Dodatkowym argumentem jest tu fakt, iż słowo to nie powtarza się w tekście wiersza, toteż należy traktować je jako nadrzędne wobec pozostałej partii utworu. Sam wyraz „filozof” jest natomiast w XVIII wieku słowem szczególnie znaczącym. Pamiętajmy, że we francuskim kręgu kulturowym oświecenie funkcjonuje także jako „wiek filozoficzny” lub „wiek filozofów”. Centralna postać oświecenia, Wolter, określa siebie mianem filozofa, a dwie ze swych najważniejszych książek nazwał *Słownikiem filozoficznym* i *Listami filozoficznymi*, choć z filozofią *sensu stricto* nie mają one za wiele wspólnego. Posłużenie się więc tym słowem w tytule sugeruje *avant la lettre* przynależność autora do określonej formacji kulturowej i intelektualnej. Dalsza część utworu staje się jedynie rozwinięciem, skojarzeń prowokowanych przez to słowo. Ale tytuł *Filozof* określa nie tylko treść, ale także sposób przedstawienia tej treści. Trudno po tak zatytułowanym utworze oczekiwać wystąpienia podmiotu targanego emocjami, wypowiedzi nasyconej wykrzyknieniami, pytaniami retorycznymi. Przeciwnie – sugeruje to prezentację poglądów w sposób wyważony, chłodny, pełen – w potocznym rozu-

¹⁶ T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, s. 178.

mieniu tego słowa – filozoficznego dystansu. W ten sposób potwierdza się skłonność Węgerskiego do racjonalizacji swoich przeżyć, do poetyckiej prezentacji świadomie wybranego modelu postępowania w życiu.

Samo wyznaczenie utrzymane jest natomiast w charakterystycznym dla Węgerskiego połączeniu epikureizmu ze stoicyzmem. Kluczowym słowem tekstu właściwego, które nie po raz pierwszy i nie ostatni pojawia się w poezji starożytności korynckiej, jest „cnota” (w. 3: „Początku ozdobi cnota”, w. 16: „... By mi cnota nie została.”, w. 32: „... Traci u mnie imię cnoty”). Cnota jako najwyższa wartość pozytywna znajduje się w centrum światopoglądu stoików i epikurejczyków, choć w nieco innym znaczeniu¹⁷.

Węgerski dość powszechnie kojarzony jest z epikureizmem, ale niestety w zwulgaryzowanym rozumieniu tego pojęcia, jako poddaniu własnego życia pod dyktando przyjemności. Tymczasem w wierszu *Filozof* mamy do czynienia z prezentacją stanowiska epikurejskiego w jego kanonicznej odmianie, rozumianego jako dążenie do równowagi poprzez pozytywne nastawienie do życia, które jest wynikiem odnalezienia prawdziwej drogi do szczęścia. Po prezentacji sposobów osiągnięcia tego celu w zakończeniu utworu następuje potwierdzenie słuszności tego sposobu postępowania i osiągnięcie epikurejskiej spokojności duszy, *ataraksji*:

Tak więc żyjąc w własnym domu,

Mam się za dość bogatego;

Kiedym nie dłużny nikomu,

Kontent jestem z losu mego.

(*Filozof*, w. 33-36)

¹⁷ Por.: M. Pąkcińska, *Hedonistyczna etyka Epikura*, Warszawa 1959 i M. Ossowska, *Zarys aksjologii stoickiej*, w: te same, *O człowieku, moralności i nauce*, Warszawa 1983.

Epikureizm, dość często utożsamiany z hedonizmem, uważany jest za antyczne źródło osiemnastowiecznego libertynizmu. Dlatego też koniecznym należy zauważyć, że w wierszu – wyznaniu rzekomego libertyna pojawiają się po raz kolejny bardzo silne motywy stoickie. Najważniejszym z nich jest przekonanie, że szczęście lub nieszczęście nie są w stanie zachwiać właściwej stoikowi cnoty:

Gdy mi dobrze idą rzeczy,
Fortunie bardzo dziękuję;
Gdy mi swoich względów przeczy,
Wcale się tym nie turbuję.

Żeby mię nie wiem jak srogim
Ciosem Fortuna ścigała,
Nie zrobi mię tak ubogim,
By mi cnota nie została.

(*Filozof*, w. 9-16)

Pojawia się tu charakterystyczne dla stoickiego myślenia o świecie słowo „Fortuna”, zakładające pewną bierność człowieka wobec wydarzeń w jego życiu, podczas gdy większość osiemnastowiecznych prądów umysłowych, od łagodnego empiryzmu na skrajnym libertynizmie skończywszy, przedstawia człowieka jako kowala własnego losu.

Inny motyw to pochwała prostego życia, wyrzeczenia się materialnych zbytków (biały chleb, potępienie kosztownego mięsa i kosztownych strojów). W parze z tym idzie typowo stoickie rozróżnienie dóbr trwałych i prawdziwych (cnota, spokój, rozum, przyjaźń) oraz pozornych (złoto, fałszywa przyjaźń, materialne zbytki). Delikatnie zaznaczony jest tu także charakterystyczny element stoickiej filozofii

– mizoginizm („Żony nie mam, mieć jej nie chcę, / Bo znam, co to być żonatym”)¹⁸.

Jako całość *Filozof* jest wyrazem charakterystycznej dla Węgierskiego tendencji do budowania opozycji „ja – inni”, którą można uznać za cechę rozpoznawczą liryki tego poety. Ma ona związek z prezentowaną postawą poety – filozofa, który pragnie zaakcentować swą wyjątkowość, odmienność od otoczenia. Innym świadectwem daleko posuniętego i manifestowanego indywidualizmu jest niepowoływanie się, odmiennie niż to było w listach poetyckich, na bezpośrednich patronów intelektualnych. Przywoływanie imion Epikura, Woltera czy Rousseau jest elementem charakterystycznego dla *épître* erudycyjnego dyskursu. W liryce osobistej, będącej z założenia projekcją jednostkowych przeżyć i przemyśleń, nawet najbardziej oczywiste nawiązania do filozoficznych i literackich patronów pozostają u Węgierskiego bez adresu.

Innego przykładu realizacji tej „poetyki indywidualistycznej” dostarcza wiersz *Złe czasy, nie ja*. Poczucie kluczowej dla rozumienia tego utworu odmienności od wszystkiego, co otacza poetę poświadczą już tytuł wiersza. *Złe czasy, nie ja*, podobnie jak *Filozof*, jest wierszem o charakterze wyznania światopoglądowego. O ile jednak tamten utwór był utrzymany w formie liryki bezpośredniej, o tyle ten – mimo zachowania pierwszoosobowej wypowiedzi – zbliża się w charakterze do oświeceniowej satyry. Jest to jednak satyra typowa dla Węgierskiego (można określić przenośnie mianem migawkowej), która polega na podawaniu wielu drobnych przykładów potwierdzających udowadnianą tezę. Mnogość przykładów jest tu prawdopodobnie sposobem na zasugerowanie powszechności opisywanego zjawiska. Z satyryczną warstwą tego utworu wiąże się również zjawisko sygnalizowane już przy okazji ostatnich listów poetyckich

¹⁸ Znakomitym kontekstem do tego wiersza jest wypowiedź Hipolita z przywoływanej już *Fedry* Seneki, w której występują wszystkie ze wspomnianych powyżej motywów (por.: Seneka, *Fedra*, przekł. A. Świderkówna, Wrocław 1959, s. 35-39).

autora *Organów*. Chodzi tu o odwrócenie znanej z listów perspektywy: sprawy powszechne, ukazywane w krzywym zwierciadle, służą do budowania niemal intymnej wypowiedzi lirycznej.

Pod względem formalnym wiersz rozpada się wyraźnie na trzy części. Część pierwsza składa się z pięciu niemal identycznie skonstruowanych zwrotek. Wszystkie one rozpoczynają się rodzajem składniowej anafory („Gdyby mię krasnym...”, „Albo też gdybym...”, „Lub chciałbym...”, „Przystałbym...”, „Szukałbym...”) i wszystkie poświęcone są ironicznie ukazaniem sposobom osiągnięcia szczęścia w życiu, lub raczej tego, co za szczęście w powszechnym mniemaniu uchodzi. Zwrotki te są okazją do typowo oświeceniowego wytknięcia objawów choroby toczącej polskie społeczeństwo (kolejno: dziedziczenie fortun przez „krasnych” młodzieńców, urzędy obsadzone przez głupców, zaszczyty „bez nauk”, zmienna „łaska królewska”, stanowiska kupowane za pieniądze i układy). Motywy te, jak i sposób ich ukazania, nie odbiegają od przyjętej w literaturze stanisławowskiej strategii; są również typowe dla Węgierskiego. Ale dzięki formie podawczej ta początkowa partia wiersza przynależy jednak do liryki, a nie do satyry. Mimo przekazania szeregu trafnych obserwacji z rzeczywistości zewnętrznej wobec podmiotu mówiącego, cała ta pięciowersowa część nie traci charakteru wyznania, o czym decyduje konsekwentnie stosowany tryb przypuszczający, który służy do ironicznego odrzucenia wyśmiewanej przez poetę drogi do osiągnięcia życiowego sukcesu. Podsumowaniem tej części jest efektowne porównanie, będące poetyckim rozwinięciem wyrażonej powyżej myśli o bezsensie ubiegania się o zaszczyty:

Względy u dworu są słońca promienie,
Co wzniosłych tylko jodeł wierzchy grzeją,
A niskie krzewy, skryte pod ich cienie,
Nie ogrzewane, bez wzrostu niszczeją.

(*Złe czasy, nie ja*, w. 21-24)

Jak każde porównanie w poezji Węgierskiego ten fragment również ma za zadanie wskazanie na powszechność opisywanych powyżej zjawisk, poprzez odwołanie się do przykładu natury; rzeczywistość ludzka ma być tylko odbiciem naturalnego zawsze i wszędzie. W ten sposób porównanie to służy jako dodatkowy argument do wygłoszenia następującego bezpośrednio po nim credo:

W gnuśnym zaś zasnąć bez czynów łożysku,
Stać się próżniakiem, niedbałym, leniwym,
Lub mieć dostatki, a być w pośmiewisku,
Jest to być w samym szczęściu nieszczęśliwym.

(Złe czasy, nie ja, w. 25-28)

Wnioskiem płynącym z tej postawy jest ponownie lekceważenie wysmianych „zaszczytów” poprzez przyjęcie kpiącej i lekceważącej postawy, której ton wyznacza otwierające tę partię tekstu zdanie „A coż mi ów kanon...”. Dalej w formie rozwinięcia ukazanej tezy następują ponownie konwencjonalne oświeceniowe portrety satyryczne tłustego księdza kanonika, skąpca i oszusta. Elementem, który decyduje jednak, że ten wiersz zbudowany niemal w całości z ogranych w poezji oświeceniowej motywów i zabiegów literackich, przynależy do liryki osobistej, jest zakończenie. Węgierski zamknął wiersz jednozwrótkowym podsumowaniem, które ostatecznie podkreśla indywidualny ton wypowiedzi:

Czasy złe wprawdzie w tym wieku nastały,
Że żyjąc z cnotą trudno być szczęśliwym,
Nie będę jednak nigdy tak zuchwały,
Bym pragnąc szczęścia stał się niepoczciwym!

(Złe czasy, nie ja, w. 45-48)

Po raz kolejny w poezji Węgierskiego cnota (lub staropolska „poczciwość”) umieszczona zostaje na piedestale jako dobro najwyższe.

Ponownie też wiek XVIII ukazany zostaje jako epoka tryumfu zła i niemoralności, czego obserwatorem, krytykiem i komentatorem jest „ostatni sprawiedliwy”, Tomasz Kajetan Węgerski. Równie znajome jest wyrażone tu przekonanie, iż człowiek kierujący się w życiu etyką i cnotą skazany jest na porażkę, choć nie skłoni go ona do zawrócenia z drogi dobra. Znaczący jest jednak sposób wyrażenia tego poglądu. Zawarta w wiersze 46 myśl, „**że żyjąc z cnotą trudno być szczęśliwym**” nie pozwala określić prezentowanego stanowiska, jak to się najczęściej czyni, jako czysto epikurejskiego. W istocie mamy tu bowiem do czynienia z zakwestionowaniem kluczowego dla epikureizmu przekonania, że posiadanie cnoty jest właśnie najlepszą gwarancją osiągnięcia szczęścia¹⁹. Przedstawiając tak pesymistyczne wnioski, które wzmacniają prezentowaną postawę krańcowego osamotnienia w świecie, który oszalał, Węgerski ponownie jest bliższy postawie stoickiej, szczególnie w jej Senekańskiej odmianie.

Ukoronowaniem tego, co można by określić „konfesyjną liryką światopoglądową” Węgerskiego jest wiersz *Moja ekskuza*. Różni się on od dwóch omówionych powyżej zmianą tematyki: nie dotyczy bowiem ogólnych zagadnień związanych z filozofią życiową poety, lecz jest powrotem do charakterystycznych dla tego twórcy rozważań metapoetyckich. Można tu jednak dostrzec różnicę – wygłaszane sądy nie mają charakteru programowego, są natomiast efektem swoistej interakcji, jaka zachodzi między twórcą a odbiorcami, i przybierają postać obrony przyjętej i konsekwentnie kontynuowanej drogi twórczej. Ten najdłuższy (107 wersów) i jeden z najsłynniejszych tekstów autora *Myśli mojej* ma mimo to pewien związek z *Filozofem* i *Złe czasy, nie ja*. Podobnie jak one jest mianowicie świadectwem niemal skrajnego osamotnienia poety w świecie. Alienacja w tamtych utworach była jednakże programowa, wyprzedzająca działanie. Mówiący w tych tekstach podmiot, rozeznawszy się w nędzy otaczającego go świata, świadomie i nieco pogardliwie wybrał własną

¹⁹ Por. Wł. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Warszawa 1993, t. II, s. 140-141.

drogę postępowania zarówno w sferze życiowej, jak i artystycznej. W *Mojej ekskuzie* możemy obserwować konsekwencje tego kroku: wybór maksymalnie indywidualistycznej postawy pociąga za sobą nienawiść otoczenia i powszechną krytykę.

Początek *Mojej ekskuzy* sugeruje, iż jest to ponownie typowa liryka bezpośrednia w formie wyznania:

Nie mam w ustach czułości ni bzdurzę o cnocie,
Nikt mię jednak przy podłej nie zastał robocie.
Dla zysku nic nie czynię, prawdę mówić lubię,
Nieprzyjaciół skrytymi podstępny nie gubię.

(*Moja ekskuzy*, w. 1-4)

Widać tu zdecydowaną deklarację prostych, jasnych i zrozumiałych przekonań, które stanowią podstawę światopoglądu mówiącego poety. Szczególnie wyeksponowany został weredyzm („prawdę mówić lubię”, dalej także „szczerze rymy”). Pojawiają się też inne, nie zbyt – dodajmy – zaskakujące, słowa pozwalające dokładnie określić kryteria, jakimi poeta kieruje się w życiu, a więc: rozum, przyzwoitość i powszechne uznanie. Wydawało by się więc, że mamy do czynienia z kolejnym, coraz mniej oryginalnym, wierszem pouczającym poprzez monotonne wyliczanie cech prawdziwego „filozofa”, gdy tymczasem okazuje się, że początkowa partia wiersza jest jedynie wstępem do większej całości. Co więcej, ów wstęp o charakterze światopoglądowej deklaracji nie jest, jak było to w innych wierszach, celem samym w sobie, lecz jedynie środkiem służącym ściśle określonej strategii. Kiedy w drugiej części wiersza wprowadzony zostaje temat reakcji odbiorców na poezję Węgierskiego, odkrywa się jednocześnie prawdziwy temat całego utworu. Okazuje się bowiem, że *Moja ekskuzy* jest poetyckim odwzorowaniem retorycznej sądowej mowy obronnej, choć nie traci przy tym w ogóle charakteru lirycznego. Zaś omawiany powyżej początek, to odpowiednik retorycznego

wstępu, który odgrywa rolę *captatio benevolentiae*²⁰. Temu „pozy-skaniu przychylności słuchaczy” służyć ma właśnie ów deklaracyjny wstęp, w którym w nieprzypadkowy sposób wyeksponowana została wyjątkowa prawdomówność poety. Warto także zauważyć, co wydaje się szczególnie znaczące w świetle dalszej części utworu, że ów wstęp pełni także rolę składnika obrony.

W celu potwierdzenia prawdziwości tego faktu i wzmocnienia siły jego oddziaływania następuje równie typowy chwyt retoryczny, powołanie się na opinię ogółu:

Nie jeden, co mych szczyrych rymów z chęcią słucha,
Przyjacielowi swemu poszeptnie do ucha:
„Tego poety dzieła ile czytam razy,
Zda-m się żyjące widzieć nałogów obrazy”.
Wszyscy mi to przyznają i me letkie wiersze
Bawią i stan pomierny, i osoby pierwsze.

(*Moja ekskuz*a, w. 11-16)

W dalszej części pojawia się temat główny: oto jakieś „dusze pod-łe” nie są w stanie znieść prawdy, która płynie z poezji młodego starościca, który tym samym staje się „celem nienawiści”. W tym momencie w funkcji łagodnego przejścia do kolejnej części (*transitio*) pojawia się wzniosła i pompatyczna apostrofa do upersonifikowanej przyjaźni, wprowadzona również za pomocą typowo retorycznych środków, *erotesis* („Lecz cóż mówię?”) i *exclamatio* („Wszystkom ci winien, o przyjaźni!”).

Kolejna, trzecia część wiersza odgrywa rolę retorycznego *communicatio*, nawiązania kontaktu ze słuchaczami. Jest to o tyle istotne, iż do tej pory nic w tym wierszu nie wskazywało na istnienie jakiegokolwiek sytuacji komunikacyjnej, obecności jakiegokolwiek

²⁰ Wszelkie przywoływane terminy i określenia retoryczne zaczerpnąłem z pracy M. Korolki, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.

audytorium, lecz na typowe liryczne śpiewanie sobie a muzom. Wykreowanie sytuacji wygłaszania mowy wobec jakiejś zbiorowości zdradza, iż *Moja ekskuza* jest stylizacją na mowę retoryczną. Ponieważ zaś ci wyimaginowani słuchacze to właśnie owe „podłe dusze”, krytycy Węgierskiego, do których poeta zwraca się z prośbą o zmianę stanowiska, jasnym jest, że przedmiotem stylizacji staje się tu obronna mowa sądowa.

Ów zwrot do słuchaczy wzięty jest jednak w cudzysłów. Pod względem formalnym jest on bowiem odpowiednikiem retorycznego *permissio*, zdania się na sąd słuchaczy. O parodystycznym charakterze tego fragmentu świadczą jednak dwa fakty. Po pierwsze, wyrażenie obraźliwa inwokacja:

Wy, co nie znacie co to sądzić z przekonania,
Ślepo swych mecenasów trzymając się zdania, (...)
(*Moja ekskuza*, w. 30-31)

Wynika z tego drugi zamierzony paradoks: Węgierski zwraca się z prośbą o rozumny osąd do osób, które z definicji rozumnych i samodzielnych osadów wydawać nie potrafią. W tym też kontekście nowego znaczenia nabiera wcześniejsza apostrofa do przyjaźni; nie jest ona tylko ozdobnym przejściem do kolejnej partii tekstu, ale ma zasugerować, iż owi, nie wskazani bliżej, przyjaciele poety to alternatywa wobec niezbyt rozgarniętych „mecenasów”, i że najwyraźniej istnieją inne źródła opiniotwórcze, a nie tylko te, na które powołują się „podłe dusze”.

Zgodnie z porządkiem klasycznej mowy obronnej kolejna część wiersza jest odpowiednikiem retorycznego *refutatio*, odpierania zarzutów. Otwiera ją (w. 42) sakramentalne pytanie:

Jakież są najmocniejsze przeciw mnie dowody?

Następnie, z paradną powagą, zostaje zacytowany w dosłownym brzmieniu (*prosopopöia*) pierwszy „dowód”. Zarzuca się tu „oskarżonemu”, iż beczelnie krytykuje literackie talenta pokrzywdzonego i publicznie wyśmiewa jego poezję, mimo iż „ni z wzrostu rówien jest, ni z głowy”. Zarzut ten obalony zostaje za pomocą klasycznego *argumentum ad personam*, to jest wykpienia wad i umysłowych zdolności adwersarza. Krytyka ta wsparta zostaje zjadliwą ironią w formie obraźliwego *asteizmu*:

Dla mojej spokojności – powiadam ci szczerze –
I takim nawet bajkom bez wstrętu uwierzę,
Dość masz ze mnie; z swej strony pozwól mi tej łaski,
Że gorzej trochę piszesz niżeli Bielaski.

(*Moja ekskuza*, w. 54-57)

Drugi „dowód”, również przytoczony dosłownie, jest wciąż tej wagi i dotyczy personalnego atakowania przez Węgierskiego wysoko postawionych osób publicznych targania się „na wszystkie strony”. Jako że zarzut ten jest znacznie poważniejszego kalibru, obalony zostaje za pomocą znacznie bardziej misternego sposobu – metody aprotaty przyczyny i negacji skutków, a więc wykazania błędu logicznego w rozumowaniu adwersarza. Warunkiem przeprowadzenia takiej obrony jest obłudne zgodzenie się z zarzutem i przyznanie, że tkwi w nim pewna przynajmniej doza prawdy. Tak też czyni Węgierski:

Prawda, to pozorniejsza jest trochę przyczyna
I wielka by niechybnie była moja wina,
Bym sobie pozwalając żartować tak srogo,
Pojedynczo w mych wierszach śmiał wymieniać kogo.

(*Moja ekskuza*, w. 64-67)

Argumentacja Węgerskiego jest szczególnie perfidna i to z kilku powodów. Po pierwsze stwierdza, że nigdy nikogo personalnie nie atakuje, tymczasem kilka wersów wcześniej „dołożył” zarówno nieszczęsnemu Bielawskiemu, znanemu także z innych wierszy starościca, jak i anonimowemu oskarżycielowi. Następnie, na zasadzie retorycznego *exemplum*, stwierdziwszy, że personalne ataki w poezji są ze wszech miar naganne, poeta powołuje się na przykłady „ostrego Boileau” i „starego Horacego”, którzy właśnie tak postępowali. Kulminacją jednak tej ironicznej perfidii jest stwierdzenie, że przyczyną tych krzywdzących zarzutów jest tylko i wyłącznie talent literacki tłumacza *Pigmaliona*. On to sprawia, iż w satyrach Węgerskiego, pisanych w jak najbardziej ogólnym tonie i, rzecz jasna, pozbawionych jakichkolwiek aluzji, ludzie o nieczystych sumieniach odnajdują siebie:

Zawszem się starał o to, aby szydząc z wady
Nigdy osób szczególnych nie brać za przykłady.
To tylko mym nieszczęściem, że czytany chciwie,
Zdarzyło mi się nieraz malować szczęśliwie
I, lubom nie chciał ściągać niczyjej obrazy,
Rozumiał świat złośliwy poznać me obrazy.
Chociem rzekł na wiatr, że kto czuły albo głupi,
Tysiąc się ludzi do mnie pytać o to kupi,
Czy nie o nich ta wzmianka? (...)

(*Moja ekskuza*, w. 76-84)

Po efektownym odparciu zarzutów, dzięki kolejnemu zgrabnemu *transitio* (w. 94-95), w tekst wiersza wpleciona zostaje bajka. Jej obecność w tym stylizowanym tekście jest pewnym dysonansem, jako że klasyczna teoria wymowy nakazuje powoływanie się na chwalebne przykłady historyczne, a nie na bajki. Można więc dopatrywać się tu pewnych przynajmniej zabiegów parodystycznych. Równie

zaskakująca jest treść bajki, tym bardziej, że pełni ona rolę podsumowania całości. Dotychczas Węgierski zachowywał pozory szacunku i uległości wobec oponentów, przyznając im rację i twierdząc, że został oskarżony w wyniku fatalnej pomyłki. Tymczasem bajka o lwie, który, by wejść na drzewo niczym ślimak, musi się nauczyć czołgać, jest wobec wcześniejszych partii tekstu sporym dysonansem. Dysonans ów pogłębiony zostaje poprzez opatrzenie tej historyjki gniewnym komentarzem poety. Odrzucona zostaje maska ironicznego retora pozornie wyciągającego rękę do zgody w stronę swych intelektualnych przeciwników. Zakończenie to jest ponadto charakterystyczne dla poetyki Węgierskiego zmierzającego do budowania efektownych, piorunujących finałów swoich wierszy (co notabene zgodne jest z zaleceniami retoryki).

I mnie też to nienawiść sprawiło i biéde,
Że się nie czołgam, ale moim krokiem idę,
Ale żeby do zgonu miał być nieborakiem,
Wolę być lwem w nieszczęściu niż szczęsnym – ślimakiem!
(*Moja ekskuza*, w. 104-107)

W inny więc sposób wyrażona tu została przewodnia myśl dwóch poprzednich liryków – wyznanie nieugiętej postawy życiowej i niezłomnego trwania przy swoich przekonaniach.

Moja ekskuza jest dowodem na swoistą wirtuozerię poetycką Węgierskiego. Świadczy o tym fakt, iż to, co zazwyczaj uważa się za balast oświeceniowej liryki – retorykę²¹ – potrafił autor wykorzystać jako wdzięczne tworzywo służące realizowaniu wyjątkowo oryginalnej formy poetyckiej. Zwraca ponadto uwagę sposób posługiwania się środkami retorycznymi – są one dosłownie wykorzystane (podobnie jak schemat obronnej mowy sądowej) jako tworzywo. Węgierski świadom funkcjonalności tych środków i siły ich psychologicznego oddziały-

²¹ Por. przypis 38, s. 151.

wana korzysta z nich pełnymi garściami, nie tracąc jednak z oczu poezji. Rozwój talentu poetyckiego starościca koryntnickiego szczególnie widoczny jest, przy zestawieniu *Mojej ekskuzy* z debiutanckimi wierszami pisanymi pod wpływem Naruszewicza, w równym stopniu nasyconych retoryką. Choć i w tamtych utworach dawała znać o sobie umiejętność świadomego posługiwania się retorycznymi tropami i figurami, brak jednak tamtym tekstom właściwej *Mojej ekskuzie* swobody, dystansu i ironii w kreowaniu wypowiedzi poetyckiej.

3.

Minicykl poetycki złożony z trzech utworów, *Sen pierwszy: Żona*, *Sen drugi: Potok*, *Sen trzeci: Kolaska*, stworzony, jak wskazują na to okoliczności, w lipcu 1777 roku, wyróżnia się zdecydowanie na tle całej twórczości Węgerskiego. Po pierwsze – jest jedną z zaledwie dwóch prób stworzenia cyklu literackiego. Po drugie – sama forma tego cyklu jest wyjątkowa na tle polskiej poezji XVIII wieku. Zjawisko łączenia utworów poetyckich w cykle jest względnie częstym w poezji stanisławowskiej, lecz zazwyczaj to łączenie odbywa się na innych zasadach. Najważniejsze jest kryterium gatunkowe, które sprawia, że w całość wydawniczą łączone są utwory charakteryzujące się odpowiednią ilością cech wspólnych, które pozwalają na zaliczenie ich do jednego rodzaju form wypowiedzi poetyckiej. Zasada ta rządzi przede wszystkim cyklami bajek, satyr i listów, które wyszły spod pióra Ignacego Krasickiego²², a także satyr i sielank Naruszewicza²³. Na nieco innych zasadach odbywa się łączenie wierszy w cykle w kręgu poetów nurtu sentymentalnego. W tym wypadku kryte-

²² Por. W. Woźnowski, *O Bajce Krasickiego i Bajki nowe w: tegoż, Bajka w literaturze polskiego oświecenia*, Warszawa 1974, s. 101-151, J. Kleiner, *Pierwszy cykl „Satyr” Krasickiego, Drugi cykl „Satyr” Krasickiego, Krasickiego „Bajki i przypowieści” w: tegoż, O Krasickim i Fredrze*, Warszawa 1956 s. 51-188, J. T. Pokrzywniak, *Wstęp w: I. Krasicki, Satyry i listy*, opr. tegoż, Wrocław 1988, LIX-LXXIV.

²³ J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967, s. 113-127.

rium jest raczej określona postawa podmiotu mówiącego w tekście, użycie określonych środków poetyckiej ekspresji i ich w miarę regularna powtarzalność w poszczególnych utworach oraz względnie jednolita wizja świata²⁴.

Na tym tle cykl Węgierskiego prezentuje się zgoła odmiennie i wyjątkowo. Brak tu w zasadzie wskazywanych zazwyczaj przez badaczy wyznaczników cykliczności odnajdywanych w tego rodzaju tekstach²⁵. Jedynym, na pierwszy rzut oka, czynnikiem spajającym w całość te trzy z pozoru skrajnie różne teksty są tytuły, które sugerują zachodzącą między *Żoną*, *Potokiem* i *Kolaską* łączność. Dopiero interpretacja wskazuje, że te tak niepodobne z pozoru wiersze składają się na całość myślącą.

Wyjątkowość na tle pozostałej twórczości autora *Mojej ekskuzy* podkreśla również fakt, iż w zasadzie po raz jedyny mamy tu do czynienia z kreacją podmiotu lirycznego w ścisłym rozumieniu tego słowa. Służy temu konwencja snu, w którym zazwyczaj jest się kimś innym niż w codziennej rzeczywistości. Ta sama konwencja usprawiedliwia wprowadzenie do tekstu (w *Śnie pierwszym i drugim*) wydarzeń fantastycznych lub takich, których nierealność jest jawnie manifestowana i wytłumaczona właściwym snom wypaczeniom rzeczywistości. Kreacja podmiotu uniemożliwia jednocześnie utożsamienie „ja” mówiącego w tych tekstach z Węgierskim, co związane jest prawdopodobnie z drastyczną wymową szczególnie pierwszego z nich. Owa sugerowana „nieprawdziwość” opisywanych tu zdarzeń jest więc dodatkowym czynnikiem spajającym w całość te bardzo różne pod względem formalnym wiersze, z których pierwszy można określić mianem sennej fantazji poetyckiej, drugi – przypowieści moralnej, trzeci – anegdota.

²⁴ T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, s. 128-160.

²⁵ Zob. W. Wantuch, *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, prac. zbior. pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001, s. 573-582.

Jak się wydaje czynnikiem spajającym w całość te trzy utwory jest płynące z nich przesłanie moralne, które w każdym z tekstów wyrażone jest w nieco odmienny sposób i które koncentruje się wokół jednego z obsesyjnych tematów poezji Węgierskiego – przemijalności i nietrwałości wszelkiej pozornej wielkości. W sposób najprostszy zostało to wyrażone w wierszu trzecim.

Kolaska jest w zasadzie prostą narracyjną anegdotą przesyconą zmienną dla jej autora złośliwością. W całym tekście dominuje liryka pośrednia w formie narracji, przy czym początkowo nie wiadomo, kto jest narratorem. Mówiące „ja” zostaje ujawnione w zwrotce czwartej, jedynej utrzymanej w formie liryki bezpośredniej:

Pędził dalej, jam rzekł cicho:
„Będzie jemu kiedy licho;
A wszak nie dojdzie miesiąca,
On tu wszystkich poroztrąca!”

(w. 13-16)

To wystąpienie narratora zdradza jednocześnie charakterystyczną postawę podmiotu, którą wcześniej określiliśmy mianem poetyki patrzenia, która typowa jest dla paszkwilanckich wierszy Węgierskiego i niektórych listów poetyckich. Odznacza się ona wykreowaniem biernego obserwatora i komentatora, który nie angażuje się w opisywane wydarzenia, tylko z dystansem je przedstawia i tak jak w tym wierszu „rzecze cicho”. *Kolaska* pozbawiona jest nawet typowego w takich wypadkach komentarza oceniającego, dla którego miejsce zarezerwowane jest zazwyczaj pod koniec utworu; tutaj postawa waloryzująca ograniczona jest w zasadzie tylko do pierwszego wersu („Nie z potrzeby, ale z mody...”) i w sposób właściwy liryce pośredniej pozbawiona jest personalnego charakteru. Jakikolwiek komentarz nie wydaje się tu zresztą potrzebny – historyjka o fircyku, który popisywał się na ulicach Warszawy szybką jazdą swego powoziku, a potem przeżył bolesny z niego upadek, mówi sama za siebie.

Potok stanowi wariant tej opowieści, różni się jednakże zupełnie zastosowanymi środkami wyrazu. O ile *Kolaska* to utwór całkowicie realistyczny, o tyle w tym wierszu wykorzystana konwencja snu (notabene w zasadzie w *Kolasce* nieobecna) służy do wykreowania sytuacji fantastycznej – rozmowy lub raczej monologu kierowanego do tytułowego potoku. Wiersz jest przejrzystą alegorią, skłaniającą do wniosków niedalekich od *Snu trzeciego*. Bohater wiersza, śpiesząc się do „Chlorys ukochanej” zamierza przejść wezbrany po burzy potok, ten jednak „deszczami nabrzmiął” nie chce przepuścić go na drugi brzeg. Sytuacja ta staje się okazją do wygłoszenia przez bohatera w finale utworu umoralniającej przestrogi:

Ciesz się wielkością mniemaną:

Zniknie ona jak sen płochy,

A gdy powódzie ustaną,

I twe koniec wezmą fochy.

Wtenczas dopiero z pogardą

Przeskakując twoje łóże

Rzeknę: „Z każdą głową hardą

To się stać łączniuchno może.”

(w. 21-28)

W obu więc wierszach tematem jest „wielkość mniemana”, poczucie własnej wyższości, które prowadzi do zaślepiającej pychy. W jednym i w drugim utworze zawarte zostaje ostrzeżenie przed przyjmowaniem takiej postawy, które w typowy dla Węgerskiego sposób łączy się z wielokrotnie przezeń wyrażanym filozoficznym przekonaniem o przemijalności ziemskich zaszczytów. Ten motyw jest poza tym głęboko oświeceniowy. Wszak przekonanie o tym, iż prawdziwa wartość tkwi w samym człowieku, a nie sprawowanej przez niego funkcji czy pozycji społecznej, jest jednym z najważniejszych

punktów z czasem coraz bardziej radykalizującej się myśli XVIII stulecia. W wierszach Węgerskiego zostało to wyrażone poprzez charakter przyczyny pozornej wielkości, która jest zawsze zewnętrzna, a ponadto niestała jak burza i powódź, czy nietrwała i zdradliwa jak kolaska.

Zbieżność przesłania pierwszego wiersza tego minicyklu z wnioskami płynącymi z lektury dwóch poprzednich nie jest na pierwszy rzut oka tak oczywista, jak mogłaby sugerować jego obecność w zbiorze wierszy połączonych wspólnym tytułem. I w tym wierszu wykorzystana zostaje opowieść jako podstawowa forma przekazywania znaczeń, lecz dzięki zastosowanej konwencji snu lub raczej koszmaru, otwiera się możliwość pomieszczenia treści wyjątkowo śmiałych zarówno pod względem moralnym, jak i obyczajowym.

Początkowe wersy zdają się sugerować, iż mamy do czynienia z właściwą rokokowi poezją erotyczną w duchu Woltera i Trembeckiego:

Patrz no, czym się nie odmienił?
Dzisiaj się przez sen ożenił.
Ach, bracie jaka wygoda
W pierwszych nocach żona młoda!
Pomyśl sobie tylko, proszę,
Jakie mogą być rozkosze!
Aż mi jeszcze idzie ślina:
W piętnastu leciech dziewczyna, (...)
(w. 1-8)

W dalszych wersach następuje utrzymany w rokokowej poetyce zachwyty nad szczegółem i pięknem materialnym opis pociągającej młodej żony bohatera wiersza, a także ich nieustannych rozkoszy cielesnych. Gdyby utwór kończył się na 24 wersie wiersz *Sen pierwszy*: *Żona* mógłby uchodzić za jeden z bardziej udanych przykładów

oświeceniowej poezji erotycznej. Tymczasem ten wielce obiecujący początek jest jedynie elementem po raz kolejny zastosowanej przez Węgerskiego metody igrania z konwencją. Bowiem w chwilę potem następuje dość szokująca wolta: bohater „straciwszy ochotę” i „siły” postanawia za pieniądze użyć wdzięków swej małżonki „czułym, fircykom i bogatym”. Jednocześnie lekkie, pełne wdzięku sławienie rozkosznych krągłości pięknej żony zastępuje brutalna ironia. Stręczyelski czyn umotywowany zostaje następująco:

Rzekłem: „Odpowiem przed Bogiem,
Jeśli ją puszcę odlogiem
I przez jakie sentymenta
Dam zakopać jej talenta.”

(w. 31-34)

Przybywający kochankowie określani są eufemistycznie jako „goście”, „żona” natomiast „z każdym była grzecznie”. Cały ten zdumiewający fragment spointowany zostaje zgryźliwym niby filozoficznym *exclamatio* o charakterze sentencji, z którą zrymowana zostaje jednak „ospa niełaskawa”:

Ach jak błędzą lata młode!
Do czasu dzban nosi wodę,
Wszystko z tym czasem ustawa.
Przyszła ospa niełaskawa (...)

(w. 53-56)

Wiersz zamknięty zostaje opisem bezskutecznych prób uzyskania rozwodu przez męża oszpeconej przez ospę niedawnej piękności. „Wielebny prałat” nie chce jednak za darmo udzielić rozwodu, gdyż „bez dusiów – nie ma przyczyny”.

Jako całość jest więc *Żona* jednym z najbardziej brutalnych w wymowie wierszy polskiego oświecenia, utworem, który śmiało można określić mianem prowokacji. Najłatwiej zaliczyć go w poczet literatury libertyńskiej; przemawiają za tym atmosfera erotycznej swobody i agresywna krytyka kleru katolickiego w zakończeniu tekstu. Wydaje się jednak, że byłoby to sporym uproszczeniem. Tym bowiem co wyróżnia ten wiersz na tle innych pisanych przez oświeceniowych *esprits forts* jest przenikająca ten utwór atmosfera moralnego zepsucia, upadku wszelkich wzniosłości. Małżeństwo, cnota, przyzwoitość, religia – wszystko to się zdewałowowało, światem natomiast zaczął rządzić pieniądź, co podkreślone zostaje w motywacji bohatera utworu i w postawie księdza. Innym elementem dysonującym wobec libertyńskiej postawy jest sugestia, iż „libertyńskie” przyjemności (młoda żona) zbyt szybko się nudzą, a nadto są bardzo nietrwałe. W parze z tym idzie wyrażony tu po raz kolejny delikatny mizoginizm młodego Węgerskiego, znany już z wcześniejszej quasi-sielanki *Nice*.

Tym jednak, co w tekście tym najbardziej przewrotne, jest związek podmiotu mówiącego wiersza z tak zarysowaną wizją rzeczywistości. Pamiętamy, że mówiący do nas człowiek, w niezmiernie rzadki w poezji Węgerskiego sposób nie daje się utożsamić z autorem tekstu. W parze z tym idzie jeszcze bardziej nietypowy dla tego poety brak dystansu wobec opisywanej tu historii. W listach poetyckich, typowym przykładzie oświeceniowej poezji napominającej w wydaniu starościca korytnickiego, obowiązującą była perspektywa „cnotliwej – zepsutych świat”. Tymczasem w *Żonie* nie tylko jej nie ma, ale przede wszystkim bohater tekstu niczym nie różni się od opisywanego świata ogarniętego zgnilizną moralną. Więcej nawet, jest on inicjatorem wątpliwych etycznie uczynków, co usprawiedliwione zostaje pseudofilozoficznymi mądrościami typu: „Żaden ubóstwem nie tyje, każdy z tego, co ma, żyje” czy „przecie trzeba coś znaczyć na świecie”. Wszystko to oczywiście usprawiedliwione jest wiele tłumaczącą konwencją koszmarnego snu, który sugeruje, że to wszystko nieprawda. Wolno więc chyba postawić pytanie o sens tego typu zabiegów,

szczególnie w połączeniu z wymową pozostałych dwóch wierszy cyklu, a także innymi wierszami Węgierskiego. Czy jest to tylko młodzieńcza prowokacja, tak przecież nietypowa dla Węgierskiego poety – moralisty. Czy raczej szydercze wykorzystanie typowej dla literatury klasycznej poetyki „liryki roli”? Szydercze dlatego, że zasady tej formy wypowiedzi poetyckiej nakazywały raczej konstruowanie fikcyjnych wypowiedzi znanych postaci historycznych lub personifikacji wzniosłych pojęć takich jak ojczyzna czy sprawiedliwość. Tymczasem tu ten sam zabieg zostaje użyty, by oddać głos człowiekowi odpychającemu pod względem moralnym, który zamiast podniosłego przesłania oferuje nam swoje żalosne usprawiedliwienia. Tym samym *Sen pierwszy* miałby kompromitować pewną postawę życiową i w najbardziej podstawowym sensie spełniałby tę samą rolę, co niektóre listy poetyckie autora *Organów*.

Jak się wydaje, można ten wiersz potraktować także dosłownie. Wszak problem trwania przy wyznawanych wartościach wbrew nie-sprzyjającym okolicznościom życiowym to jeden z głównych motywów poezji Węgierskiego. Pamiętamy przecież wątpliwość wyrażoną w liście *O pożytku niemienia* („Może by i my szaleli mospanie!”). Czy więc *Żona* miałby być świadectwem zmagania się z pokusą zejścia z manifestowanej wielokrotnie postawy „filozoficznej”? Czy wiersz ten miałby sugerować, iż zły świat czyni nas w nieunikniony sposób również złymi, że nasza lepszość to tylko pozór, bo bez pieniędzy i tak nic nie znaczymy, choćbyśmy wyznawali najmądrzejszą filozofię? Jeśli nawet by tak było, warto jednak pamiętać, że finał tych cwaniactw jest raczej żalospny, a amoralny bohater wiersza na końcu pozostaje – by posłużyć się sformułowaniem z omawianego wcześniej wiersza – „z nędzą na pysku”. *Sen pierwszy*: *Żona* daje się więc również zinterpretować jako przestroga, łącząc się tym samym w wymowie z dwoma kolejnymi „snami”.

Mikroskopijny cykl Węgierskiego złożony z wierszy *Sen pierwszy*: *Żona*, *Sen drugi*: *Potok*, *Sen trzeci*: *Kolaska*, jest więc okazją do

oryginalnej dyskusji o wartościach i ich kondycji we współczesnym, osiemnastowiecznym świecie. Do poruszenia tego samego problemu wykorzystuje poeta za każdym razem inny sposób: dowcip, przestrożę i prowokacyjne odwrócenie wartości. Punkt dojścia jest jednak w każdym wypadku ten sam. Cykl ten istotny jest ponadto dla zrozumienia liryki Węgerskiego także ze względu na zastosowane zabiegi poetyckie, nietypowe dla tego poety ukrycie lirycznego „ja” pod maską stylizacji na sen. Można to odczytać jako typową dla tego autora dążność do nadania pewnej formy swym przeżyciom, ale także do wykorzystania typowej dla liryki formy w klasycznie oświeceniowym, pouczającym celu. Jako całość jest więc ten minicykl snów jednym z najbardziej śmiałych artystycznie i intelektualnie utworów Węgerskiego.

4.

Z zupełnie inną odmianą liryki mamy natomiast do czynienia w dwóch wierszach napisanych przez Węgerskiego w ostatnich dwunastu miesiącach jego krajowej twórczości, to znaczy między październikiem 1777 a końcem roku 1778. Bezpośredni wpływ na kształt i wymowę tych dwóch utworów miał słynny spór rodziny Węgerskich z Wilczewskimi, spór, który młody poeta uczynił sprawą publiczną dzięki opublikowaniu swego płomiennego protestu kierowanego na ręce króla, który to postępek przypłacił Węgerski tygodniowym aresztem w Wieży Marszałkowskiej²⁶. Pierwszy z tych wierszy, *Do Łubieńskiego z wieży*, jak wskazują okoliczności, został stworzony właśnie podczas owego przymusowego uwięzienia, drugi, *Do Franciszka Woyny szambelana Jego Królewskiej Mości*, jak wskazuje jego wymowa, powstał niedługo potem. Cechą, która łą-

²⁶ Bliższych informacji o tym sporze dostarcza Paweł Kaczyński w swojej *Niedokończony podróży*, gdzie odnaleźć można również wyczerpujące omówienie wspomnianej odezwy, zob. P. Kaczyński, *Niedokończona podróż. Proza Tomasa Kajetana Węgerskiego*, Wrocław 2001, s. 36-49.

czy oba te teksty, jest – zaznaczona już w tytułach – poetyka zwrotu do adresata. Ten znany z listów poetyckich sposób komponowania wypowiedzi poetyckiej nie jest tu jednak elementem konwencji gatunkowej, lecz staje się przede wszystkim pretekstem do włożenia w usta podmiotu mówiącego lirycznego wyznania, do dania obrazu stanu duszy bohatera wiersza, który godzien jest poznać jedynie wymieniony w tytule adresat. Wydarzenia związane ze sprawą Wilczewskich, a przede wszystkim postawa jaśnie oświeconego monarchy, który pozostał niewzruszony w obliczu jawnego bezprawia, były dla Węgerskiego końcem jakichkolwiek złudzeń. Nie dziwi więc skrajnie pesymistyczna tonacja, w jakiej utrzymane są oba te teksty. W sposób znamieny dla twórczości starościca korytnickiego rozczarowanie rzeczywistością znajduje odzwierciedlenie w twórczości poetyckiej. Ten problem został już poruszony w liście do Jędrzeja Zamoyskiego, utworze napisanym w tym samym czasie, na krótko przed 30 listopada 1777. W tym wierszu również pojawiają się aluzje do dramatycznej historii sporu Węgerskich i Wilczewskich, i który dzięki temu stanowi wraz z omawianymi tu dwoma tekstami pewną całość. Także w tamtym tekście, jak pamiętamy, wyrażona została opinia, iż w obliczu tak skrajnych okoliczności, wobec oczywistego tryumfu zła i bezprawia, twórczość poetycka jest zgoła niemożliwa. Ta myśl powraca w obu lirykach:

Z puszczyków i sów mieszkania

Na piękny świat pisać trudno:

Ustawiczne narzekania

I czytać, i pisać nudno.

(*Do Łubieńskiego z wieży*, w. 1-4)

Pragnąłeś pieśni ode mnie,

Nie spełnię twego żądania.

Przyjm tę odmowę przyjemnie:

Nie mam ochoty śpiewania.

Czas i przeciwność okrutna

Odstraja lutni mej struny.

(Do Franciszka Woyny..., w. 1-6)

Widać więc, że tego rodzaju postawa jest w twórczości Węgierskiego pewną prawidłowością, a jednocześnie staje się źródłem swobodnego, niemal barokowego, paradoksu: tematem wiersza jest niemożność pisania wiersza, odmowa stworzenia pieśni przeradza się w pieśń.

W obu wierszach zwraca uwagę wykorzystanie toposów antycznych, co jest w twórczości Węgierskiego rzadkością, natomiast zjawiskiem dość powszechnym – szczególnie jeśli chodzi o topikę antyczną – w literaturze stanisławowskiej²⁷. W wierszu *Do Łubieńskiego z więzy* zostaje przeprowadzona paralela pomiędzy sytuacją duchową a fizyczną: odgrodzenie poety od świata w więzieniu i jednocześnie dosłowne wyniesienie go ponad innych ludzi staje się potwierdzeniem manifestowanej wielokrotnie odrębności i wyższości więźnia w sferze duchowej. Fakt ten pokreślony zostaje dodatkowo poprzez wprowadzenie Horacjańskiego toposu *profanum vulgus*, pod postacią „podłych ludzi niskiego tłumu” (w. 5). Przywołana zostaje ponadto, znana z innych liryków, postawa „filozofa” (w domyśle – stoickiego), co „umie tylko dobrze czynić”. Równie antycznym motywem jest przyjaźń, wyeksponowana także w niektórych listach poetyckich Węgierskiego, która w obu utworach funkcjonuje jako

²⁷ Zdecydowana większość owych motywów zaczerpnięta była z poezji Horacego, co spowodowane było zarówno klasycznym wykształceniem odbieranych w ówczesnych szkołach, jak i wzmożoną działalnością przekładową, zob. S. Ząbłocki, *Stanisław August jako inicjator przekładów z Horacego*, w: tegoż, *Od prerenesansu do oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*, Warszawa 1976, s. 216-232. O antycznych inspiracjach w poezji polskiego oświecenia pisze Teresa Kostkiewiczowa, w: tejeż, *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002, s. 91-209.

wartość nadrzędna. W każdym z tych tekstów ukazane zostaje jednakże nieco inne oblicze owej przyjaźni. W *Do Łubieńskiego z wieży* jest ona gestem skierowanym do Węgerskiego przez jednego z nielicznych „dobrych”, którzy go doceniają („Ty, co moim nieprzerwanie / Byłeś przyjacielem wszędzie”, w. 17-18). W liryku adresowanym *Do Franciszka Woyny...* cecha ta zostaje natomiast przypisana bohaterowi wiersza, który potrafi wznieść się ponad własne nieszczęście, nie ulega pokusie zazdrości o powodzenie i zaszczyty i obdarza swą przyjaźnią kogoś, komu lepiej się powodzi i który ma to, czego poeta pragnie.

W Do Franciszka Woyny... zwraca natomiast uwagę odwołanie się do toposu antycznego poety – śpiewaka. Zjawisko to występuje jedynie raz w całej twórczości Węgerskiego, a pamiętać należy, że jest to dość częsty motyw w osiemnastowiecznej poezji polskiej, chętnie wykorzystywany w tym samym czasie chociażby przez Franciszka Dionizego Książnika²⁸. Pojawiają się tu typowe sformułowania: „pieśń” (przy czym jest to, jak wynika z kontekstu, pieśń na zamówienie), „ochota śpiewania”, „lutni mej struny”. Nie brak też innych sformułowań sugerujących antyczną proveniencję wykorzystanych motywów: „fortuna”, „losu wymiar”, „wyroki”. Jako całość określenia te są przejrzystym odwołaniem do stylu poetów sentymentalnych, Węgerskiemu dość obcej, a czasem wprost przez niego wyśmiewanej²⁹. Jaki więc jest cel tej opatrzonej negatywnym kwantyfikatorem stylizacji? Być może chodziło Węgerskiemu o podkreślenie niemożności wartościowej wypowiedzi poetyckiej w ramach tego skonwencjonalizowanego modelu literatury, bardzo przecież odległego od manifestowanego zazwyczaj przez niego przywiązania do swobody artystycznej. Tak czy inaczej podkreślić należy dającą się zauważyć po raz kolejny w wierszach autora *Ostatniego wtorku* tendencję, którą można określić, nieco przesadnie, „poetyckim pasożytnictwem”.

²⁸ Por. T. Kostkiewiczowa, *Książnik jako poeta liryczny*, s. 102-127.

²⁹ Wystarczy zwrócić uwagę, w jakich kontekstach pojawia się w poezji starościca określenie „czuły”.

Określenie to oznaczałoby w tym wypadku wykorzystywanie przez młodego poetę elementów obcej mu poetyki charakterystycznej dla wystąpień retorycznych, sielanek czy liryków sentymentalnych w celu konstruowania własnych, przesyconych artystyczną indywidualnością wypowiedzi poetyckich³⁰.

Tekst wiersza *Do Łubieńskiego z wieży* stawia natomiast czytelnika przed innym, daleko istotniejszym problemem badawczym. Utwór ten kusi bowiem odnalezieniem w nim preromantycznej postawy podmiotu mówiącego. Tego typu postępowanie jest dość charakterystyczne w wielu dziedzinach wiedzy zajmujących się opozycją klasycyzmu i romantyzmu i zazwyczaj łączy się z ich wartościowaniem³¹. Oczywiście romantyzm miałby stać tutaj wyżej. Tego typu podejście, na przykład muzykologom, każe doszukiwać się w dramatycznym finale *Don Giovanniego* Mozarta „zapowiedzi” romantyzmu. Pogląd ten zakłada apriorycznie, że Mickiewicz był lepszym poetą od Krasińskiego, Delacroix lepszym malarzem od Watteau czy Poussina, van Beethoven (choć klasyk) lepszym kompozytorem niż Haydn³². Przez większość XX wieku niewielu badaczom udało się strząsnąć z siebie

³⁰ Mam tu na myśli przede wszystkim wiersz *Moja ekskuza*, ostatnie listy poetyckie Węgerskiego, oraz utwory, w których poeta w sposób jawny pokpiwa sobie z obowiązujących w jego epoce konwencji literackich, por. rozdział *Gra z konwencją w poezji Węgerskiego* niniejszej pracy.

³¹ O stałej w polskim myśleniu kulturze opozycji klasycyzmu i romantyzmu pisze Maria Janion, por.: M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, wstęp w: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 5-12.

³² Najwygodniej wskazać tę tendencję na przykładzie muzykologii, gdzie tego typu wartościowanie i ideologizowanie odbywa się na gruncie formy ekspresji z definicji pozbawionej ideologii. Za doskonały przykład takiej postawy może uchodzić monografia Stefani Łobaczewskiej, *Beethoven*, Warszawa 1984 (I wyd. Kraków 1953), w której to książce autorka bezustannie podkreśla „przełom” i „postęp”, jaki dokonał się w muzyce twórcy *Fidelia*. Budowanie tej opozycji odbywa się tu na zasadzie ukazywania, w jaki sposób muzyka uwalnia się z oków „dworskości” i „wypracowanych konwencji” w stronę nieskrępowanego wyrażania „wzniosłych idei”. Por. np. znamienne zestawienie *I symfonii C-dur z Symfonią „Jowiszową”* Mozarta, (S. Łobaczewska, dz. cyt., s. 66-69).

to dziewiętnastowieczne dziedzictwo i otwarcie bronić tezy, iż estetyka klasyczna jest wartością samą w sobie, a nie jedynie koniecznym etapem w rozwoju, który prowadzi do najważniejszego momentu w historii sztuki – romantyzmu.

Ponieważ przywołany powyżej pogląd zakłada, iż klasyczna estetyka po odarciu jej z konwencji jest w zasadzie pusta w środku, wiersz *Do Łubieńskiego z wieży* wydaje się wdzięcznym materiałem dla poszukiwaczy zapowiedzi romantyzmu w obrębie osiemnastowiecznej literatury. Postawę taką ułatwia wykorzystany w tym wierszu szereg „romantycznych” rekwizytów: wieża (wręcz stereotypowy symbol romantycznego odosobnienia³³), „puszczyki i sowy” (a więc także romantyczna noc), charakterystyczna postawa buntu i niezgody na świat, możliwość głębokiego i prawdziwego kontaktu jedynie z wybranymi (mit romantycznych pokrewnych dusz).

Czy więc Węgerski był „preromantykiem”³⁴? W tak postawionym problemie wydaje się tkwić błąd logiczny, który polega na mniemaniu, iż wszystko, co było przed romantyzmem jest jedynie koniecznym docieraniem się formy w służbie tej wielkiej epoce, a wszystko, co było potem, pełnymi garściami z niej czerpie. Tymczasem Węgerski udowadnia swoim wierszem, że w obrębie klasycznej estetyki, a także filozofii, możliwe jest realizowanie liryki przesyconej indywidualnym spojrzeniem na świat, o podwyższonej temperaturze emocjonalnej, która wypływa z głębi duszy poety, a nie z narzuconych konwencją „afektów”. Liryk *Do Łubieńskiego z wieży* nie jest bowiem romantycznym zerwaniem z prezentowaną przez poetę w innych tekstach wizją świata. Samotność bohatera tego wiersza nie jest samotnością człowieka, który patrzy na świat „oczyma duszy” odrzucając wzgardliwie oświeceniowe „szkiełko i oko”. To raczej samot-

³³ Zob. W. Kopaliński, *Wieża*, w: tegoż, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 461-462.

³⁴ W pewnym sensie sugeruje to Gomulicki w swoim artykule *Młody, „gniewny” polskiego oświecenia*, w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 40-41.

ność filozofa, tego, który zna prawdę, tego, który nadaje sobie prawo wskazywania innym drogi i ponosi smutne konsekwencje wzgardy i nienawiści swoich „uczniów”. Pozostając na poziomie ewokowanych przez więzienną scenerię tego wiersza skojarzeń, zauważyć należy, że bliższy jest Węgerski w tej autokreacji Sokratesowi w jego ostatnich chwilach w więzieniu ateńskim, niż Konradowi w jego wileńskiej celi.

5.

Cztery ostatnie wiersze Węgerskiego, które należą do liryki osobistej to jednocześnie ostatnie wiersze poety w ogóle. Od powstania ostatnich krajowych wierszy dzieli je około dwóch lat – w latach 1779 i 1780 nie napisał autor prawdopodobnie żadnych utworów poetyckich. Nie dziwi więc, że w kształcie i wymowie tych czterech tekstów zauważalne są znaczące różnice w porównaniu z wcześniejszym dorobkiem literackim twórcy *Ostatniego wtorku*. W odróżnieniu od wierszy krajowych ostatnie liryki Węgerskiego prowokują też więcej pytań, niż odpowiedzi i stanowią tym samym element zdecydowanie wyróżniający się nie tylko na tle całej twórczości staroświeca koryntyckiego, lecz także – szerzej – poezji stanisławowskiej.

Ostatnie trzy wiersze – *Napis na domku*, *Imy napis*, *Na ścianie La Grande-Chartreuse* – tworzą drugi w dorobku Węgerskiego minicykl poetycki złożony z trzech zaledwie tekstów. Wiersz *Do popiołów księdza Węgerskiego*, jak można przypuszczać, pozostaje z tym cyklem w bezpośrednim związku, za czym przemawia podobna, bliska epigramatowi forma i tematyka dotycząca spraw ostatecznych połączona z rozważaniami natury moralnej. Wolno więc przypuszczać, że ten utwór napisany został przez Węgerskiego niedługo przed cyklem „napisów”³⁵.

³⁵ Gomulicki datuje ostatni wiersz Węgerskiego, *Na ścianie La Grande-Chartreuse*, na kwiecień 1781, *Do popiołów księdza Węgerskiego* natomiast hipotetycznie

Cechą wspólną tych wierszy jest ich lapidarność, uderzająca szczególnie w zestawieniu z wcześniejszymi tekstami poety: wszystkie cztery liczą łącznie 22 wersy. To ilościowe ograniczenie owocuje przede wszystkim wyeliminowaniem z ich tekstów wszystkiego, co nie jest ekspresją wewnętrznych przeżyć podmiotu mówiącego. Wiersze te stają się dzięki temu, po raz pierwszy i ostatni u Węgerskiego, liryką niejako „czystą”. Doskonale ilustruje to zagadnienie tekst *Do popiołów księdza Węgerskiego*. Uderzający jest przede wszystkim temat tego ośmiowersowego utworu – liryka zwrotu adresata do zwłok, lecz nie do zmarłego jako osoby. Musi to oczywiście prowokować skojarzenia ze słynnym sonetem Jana Andrzeja Morsztyn *Do trupa*. I, jak się okazuje, nie są to skojarzenia bezpodstawne: wiersz jest bowiem przejrzystym odwołaniem do barokowej poetyki i wizji świata. Pierwszym tego przejawem jest otwarcie wiersza pytaniem:

Jestestwa szacownego zbyt smutne ostatki,
Wy zwłoki, dla których ja szacunek mam rzadki,
Cóż dzisiaj nam śmiertelnym z wami czynić można?
(*Do popiołów...*, w. 1-3)

Użycie tego częstego w poezji barokowej zabiegu świadczy o braku pewności siebie, zagubieniu wobec poruszonego tu problemu. W sposób widoczny świadczy również o rezygnacji z typowo oświeceniowej postawy wszystkowiedzącego mentora, nierzadkiej w innych wierszach młodego poety. Ta wyrażona na wstępie wątpliwość pogłębiona zostaje poprzez jednoczesne zastosowanie w obrębie tego samego zdania dwóch podmiotów, indywidualnego (w. 2) i zbiorowego (w. 3). Tym samym, dzięki temu prostemu zabiegowi, wyrażona zostaje myśl będąca punktem wyjścia w tym liryku – zdziwienie i ludzkie zagubienie wobec zjawiska śmierci. Ten nieczęsty

na rok 1779, ale, jak wynika z *Przypisu edytora* (T. K. Węgerski, dz. cyt., s. 162), jest to najwcześniejsza możliwa data napisania tego wiersza, dlatego też późniejsze datowanie *Do popiołów...* nie jest bynajmniej niemożliwe.

w oświeceniowej poezji wyraz bezradności utwierdzony zostaje ni-
by-barokową antynomią w wersie kolejnym:

Opuszczać was – żałosna, zostawiać jest próżna.

(*Do popiołów...*, w. 4)

Zwraca tu uwagę wzmagająca dynamikę wypowiedzi zgodna
z barokową stylistyką elipsa wyrazu „rzecz”, względnie „sprawa”.

Pozostałe cztery wersy utworu przynoszą indywidualną od-
powiedź na zarysowany na wstępie problem dotyczący każdego
człowieka.

Więc, jak nam począć radzą te smutne koleje,

Prawdziwy, nie dla oka, szacunek się dzieje,

A chociaż śmiertelności uśpione snem wiecznym,

Nie każe mi nieczułość tu być niestatecznym.

(*Do popiołów...*, w. 5-8)

Zauważyć przede wszystkim należy, że przedstawiona na począt-
ku wątpliwość zostaje rozwikłana, ale jednocześnie ujęta w zaskaku-
jącą formę bliską barokowemu konceptowi. Najważniejszą częścią tej
partii wiersza jest wers 6, którego rozbita konstrukcja jest kluczem
do interpretacji tekstu. Wyrażone tu zostaje przekonanie, iż w kon-
tacie z doczesnymi szczątkami rodzi się poczucie szacunku; pod-
kreślone jednak zostaje, że chodzi tu o „prawdziwy szacunek”. Jedno-
cześnie w obręb tego zdania wplecione zostaje dysonujące wtrącenie
„nie dla oka” (nie na pokaz). Nieprzypadkowo w tytule utworu użyte
zostało sformułowanie „prochy” przywołujące kontekst *Starego Te-
stamentu* z jego „marnością nad marnościami” i „z prochu powstałeś
i w proch się obrócisz”. Rzeczywistość jest jednak inna niż sugeru-
ją to zmysły; zostaje to wyrażone w wersie ostatnim: choć sam fakt
śmierci jest pozornie odrażający, prawda o człowieku jest jednak
czymś nadrzędnym, pamięć o nim pozostaje. Posłużenie się przez

Węgierskiego barokowym paradoksem podkreśla intelektualną złożoność problemu poruszonego w tym wierszu. Ważne jest jednak również to, że problem ten, mimo jego – sygnalizowanej na początku wiersza – powszechności, staje się obiektem refleksji indywidualnej. Tym samym Węgierski przełamuje tu konwencję, którą jednocześnie wykorzystuje jako tworzywo swego wiersza. Jako całość *Do prochów księdza Węgierskiego* przywołuje tradycję barokowej poezji pogrzebowej z jej myśleniem paradoksami, swoistym turpizmem i nawiązaniem do biblijnego obrazowania³⁶. Znamienne jest jednak, że nie ma tu drugiej części tego typowego dla sarmackiej poezji paradoksu – mówienia o śmierci, która jest zwycięstwem nad śmiercią, końcu żywota, który jest początkiem prawdziwego życia. Kontakt ze śmiercią jest dla bohatera wiersza źródłem filozoficznego spokoju, co ujęte zostaje za pomocą znowuż barokowego trzykrotnego zaprzeczenia: „nie każe mi nieczułość tu być niestatecznym”. Po zredukowaniu wykluczających się wzajemnie 1 i 3 „nie” zdanie to znaczy mniej więcej: „mimo nieczułości (a więc brak afektacji, emocjonalnej reakcji na śmierć, uśpienia rozumu) mogę być statecznym”, a więc zachować powagę. Ów filozoficzny spokój wobec śmierci stanowi kolejne nawiązanie do światopoglądu stoickiego, w którym stosunek do śmierci jest sprawą kluczową³⁷.

W wierszu *Do popiołów księdza Węgierskiego* widoczna w kilku wcześniejszych utworach tendencja do korzystania ze skarbnicy poezji staropolskiej znajduje tutaj najpełniejszy wyraz. Nawiązując do barokowej poezji, ale nie naśladowując jej w sposób mechaniczny, przekazuje starościc koryntnicki po raz kolejny treści jak najbardziej oświeceniowe. Można przypuszczać, że to nawiązanie ma wymiar nie tylko estetyczny, ale także intelektualny. Węgierski zdaje się tu mówić do poetów uprawiających sarmacką poezję pogrzebową, żywą przecież w szlacheckich warstwach społeczeństwa jeszcze w drugiej

³⁶ Zob.: J. Pelc, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 143-150.

³⁷ Por. Seneka, *O opatrności*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, przekł. i opr. L. Joachimowicz, Warszawa 1965, t. I, s. 622-653.

połowie XVIII wieku, „piszę wiersz tak samo jak wy, ale dochodzę do innych wniosków”.

Wieńczące dorobek poetycki Węgerskiego trzy wiersze stworzone już na emigracji wyróżniają się zdecydowanie zarówno na tle jego własnych dokonań literackich, jak i całości poezji stanisławowskiej. Ich charakter i miejsce w spuściźnie Węgerskiego prowokują skojarzenia z rolą, jaką dla rozumienia pisarstwa Mickiewicza odegrał 60 lat później *Liryki lozańskie* i *Zdania i uwagi*. Są one równie tajemnicze i równie odległe od dotychczasowej poetyki młodego emigranta, co wspomniane wiersze od sztandarowych utworów twórcy *Dziadów*. Skojarzenie to usprawiedliwia ponadto fakt, iż dwa z nich przypominają pod pewnymi względami wspomniane utwory Mickiewicza. Są one również niezmiernie ważne w szerszym kontekście historyczno-literackim – stanowią bowiem doskonały przykład liryki, która nie odwołuje się do obcych klasycyzmowi idiomów stylistycznych rokoka i sentymentalizmu, a to, zdaniem przynajmniej niektórych badaczy, rzadkość³⁸.

Pierwszy z tych wierszy, *Napis na domku*, przywołuje skojarzenia z Mickiewiczowskim *Gdy tu mój trup...* W obu wierszach podstawowym elementem budującym znaczenia jest przestrzeń, którą można określić mianem intymnej. Liryk Mickiewicza jest wyrazem tęsknoty za idealną przestrzenią (wedle różnych interpretacji – materialną lub duchową), a także wyrazem bolesnej niemożności jej osiągnięcia. U Węgerskiego sytuacja jest odwrotna, wiersz jest bowiem wyznaniem człowieka, który taką idealną przestrzeń odnalazł i skrupulatnie odgradza się od wszystkiego, z czym nie chce mieć nic wspólnego. Znamienny jest jednakże ów ideał, który, jak za chwilę zobaczymy, jak najdalszy jest od romantycznych wyobrażeń, toteż

³⁸ Por. uwagi na ten temat Sante Graciotiego: „Stąd też, najogólniej mówiąc, lirycy europejscy XVII i XVIII wieku albo nie są klasycystami, albo są lirykami wbrew własnemu klasycyzmowi.”; S. Gracioti, dz. cyt., s. XXI. W cytowanej pracy autor broni tezy, iż żywioł liryczny obcy jest z natury postawie klasycystycznej.

można tekst ten polecić uwadze poszukiwaczom preromantycznej postawy u późnego Węgierskiego jako doskonały przykład romantyzmu *à rebours*.

Punktem wyjścia jest uwypuklona już w pierwszym wersie przeciwstawna waloryzacja: zły „świat” i dobre „tu” – nieskonkretyzowana, umowna przestrzeń, w której żyje się prawdziwym życiem. Z przestrzenią tą łączą się wartości znane już z innych tekstów poety – przyjaźń (stały motyw poezji Węgierskiego) i miłość:

Na świecie z znajomymi, tu z przyjaźnią żyję.

Kocham, ile sił starczy, miernie jem i piję.

(*Napis na domku*, w. 1-2)

Prawdziwa wartość tego świata podkreślona zostaje ponadto poprzez brak wszelkiego pozoru:

Od pustego fircyków odłączon hałasu,

Przegwizdywać ich nawet nie starcza mi czasu.

(*Napis na domku*, w. 3-4)

Kontekst sugeruje tu, iż „świat” z pierwszego wersu jest „wielkim światem”, królestwem „fircyków”, pustym jednak i bezmyślnym. Pełnię osiąga się poprzez ograniczenie, zarówno w sferze czysto życiowej i materialnej („miernie jem i piję”), jak i międzyludzkiej:

Szczuplejsza tu daleko zabaw moich sfera:

Rozkosz mi prawie wszystkie momenta odbiera.

(*Napis na domku*, w. 5-6)

Ów kończący wiersz dystych prowokuje oczywiście libertyńską interpretację tego utworu. Konotacje słowa „rozkosz” i wcześniejszego „kocham, ile sił starczy” powodują, iż *Napis na domku* uznać można za przykład poezji erotycznej, za wyznanie liberyna – hedonisty, który całe dnie trawi na zażywaniu rozkoszy cielesnych. Czy

jednak takie odczytanie jest do końca zgodne z wymową utworu? Poezja oświeceniowa zna przecież bardziej bezpośrednie przykłady wykorzystania motywów erotycznych, także w twórczości Węgerskiego. Toteż zauważyć należy, że liryk ów umożliwiła również bardziej ogólnoludzką interpretację. „Rozkosz” może po prostu oznaczać przyjemność, brak cierpień, a wcześniejsze „kocham” nie musi mieć sensu erotycznego i łączyć się może z „przyjaźnią”.

W tym sensie *Napis na domku* byłby wyznaniem człowieka, który odnalazł życiowy ideał harmonii, przyjaźni i miłości, żyjącego wedle wyznawanej przez siebie filozofii, pogardliwie odwracającego się od świata pustki, pozoru i hałasu³⁹. Byłby więc to przykład swoistej „emigracji wewnętrznej” człowieka XVIII wieku, tym bardziej znaczącej, iż oznaczającej zerwanie z zainteresowaniem światem, chęcią wpływania nań i jego, jakże nieoświeceniowym, pogardliwym odtrąceniem. Natomiast w sferze poetyckiej oznaczałoby to zwycięstwo liryki w stanie czystym nad – typowym przecież u Węgerskiego – dydaktyzmem w literaturze. Jeśli jednak wydawać by się mogło, że to zerwanie ze światem to zapowiedź podobnych gestów u romantyków lub przynajmniej naśladowców Wertera, to druzgocącą odpowiedź rozwiewającą te wątpliwości przynosi kolejny wiersz, *Imy na pis*.

Łączność obu tekstów zasugerowana zostaje tytułem, co sprawia, iż należy ten krótki wiersz traktować jako dopełnienie poprzedniego lub ponowne podjęcie tego samego tematu z innej perspektywy. Węgerski odwołuje się w tym tekście do formy epigramatu, która od starożytności do *Zdań i uwag* Mickiewicza wiąże się zazwyczaj z przesłaniem moralnym. Obecność tego przesłania sugeruje od razu pierwszy wyraz wiersza („Śmiertelniku!”), co w wyrazisty sposób wyznacza adresata, jak i przypisuje temuż adresatowi pewne cechy.

³⁹ Wymowa tego utworu w sposób oczywisty wywołuje skojarzenia z „wiejskimi” wierszami Horacego oraz czarnolesską liryką Kochanowskiego. Ów kontekst został tu jednak świadomie pominięty, ze względu na umowność „prywatnej” i intymnej przestrzeni, która jest tematem tego wiersza. Nic nie wiadomo bowiem, czy Węgerski posiadał takie wiejskie *asylum*.

Śmiertelniku! O rozkosz masz się w życiu starać.
Nie wierz, by cię po śmierci miano za to karać.
W tym sposobie myślenia bądź jednak ostrożnym:
Pocziwemu jest tylko wolno być bezbożnym.

Odbiorcą wiersza ma być więc każdy, a ponadto samo znaczenie wyrazu użytego w wołaczu przywodzi na myśl średniowieczne „memento mori” i sugeruje od razu podjęcie tematu spraw ostatecznych.

W *Innym napisie* dotyka Węgierski jednego z podstawowych tematów oświecenia, kwestii religii. Temat to w jego twórczości nienowy, warto jednakże zauważyć, że o ile w innych wierszach sprawa ta pojawiała się w kontekście innych problemów, tu po raz pierwszy i ostatni, staje się tematem głównym. Autor *Myśli mojej* nawiązuje do częstej w oświeceniu krytyki, lub nawet odrzucenia, religii objawionej, a wraz z nią wiary w zbawczy sens cierpienia i nagrodę lub karę w życiu pozagrobowym. Krytyka ta miała przeważnie wymiar społeczny – zarówno Monteskiusz jak i Wolter w takim a nie innym ukształtowaniu osiemnastowiecznego katolicyzmu upatrywali przyczyny nietolerancji, wojen religijnych czy nawet wadliwego, odziedziczonego po teocentrycznym średniowieczu porządku „stanów” społeczeństwa. Pod wpływem osiągnięć filozofii empirystycznej dążono do wyeliminowania z religii wszelkiego pozamysłowego wyobrażenia o świecie pozagrobowym. Religia deistyczna służyć miała przede wszystkim moralnemu porządkowaniu życia społecznego, a nie określaniu przyszłego życia członków danej społeczności po śmierci⁴⁰.

W tym kontekście najbardziej uderzającym wydaje się kierowane w *Innym napisie* do czytelnika wezwanie do poszukiwania rozkoszy. W religii chrześcijańskiej rozkosz ukazywana jest przecież jako wartość (lub raczej antywartość) bez trudu dostępna, kusząca, łatwiejsza

⁴⁰ Por. np. uwagi Rousseau o „religii obywatelskiej” w: J. J. Rousseau, *Umowa społeczna*, przekł. B. Baczeko, Warszawa 1966, s. 158-164.

niż pobożne życie z dala od pokus. W wierszu Węgerskiego o rozkosz trzeba się jednak starać, a więc nie przychodzi ona łatwo. Kojarzyć się to może z jednej strony z epikurejskim przekonaniem, iż przyjemności zażywać mogą tylko ci, co poznali prawdziwe imię cnoty i dzięki niej potrafią odróżniać dobro od zła, prawdziwą od fałszywej monety (*vide*: także rozgraniczenie w *Napisie na domku*). Z drugiej strony warto przypomnieć, iż to właśnie połowy XVIII stulecia sięgają początki utylitaryzmu, filozofii zakładającej, iż poszukiwanie przyjemności, czy też ściślej – korzyści, jest właśnie źródłem moralności i porządku społecznego⁴¹. Odrzucenie przez Węgerskiego w tym wierszu tradycyjnej chrześcijańskiej skali wartości i nakaz „starania się” o rozkosz jest więc dowodem na wpisanie się poety w szersze *spectrum* myśli oświecenia rewidującej dotychczas apriorycznie przyjmowane poglądy.

Równie znamienne dla oświecenia jest drugie zdanie czterowersowego wiersza. Zawiera ono moralną przestrożę, gdyż postawa szukania rozkoszy i odrzucania chrześcijańskiej dogmatyki niesie za sobą niebezpieczeństwo. W myśl wspomnianego powyżej przekonania, iż religia jest czynnikiem organizującym społeczeństwo, jej odrzucenie niesie ze sobą poważne zagrożenia. Dlatego też do głosu dochodzi tu ponownie swoisty arystokryzizm Węgerskiego, znany także z wielu innych jego tekstów – świat rozpada się na „lepszych” (oświeconych) i „gorszych” (całą resztę). Tym samym po raz kolejny powraca tu wątek wąskiego zasięgu oświecenia w XVIII wieku. O ile jednak w debiutanckiej odzie *O małym ludzi uczonych poważaniu* myśl ta prowokowała poetę do narzekania, tu staje się jedynie okazją do potwierdzenia *status quo*. „Lepsi”, oświeceni przez sam fakt dostrzegania „światła” wiedzy, mądrości i rozumu posiadają cnotę, która jest najlepszym kryterium sądzenia o świecie. Nieoświecony lud powinien pozostać przy religii, którą należy jedynie poddać rozumnym

⁴¹ Por. A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, przekł. i opr. D. Petsch, Warszawa 1989; a także: W. Tatarkiewicz, *Początki utylitaryzmu*, w: tegoż, *Historia filozofii*, t. II, s. 122-126.

zmianom i oczyścić ze zbędnej transcendencji⁴². Interesująco rysuje się tu hierarchia, w żadnym innym tekście Węgerskiego niewyrażona w sposób równie dobitny: „pocziwość” (czyli cnota) jest nadrzędna wobec religii. Kto cnotę posiada nie potrzebuje uciekać się do ludowych przesądów w poszukiwaniu odpowiedzi na wątpliwości moralne; kto jej nie posiadał musi zadowolić się przynajmniej religią. Jako że pojęcie cnoty nierozzerwalnie wiąże się z pojęciem dobra, należy zauważyć w tym sposobie myślenia pewien paradoks: odrzucenie przekonań religijnych w *Innym napisie* nie odbywa się w duchu libertyńskiej prowokacji, lecz właśnie w celu poszukiwania dobra najwyższego.

Jeśli ostatni wiersz Węgerskiego, *Na ścianie La Grande-Chartreuse*, rozpatrywać w połączeniu z *Napisem na domku* i *Innym napisem* jego wymowa nie wydaje się wcale zaskakująca, mimo że mamy tutaj wyraźną deklarację chęci pogodzenia się z przekonaniem religijnymi.

Ani Nieba nadzieja, ani Piekła trwoga
Zmienić myślenia mego nie zdoła sposobu,
Z ochotą bym tu jednak żył i wszedł do grobu,
Gdyby mię kto nauczył wierzyć w Pana Boga.

Uświadomić sobie jednak należy przede wszystkim, o jakie przekonania religijne tutaj chodzi. W pierwszych dwóch wersach odrzucona zostaje zdecydowanie chrześcijańska dogmatyka, a więc Niebo i Piekło. Ważniejsze jest jednak, że wraz z przekreśleniem tych nieempirycznych pojęć ma miejsce ich łączenie z określeniami – „nadzieją” i „trwogą”. Bohater wiersza odrzuca więc nie tyle świat

⁴² W jednej z najbardziej antychrześcijańskich ksiąg XVIII wieku, *Traktacie o tolerancji*, przeczytać możemy znamienne słowa: „Wszędzie, gdzie istnieje społeczeństwo uporządkowane, religia jest konieczna; prawa czuwają nad występkami jawnymi, religia czuwa nad występkami utajnionymi”. (Wolter, *Traktat o tolerancji*, przekł. Z. Ryłko, A. Sowiński, Warszawa 1988, s. 89).

wyobrażeń związanych z religią objawioną, co raczej powiązanie tych pojęć z moralnością. Innymi słowy *Na ścianie La Grande-Chartreuse* to wiersz-wyznanie człowieka, który w swym „myśleniu” nie kieruje się chrześcijańską moralnością opartą na karze i nagrodzie. Jasnym staje się więc charakter owej wiary w „Pana Boga”. Kluczem do jej zrozumienia jest słowo „nauczyć”. Wywołuje to oczywiste skojarzenia z poglądem filozoficznym dotyczącym spraw religijnych stworzonym przez Johna Locke’a i w pod różnymi postaciami powracającym u wielu późniejszych osiemnastowiecznych myślicieli. Wedle empirystyczno-racjonalistycznego credo Locke’a religijność rodzi się ze zrozumienia świata, to znaczy dostrzeżenia jego celowej, rozumnej i doskonałej konstrukcji oraz obecności praw, które warunkują ciągłe jego trwanie. Innymi słowy tylko człowiek o wykształconych i rozwiniętych narzędziach poznawczych jest w stanie w sposób prawdziwy wierzyć w Boga nie uciekając się do niepochojących z doświadczenia wyobrażeń i przesądów. Deistycznej wiary w Boga – Stwórcę trzeba się więc „nauczyć” i jest ona dostępna tylko dla najbardziej oświeconych⁴³. Jeśli pamięta się o wcześniejszych wypowiedziach Węgerskiego na tematy religijne zawartych w jego wierszach oraz o tym, że nigdy nie deklarował się on jako ateista, a tylko przeciwnik katolickiego sposobu myślenia, interpretacja *Na ścianie La Grande-Chartreuse* w duchu deistycznym wydaje się najbardziej trafiona. Ten drobny wiersz stanowiłby tym samym podsumowanie religijnych refleksji rozsianych w poezji starościca koryntnickiego i jednocześnie dopełnienie moralistycznej serii ostatnich wierszy poety, które tym samym układają się w mikroskopijny, dwuziestodwuwersowy traktat poświęcony kluczowym dla europejskiego oświecenia wątkom filozoficznym⁴⁴.

⁴³ Zob. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przekł. B. J. Gawecki, Cz. Znamienowski, Warszawa 1956, t. II, s. 338-3399, gdzie można odnaleźć słynny deistyczny dowód na istnienie Boga.

⁴⁴ Węgerski był od 1778 roku członkiem loży masońskiej Doskonałe Milczenie (J. W. Gomulicki, *Tabela biograficzna*, w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, s. 59). Choć sam tekst trzech „napisów” nie zawiera żadnych bezpośrednich

Możliwa jest oczywiście także inna interpretacja tego tekstu, pozbawiona kontekstu filozoficznego, traktująca ten wiersz jako samodzielną wypowiedź liryczną. W takim ujęciu *Na ścianie La Grande-Chartreuse* wyrażałby tęsknotę za religią czystą, odartą z moralności, funkcji społecznej, dogmatów, instytucji, państwa, kościoła, przymusu, kary i nagrody. Wątpić jednak należy, czy może to być zapowiedź zerwania z empirią na rzecz religijnej mistyki. Tekst wiersza nie usprawiedliwia takiego odczytania, brak też świadectwa zerwania z oświeceniowymi ideałami w późniejszych pismach Węgierskiego. Wręcz przeciwnie – ten sam kpiarski stosunek poety do cudowności w religii, który zrodził całe passusy *Organów*, *Sąd czterech ministrów* czy list *Do Ogińskiego*, odnaleźć możemy w uwagach spisywanych przez niego podczas europejskich wojaży⁴⁵. Choć wiele znanych z wierszy Węgierskiego motywów, jak na przykład dwuznaczny stosunek do kobiet, ulegnie w jego twórczości epistolarnej znaczącej korekcie, to niewzruszonym ideałem oświecenia, które charakteryzowały jego krajową twórczość, pozostanie on wierny do końca.

Niewielki pod względem ilościowym, ale znaczący dla polskiej poezji osiemnastowiecznej dorobek Węgierskiego na polu liryki udowadnia, że w obrębie klasycznego idiomu poetyckiego możliwe jest tworzenie wierszy o charakterze lirycznym. Niewielka ilość tych utworów uwypukla nawet znaczące dla niego zjawisko – różnorodność form wypowiedzi lirycznej. Autor *Ostatniego wtorku* w żadnym z liryków nie powtarza formy wykorzystanej już przy innej okazji, postępując zresztą tak samo, jak w przypadku listów poetyckich. Omawiane wiersze różnią się także charakterem; mamy tu bowiem

aluzji wolnomularskich, zauważyć należy, że dają się one zinterpretować w duchu masonskim. Wiele zawartych w tych wierszach sformułowań nabrałoby wówczas innego znaczenia, choć pozostaje to tylko domysłem.

⁴⁵ Szczególnie w podróży po Niemczech i Włoszech, zob. P. Kaczyński, dz. cyt., s. 110-114.

utwory filozoficzne o charakterze ideowego wyznania (*Filozof, Złe czasy, nie ja*), żart poetycki w formie mowy retorycznej (*Moja ekskuza*), poezję kreatywną o niby-onirycznym charakterze (cykl trzech *Snów*), lirykę odtwarzającą świat wewnętrznych przeżyć bohatera wiersza, stan jego duszy (*Do Łubieńskiego z wieży, Do Franciszka Woyny*) czy też wreszcie dywagacje filozoficzno-moralne, lecz o bardzo intymnym, osobistym charakterze (*Do popiołów księdza Węgerskiego*, cykl „napisów”). W żadnym z tych wierszy Węgerski nie ucieka się do zapożyczeń z arsenału środków rokokowych czy sentymentalnych. Wręcz przeciwnie, w cyklu *Snów* (w *Pierwszym* i *Drugim*) czyni do tych sposobów budowania wypowiedzi poetyckiej wyraźną aluzję (opis kobiecego ciała i rozmowa ze strumieniem) po to, by chwilę później w znaczący sposób powrócić do klasycystycznych środków poetyckiego obrazowania. Dlatego też liryka Węgerskiego bliska jest Krasickiemu, dotyczy przede wszystkim spraw filozoficznych i moralnych, jest świadectwem poszukiwania właściwej postawy życiowej lub też dowodem na jej odnalezienie. Można ją nazwać poezją intelektu, uderza tu bowiem całkowity brak częstych motywów osiemnastowiecznej poezji – miłości, erotyki, przyrody⁴⁶ (naturalnej w sentymentalizmie i „ogrodowej” w rokoku, ale także i zadkiej także u poetów klasyków), innymi słowy – zmysłowości. Poeta udowadnia więc tym samym, iż z pełną świadomością łączył określone tematy z przeznaczoną tylko im formą poetycką, potwierdzając tym samym w pełni świadome posługiwanie się dostępnymi narzędziami wypowiedzi literackiej.

⁴⁶ Na obecność motywów zachwytu nad przyrodą u Krasickiego zwraca uwagę Graciotti, dz. cyt., s. XXXI-XXXV. Znaczną rolę motywów wizualnych u Krasickiego, zupełnie nieobecnych u Węgerskiego, potwierdzają też *Wiersze z prozą*.

VI. Krasicki i Węgierski – dwa oblicza poematu heroikomicznego

Poemat heroikomiczny odgrywa w historii polskiego oświecenia rolę szczególną¹. Nie dzieje się tak tylko dlatego, że ta forma wypowiedzi literackiej powszechnie uważana jest za wyjątkowo charakterystyczną dla osiemnastowiecznej, a szerzej klasycyzującej, estetyki. O wiele ważniejszy jest fakt, że to właśnie poematem heroikomicznym otwiera się dojrzała i w pełni świadoma faza polskiej literatury oświeceniowej. Dzięki temu dziełko Krasickiego traktowane będzie jako rodzaj wzorca literackiego (w sensie najogólniejszym – estetycznego wzorca polskiej poezji klasycznej), albo jako rodzaj punktu odniesienia, który w pamięci mieć musieli wszyscy tworzący po Krasickim pisarze. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Organów* Tomasza Kajetana Węgierskiego.

O ile pozycja i znaczenie *Myszeidy* w oczach późniejszej krytyki i historyków literatury są niepodważalne, to pisane w zasadzie równocześnie *Organy* Węgierskiego spotkał los zgoła odmienny. Przede wszystkim utwór ten – z wielką szkodą dla autora – nie ukazał się, jak

¹ Spośród bardzo licznych prac poświęconych roli tego gatunku w literaturze polskiego i europejskiego oświecenia wystarczy przywołać m.in.: W. Pusz, *Próba charakterystyki pseudoklasycznego poematu heroikomicznego*, „Prace Polonistyczne”, 26 (1970), G. Pianko, „*Batrachomyomachia*” i poemat heroikomiczny w literaturze europejskiej, „*Meander*” 1947 z. 3 i hasło „Poemat heroikomiczny” w Słowniku Literatury Polskiego Oświecenia, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1977.

powinien, zaraz po napisaniu, ale krążył w odpisach rękopiśmieniowych. Mimo to z miejsca zdobył zasłużony rozgłos. Rozpatrywany z perspektywy lat spotykał się jednak z coraz surowszymi ocenami. Kiedy w drugiej połowie XIX wieku narodziła się refleksja historycznoliteracka nad literaturą oświecenia, fachowe, ale powierzchowne, oceny tego poematu były niemal bez wyjątku negatywne. Przegląd zarzutów kierowanych pod adresem Węgerskiego przynosi rozprawa Juliusza Gomulickiego *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgerskiego*². Zarzuty badaczy – od Euzebiusza Słowackiego do Wacława Borowego – ogniskują się wokół dwóch problemów: nieoryginalności utworu, to jest jego zależności od *Pulpitu* Boileau i *Dziewicy orleańskiej* Woltera, oraz rzekomej nieudolności Węgerskiego jako poety.

Mimo że Gomulicki w posłowniu do opracowanego przez siebie wydania *Organów* podjął śmiałą, bo podważającą wypowiedzi wielu autorytetów, próbę rehabilitacji tego dziełka, jego starania spełzły na niczym. Choć szkic *Nad klawiaturą...* miał być w zamierzeniu autora początkiem odkrywania na nowo tego tekstu, jak i całej twórczości Węgerskiego, *Organy* nie wzbudziły większego zainteresowania historyków literatury. Późniejsze wzmianki o tym poemacie opierają się na ustaleniach Gomulickiego i w zasadzie poza nie wychodzą³. Nikomu nie spieszo było też zestawić *Organy* z *Myszeidą* i późniejszą *Monachomachią*, mimo prowokującej do tego zbieżności w czasie

² J. W. Gomulicki, *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgerskiego*, w: T. K. Węgerski, *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 47-103. Wszystkie cytaty z *Organów*, które przytoczone są w tym rozdziale pochodzą z tego wydania i opatrzone są jedynie skrótem „Org.”, przy czym liczba rzymska oznacza numer pieśni, natomiast arabska numer wersu.

³ Por. M. Klimowicz, *Literatura oświecenia*, Warszawa 1990, s. 83 i A. Czyż, *Ten, który płynie „na łasce fal”*. Droga duchowa Węgerskiego, w: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, pod red. A. Czyża i S. Szczęsnego, Bydgoszcz 1997, s. 150-151.

powstania tych dwóch pierwszych tekstów i oczywistego związku tematycznego *Monachomachii* i *Organów*.

Jak wynika natomiast z ustaleń Gomulickiego zbieżność w czasie w powstawaniu *Myszeidy* i *Organów* jest istotna dla zrozumienia charakteru tego drugiego dziełka. Napisanie przez Krasickiego błyskotliwego poematu i kolportowanie go w postaci rękopisów było dla Węgierskiego inspiracją. Jak zakłada Gomulicki, bezpośrednim impulsem do pisania był dla młodego autora fakt odwiekania przez Krasickiego publikacji *Myszeidy*; wydanie tego utworu pod koniec 1775 roku miało z kolei zniechęcić Węgierskiego do pracy nad wół ukończonym tekstem i dopiero osobiste kłopoty pisarza z końca roku 1776 skłoniły go do ukończenia *Organów*. Gomulicki stawia również hipotezę, że Krasicki zapoznał się z rękopisem dedykowanego mu utworu i że treść poematu młodszego twórcy stała się z kolei inspiracją do napisania *Monachomachii*. Wyjaśniałoby to pewne zbieżności między tymi utworami.

Widać więc, że te trzy niewielkie utwory powstałe na przestrzeni pięciu lat złączone są ze sobą w pewien szczególny sposób. Sugerować by to mogło, że są do siebie podobne i że związki między nimi powinny wykraczać poza zbieżność w czasie i cechy wspólnie wszystkim poematom heroikomicznym. Tak jednak nie jest. Teksty Węgierskiego i Krasickiego dzieli bowiem bardzo wiele. Dzieje się tak z powodu świadomego wyboru twórcy *Ostatniego wtorku*, który najwyraźniej nie zamierzał współzawodniczyć ze swym mistrzem, ani się na nim wzorować. Jak pisze Gomulicki:

(...) poeta postanowił zaryzykować napisanie własnego utworu heroikomicznego, osnuwając go dla pewności na kanwie dostarczonej przez jeden z najśłynniejszych wzorców zachodnioeuropejskich i starając się możliwie najbardziej oddalić w nim – zarówno pod względem treści, jak i formy poetyckiej – od dzieła Krasickiego [podkr. – P. S.]⁴.

⁴ J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 66.

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie więc próba ustalenia, na czym polegają owe zasadnicze – jak wynika z powyższego cytatu – różnice między Krasickim a Węgerskim i w jakim sensie obaj są twórcami dzieł tak różniących się od siebie, a jednak zaliczanych do tego samego gatunku, poematu heroikomicznego.

Spośród kilku najbardziej rozpowszechnionych modeli *heroikomicum* Krasicki wybrał dla *Myszeidy* popularny i utrwalony w świadomości Europejczyków dzięki *Batrachomyomachii*. Komizm rodzi się tu, jak wiadomo, ze złamania zasady stosowności polegającym na opisanu przedmiotów nikczemnych (tu koty, szczury i myszy) za pomocą formy literackiej naśladującej epos bohaterski. Poemat Krasickiego jest doskonałą realizacją tego podstawowego dla *heroikomicum* zabiegu⁵.

Głównym źródłem komizmu jest w *Myszeidzie* fabuła utworu. Sama historia wymyślona przez Krasickiego jest po prostu zabawna – przede wszystkim z powodu jej absurdalności i pomieszania elementów realistycznych z fantastycznymi. Komizm akcji objawia się tu na trzech poziomach. Pierwszy zawiera się już w samym punkcie wyjścia historii – wojny szczurów i myszy z kotami przy biernym niemal udziale ludzi. Podstawowy efekt komiczny rodzi się z przypisania zwierzętom cech ludzkich: czworonożni bohaterowie poematu mówią, walczą, nudzą się, ziewają tak jak ludzie. Siłę oddziaływania tego efektu podnosi dodatkowo – i to stanowi drugi poziom komizmu – obecny w utworze świat ludzi z typowymi dla nich zachowaniami. To właśnie stanowi największą wartość tak skonstruowanej opowieści. Bez bohaterów ludzkich świat *Myszeidy* byłby po prostu czysto fantastyczny, a tak stanowi on niezwykłą i niepokojącą mieszaninę satyrycznego realizmu z jego odwróceniem czy

⁵ Szczegółową charakterystykę tych zabiegów przynoszą prace: J. Maślanka, *Wstęp do: I. Krasicki, Myszeidos pieśni X*, Wrocław 1982, BN I – 244, s. III-XX i Z. Goliński, *Wstęp do: I. Krasicki, Monachomachia i Antymonachomachia*, Wrocław 1976, BN I 197, s. LI-LXXI. Cytaty z poematów Krasickiego pochodzą z tych wydań i opatrzone są jedynie numerem pieśni i wersu.

też swoistym wykoślawieniem. Dopiero po zauważeniu tego zjawiska obecna w utworze klasycznie rozumiana fantastyczność, a więc rzeczy, które nie są w rzeczywistości obserwowane empirycznie, jak na przykład poczynania Jędzy i cudowne ocalenie Gryzomira, nabiera dodatkowego smaku, stając się drugim elementem dysonansowym wobec obecnego w tekście poziomu niby realistycznego i pseudohistorycznego.

Elementem, który decyduje o tym, że *Myszeidos pieśni X* jest utworem heroikomicznym, a nie po prostu komicznym, jest styl. Zależność i stosunek braku harmonii między przedmiotem opisu a sposobem opisu w tym utworze jest doskonale i po wielokroć zbadana⁶. Warto jednak wyraźnie podkreślić, iż nie jest to, jak zakładają niektórzy, podstawowy czynnik decydujący o tym, że debiutancki poemat Krasickiego potencjalny odbiorca odczytuje jako heroikomiczny. Nie jest to też czynnik, który decyduje o odczytaniu utworu jako aluzji do eposu. Fabuła *Myszeidy* wyrażona w postaci nienacechowanej stylistycznie – na przykład szczegółowego planu wydarzeń w punktach – wywołałoby podobne wrażenie. Stylistyczne ukształtowanie tego tekstu odgrywa więc rolę czynnika wzmagającego wrażenie parodii, staje się ponadto testem sprawności literackiej. Podstawową intencją każdego parodiującego jest bowiem ukazanie w sposób przekonujący, że potrafi on posłużyć się środkami typowymi dla parodiowanego artysty w sposób co najmniej tak doskonały, jak on. Sugerowana lekkość i swoboda, z jaką parodiujący dokonuje tego zabiegu, ma udowodnić jego przewagę nad obiektem parodii. Zabieg ten stosuje Krasicki w swym poemacie jednocześnie na dwóch poziomach, fabularnym i stylistycznym, a nie tylko stylistycznym. Paradoksalnie więc w *Myszeidzie* zachodzi wewnętrzna harmonia między stylem a treścią, dysonans staje się zauważalny dopiero w konfrontacji z obiektem parodystycznych zabiegów Krasickiego, to znaczy eposem i średniowieczną kroniką historyczną.

⁶ Por. poprzedni przypis.

Kolejnym istotnym składnikiem tekstu są komentarze narratora. Ich obecność w tekście i sposób ich ukształtowania są dla Krasickiego niezwykle charakterystyczne⁷. Zagadnienie to było dotychczas wielokrotnie analizowane, lecz w dalszym ciągu wśród badaczy nie ma zgodności co do rzeczywistej roli tych fragmentów w obrębie tekstu. Wszyscy zauważają dwie podstawowe cechy tych dygresji. Pierwszą z nich można opisać jako interakcję w obrębie trójkąta: tekst – dygresja – rzeczywistość pozaliteracka. Komentarze zestawione z fabularną warstwą utworu (do której bezpośrednio się odnoszą) sugerują jednocześnie, że opowiadana tu historia ma związek z rzeczywistością. Związek ten podkreślony zostaje dodatkowo poprzez sentencjonalny charakter tych dygresji. Są one utrzymane konsekwentnie w bezosobowej formie i mają charakter uogólniających komentarzy, w których wyrażone są prawdy o statusie powszechności. Obecność tych głosów sprawia wrażenie, iż historia, którą opowiada Krasicki jest alegoryczna i jej podstawowym celem jest komentowanie współczesnego świata i praw nim władających. To prowadzi nas do najbardziej kontrowersyjnego zagadnienia związanego z debiutem Krasickiego, mianowicie problemu interpretacji.

Co do tego, że *Myszeidos pieśni X* posiadają interpretację, to znaczy wyrażony w formie artystycznej światopogląd poety, nie może być żadnej wątpliwości, gdyż potwierdzenie tego przynosi sam tekst utworu, a ściślej jego zakończenie:

(...) Nie dość nauczyć, trzeba, żebyś bawił. (*Mysz.*, X, 118)

Szczęśliwy, kto wdzięk wraz z pożytkiem złączył. (*Mysz.*, X, 127)

To, że omawiany utwór coś do nas „mówi”, że płynie z niego jakaś „nauka” i „pożytek”, zgadzają się wszyscy współcześni, a także dawniejsi, badacze tego tekstu. Zgody nie ma natomiast co do treści tego przekazu. Interpretacja *Myszeidy* jest jednym z najbardziej kontrowersyjnych problemów literatury polskiego oświecenia. Julian

⁷ Zob. Z. Goliński, dz. cyt., s. LXIII-LXIV i J. Maślanka, dz. cyt., s. XXVIII-XXXV.

Maślanka we wstępie do opracowanego przez siebie wydania utworu daje krótki przegląd różnych odczytań *Myszeidy*⁸. W świetle dotychczasowych ustaleń możliwe są trzy sposoby interpretowania dziełka Krasickiego.

Pierwszy, stosunkowo najbardziej rozpowszechniony, zakłada dosłowne odczytanie opowiedzianej tu historii wraz z towarzyszącymi jej dygresjami odautorskimi. W tym ujęciu poemat ów byłby rodzajem powiastki filozoficznej, stanowiącej pewien ogólny komentarz do odwiecznych ludzkich przywar, zachowań i błędów. Tym samym tak widziana *Myszeida* zbliżałaby się do bajek Krasickiego i wówczas za najważniejszy poziom tekstu należałoby uznać alegorycznie odczytaną fantastyczność.

Kolejna grupa badaczy skłania się ku interpretacji zakładającej, że *Myszeida* jest mniej lub bardziej zakamuflowaną wypowiedzią dotyczącą współczesnej Polski. W obrębie tej interpretacji historycy literatury różnią się między sobą jedynie w kwestii stopnia związku fabuły tego utworu z rzeczywistością. Najostrożniejsi zakładają, iż poemat stanowi jedynie mglistą aluzję do powszechnie znanych ze współczesności osób i wydarzeń; najdalej idący rozszyfrowują bez problemu cały utwór. W tym drugim ujęciu *Myszeidos pieśni X* to zjadliwy komentarz na temat Konfederacji Barskiej, słabości Stanisława Augusta i sobiepaństwa Rosjan w ówczesnej Rzeczypospolitej. Tak rozumiany poemat bliższy byłby satyrze, a jego podstawowym komponentem byłaby aluzja literacka, zjawisko dla oświecenia niezmiernie typowe.

Wreszcie trzecia możliwość interpretacyjna zakłada, że utwór ten jest rodzajem polemiki z opozycyjną wobec oświecenia formacją kulturową staropolszczyzny, przede wszystkim w sprawach historii i estetyki literackiej. Tak odczytana *Myszeida* to bezlitosna kpina z na wpół baśniowej historiografii, złego stylu barokowego pustostłowia oraz towarzyszącym im wyobrażeń o świecie. Kluczowe znaczenie

⁸ J. Maślanka, dz. cyt., s. XXII-XXVIII.

dla takiego rozumienia tego tekstu literackiego miałyby precyzyjna analiza zastosowanych tutaj zabiegów stylistycznych, wyraźnie wskazujących przedmiot parodii.

Wszystkie zarysowane powyżej możliwości interpretacyjne dają się doskonale obronić fragmentami tekstu. Ukryta w tym poemacie pod maską zabawy dydaktyczna i moralizatorska intencja twórcy *Doświadczyńskiego* wyznacza początek drogi, jaką będzie szło dalej polskie oświecenie, jak i sam Krasicki w swoich późniejszych dziełach. Cel Krasickiego i przyjęta przez niego poetyka najbardziej widoczne są w zestawieniu z *Organami* Węgierskiego. Węgierski pisząc swój poemat, w pełni świadom poetyckiego kształtu *Myszeidy*, poszedł zupełnie inną drogą, tworząc dzieło w formie i wymowie dość niezwykłe i pod pewnymi względami nowatorskie.

O ile intencje Krasickiego są dość przejrzyste, o tyle poemat Węgierskiego wydaje się utworem bardziej zagadkowym, mimo swej prostoty. Podstawowa różnica, jaka dzieli *Myszeidę* od *Organów* kryje się w fabule utworu, zarówno w jej treści, jak i sposobie przeprowadzenia w poemacie, a także jeśli chodzi o rolę, jaką odgrywa dla zrozumienia tekstu jako całości. Fabuła *Organów* jest konsekwentnie realistyczna, a fabuła *Myszeidy* była baśniowo-fantastyczna. Natężenie realizmu jest dość duże jak na utwór tak niewielkich rozmiarów i dzięki temu, że Węgierski pisze utwór, w którym – mówiąc słowami Arystotelesa – pokazuje ludzi gorszymi niż są w rzeczywistości, prowadzi to do nadania tekstowi charakteru satyry obyczajowej. Znamienne, że wprowadza autor do *Organów* zjawiska nadrealistyczne: upersonifikowaną Noc, Sen, Niezgodę, Sławę, ale nie należą one bezpośrednio do świata przedstawionego utworu. Ich obecność jest jedynie zasugerowana przez narratora, w czym należy upatrywać intencji parodystycznych. Obiektem parodii są z pewnością dzieła Tassa, Ariosta, a być może także Homera i Wergiliusza.

Kolejnym elementem wyraźnie odróżniającym dziełko Węgierskiego od *Myszeidy* jest sposób przeprowadzenia fabuły, a także jej

treść. *Organy* są bardzo ubogie w wydarzenia, co jest szczególnie widoczne, gdy zestawimy je z debiutanckim poematem Krasickiego. Wielu krytyków upatrywało w tym słabości tego utworu, tymczasem wydaje się, że zabieg ten został zastosowany przez autora celowo. Węgierski konsekwentnie umieszcza jedno wydarzenie w jednej pieśni: w I przebudzenie i śniadanie prałata, w II sen organisty Grzegorza i jego naradę z Bartkiem i Janem, w III zburzenie organów, w IV naradę u prałata i odkrycie zniszczonych organów, w V bijatykę na odpuszczenie, w VI zgodną i rozjemczą ucztę. Tę skromną fabułę uzupełniają wydarzenia, które narrator przedstawia sam lub wkłada w usta innych bohaterów. Akcja tego utworu nie oszołamia więc nadmiarem wydarzeń i, co najważniejsze, nie ma właściwie zakończenia. Takie rozwiązanie można by rzeczywiście uznać za dowód nieudolności twórcy, gdyby nie fakt, że poeta – narrator wypowiada się w *Organach* z maksymalnym lekceważeniem i niemal niechęcią na temat rozwoju akcji utworu, sygnalizując tym samym jej umowność:

Gdybym był księdzem owym, o którym tu mowa,
Niewiele dbałbym, czy ta baba albo owa
Na organach kościoła mego miechy depcze;
Lecz cóż począć? Gdy komu ambicja szepcze
I nienawiść podburza, poruszyłby piekło.

(*Org.*, IV, 31-35)

Na podrzędność fabuły w tym utworze wskazuje również jej częściowa nieoryginalność, co Węgierski ostentacyjnie zaznacza w przedmowie. Co prawda, jak sam zresztą przyznaje, wielokrotnie odchodzi od fabularnego wzorca *Pulpitu* Boileau, co potwierdzają precyzyjne ustalenia Gomulickiego, ale nie ma to na celu zbudowania jakiejś oryginalnej historii, lecz jedynie uczynienie realiów bardziej swojskimi.

Owa „niedbałość” fabuły nie oznacza oczywiście, że jest ona dla całości czynnikiem zupełnie nieważnym. Zostają w niej bowiem przekazane satyryczne złośliwości pod adresem kleru, zawarte w opisach zachowań, przyzwyczajzeń i sposobach reagowania w sytuacjach kryzysowych – dokładnie tak samo ukazał swoich bohaterów Krasicki w *Monachomachii*. Ich zjadliwość pogłębiona zostaje dodatkowo poprzez opisanie ich stylem pseudoheroicznym. Zabieg ten, podstawowy dla poematu heroikomicznego, zastosowany zostaje tu na tej samej zasadzie, co w *Myszeidzie*, z tą drobną różnicą, że u Krasickiego heroizacja za pomocą stylu dotyczyła wydarzeń fantastycznych, w *Organach* natomiast jej obiektem są zdarzenia maksymalnie banalne i niezbyt chwalebne.

W swoich *Organach* zastosował Węgierski, wzorem Krasickiego, liczne partie o charakterze dygresyjnym, umieszczając je również na początku każdej pieśni. Na tym jednak podobieństwa się kończą. Partie tego rodzaju u Krasickiego mają charakter uogólniających moralizacji traktujących o powszechności pewnych zjawisk. Pojawiająca się tu czasem wypowiedź w pierwszej osobie ma charakter czysto konwencjonalny lub humorystyczny. Zupełnie inaczej wyglądają te partie pod piórem Węgierskiego. Ich podstawową cechą jest konsekwentna pierwszoosobowość, która ma nie pozostawić wątpliwości co do personalnej i subiektywnej postawy podmiotu mówiącego. Fragmenty te początkowo lekceważono jako rzekomo przetłumaczone z *La Pucelle d'Orléans* Woltera. Tymczasem proste porównanie tekstów Węgierskiego i Voltaire'a wskazuje, że podobne partie tekstu w *Dziewicy orleańskiej* były dla młodego Polaka jedynie inspiracją, a nie wzorem, którego się kurczowo trzymał. Dosłowna zbieżność tekstu polskiego i francuskiego obejmuje jedynie kilka początkowych wersów, dalej rozwija Węgierski swój tekst według własnego pomysłu⁹. Wysnuwając analogię do kluczowej dla muzycznego klasycyzmu formy muzycznej można powiedzieć, że autor *Organów*

⁹ Zob. rozdział *Między tłumaczeniem i adaptacją. Rousseau i Wolter w tłumaczeniach Węgierskiego*.

w swych, jak to nazwał, „moralizacjach” uprawia rodzaj tematu z wariacjami, biorąc z dzieła Woltera jedynie pewien motyw poetycki i samodzielnie tworząc z niego całkiem nową jakość.

Uderzającym zjawiskiem w przypadku dygresyjnych partii *Organów* jest ich rozmiar. Analogiczne partie w *Myszeidzie* obejmują jedną lub dwie początkowe oktawy – ich rozmiar waha się więc od 8 do 16 wersów. Tymczasem w *Organach* moralizacje sięgają trzydziestukilku do 40 wersów przy w zasadzie takim samym rozmiarze poszczególnych pieśni (od 130 do 140 wersów). Jeśli, pamiętając o tym, weźmie się pod uwagę „niedbałość” i schematyczność fabuły, oczywistym stanie się, że w heroikomicznym poemacie Węgierskiego pierwszoosobowe partie o charakterze lirycznym odgrywają znacznie większą rolę. Jeśli doda się do tego, że partie te mają miejscami charakter metatekstowy i Węgierski komentuje czasem na gorąco pisany poemat, konstrukcja tekstu wyda się dość oryginalna. Nie można też zapominać, że bez wątpienia integralnym składnikiem tekstu są autorskie przypisy, które spełniają wobec części poetyckiej rolę komicznego nieraz komentarza i uzupełnienia¹⁰. Niefabularnych składników *Organów* jest więc na tyle dużo i forma utworu dzięki ich mnogości staje się na tyle swobodna, że nietrudno się zgodzić z nieśmiałą hipotezą Gomulickiego¹¹, iż jedyny poemat Węgierskiego należy uznać za – być może nieświadomą – pierwszą w literaturze polskiej próbę poematu dygresyjnego.

Te zabiegi, które osłabiają rolę podstawowego nośnika znaczenia w utworze fabularnym, jakim jest akcja, prowokują do postawienia

¹⁰ Dwuznaczne sformułowanie o prałacie, co „na swojej faworytce do wioski pobliskiej gotować i wyprawiać jechał” (Pieśń I, w. 38-39) opatruje poeta następującym komentarzem: „Swawolny czytelnik niech nie mniema, żeby to o inszej faworytce mowa być miała, jak o kobyle siwej, na której ks. pleban zwykł był jeździć do chorego. Przykładne życie prałata, o którym tu mowa, od wszelkiego podejrzenia go uwalnia.”, T. K. Węgierski, dz. cyt., s. 12. Podobny charakter – metatekstowy i złośliwie ironiczny – mają w zasadzie wszystkie autorskie przypisy, szczególnie w pieśni V i VI.

¹¹ J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 81.

oczywistego pytania o interpretację dzieła. Obowiązujący przed drugą wojną światową pogląd, że Węgerski powtarza w *Organach* jedynie myśli Boileau, Woltera należy dziś odłożyć do lamusa. Wielki obrońca i propagator spuścizny autora *Mojej ekskuzy*, Juliusz Wiktor Gomulicki, był przekonany o oryginalności, ale jednocześnie skrajnej oczywistości wymowy tego dziełka. Dla autora *Nad klawiaturą „Organów”*... obiektem zainteresowania bezlitosnego pióra Węgerskiego są „wielcy feudałowie, kler, zakonnicy i religia”¹², a także oczywiście „zdegenerowane piśmiennictwo ówczesne, zarówno w swej odmianie książkowej, jak i czasopiśmienniczej. Od księdza Benedykta Chmielowskiego do księdza Szczepana Łuskiny”¹³. Taka interpretacja, powszechnie zresztą przyjęta¹⁴, wydaje się oczywista, koresponduje ponadto z wymową innych dzieł poetyckich Węgerskiego i oczywiście jego literackich patronów – przede wszystkim Woltera. Ale czy *Organy*, tak jak *Myszeida*, nie kryją w sobie nic więcej? Czy fabułę tego utworu należy potraktować aż tak dosłownie, nawet jeśli takie odczytanie nie stoi w sprzeczności z powszechnie znanymi poglądami poety. Wydaje się bowiem, że czytelnik stoi tu przed dwiema możliwościami interpretacyjnymi.

Pierwsza, reprezentowana przez większość badaczy, to odczytanie tego utworu jako zgrabnej, ale dość powierzchownej satyry na wymienione przez Gomulickiego zjawiska, satyry uzupełnionej sześcioma obszernymi moralizacjami na temat nędzy współczesnego świata, satyry, w której młody autor wspiera swe ostre sądy autorytetem Boileau, Woltera i Krasickiego. W tak widzianym utworze fabuła byłaby elementem mniej istotnym dla interpretacji.

Wydaje się jednak, że ta pozornie tak niedbała fabuła kryje w sobie inne, głębsze przesłanie. Gdyby bowiem spróbować potraktować

¹² J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 90.

¹³ Tamże.

¹⁴ Podobnie wypowiada się o *Organach* Antoni Czyż, akcentując postawę buntu wobec „Systemu” i „zajadły” antyklerykalizm młodego poety, por. A. Czyż, dz. cyt., s. 150-151.

fabułę *Organów* alegorycznie i spróbować odnaleźć ukryty w niej sens, jak czynią niektórzy interpretatorzy *Myszeidy*, to wydaje się, że można by w tym tekście odszukać ślady bardziej zakamuflowanego mówienia o rzeczywistości. Osią napędową poematu Węgerskiego jest spór prałata z organistą. Jakiego więc sporu z osiemnastowiecznej Polski miałyby to być refleksem? Kluczem do rozszyfrowania aluzji są mowy prałata i jego kompanów. Oto pierwszy fragment:

Rozsądźcie to uważnie, czyliż nie jest zbrodnią
W cudzą się wdzierać władzę, deptać dawne prawa? (...)
O was tu samych idzie, dajcie poznać śmieie,
Że wy w swoim jesteście panami kościele
I że bez waszej wiedzy i bez pozwolenia
Żadna się rzecz nie staje ani nie odmienia.
Pokażcie to bezpiecznie temu zuchwalcowi,
Że to wszystko nieważne, co on postanowi
I że przy was jest z dawna władza wybierania
Zdatnej, z tak licznej kwoty bab do kalkowania.

(*Org.* I 127-142), [podkr. – P. S.]

Niektóre z powyższych sformułowań są bardzo charakterystyczne dla języka polemik politycznych czasów stanisławowskich. „Deptać dawne prawa”, „bez wiedzy i bez pozwolenia”, „z dawna władza wybierania” powinny nas od razu naprowadzić na ślad szlacheckiej retoryki mającej na celu skompromitowanie obozu reformatorów walczących z absurdalnym systemem politycznym i społecznym schyłku I Rzeczypospolitej. Ten drobny fragment nie stanowi wystarczającego dowodu na aluzyjność całej akcji *Organów*, ale w pieśni IV „tłusty pleban” wybucha złością na organistę i wygłasza mowę, którą również dobrze mógłby dać jakiś litewski magnat o swym niedawnym kliencie, a teraz królu, Stanisławie Auguście:

Wy, kościoła podpory i wiary pochodnie,
Nie trzeba wam powtarzać, bo znacie zaiste,
Chytrności i podstępny nadto oczywiste
Gbura, którego ja sam z błota wyprowadził
I na tak znakomitym urzędzie posadził.
Teraz, pychę nadęty, zapomniał ten złodziej,
Żem przecie jego panem, żem jego dobrodziej;
Teraz moją powagę, waszą razem szarga,
Na nasze przywileje, na władzę się targa (...)

(Org. IV 48-56)

O ile w przypadku powyższych cytatów można mieć jakieś wątpliwości, to gdy głos zabierze „ksiądz podproboszczy”, jego przerażająca wypowiedź będzie aż nadto oczywista:

(...) Za całe zgromadzenie przyrzekam ja szczerze,
Że nam nikt prerogatyw naszych nie odbierze
I wolemy zgubioną mieć z ojczyzną wiarę,
Niż stracić na włoskę przywileje stare.

(Org. IV 71-75)

Jeśli więc przyjąć, że fabuła *Organów*, mimo swego pozornie satyrycznego antyklerykalizmu, jest w istocie aluzją do najważniejszego sporu ideologicznego osiemnastowiecznej Polski, w zupełnie nowym świetle jawić się będzie poprowadzenie tejże fabuły przez Węgierskiego, a szczególnie jej zakończenie. Przy odczytaniu tego utworu jako „poematu dygresyjnego” jej nagłe i niedbałe przerwanie byłoby po prostu jednym z elementów drugorzędnej pod względem znaczenia fabuły. Przy odczytaniu alegorycznym takie zaskakujące rozwiązanie akcji opartej na konflikcie staje się elementem znaczącym, kolejną i to dość ponurą aluzją do rzeczywistości. Węgierski

jako młody starościc korytnicki i baczny – co wynika z jego wierszy – obserwator politycznej rzeczywistości wielokrotnie z pewnością był świadkiem wielu sejmików i zażartych dysput politycznych kończących się gremialnym biesiadowaniem i pijatyką, urządzaną przeważnie za zagraniczne pieniądze i w obcym interesie. Taka pesymistyczna wizja konfliktu ideologicznego korespondowałaby z wymową innych dzieł poetyckich Węgierskiego, w których zostało wyrażone zwątpienie w sens wzywania Polaków do opamiętania. Zwątpienie to zostaje zresztą po raz kolejny wypowiedziane wprost w *Organach* w jednej z dygresji:

Jużem sobie ułożył, aby w trzeciej pieśni (...)
Nic morału nie było, bo nie wiedzieć na co
Czynić usiłowania i starać się z pracą
Naprawiać lud zepsuty; czy ja bocian, aby
Świat czyścić i krzykliwe z niego zbierać żaby?
Lecz wytrzymać nie mogę; nie wiem, czym się dzieje,
Z chęcią bym się urzędu podjął kaznodzieje,
A machając rękami z wysokiej ambony
Wrzeszczałbym: „Zaniechajcie niezgody szalonej!” (...)
Lecz po co w tak dalekie zabiegam granice?
Pewnie moją nauką Polaków oświecę?

(Org. III 1-10, 33-34)

Różnice między *Myszeidą* a *Organami* nie kryją się więc, jak wiadać, jedynie w szczegółach dotyczących poetyki obu dzieł. Oddalając się od przyjętej przez Krasickiego formy literackiej, Węgierski nie chciał również obierać tego samego celu istnienia swego utworu. Młody, niespełna dwudziestoletni Węgierski jest twórcą poematu skrajnie pesymistycznego, co w ogóle jest typowe dla jego twórczości poetyckiej. *Organy* nie mają na celu wpływania na rzeczywistość,

gdyż, zdaniem autora, jest to zajęcie jałowe, co zostało przez niego wyrażone także w wielu innych wierszach, takich jak *Mysł moja do Jw. Stanisława Bielińskiego* czy *Do księdza Tomasza Węgierskiego*. Poemat Węgierskiego proponuje więc czytelnikowi zamiast pouczającej zabawy literackiej projekcję poetyckiego „ja”, liryczne rozważania, gorzką aluzję do współczesnego świata i hołd złożony literackim mistrzom. W sens „zuchwałego rzemiosła poprawiania świata” autor *Organów* nie wierzył.

VII. W duchu Horacego i Woltera – poezja szydercza Węgierskiego

Wiersze określane mianem pamfletów lub paszkwili są najsilniej kojarzone z twórczością Tomasza Kajetana Węgierskiego. Wszyscy wypowiadający się o twórczości autora *Organów* podkreślają bardzo wyraziście właśnie tę część jego dorobku. Na przykład Mieczysław Klimowicz pisze, iż „twórczość jego przenika żywioł demaskatorski, pasja oskarżycielska, bunt przeciw niesprawiedliwym i anachronicznym normom społecznym”¹. Zdzisław Libera o twórczości Węgierskiego pisze podobnie: „Był to poeta libertyn, krytyk dworu i duchowieństwa, śmiało atakujący przeżytki świata feudalnego. Charakteryzowała go niezależność poglądów i odwaga w demaskowaniu obłudy i w mówieniu prawdy o świecie i ludziach. Satyryk o skłonnościach filozoficznych, przenikliwy obserwator (...)”². Im bardziej encyklopedyczna jest charakterystyka twórczości pisarza, tym bardziej poezja personalnego ataku jest eksponowana; w *Literaturze polskiej* przeczytać możemy: „Wiersze satyryczne Węgierskiego wyróżniają się z grupy analogicznych utworów współczesnych przejrzystą aluzyjnością (często rozszyfrowywaną dodatkowo w autorskich przypisach); wielokrotnie zaciera się w nich granica między satyrą

¹ M. Klimowicz, *Literatura oświecenia*, Warszawa 1990, s. 82.

² Z. Libera, *Oświecenie*, w: Z. Libera, J. Pietrusiewiczowa, J. Rytel, *Od średniowiecza do oświecenia*, Warszawa 1989, s. 287.

a pamfletem czy paszkwilem”³. Często jednak skłonność Węgerskiego do bezlitosnego atakowania w swoich wierszach osób publicznych spotykała się z wyraźną naganą późniejszych badaczy jego twórczości. Mieczysław Smolarski podkreśla, iż poeta nigdy nie uwolnił się od wpływów Woltera i stwierdza, że „czynił wycieczki na pospolicitych i zawistnych Zoilów, na nieuków, których mędrkami mienia”⁴. Najbardziej surowy osąd o tego rodzaju twórczości Węgerskiego wydał Waclaw Borowy:

Z tych wierszy jego, które znamy (niejeden mógł przepaść), wygląda natura rezonerska i sarkastyczna, zdolna do inwektywy i prawowania się, ale nie ujawniająca żadnego liryzmu ani fantazji. Uprawiał głównie satyrę [sic! – P. S.] (w różnych formach: listu poetyckiego, bajki, epigramatu etc.), ale przedmiotem jego satyry rzadko stają się sprawy ogólniejsze, przeważnie raczej osobiste. (...) Często też jego satyra jest po prostu paszkwilem, co elektryzowało współczesnych, ale potomnych raczej napełnia obojętnością. W stosunku do wielkich i dramatycznych spraw swojej epoki więcej okazywał wzgardliwej wzniosłości niż uczuciowego zaangażowania (...) [sic! – P. S.]⁵.

Opinia Borowego jest w zasadzie dosłownym odbiciem poglądów, jakie na temat poezji Węgerskiego krążyły w stanisławowskiej Warszawie. Wśród współczesnych starościc korytnicki postrzegany był przede wszystkim jako agresywny poeta paszkwilant, brukający autorytety, niezanujący żadnej świętości, którego koniecznie należy przywołać do porządku. Dowodem na to są liczne, dochowane do naszych czasów „odpowiedzi” i „odpisy” kierowane do Węgerskiego, które w istocie są poetyckimi paszkwilami pisanymi na jego temat. Ta „wojna o Węgerskiego”, którą dokumentuje edycja Gomulickiego⁶,

³ A. K. Guzek, Hasło: *Tomasz Kajetan Węgerski*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, t. II, s. 576.

⁴ M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 116.

⁵ W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 288-289, 292.

⁶ *Dodatek. Wojna o Węgerskiego*, w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 203-247.

świadczy o szerokim oddźwięku, z jakim spotkała się twórczość poety na tym polu, choć niemal nigdy nie był to oddźwięk pozytywny.

Z drugiej strony Węgierski jest w zasadzie twórcą nowoczesnego oświeceniowego pamfletu i jego utwory utrzymane w tej stylistyce służyć mogą za definicję tej formy wypowiedzi literackiej⁷. Oburzenie tradycjonalistycznej grupy twórców literatury tamtych czasów budził przede wszystkim fakt, iż Węgierski przyswoił i – trzeba to wyraźnie powiedzieć – uszlachetnił formę wypowiedzi literackiej wykorzystywaną dotychczas przez zaciekle przeciwników królewskiego obozu reform. Stąd też pamflety poetyckie Węgierskiego są podwójnie ważne: jako składnik poetyckiego świata młodego poety i niezmiernie ważny element jego pisarstwa, a także istotny rozdział w historii poezji stanisławowskiej.

Podobnie jak w przypadku innych działów twórczości Węgierskiego – listów poetyckich, liryków, bajek – poezja paszkwilancka czerpie swe wzory z podwójnego źródła – antycznego i francuskiego. Tradycja napastliwych wierszy bezlitośnie atakujących wymienionych z imienia bohaterów jest bardzo bogata i sięga w zasadzie początków europejskiej poezji. Pierwszy znany nam twórca europejskiej liryki, Archiloch z Paros jest właśnie przedstawicielem tego rodzaju literatury⁸. W jego bogatej, choć zachowanej tylko fragmentarycznie, spuściźnie na plan pierwszy wysuwają się wiersze określane mianem jambów. Jak w większości antycznych odmian poezji kryterium podziału formalnego poezji jest tu oparta na iloczasię miara

⁷ W. Woźnowski, Hasło: *Pamflet*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Warszawa 1996, s. 383-385. Woźnowski określa tego typu utwory jako „nowy pamflet obyczajowy”, zob. też W. Woźnowski, *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, Wrocław 1973.

⁸ Zob. A. Szastyńska-Siemionowa, *Archilochos*, w: *Słownik pisarzy antycznych*, pod red. A. Świderkówny, Warszawa 1990, s. 83-84. Szerszą charakterystykę twórczości Archilocha można odnaleźć w: J. Danielewicz, wstęp w: *Liryka starożytnej Grecji*, opr. J. Danielewicz, Wrocław 1984, s. LXVIII-LXXIV; tutaj też wybór zachowanych fragmentów poezji śpiewaka z Paros, s. 3-21.

wierszowa⁹. Stąd też w wierszach pisanych trymetrem jambicznym Archiloch mieścił bardzo różne treści. Do historii literatury przeszedł on jednak jako twórca zabójczo celnych wierszy satyrycznych skierowanych przeciwko zniechęconym przez siebie osobom, pisanych właśnie metrum jambicznym. Synkopowany rytm jambów w starożytnym kanonie estetycznym uchodził za całkowite przeciwieństwo kojarzonego z heksametrem epickiego dostojności¹⁰, dlatego też określenia „jamb” zaczęto używać w ogóle na określenie wierszy „szyderych”¹¹.

Dla klasycznej tradycji najważniejsza była jednak twórczość Horacego. Publikacja w 30 roku p.n.e. zbioru 17 epod tego poety ostatecznie zaliczyła ten pozornie niski gatunek poezji lirycznej do klasycznego kanonu poetyckiego. W tym niewielkim zbioru Horacy zaprezentował się jako świadomy naśladowca Archilocha i jego kontynuatorów. Podobnie jak u greckiego prekursora epoda oznacza tu utwór o określonej, synkopowanej mierze wierszowej, za pomocą której wyrażone mogą być dość zróżnicowane treści. Za przykładem Archilocha pomieścił tu Horacy wiersze erotyczne, obsceniczne, poezję biesiadną, liryczne wyznania oraz satyryczne portrety różnych kreatur współczesnego Rzymu, od czarownicy Kanidii (epoda 5 i 17) przez nuworyszy (epoda 4) i lichwiarzy (epoda 2). W duchu Archilocha jest również słynna epoda 10 poświęcona „śmierdzącemu Mewiuszowi”, kiepskiemu poecie i epoda 6 w niesamowicie brutalny sposób atakująca anonimowego krytyka twórczości Horacego¹². Fakt tworzenia tego typu wierszy przez duchowego ojca wszelkiej poezji

⁹ Zob. H. Sądejowa, *Zarys metryki greckiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, prac. zbior. pod red. M. Dłuskiej i W. Strzeleckiego, Wrocław 1959, s. 22-31.

¹⁰ Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i opr. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 76.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Szerszą charakterystykę epod Horacego przynosi praca A. Wójcika, *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Warszawa 1986, rozdz. *Naśladowca Archilocha*, s. 39-60.

klasycznej ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia roli, jaką poezja paszkwilancka odgrywa w twórczości Węgierskiego.

Trzecim twórcą literackiej tradycji wierszy szyderczych jest oczywiście Wolter. Charakterystyczna dla „jambów” tendencja do wyśmiewania swych wrogów przenika w zasadzie całą twórczość autora *Kandyda*, który począwszy od opublikowanych w 1714 roku napastliwych wierszy *Bagno* i *Anty-Giton*, aż do śmierci nie przestanie nękać swym ostrym językiem wszystkich, którzy mieli nieszczęście narazić się filozofowi z Ferney. Smolarski podkreśla, że tłumaczenie przez Węgierskiego listów Woltera i fragmentów *Dziewicy orleańskiej* (przy okazji tworzenia *Organów*) było z pewnością szkołą literackiej krytyki otaczającego go świata.

Węgierski tworzy swoje napastliwe wiersze w pełni świadomy tej literackiej tradycji, choć należy przypuszczać, że Archilocha znał zapewne tylko ze wzmianek w utworach Horacego. Potwierdzeniem tego jest przede wszystkim wiersz *Moja ekskuza*, w którym poeta wyraźnie wskazuje źródła swojej inspiracji:

Tak przecie, dawniej trochę, modele mej pracy,
Czynił ostry Boileau i stary Horacy,
I umiając wybornie z szydności korzystać
Udało im się nieraz w swych ziomek wyświstać.

(*Moja ekskuza*, w. 68-71)

Znaczące jest wyraźne zaznaczenie przez poetę, że inspiracji dostarcza antyk i literatura francuska, główne źródła inspiracji dla pisarzy wyznających klasyczną poetykę. Pamiętać jednak należy, że *Moja ekskuza* pełni rolę obrony młodego poety przed zarzutami wrogów, dlatego też nie pojawia się tu wzór oczywisty – Wolter. Naśladowanie autora *Henriady* wciąż uchodziło niemal za zarzut, za pomocą którego stawiano pod znakiem zapytania moralność polskiego naśladowcy, toteż próbując się bronić i jednocześnie zachować prawo

do typowej dla siebie postawy poety-moralizatora Węgierski skrętnie pominął ten oczywisty dla wszystkich kontekst. Mógł to zresztą uczynić, ponieważ do związku z Wolterem „przyznał się” kilka miesięcy wcześniej w słynnej *Odpowiedzi Bielawskiemu*:

(...) Wolę innych tłumaczyć niż tak jak ty śpiewać
I stać się naśladowcą Woltera wolałem,
Niżeli takim jak ty być oryginałem.

(*Odpowiedź Bielawskiemu*, w. 6-8)

Istnienie bardzo bogatej i inspirującej tradycji literackiej wierszy paszkwilanckich sprawia, iż obecność tego typu poezji w dorobku Węgierskiego należy naświetlić z zupełnie innej strony niż to się dotychczas czyniło. Z pewnością między bajki włożyć trzeba wyjaśnianie przyczyn tego zjawiska za pomocą domniemanych czy prawdziwych kompleksów Węgierskiego, jak swego czasu robił to Juliusz W. Gomulicki¹³. O wiele bliższe prawdy są na pewno uwagi Jerzego Snopka, który źródło postawy kontestującej u młodego poety upatrywał przede wszystkim w upadku „całej hierarchii wartości” i dezintegracji stosunków społecznych w świecie, który go otaczał¹⁴. Nas interesuje jednak najbardziej literacki wymiar tego zjawiska. Świadomość istnienia tradycji sprawia, iż nie można traktować poezji szyderczej Węgierskiego jako efektu ubocznego złośliwego, „rezonerskiego” charakteru pisarza. Wręcz przeciwnie, tego typu poezja jest świadectwem świadomego wyboru twórcy, piszącego w oparciu o zasady wyznawanej przez siebie poetyki klasycznej. Przekonanie to pogłębia dodatkowo cel istnienia tego typu wierszy w pisarstwie autora *Organów*; pełnią one w typowy dla stanisławowskich pisarzy

¹³ Zob. J. W. Gomulicki, *Kompleks fizyczny Węgierskiego*, „Prosto z mostu”, 1935, nr 26.

¹⁴ Zob. J. Snopka, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986, s. 107-108.

sposób funkcję edukacyjną, bądź też służą jako wygodne narzędzie do polemik metapoetyckich.

Ostatnio zmienia się spojrzenie badaczy na zagadnienie pamfletu literackiego w oświeceniu polskim. Ta forma wypowiedzi nie jest już traktowana, jak dowodzą tego uwagi Teresy Kostkiewiczowej¹⁵, jako projekcja złośliwego charakteru konkretnego pisarza, lecz jako istotny dla charakteru literatury tamtych czasów składnik życia kulturalnego. Przy czym podkreśla się coraz częściej dwoistość tego typu twórczości, która z jednej strony służy tylko i wyłącznie do personalnych ataków, z drugiej staje się często wyrazem poetyckiej ekspresji. Rola pamfletu oscyluje więc, jak określiła to przywoływana badaczka, „między funkcją impresywną i estetyczną”¹⁶. Obie z powyższych odmian zauważalne są w twórczości Węgierskiego.

Bardzo niezręczne wydają się utrwalone w polskim literaturoznawstwie określenia związane z tego typu poezją – paszkwil i pamflet. Oba choć są terminami nauki o literaturze w ścisłym tego słowa rozumieniu, występują również w języku potocznym i mają w nim zbliżone znaczenia: oznaczają utwór będący utrwalonym na piśmie atakiem na osobę, instytucję czy sposób myślenia, ale w obu wyczuwa się podskórnie nieczyste intencje autora pisma tego rodzaju. Na pejoratywne zabarwienie znaczenia słowa „paszkwil” zwrócił uwagę Waclaw Woźnowski¹⁷, trudno jednak zgodzić się, że proponowane przez niego określenie „pamflet” takich negatywnych konotacji jest pozbawione. Dlatego też zamiennie z terminem „pamflet” stosowane będzie w tym rozdziale, za Arystotelesem, ale także za Węgierskim, o wiele łagodniejsze i trafniejsze określenie – „poezja szydercza”.

¹⁵ T. Kostkiewiczowa, *Wypowiedź z pogranicza. Uwagi o ambiwalencjach pamfletu w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”. Sectio FF Philologiae: Literatura, Historia, Natura, vol. XX/XXI, 2002/2003, s. 63-70.

¹⁶ Tamże, s. 68.

¹⁷ W. Woźnowski, dz. cyt., s. 382.

Wiersze szydercze w twórczości Węgierskiego dzielą się na dwie odrębne grupy. Pierwszą z nich stanowią wiersze o wymowie ogólniejszej, w które wplecione zostają aluzje i szyderstwa do znanych osób. Ta tendencja może uwidaczniać się w zasadzie każdym z uprawianych przez poetę rodzaju poezji – liście poetyckim, liryku czy bajce. Druga grupa to wiersze, których podstawowym celem istnienia jest właśnie satyryczne wyśmianie konkretnej osoby; są to pamflety w stanie czystym.

W wierszach z pierwszej grupy szyderstwo pełni zazwyczaj rolę negatywnego przykładu, który wykorzystany zostaje w utworze do poparcia też głoszonych w nim przez poetę. W tej samej zresztą funkcji pojawia się to zjawisko w moralistycznych satyrach Krasińskiego. Jednak u twórcy *Doświadczyńskiego* negatywny przykład to zawsze typ (np. pijany szlachcic, „żona modna”), co sugerować ma powszechność opisywanego zjawiska. W poezji Węgierskiego ten sam negatywny przykład jest zawsze konkretny, związany ze ściśle określoną osobą, nawet jeśli nie jest ona wymieniona z imienia.

Poetycki atak na konkretnego człowieka w poezji starościca krytyckiego ma jeszcze jedno znaczenie: jest także elementem budowanej pracowicie w całej twórczości pisarza opozycji „ja – inni”. Ta opozycja w listach poetyckich jest zabiegiem ułatwiającym ukazanie rzeczywistości w kontrastujących barwach, wyeksponowaniu różnic między stanowiskiem oświeconego autora a krytykowanych przez niego adwersarzy. W liryce służy natomiast ostatecznemu podkreśleniu powtarzającego się motywu osamotnienia „ostatniego sprawiedliwego”.

Najbardziej wyrazisty przykład wiersza, w który wplecione zostają poetyckie szyderstwa, stanowi *Mysł moja do JW. Stanisława Bielińskiego Starosty Garwolińskiego*. Głównym tematem tego tekstu jest stan oświecenia, czy raczej jego całkowity brak, w osiemnastowiecznej Polsce. Autor wykorzystał ten motyw do stworzenia bezprzykładnej krytyki swej ojczyzny, do rzucenia oskarżenia pod adresem

„bitnych Sarmatów plemienia” i do prezentacji własnych poglądów. Napastliwe literackie szyderstwo zostaje tu użyte w podwójnej funkcji. Po pierwsze, jest składnikiem typowej dla Węgerskiego poetyki kontrastu. Atakowanie poszczególnych osób w tym wierszu zestawione zostaje z wyraziście ukazanym przykładem pozytywnym Woltera i Rousseau, Szwajcarii i Paryża. Składnikiem kontrastu jest także charakterystyczna postawa podmiotu mówiącego, który z jednej strony, dobitnie prezentuje swój światopogląd, z drugiej, jednocześnie zaznacza swój pogardliwy dystans do przywoływanych przykładów z polskiej rzeczywistości. Nie powinno więc dziwić, że jako podstawowe narzędzie wykorzystana zostaje tu kpina. Po drugie, szyderstwa Węgerskiego służą tu jako dowód umożliwiający wysnucie tak dramatycznych wniosków kierowanych do rodaków, które znalazły się w finale tego wiersza:

(...) Nie sądzicie, że jesteście bliscy oświecenia:

Ledwie się z barbarzyństwa dobywacie cienia.

(*Mysł moja...*, w. 85-86)

Bez tego „materiału dowodowego” ferowanie przez młodocianego autora takich surowych wyroków nie miałoby należytych podstaw. W podobnej funkcji szyderstwa występują w innych utworach Węgerskiego.

Dla zrozumienia istoty pamfletów pisarza ważna jest nie tylko funkcja, w jakiej szyderstwo pojawia się w wierszach, ale także sposób jego zastosowania. Również w tym przypadku list poetycki *Mysł moja...* jest przykładem reprezentatywnym. Podstawowym chwytem jest tutaj aluzja, która jest w ogóle wyróżnikiem tego typu poezji autorstwa Węgerskiego. Nawet w wierszach, których podstawowym celem jest atak na określone osoby, tożsamość tychże jest jedynie sugerowana, choć zazwyczaj nie ma większych problemów z rozszyfrowaniem niefortunnego bohatera lub – jak w przypadku *Portretu pięciu Elżbiet* – bohaterów utworu. Aluzję należy więc uznać za stale

powtarzający się element literackiej konwencji, choć służy ona również, z miernym przeważnie skutkiem, ochronie autora przed zemstą wyśmianych adwersarzy. Kiedy natomiast poeta rezygnuje z aluzyjności i wyśmiewa się z nazwanego imieniem bądź nazwiskiem delikwenta, tak jak to ma miejsce w przypadku pamfletów na temat Józefa Bielawskiego, jest to zawsze dowodem skrajnej pogardy i lekceważenia przeciwnika.

Aluzją w stanie czystym¹⁸ posługuje się Węgerski właśnie w *Myśli mojej...* Praktycznie brak tutaj bezpośrednich wskazań na konkretne osoby, poeta posługuje się jedynie tytułaturą: „marszałek”, „kanclerstwo”, „zaszczyt buławy”, „skarb”. Dodatkowo utrzymane są w formie uogólniających sentencji lub pytań retorycznych, na przykład: „miło jest w domu mieć zaszczyt buławy”, „pomyślnie, kiedy skarbem kto bogatym władnie”. Te ogólne sformułowania wywołują jednak bardzo konkretne skojarzenia, dzięki temu, iż Węgerski posługuje się tu ponownie retorycznym chwytem, rodzajem *metonimii* w formie *antonimizacji*, to znaczy „zastąpienia imienia własnego osoby lub rzeczy innym wyrazem”¹⁹. Trop ten, który w klasycznej retoryce służy ozdobności, walce z monotonią leksykalną, przez Węgerskiego wykorzystany zostaje do zamaskowania prawdziwych zamiarów. Jest swego rodzaju furtką usprawiedliwiającą autora wiersza przed pretensjami spotwarzonych mimowolnych bohaterów utworu. Oskarżony o dokuczanie wyżej od siebie stojącym poeta mógłby zawsze odpowiedzieć, iż jego wiersz to jedynie ogólne rozważania na temat pokus czyhających na ludzi piastujących najwyższe państwowe stanowiska. Jednak dla czytelnika *Myśli mojej...* w 1776 roku nie mogło ulegać wątpliwości, że Węgerski „daje do zrozumienia”, iż ma

¹⁸ W *Słowniku języka polskiego* czytamy: „Aluzja – wzmianka, napomknienie mające wywołać określone skojarzenia; danie do zrozumienia, poruszenie jakiejś sprawy nie wprost...”, w: *Słownik języka polskiego*, pod red. nauk. M. Szymczaka, Warszawa 1988, t. I „A-K”, s. 39.

¹⁹ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s. 108.

na myśli Andrzeja Młodziejowskiego, Franciszka Ksawerego Branickiego czy Adama Ponińskiego. Równie przebiegłe jest przypisywanie wspomnianym osobom niecnych uczynków. Także i tutaj zadbał autor o swoistą „furtkę bezpieczeństwa”: oskarżając Stanisława Lubomirskiego, iż „krew niewinną leje”, dodaje usprawiedliwiająco „mimo woli”. Bardziej finezyjnie zaatakował natomiast poeta Adama Ponińskiego. Wobec innych antybohaterów wiersza, Węgierski posługuje się – z pewną ironią, dodajmy – określeniami typu „zaszczyt”, „honor”, „piękna rzecz”, dla podskarbiego wielkiego koronnego rezerwuje natomiast określenie „pomyślno”, sugerujące, że jest jedynym czerpiącym jakąkolwiek korzyść z tego stanowiska. Ponadto fragment ten opatruje niby-filozoficzną, niewinną uwagą „lecz imię nieskażone utrzymać nie snadnie”, oczywistą wobec fatalnej reputacji Ponińskiego.

Zaprezentowane powyżej sposoby wplatania w tekst wierszy o szerszej wymowie złośliwych aluzji do znanych w epoce osób są powielane przez Węgierskiego także w innych utworach. W liście *Do Ogińskiego* odnaleźć można złośliwe powołanie się na opinię księdza Stefana Łuskiny, który wymieniony został z nazwiska, a więc tym samym zaliczony do grona niezbyt groźnych oponentów, z których wyśmiewać się można otwarcie. W wierszu *O pożytku niemienia* mamy z kolei aluzje do osoby Kazimierza Nestora Sapiehy i zbytkownych inwestycji Czartoryskich i Poniatowskich. Dowcipna aluzja do Sapiehy skonstruowana jest na podobnej zasadzie, co analogiczne fragmenty w *Myśli moje j*: imię własne zastąpione zostaje jedynie tytułem „książę”, ale to ogólne sformułowanie opatrzone zostaje wystarczającą ilością znanych powszechnie informacji tak, by w sposób jednoznaczny umożliwić identyfikację bohatera a jednocześnie uniknąć oskarżeń o bezpośredni atak personalny. Bardziej przelotną aluzję zawiera *Sen pierwszy: Żona* – przekupny prałat odmawiający udzielenia rozwodu może być istotnie Janem Alojzym Aleksandrowiczem,

jak odczytuje to Gomulicki²⁰, bądź też jedynie typem pazernego na dobra doczesne kapłana, częstym w zaangażowanej literaturze oświeceniowej. Również list *Do pisarza Potockiego o śmierci syna jego* przynosi w ten sposób skonstruowane aluzje, choć w tym wypadku nie wszystkie tropy retoryczne maskujące prawdziwych ludzi, o których pisze Węgerski, mają jedynie za cel „uniewinnienie” autora. Niektóre z tych *metonimii* są elementem znaczącym, podkreślającym – o czym była już mowa – barokową „dziwność świata”. Tak więc wspominając „Niemca” czy „majora wojsk pruskich” poeta istotnie chce zamaskować aluzje do generała Herstera i Izzydora Szembeka, jednak skoro w tych napomknieniach nie ma w zasadzie nic obraźliwego, wolno przypuszczać, że autor chciał podkreślić jednocześnie niecodzienność opisywanych faktów.

Ukoronowaniem tej tendencji do aluzji jest najbardziej być może znany w epoce wiersz Węgerskiego, choć rozpowszechniany anonimowo, który stał się jednocześnie źródłem jednego z największych skandali towarzyskich lat 70. w stanisławowskiej Warszawie. *Portrety pięciu Elżbiet*, bo o nich tu mowa, bardzo też zaszkodziły pozycji młodego poety i w zasadzie przekreśliły jego szanse na osiągnięcie wymarzonej – mimo zupełnie przeciwnych deklaracji znanych z jego poezji – pozycji towarzyskiej czy też jakiegokolwiek urzędu, o który zabiegać bezskutecznie będzie jeszcze w latach emigracji. Pod względem formalnym zbliża się ten wiersz do uprawianej w Polsce od początku renesansu fraszki lub też epigramatu, a jednocześnie pozostaje jednym z najdoskonalszych przykładów realizacji poetyki rokokowej w polskiej literaturze XVIII stulecia. Zauważalna tu tendencja do błyskotliwego salonowego dowcipu, swoistej poezji ulotnej mającej być ważnym elementem życia towarzyskiego znajduje w *Portrecie...* wyraz przede wszystkim w charakterystycznej lekkości, elegancji językowej, tendencji do minimalizowania wypowiedzi poetyckiej i posługiwania się zaskakującym paradoksem i antynomią, na przykład:

²⁰ J. W. Gomulicki, *Przypis edytora*, w: T. K. Węgerski, *Wiersze wybrane*, s. 131.

„nie mówi źle o ludziach, lubi jednak plotki”, „umie być Penelopą razem i niewierną”, „rozkosz dla ciała twego – dla duszy intrygi”²¹.

Obok tych eleganckich zabiegów nie brak tu także typowych dla Węgerskiego zwyczajnych złośliwości, których kulminację przynosi już sam tytuł, brzmiący w pełnej postaci *Portrety pięciu Elżbiet bezstronnym pędzlem malowane i w dzień ich imienin ofiarowane od przyjaznego osobom ich sługi*. Ten bombastyczny tytuł jaskrawo kontrastuje z lekkością właściwej partii utworu i jest oczywistym nawiązaniem – tym razem bez wątpienia parodystycznym – do barokowej poetyki. Takie wrażenie pogłębia fakt, iż zdanie to ocieka wprost zjadliwością – lektura wiersza nie pozostawia najmniejszych wątpliwości, że Węgerski nie jest bynajmniej bezstronny, przyjazny ani tym bardziej, że jest rzeczonych dam sługą. Sugestia, iż ten (anonimowy!) wiersz został owym Elżbietom ofiarowany wskazuje na jeszcze jeden cel zabiegów parodystycznych, mianowicie typową dla literatury rokokowej formę biletu dedykacyjnego lub wierszowanego wpisu do sztambucha.

Choć widoczna w tym utworze tendencja do dworowania sobie ze słabostek możliwych tego świata wzorowana jest z pewnością na podobnych utworach Woltera, w porównaniu z tym, na co pozwalał sobie autor *Kandyda*, złośliwości Węgerskiego są raczej niewinne:

X.C.G.Z.P.

(Księżna Czartoryska, Generałowa Ziem Podolskich)

Przyjemności w dowcipie swoim ma tak wiele,
Ile wdzięków w powabnym i kształtnym jej ciele.
Ma dziwactwa niemało, a czasem jest płocho;
Bez przyczyn nienawidzi i bez przyczyn kocha.

²¹ Na temat poetyki rokokowej por.: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 318-320 i 328-343. W podrozdziale *Miejsce Węgerskiego* (s. 350-368) autorka bardzo silnie akcentuje związek strategii poetyckiej Węgerskiego z estetyką rokoka.

Dzieciom wielką, mężowi miłość chowa mierną:
Umie być Penelopą razem i niewierną.

(w. 7-12)

Daleko tu do śmiałości Woltera, który odważył się zarzucać w swych anonimowych paszkwilach regentowi, Filipowi Orleańskiemu, kazirodczy związek z własną córką, a w rozmowach prywatnych, skrzętnie notowanych przez policyjnych szpicli, tytułował go „skurwysynem”²². U Węgierskiego zamiast oskarżycielskiej pasji dominuje zgrabny dowcip, chęć „podobania się” znamieną dla pisarzy o rokokowych inklinacjach, czego najlepszym przykładem jest zamieszczony w *Portrecie* trzecim kalambur związany z nazwiskiem kochanka księżnej Elżbiety Lubomirskiej, Josepha de Maisonneuve.

Swego rodzaju znakiem rozpoznawczym autora, w tym anonimowym przeciw wierszu, jest zwrotka czwarta, niezmiernie typowa dla praktyki poetyckiej autora *Organów*. W tym bowiem fragmencie liryka pośrednia ustępuje miejsca bezpośrednio, a do utworu wkrada się tak charakterystyczna dla tego poety personalizacja wypowiedzi. Fragment ten wyróżnia się tym bardziej, że Węgierski rezygnuje tu ze złośliwości na rzecz aż nadto osobistej pochwały:

Przyjemna, grzeczna, dobra, dowcipna i żywa –
Któż się w tym pisarzowej postrzec nie spodziéwał!
Dałbym życie, aby twój mąż, bakałarz srogi,
Mógł na swym łbie uczonym ciężkie dźwigać rogi.
W swojej byś go na koniec stawiała kolei,
Lecz cnota twa nikomu nie czyni nadziei.

(w. 19-24)

²² Zob.: J. Orioux, *Wolter czyli królewskość Ducha*, przekł. K. Arustowicz, Warszawa 1986, s. 90-110.

Także jednak i w tej pochwalie zdecydowanie dominuje dworny żart: zwrotka ta jest parodystyczną skargą na to, iż poecie nie uda się zwieść pani Elżbiety Potockiej z drogi cnoty.

Podobną w tonie poezję szyderczą w stanie czystym, to znaczy pozbawioną jakiegokolwiek innego celu poza wyśmianiem konkretnej osoby, reprezentują trzy wiersze poświęcone osobie Józefa Bielawskiego. Różnią się one od *Portretów* tym, iż dotyczą w zasadzie wyłącznie tematyki literackiej. Wzajemna niechęć obu poetów i publiczne pomawianie się o nieudolność literacką przywodzi na myśl analogiczny spór, jaki przez wiele lat toczyli ze sobą we Francji Jean-Baptiste Rousseau i Wolter. Oczywiście sprzeczka Węgierskiego z Bielawskim w porównaniu z prawdziwą wojną na obelgi, jaką toczyli ze sobą wybitni poeci francuskiego klasycyzmu, to zaledwie epizod niezbyt istotny nawet dla naszej kultury, warto jednak zwrócić uwagę, że i ten aspekt twórczości autora *Organów* znajduje swój odpowiednik w literaturze francuskiej.

Pierwszym wierszem, w którym Węgierski zaatakował bezpośrednio nieszczęsnego grafomana jest *Do Bonafini z okazji wiersza Bielawskiego*. Utwór ten ma zaskakujący kształt – właściwa jego część składa się zaledwie z czterech wersów, w których Węgierski zwracając się do występującej podówczas w warszawskiej operze śpiewaczki Catariny Bonafini złośliwie wytyka, że wzdychanie Bielawskiego to raczej częsta u niego przypadłość:

Niechaj cię, Bonafini, nie unosi pycha,
Że do głosu twojego cny Bielawski wzdycha.
Frant to wielki i nieraz przyznał się przed nami,
Że zwyczajny za progiem wzdychać i za drzwiami.

Szczególnie interesujące jest to, iż ów czterowiersz nie obejmuje całości utworu, bowiem w skład tekstu wchodzi ponadto otwierający całość cytat z Owidiusza i autorski przypis. Cytat łaciński *Et patior telis vulnera facta meis* („i cierpię rany zadane własnymi strzałami”)

ma charakter jawnie parodystyczny sugerujący, że Bielawski czyni sam sobie krzywdę pisząc wiersze. Bardziej zastanawiający jest przypis, który swym rozmiarem przerasta sam wiersz. Opatrywanie własnych wierszy przypisami nie jest zjawiskiem rzadkim w oświeceniu i występuje o wiele częściej w tej epoce polskiej literatury niż w jakiegokolwiek innej. Zabiegiem tym posługiwali się literaccy patroni Węgerskiego – Naruszewicz i Trembecki, choć obaj w różnych funkcjach²³. Przypisy Węgerskiego są pozornie podobne do tych, którymi posługiwali się wspomniani poeci, szczególnie Naruszewicz: mają one kształt wyjaśnień niezbędnych czytelnikowi do prawidłowego zrozumienia tekstu. Tę pożyteczną funkcję wykorzystuje jednak poeta do unieśmiertelnienia nieudolnych wierszy Bielawskiego udowadniając tym samym, że jego złośliwości są jak najbardziej usprawiedliwione. Podobnie przypisami posługiwał się w *Organach* i uznać należy, że także w tym wierszu ten niepoetycki fragment tekstu stanowi integralną część utworu literackiego.

Złośliwości autora *Myśli mojej* nie pozostały bez odzewu. Wyśmiany Bielawski rozpoznał w anonimowym tekście rękę Węgerskiego

²³ Najogólniej stwierdzić można, że przypisy Naruszewicza mają charakter objaśniający i służą funkcji poznawczej tekstu literackiego. Poeta najczęściej samodzielnie wyjaśnia użyte przez siebie trudniejsze słowa łącząc tym samym w sposób bardzo oświeceniowy funkcję estetyczną z edukacyjną. Na przykład w obszerny, liczący 148 wersów wiersz *Daniel Kalwiński do Trembeckiego na skasowanie jezuitów* (w: A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, wyb. i opr. J. W. Gomułicki, Warszawa 1964, s. 113-119) opatruje Naruszewicz aż trzydziestoma ośmioma przypisami, z których wszystkie mają charakter rozszerzający wiedzę czytelnika. Podobny zabieg odnaleźć można w odzie *Do malarstwa* (s. 97-102). Trembecki posługuje się przypisami w funkcji wyjaśniającej o wiele rzadziej, natomiast zdarzają się w jego poezji przypisy leksykalne dotyczące problemów językowych; np.: w wierszu *Bielawski do anonima* (w: S. Trembecki, *Wiersze wybrane*, wyb. i opr. J. W. Gomułicki, Warszawa 1965, s. 147) proponuje wprowadzenie nowego słowa „obrzęzc”, w przypisie do bajki *Myszka, kot i kogut* (s. 85) broni wymyślonego przez siebie słowa „żywiewta” zamiast „zwierzęta”. Niektóre kontrowersyjne pod względem językowym wyrażenia wyjaśnia Trembecki w międzynarodowym wówczas języku francuskim, czasem dodając ich francuskie idiomatyczne odpowiedniki.

i wystosował pod jego adresem słynny wiersz *Odpowiedź Węgierskiemu*²⁴, w którym „zdemaskował” „z kiepska po węgiersku Woltera” przebranego. Węgierski nie pozostał dłużny i błyskawicznie zareagował, rozpowszechniając wierszowaną *Odpowiedź Bielawskiemu*, której fragment cytowano powyżej. W tym prostym, lecz jednocześnie w sposób typowy dla pamfletów złośliwym i szyderczym wierszu, przyznaje się autor do naśladowania Woltera. O wiele istotniejsze jest jednak w tym błahym utworku wyrażone po raz kolejny przez Węgierskiego przekonanie o wadze naśladowania literackiego wzorca. Owa wypowiedziana niby mimochodem uwaga potwierdza przywiązanie młodego poety do klasycystycznych ideałów przedkładających wzorowanie się na literackich mistrzach ponad mierną „oryginalność”.

Ostatnim osobnym utworem szyderczym poświęconym mierności talentu poetyckiego Józefa Bielawskiego jest złośliwa fraszka zatytułowana *Do Józefa Bielawskiego na wyraz „ono” użyty w jego wierszu do króla*:

Ni ty Polak, ni poeta, nie sławiciel Piasta,
Za twe „ono” warteś pono, co się robi z ciasta.
Za twe „ono” warteś w łono ze sto basałyków,
Byś do króla już nie pisał tak kiepskich wierszyków.

Po raz kolejny więc jawi się Węgierski jako obrońca literackiej *bienséanse*, wyznawca wyrazistych reguł sztuki poetyckiej i granic estetycznych, których pod żadnym pozorem nie wolno przekraczać. Wyraz „ono” był w ówczesnej polszczyźnie eufemizmem zastępującym słowa powszechnie uznane za nieprzyzwoite i nieopatrne jego użycie przez nieszczęsnego Bielawskiego musiało się spotkać z bezlitosną repliką starościca korytnickiego. By maksymalnie uwypuklić niezręczność niefortunnego autora, Węgierski uciekł się do użycia

²⁴ Zob. Józef Bielawski, *Odpowiedź Węgierskiemu*, w: T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, s. 205.

rymu wewnętrznego, którego echo zwielokrotnia literacki występki Bielawskiego.

Typowa dla Węgerskiego tendencja do tworzenia wierszy szyderczych, do piętnowania za pomocą literatury występki moralnych i artystycznych znalazła ukoronowanie w trzech najwybitniejszych utworach tego rodzaju, jakie wyszły spod jego pióra, *Sądzie czterech ministrów*, *Ostatnim wtorku* oraz *odzie Na wjazd senatora do Warszawy*. Wszystkie te utwory łączy wspólna cecha – skłonność do złośliwego dworowania sobie z innych, która prowokowała poetę do tworzenia utworów ulotnych, pisanych na marginesie wielkiej twórczości poetyckiej, staje się tu wdzięcznym tworzywem dla wierszy wyraźnie zaplanowanych jako przedsięwzięcia poetyckie większego formatu. Przy czym wcale nie oznacza to rezygnacji z właściwej poezji szyderczej atmosfery zabawy literackiej; wręcz przeciwnie – typowy dla pamfletów złośliwy humor pozostaje tu w dalszym ciągu podstawowym środkiem wyrazu, a łączy się z nim dodatkowo zauważalna dążność do parodiowania utrwalonych stylów poetyckich i tradycyjnych elementów kultury europejskiej, takich jak *Pismo Święte* czy forma poetyckiej ody.

W *Sądzie czterech ministrów* wysiłek autora skupiony został na zbudowaniu satyrycznego obrazu nieba:

Święty Paweł, co ujrzał w Niebie, nam objawił,
Com i ja w zachwyceniu widział, będę prawil:
Gala była natenczas w siódmym Niebie wielka,
Z chwały się boskiej dusza radowała wszelka;
U drzwi niebieskich stały Cherubiny zbrojne,
A nektar roznosiły Serafiny strojne;
Sam na dyamentowym Stwórca siedział tronie,
Bóg-Syn naprzeciw stojąc patrzył w Jego skronie,
A Duch Święty, jako nam Pismo przypomina,

Ustawnie się przewijał od Ojca do Syna.

Dzień był właśnie, którego boski wyrok bystry

Miał sądzić z popełnionych win polskie ministry.

(*Sąd czterech ministrów*, w. 1-12)

Tym, co najsilniej uderza w tym fragmencie, to umieszczenie na początku utworu zrównania podmiotu lirycznego ze świętym Pawłem. Błuzniercza i prowokacyjna tendencja poety jest więc natychmiastowo zauważalna. Siłę oddziaływania tego zabiegu wzmacnia wyraźna sugestia, iż wiersz jest zapisem jakiejś religijnej wizji, co jest dość przejrzystym nawiązaniem do objawienia świętego Pawła. Pikanterii całej sprawie dodaje fakt, iż owo objawienie było u apostoła początkiem nawrócenia, intencje Węgierskiego są natomiast zgoła przeciwne. Po tym niezmiernie śmiałym, nawet jak na oświeceniową literaturę, wstępie następuje słynny, wielokrotnie cytowany „opis” nieba. Podstawowym celem Węgierskiego, celem, który znamy już z listu *Do Ogińskiego*, jest sprowadzenie do absurdu ludzkich wyobrażeń o zaświatach. „Niebo” Węgierskiego niezbyt odbiega od znanych z codziennej rzeczywistości wystawnych pałaców osiemnastowiecznych wielmożów, a w celu podkreślenia parodystycznych intencji podstawowym środkiem wyrazu w tym opisie staje się przepych. Zjadliwość autora pogłębia fakt, iż ośmiela się on sugerować, że jego wizja zgodna jest z katolicką prawomyślnością (uwaga o Duchu Świętym). Twierdzenie to zderzone jednak zostaje z wyrazami o zabarwieniu jawnie ironicznym, takimi jak „gala”, „siódme Niebo”, „nektar”, „dyjamentowy tron” (znany notabene z wiersza *Do Ogińskiego*). Gomulicki przyrównuje ten sposób ukazywania zaświatów do operetek Jacquesa Offenbacha²⁵, co nie wydaje się pomysłem trafionym, jako że nie o dobrą zabawę tutaj chodzi. O wiele ważniejsze są wyraźne nawiązania do antyku, co podkreśla Jerzy Snopek²⁶.

²⁵ J. W. Gomulicki, *Młody, „gniewny” polskiego oświecenia*, w: T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, s. 34

²⁶ J. Snopek, *Objawienie i oświecenie...*, s. 113.

Rzeczywiście, wszystkie zabiegi poety w tym wierszu sprawiają wrażenie stylizacji na znane z literatury greckiej i rzymskiej „narady bogów”. Towarzyszy temu także tendencja do skrajnej antropomorfizacji zachowań nadludzkich bohaterów (w. 15: „święci ciekawi, jeden drugiego popychał”, następne posiedzenie w niebie naznaczone na jutro „na godzinę dziesiątą z rana”).

Naturalnym wydaje się pytanie o przyczynę tego rodzaju parodystycznych zabiegów. Ich podstawowym celem jest wyśmianie „nierozumnych” wyobrażeń o świecie pozagrobowym. Wbrew pozorom tradycja tego typu zabiegów jest bogata; dla Węgerskiego wzorem do naśladowania był bez wątpienia Wolter i jego *Dziewica orleańska*, w którym to poemacie roi się wprost od podobnych scen ogniskujących się przede wszystkim wokół postaci świętego Denisa. Jak wiemy, starościc korytnicki był uważnym czytelnikiem i tłumaczem *Dziewicy*. Kpiny z zaświatów to jednak nie tylko przywilej osiemnastowiecznych libertynów; już w literaturze antycznej odnaleźć możemy przykłady podobnej strategii literackiej. To, co ze śmiertelną powagą traktują Homer i Wergiliusz, dla Apulejusza staje się tematem do żartów bardzo przypominających „libertynizm” Woltera i Węgerskiego²⁷. A ponieważ Apulejusz w swym *Złotym osle* dość

²⁷ Oto fragment uderzająco przypominający zabiegi stosowane przez Węgerskiego: „To powiedziawszy, [Jowisz] rozkazuje Merkuremu natychmiast wszystkich bogów na wiec zwołać i oznajmić, że gdyby się któryś z niebian nie stawił, zapłaci karę w wysokości dziesięciu tysięcy złotych. Wskutek tej groźby wypełnił się zaraz szczerlnie niebiański amfiteatr.” (Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przekł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976, s. 129). W dziele Apulejusza można odnaleźć również wiele przykładów wykorzystanej później przez pisarzy oświeceniowych strategii sprowadzania do absurdu obiegowych wyobrażeń religijnych, np.: „Rządzi tam Charon, co przede wszystkim zapłaty za przewóz żąda i tak dopiero na drugi brzeg przewozi wędrowców w wątlm czółnie. Widno, że chciwość żywa jest i między umarłymi, skoro nawet ten Charon – ojciec samego Disa – bóg tak znaczny, a nic za darmo nie zrobi; toż to jak biedaczysko jakiś umiera, to trza mu szukać miedziaka na przewożne, a jak przypadkiem nie ma go pod ręką, to nikt choremu umrzeć nie pozwoli.” (tamże, s. 126).

wyraźnie propaguje egipski kult Ozyrysa i Izydy (tak jak Wolter i jego polski uczeń propagują deizm), uznać należy, że tego rodzaju literatura właściwa jest epokom przełomowym, w których dotychczas niepodzielnie panująca religia czy filozofia przeżywają wyraźny kryzys będący zwiastunem jej końca.

Część druga wiersza jest typowym tekstem szyderczym, który ma za cel bezpośredni atak personalny na czterech tytułowych ministrów. Składające się na nią złośliwości są jednak niepokojąco niejednoznaczne. Z jednej bowiem strony końcowa wypowiedź narratora: „Toż samo sądzą i u nas na ziemi” sugeruje pełną zgodność jego „libertyńskiego” światopoglądu z wyrokami niebieskimi, z drugiej strony w całym tym fragmencie wyraźnie zauważalna jest dążność do sprowadzania chrześcijańskich wyobrażeń religijnych i moralnych do absurdu. Joachim Chreptowicz w ramach pokuty za grzechy ma mianowicie „być w Czyśćcu na jednej wieczerzy”. Również podobieństwo niebiańskiego trybunału do ziemskich sądów jest czynnikiem o znamionach parodystycznych. Odnosi się wrażenie, że autor usiłuje nam dać do zrozumienia, iż cała opisywana tu historia to bujda i nie należy jej brać poważnie. Jaki może być cel takich zabiegów? Dopuszczalne są, jak się wydaje, dwie interpretacje. Pierwsza, łagodniejsza, nakazywałaby traktować złośliwości Węgierskiego jako niewinny, choć bardzo śmiały żart w tonie oświeceniowych *esprit forts*, którzy gustowny i błyskotliwy dowcip stawiali ponad poszanowaniem dla religijnych świętości. Interpretacja druga bazuje na podstawym znaczeniu otwierającego *Sąd czterech ministrów* porównania lub raczej przywołania postaci świętego Pawła. Ponieważ Węgierski zaznacza, że między jego wizją a wizją apostoła zachodzi pewna analogia, a następnie wkłada wiele wysiłku w przekonanie czytelnika, że jego opis nieba jest kompletną bzdurą, nietrudno o skrajnie antyreligijny wniosek, mówiący, że wizja świętego warta jest tyle, co błazenada autora wiersza. Czy tak ateistyczne odczytanie wiersza niespełna dwudziestoletniego poety jest usprawiedliwione? Raczej

tak, jeśli pamięta się, że ten młodzieniec czytał właśnie i tłumaczył na potrzeby swoich *Organów* fragmenty *Pucelle d'Orléans* Woltera.

Ostatni wtorek przynależy do gatunku poezji obyczajowej uprawianej przez poetów „warszawskich”, takich jak Jan Ancuta czy Jan Czyż, do której to grupy zaliczano niegdyś także i Węgierskiego, przypisując mu wiersze, które nie były jego autorstwa. Poezja tego rodzaju zaczynała być właśnie od lat 70. niezmiernie popularna w stanisławowskiej Warszawie²⁸ i odznaczała się tendencją do dokumentowania za pomocą wierszy najprzeróżniejszych aspektów życia w osiemnastowiecznej stolicy – od wydarzeń z dworu królewskiego po portrety warszawskich prostytutek. *Ostatni wtorek* w pełni mieści się w ramach typowej dla tego typu utworów tematyki – jest niemal dokumentalnym zapisem balu reutowego z 10 lutego 1777 roku, lecz z drugiej strony jego forma rozsadza powszechnie przyjęte dla poezji tego typu konwencje. Trudno bowiem byłoby określić ten tekst mianem „obrazka”: zdecydowanie bliższy jest on liryce. Widoczne jest to już w pierwszych dwóch wersach, które niczym kamerton podają ton dla pozostałej części wiersza:

Żebym miał być łańcuchem do ściany przykuty,
Urwałbym się i jechał dzisiaj na reduty.

(*Ostatni wtorek*, w. 1-2)

O niepowtarzalności *Ostatniego wtorku* decyduje połączenie treści, pełnej typowych dla pamfletów błyskotliwych obserwacji i złośliwości, ze sposobem jej przedstawienia za pomocą środków literackich.

Wiersz jest subiektywną relacją z karnawałowej zabawy; na jego początku odnaleźć można wyraźną deklarację podmiotu-narratora:

(...) Stój ze mną przyjacielu miły,
Tobie się me najszybsze myśli wyjawiały;

²⁸ Szerzej o tym zob.: T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 369-384.

Ty wiesz, jak o kim sądzę; ty mnie, ja znam ciebie;
Chwałę, kto wart pochwały, ale nie pochlebię.
Siądźmy tu, przypatrzmy się tym cudownym wzorom (...)
(*Ostatni wtorek*, w. 5-9)

Widać tu przede wszystkim przyjęcie postawy obserwatora, ale obserwatora jak najbardziej zaangażowanego, który nadaje sobie prawo do komentowania i oceniania zgodnie z własnym widzimisię, co jest cechą rozpoznawczą całej poezji Węgerskiego, a wierszy szydcerszych w szczególności. Potem przed oczami czytelnika przewija się bogaty korowód autentycznych postaci, które w tamtą lutową noc bawiły się wraz z poetą. Znamy ich tożsamość dzięki jednemu z kopistów wiersza²⁹. Niektóre przyciągają uwagę poety ze względu na swą oryginalność, „rozmaitość”, jak na przykład „Turczyn”, „Hiszpanka”, „Amazonka”, innym, tak jak „Huzarowi” i „giblasowi” oraz „dwóm paniom” poświęca Węgerski złośliwe komentarze. Postacie zmieniają się jak w kalejdoskopie, a czytelnik wciągnięty zostaje w prawdziwy wir karnawałowej zabawy.

Oddaniu pędu, zamieszania, tłoku i nieprzewidywalności owej zabawy służy szereg zabiegów poetyckich, za pomocą których poeta zamierza „zarazić” czytelnika atmosferą typowego dla balu maskowego szaleństwa. Forma *Ostatniego wtorku* jest wypadkową efektownego kontrastu: za pomocą wypowiedzi w najwyższym stopniu zorganizowanej – wiersza – poeta przedstawia tu świadomie chaotyczną i pozornie bezładną relację naocznego świadka wydarzenia. Sięgając do terminologii właściwej badaniom prozy epickiej, powiedzieć można, iż relacja ta prowadzona jest z perspektywy personalnej³⁰. Narracja w tym wierszu zbliżona jest bowiem do zasad, jakimi posługuje się powieść personalna; w wierszu mówi się tylko o tym, co

²⁹ Zob. J. W. Gomulicki, *Przypis edytora*, w: T. K. Węgerski, dz. cyt., s. 125.

³⁰ O oddziaływaniu narracji personalnej zob.: M. Głowiński, *Przekształcenia powieści realistycznej. Pozycja narratora*, w: tegoż, *Powieść młodo polska*, Wrocław 1969, s. 82-96.

widzi narrator, którego wzrok przyciągany jest przypadkowo przez to czy inne wydarzenie na balu. Rodzi to zamierzone wrażenie chaosu, jakie zazwyczaj towarzyszy relacji jednostki umieszczonej w centrum wydarzeń.

Wrażenie to zostaje wzmocnione poprzez szereg zabiegów językowych, szczególnie w postaci wyraźnej stylizacji na język kolokwialny. Stylizacja na potoczny sposób mówienia przeprowadzona zostaje nie za pomocą leksyki, ale składni. W całym wierszu wiele jest wykrzyknień („Jedźmy jednak!”, „Ach!”, „Ach! Przecie...”, „Oj, żebyśmy się mogli dostać w te koło!”), urywków zdań najczęściej w formie równoważników („Otóż Turczyn”, „Hałas jakiś”, „Któż poprzedza? Księżniczka...”, „... Już po wszystkim...”). To udramatyzowane przekazywanie informacji sprawia, że wiersz tym bardziej przypomina znamienne dla powieści personalnej perspektywę ukazywania wydarzeń w odróżnieniu od zwyczajowego o nich opowiadania. Wypowiedzi podmiotu, które trudno określić jako liryczne, bardziej natomiast jako pierwszoosobowe, pełnią w tekście podwójną funkcję: poznawczą (informacyjną) i ekspresywną, wyrażającą odczucia podmiotu. Przykładem łączenia tych dwóch funkcji może być chociażby taki urywek:

Co za tłok! Przejść nie można, pcham się sobą całym:

Jakie to jest nieszczęście być ślepy i mały!

(*Ostatni wtorek*, w. 41-42)

Dzięki temu zabiegowi z tego epickiego wiersza całkowicie wyeliminowane zostały partie narracyjne *sensu stricto*. Zastępują je w całości pierwszoosobowe wypowiedzi podmiotu. Z tego też powodu całość sprawia wrażenie wypowiedzi całkowicie naturalnej, emocjonalnej, autentycznej i, jak na ówczesne standardy poetyckie, wyjątkowo nowoczesnej.

Tym bardziej więc zaskakujący wydaje się jeden z końcowych fragmentów utworu, który pod względem poetyki skrajnie odbiega

od stosowanych w całym utworze środków. Gdy bohater-narrator spotyka w pewnym momencie Aleksandrę z Pernetów Issaurat przebraną za Amazonkę, kieruje do niej następujące zdania:

Teraz się przecie między szczęśliwymi liczę,
Gdy twoje, Amazonko, oglądam oblicze.
Twe oczy są twym łukiem, strzałami – twe wejrzenia,
I sposobu przed nimi nie masz ucieczenia,
A jeśli się kto śmielszy na cię porwać waży,
Czujna zazdrość przy twoich wdziękach jest na straży.
Idź sobie, a daremnie myśli mych nie drażnij:
Za cząstkę nadziei – trzy części bojaźni.

(*Ostatni wtorek*, w. 63-70)

To jeden z najpiękniejszych przykładów wykorzystania typowo barokowego konceptu w służbie klasycznej estetyki, co zdaje się być jednym ze znaków rozpoznawczych poezji Węgierskiego. Jego przemyślana forma kontrastuje bardzo silnie z pozostałą partią utworu, w której dominuje stylizacja na niezorganizowaną paplaninę podnieconego balem maskowym bohatera. Warto jednakże zauważyć, że ta stylizowana tyrada nie pojawia się w tym miejscu przypadkowo – posługiwanie się błyskotliwymi komplementami wobec dam na przyjęciach i balach było wszak jednym ze stałych elementów salonowej konwersacji XVIII stulecia. Tak więc wyszukany komplement pod adresem „Amazonki” jakkolwiek kontrastuje z ogólnym stylem *Ostatniego wtorku* jest jednocześnie kolejnym czynnikiem podnoszącym autentyczność tego wiersza.

Ukoronowaniem szyderczych tendencji w poezji Węgierskiego jest jeden z ostatnich wierszy napisanych przez poetę w kraju – być może nawet ostatni – *Na wjazd do Warszawy senatora*. To prawdziwe arcydzieło literackiego pamfletu i bez wątpienia najbardziej zjadliwy utwór autora *Myśli moje*. Jego znaczenie dla rozumienia całości

dorobku poety jest o tyle istotne, iż utwór ten jest nie tylko dowodem na znaczenie fundamentalnej w twórczości Węgierskiego tendencji do szydzenia ze znanych osobistości, ale także na zmieniający się tu wyraźnie stosunek do literackiej tradycji i sposobu posługiwania się formami poetyckimi³¹. Dlatego też koniecznym jest podkreślenie, że na obu poziomach ukształtowania tego wiersza – znaczeniowym i artystycznym – Węgierski osiąga poziom przewyższający jego dotychczasowe osiągnięcia na tym polu. Tendencja do wyśmiewania osób publicznych znajduje tu swą najpełniejszą realizację i staje się wyraźnie celem samym w sobie. Wiersz *Na wjazd do Warszawy senatora* pozbawiony jest jakiegokolwiek funkcji znaczeniowej poza złośliwym dworowaniem sobie z bohatera wiersza. Podobne zjawisko zachodzi również w sferze poetyki – omawiany wiersz jest bowiem jedną z niewielu w ówczesnej literaturze parodii ody³². Kpiarski stosunek poety zarówno do tematu, jak i formy poetyckiej jest źródłem artystycznej zabawy, która ma za cel dostarczenie podwójnej przyjemności – intelektualnej, płynącej ze sposobu sportretowania senatora i estetycznej, dostępnej oczywiście dla najbardziej wyrobionych czytelników, którzy prawidłowo odczytają wyszukany żart z niemal uświęconej w epoce formy wypowiedzi literackiej.

Najbardziej uderzającym zabiegiem zastosowanym w tym wierszu przez Węgierskiego jest niemal wzorcowa realizacja jednej z podstawowych i najpopularniejszych form liryki oświeceniowej, jaką jest oda okolicznościowa. Przynależność omawianego wiersza do tego rodzaju wypowiedzi poetyckiej sugeruje już sam tytuł: (w domyśle – *Oda*) *Na wjazd do Warszawy senatora*. Zgodnie z wymogami gatunku³³ inspiracją do poetyckiego wysiłku poety jest wydarzenie ważne

³¹ Na swobodny stosunek Węgierskiego do konwencji literackich zwraca uwagę Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 351 i 357-358.

³² O innych „przejawach dystansu” wobec tej formy literackiej w literaturze oświeceniowej wspomina T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 205-208.

³³ Zob. tejeż, hasło: *Oda*, w: *Słowniku literatury polskiego oświecenia*, s. 322-329.

dla zbiorowości, która to zbiorowość jest jednocześnie potencjalnym odbiorcą utworu. Już więc w tym momencie ujawniają się parodystyczne inklinacje autora, skoro uświadomimy sobie, że to „ważne wydarzenie” to po prostu wjazd jednego z senatorów do stolicy po rocznej nieobecności. Równie znamienna do formy ody jest postawa podmiotu mówiącego, jednocześnie pierwszoosobowego, a zarazem, jak pisze Kostkiewiczowa, „anonimowego i abstrakcyjnego”, który nie tylko przemawia we własnym imieniu, lecz także w sposób autorytarny narzuca swój punkt widzenia wirtualnemu odbiorcy. Doskonale widać to już w otwierającej utwór zwrotce:

Nie chlub się swoją wspaniałością, Rzymie,
Kiedy do ciebie wjeżdżał władca świata,
Coś piękniejszego opiewam w mym rymie:
Wjazd pana z panów do nas tego lata.
Więcej ludzkości znajdziesz w tym pośpiechu
August nabawił płaczu, a ten... śmiechu.

(*Na wjazd...*, w. 1-6)

W tej niby-inwokacji (prawdziwa znajduje się bowiem na końcu wiersza) zauważalny jest również jeden z charakterystycznych motywów klasycystycznych ód – zwrot do upersonifikowanego pojęcia – w tym wypadku jest to Rzym – najczęściej, tak jak w tym wypadku, o antycznej proweniencji. Owe zwroty w klasycznej formie ody są świadectwem jej silnego zretoryzowania; nie inaczej dzieje się w przypadku wiersza Węgierskiego. Poeta skupia się tu przede wszystkim na logicznym i rozumnym wykazaniu wielkości opisywanego wydarzenia w celu narzucenia swego poglądu potencjalnemu odbiorcy. Ten z kolei zabieg podporządkowany zostaje innemu stałemu celowi oświeceniowej ody – panegiryzmowi. Oda *Na wjazd do Warszawy senatora* jest jednym z najbardziej błyskotliwych przykładów poezji pochwalnej w naszej literaturze.

Pamflet Węgierskiego ma więc wszystkie elementy składowe wzorowej ody, lecz jednak w sposób oczywisty odą nie jest. Tym bardziej istotne jest to, że poeta rezygnuje tu z właściwej sobie odmiany złośliwości polegającej na wytykaniu wprost wad i przewin atakowanego bohatera swego wiersza. Wręcz przeciwnie – tekst utworu wręcz ocieka pochwałami. I jest to w zasadzie jedyny ślad pozwalający zaliczyć ten tekst do gatunku poezji szyderczej. Pochwały te są bowiem tak absurdalnie przesadzone, iż nie pozwalają mieć żadnych wątpliwości co do intencji autora. Hiperbolizacja jest więc jedynym, ale w zupełności wystarczającym, śladem paszkwilanckiej strategii poety. Przesadę mamy dosłownie w każdym elemencie opisu senatora, w otwierającym wiersz porównaniu jego wjazdu do tryumfu rzymskiego cesarza, czy we wręcz absurdalnym opisie stroju bohatera:

Niespracowany senator, choć w drodze,
Dźwiga na sobie swej godności znaki:
Wstęgi na piersiach, ledwo nie na nodze;
Opończa nawet wydaje kto taki,
U której gwiazda świeci się na boku;
Z teje go poznać w nocy, choć w szlafroku.

(*Na wjazd...*, w. 19-24)

W tej samej funkcji występują tu przesadne pochwały, na przykład:

Wielka rzecz umieć łączyć gust z wygodą,
Tak nasz pan dobrał poczet bisurmanów (...)

lub

Najpierwsze w szczęściu Krakowskie Przedmieście,
Co oglądało takiej pompy dziwy; (...).

W żadnym z innych wierszy Węgierskiego nie ukazuje się tak wyraźnie rozwój jego indywidualności twórczej, a także – co być może ważniejsze – kierunek tego rozwoju. Oda *Na wjazd do Warszawy senatora* jest bowiem przykładem tego samego zjawiska, jakie nietrudno było zaobserwować w *Mojej ekskuzie*. W tamtym wierszu charakterystyczna dla poezji oświeceniowej retoryka stała się środkiem a nie celem, była nieomal zabawką w rękach poety-wirtuoza, który w zakończeniu wiersza odkrywał swe prawdziwe oblicze. Ten sam zabieg, z większą jeszcze swobodą, zostaje we *Wjeździe do Warszawy senatora* zastosowany wobec formy ody poetyckiej. Kiedy jednocześnie pamięta się, iż debiutem poetyckim Węgierskiego była właśnie oda *O małym ludzi uczonych poważaniu*, utwór skrajnie konwencjonalny, trzymający się ściśle reguł i przepisów poetyki normatywnej, widać wyraźnie jak daleką drogę przebył autor *Organów* w ciągu zaledwie czterech lat pracy twórczej. Widać też wyraźnie, w jakim kierunku zmierzał jako pisarz i jak wielką stratą dla polskiej literatury jest jego nagłe zerwanie z aktywną twórczością.

Poezja szydercza Węgierskiego jest ważną częścią dorobku autora *Mojej ekskuzy*. Widać wyraźnie, iż nie traci ona charakterystycznej dla tego pisarza funkcji pouczającej, realizowanej jednak z bardzo osobistej i indywidualnej perspektywy. Użycie natomiast szyderstwa w tekstach o tematyce bardziej ogólnej jest znakomitym środkiem zarówno wzbogacenia ich kształtu artystycznego, jak i zwiększenia siły ich oddziaływania. Niejednokrotnie wiersze tego typu stają się dla poety okazją do swego rodzaju poetyckiego opisu, który w sposób rzadki w osiemnastowiecznej literaturze stawia twórcę ponad literacką konwencją. Jednocześnie ów opis jest także nawiązaniem do bardzo bogatej tradycji kulturowej, z pełną świadomością uznawanej przez młodego twórcę. Staje się to źródłem typowego dla Węgierskiego paradoksu: buntując się przeciw konwencji nawiązuje tym samym do innej konwencji. Potwierdza się też w przypadku pamfletów tego

poety zjawisko obserwowane także w innych odmianach jego poezji – różnorodność. Jakkolwiek bowiem daje się z wierszy tych wyróżnić pewne wspólne cechy, to stałą regułą tego pisarstwa pozostaje jej brak, a więc każdorazowe szukanie od nowa formy najbardziej nadającej się do jak najlepszego wyrażenia poetyckich treści.

VIII. Gra z konwencją w poezji Węgierskiego

1.

W dorobku poetyckim Węgierskiego wyróżniają się utwory, w których bardzo wyraźnie zauważalna jest tendencja do igrania z powszechnie obowiązującymi w literaturze XVIII stulecia konwencjami¹. Wiersze, w których dostrzegalne jest to dążenie, bliskie są poezji ulotnej. Należy przez to rozumieć, iż poeta rezygnuje z typowej dla oświeceniowego piśmiennictwa dążności do nauczania czytelnika, przypisywaniu utworowi literackiemu funkcji dydaktycznej. Z Kwintylianśkiej triady *docere, movere, delectare* najważniejszy jest cel ostatni, a przedmiotem zainteresowania twórcy staje się efektowny popis literacki, realizujący jedynie rozrywkowy lub estetyczny cel istnienia literatury. Stąd istotny związek, który łączy, jak zobaczymy, tego typu poezję z życiem towarzyskim oświeconych, przede wszystkim z poezją salonową. Prowokacyjną wymowę niektórych z tych utworów dość łatwo wytłumaczyć młodym wiekiem autora, jako że w większości pochodzą one z początkowego okresu jego twórczości,

¹ Na tę cechę jako jeden z wyróżników poezji Węgierskiego wskazuje Teresa Kostkiewiczowa, por.: T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, Warszawa 1975, s. 351-352. Autorka zwraca uwagę na paralelność postawy kontestującej Węgierskiego na płaszczyźnie poetyki i moralistyki.

choć należy jednocześnie zauważyć, iż w tym samym okresie pisał także Węgierski bardzo poważne teksty. Tendencja do przełamania konwencji i do nadawania wierszom zaskakującego kształtu obecna jest w pisarstwie tego poety do końca jego krótkiej drogi twórczej.

Znamienny dla omawianych tu wierszy brak oświeceniowego zaangażowania łączy się z kluczową dla Węgierskiego problematyką formy literackiej i zasady stosowności. Problem ten, zarówno w postaci wypowiedzi metapoetyckich, jak i bezpośredniej realizacji określonych problemów w konkretnych utworach, jest najważniejszym zagadnieniem literackim i przenika zdecydowaną większość jego dorobku poetyckiego. Przede wszystkim Węgierski prezentuje się w swoich wierszach jako klasyk, to znaczy poeta świadom norm, tradycji i warsztatu, dający tego wyraz w bezpośrednich wypowiedziach na temat literatury, pisząc w oparciu o wspomniane zasady wiersze, a także – w duchu Boileau i Horacego – łącząc oba te cele w niektórych swoich utworach. Z drugiej strony w twórczości tego poety daje się zauważyć silna tendencja do indywidualizowania wypowiedzi poetyckiej w obrębie przyjętej na drodze świadomego wyboru artystycznego konwencji. Prowadzi to do bardzo charakterystycznego dla autora *Organów* rozbijania formy literackiej, co mniej zauważalne jest w przypadku sięgania po bardzo swobodny z natury model listu poetyckiego, uderzające jest jednak, gdy poeta pisze „po swojemu” odę lub tren. To rozbijanie formy w głównym nurcie poezji Węgierskiego ma jednakowoż zawsze związek z treścią. Jak próbowano wykazać w poprzednich rozdziałach, wiersze tego poety odznaczają się charakterystycznym wpływaniem treści na formę, co stanowi bardzo indywidualną realizację klasycystycznej zasady *decorum*. W swych oficjalnych tekstach, kierowanych do jak najszerzego grona odbiorców, pozwala sobie Węgierski na odstępstwa od przyjętych norm lub barokowe udziwnienia poetyckie tylko wtedy, gdy w sposób szczególny usprawiedliwione jest to treścią („świat na opak” stoickiego moralisty, którą to postawę młody poeta przybiera

nader często). Natomiast w omawianych wierszach, obiektem zainteresowania poety staje się sama forma, która podlega wartościowaniu i rozmyślnemu zakwestionowaniu. Czasem zabieg ten staje się celem samym w sobie, jak w wypadku sielanki *Nice*, czasem jednak ów manifestowany dystans jest jedynie pozorny, jak to się dzieje w słynnej bajce *Lasek*. Zdarza się również, iż stać poetę na twórczość „sobie a muzom” pozbawioną celów oświeceniowych, choć, jak zobaczymy w wierszu *Do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej* zabieg ów jest pozorny.

Wiersze zaliczone do tego działu twórczości poety można podzielić na trzy grupy: anegdota literackie, pochodzące bez wyjątku z najwcześniejszego etapu twórczości Węgierskiego, wiersze będące wyraźnym odwołaniem do określonych form poetyckich, takich jak sielanka czy bajka oraz wiersze, które określić można mianem salonowych.

Anegdota Węgierskiego wyróżniają się kilkoma wspólnymi cechami, z których nie wszystkie powtarzają się w innych jego utworach. Są to wiersze narracyjne o wyrazistej fabule, zazwyczaj utrzymane w tonacji kpiarskiej lub humorystycznej. Ich cechą znamioną, wyjątkową na tle pozostałej części dorobku Węgierskiego, jest brak manifestowanej obecności podmiotu mówiącego w tekście; mimo iż zdradza swe istnienie – *Przypadek w piwnicy*: „(...) Ja powiem, jak (rzecz) mi była doniesiona.”, delikatniej w wierszu *Kobieta, czuły i młody*: „(...) dopiął swego mój młodzieniec (...)” – to jednak brak mu jakichkolwiek cech indywidualnych mogących zapewnić mu miano podmiotu poetyckiego. Każdy z tych wierszy zakończony został wyrazistą pointą, która we wszystkich wypadkach pełni rolę błyskotliwego zakończenia żartu, podkreślając tym samym związek tychże wierszy z klasyczną fraszką czy literackim kalamburem. Konstrukcja formalna tych wierszy wskazuje natomiast na ich związek z rokokową

estetyką². Świadczy o tym wyszukana forma wersyfikacyjna utworów *Przypadek w piwnicy* i *Kobieta, czuły i młody* – w wierszach tych liczba sylab w wersie waha się od 5 do 13, przy czym w drugim z nich ten sam schemat wersyfikacyjny powtarza się najwyżej w czterech kolejnych wersach. I cecha być może najistotniejsza – wiersze te pozbawione są typowej dla Węgierskiego i w ogóle dla nurtu klasycznego w osiemnastowiecznej poezji polskiej tendencji do wpływania na rzeczywistość. Dzieje się tak dlatego, iż nie są w nich wyrażone poglądy, krytykowane przywary, istnieją jedynie po to, by zabawić czytelnika, by one, a także ich autor, „podołały się” odbiorcy. Ów nietypowy dla tego poety brak mentorskiego przekazu świadczy o przeznaczeniu tych utworów, które były prawdopodobnie pisane na użytek życia towarzyskiego, miały być wygłoszone w gronie zaufanych słuchaczy i nieprzeznaczone do publikacji, czego dowodzi ich nieprzyzwoita wymowa i śmiało niejednokrotnie słownictwo.

Wszystkie wymienione powyżej cechy najsilniej manifestują się w najatrakcyjniejszym wierszu tego typu, „powieści” *Kobieta, czuły i młody*. Dzięki temu tekstowi wyraźnie można zaobserwować stosunek Węgierskiego do określonych konwencji literackich. Wszystkie wiersze zaliczone tutaj do anegdot wykazują bardzo powierzchowny związek z poetyką rokokową i tym samym obrazują stosunek poety do tego nurtu (Węgierski wykorzystuje jedynie pewne formalne cechy wierszy rokokowych, ale nie zamierza aktywnie włączać się w ten nurt, zostać „poetą rokokowym”); zachodzi tu więc podobne zjawisko jak w przypadku swoistego związku, jaki łączy autora *Ostatniego wtorku* z poetyką klasycystyczną. O ile jednak stosunek twórcy do literatury rokokowej w wierszach takich jak *Przypadek w piwnicy* widoczny jest przede wszystkim na poziomie poetyki, zakresu wykorzystanych środków, o tyle w wierszu *Kobieta, czuły i młody* przedstawiony zostaje stosunek autora do sentymentalizmu,

² Podstawowe informacje na temat stylu i estetyki rokoka przynosi praca T. Kostkiewiczowej, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, Warszawa 1975, s. 318-320, 328-343.

ale już rozumianego szerzej jako formacja kulturowa i jej związek z rzeczywistością. Mówiąc dobitniej, wiersz ten jest dość bezprzykładnym atakiem na sentymentalizm, tym bardziej zaskakującym, iż trzy główne prądy polskiej literatury oświeceniowej nie pozostawały ze sobą w konflikcie; tekst wiersza nie upoważnia natomiast do przypuszczeń, iż Węgierski nie lubił się z „Puławianami”.

Tematem utworu jest powodzenie, jakim cieszy się „pewna dama niezmiernej urody”, która z racji niezwykłości swych wdzięków cieszy ogromną atencją płci przeciwnej. Wśród jej wielbicieli znajduje się także pewien wyznawca sentymentalizmu:

Pomiędzy tą pustą zgrają
Letnich, młodzianów i pustych fircyków
Najwierniejszy z miłośników
Jakiego żadne romanse nie mają:
Czuły i tkliwy,
Powiadano, że cnotliwy,
Czuć go na miłą miłością –
Bez przestanku łąził za jejmością.
Ustawicznie wzdychał, szlochał,
Powiadał jej, że ją kochał,
I powtarzaniem własnej ustawnym czułości
Tak ją nudził, tak ją swędził,
Że ją był prawie wywędził
I zaledwie ze skórą zostawił jej kości.

(*Kobieta, czuły i młody*, w. 11-24)

W tym parodystycznym fragmencie zwracają uwagę przede wszystkim jawna niechęć wobec postawy sentymentalnej („powiadano, że cnotliwy”, w wersie 25. „wszyscy się litowali nad tą damą

młodą” z powodu jej zalotnika), a także sposób, w jaki zostaje ona wyrażona. Uderzające jest bowiem, iż Węgerski ucieka się, w celu wyrażenia swej dezaprobaty, do stosowania w tym wierszu wyrażen z języka potocznego. Swobodny styl, bliski codziennej mowie wykształconego Polaka tamtych czasów, to jedna z cech rozpoznawczych poezji starościca koryntnickiego, który wystrzegał się nadużycia ozdobników i przesadnych środków stylistycznych. Jednak w wierszu *Kobieta, czuły i młody* ucieka się do kolokwializmów – „czuć go było na miłą miłością”, „łaził za jejmością”, „i zaledwie ze skórą zostawił jej kości” – w zasadzie niespotykanych w poezji XVIII wieku. Tego typu sformułowania silnie kontrastują z manifestacyjną kunsztownością samego wiersza i ów zgrzyt jest jednoznacznie wyrazem poglądów samego autora. Równie znamieny jest fragment, w którym, po odkryciu niewierności swej ukochanej, „luboń tkliwy” dochodzi do głosu i wygłasza przemowę będącą parodią już nie postawy, ale samej poezji sentymentalnej:

Nieba – zawołał – i ty, jasne słońce!
Księżycu, co oświecasz zdradne niewierności!
Wy, świadkowie mej czułości,
Gwiazdy świetne, nieba gońce!
Przestańcie świecić, przykra mi jest światłość wasza,
Wzrok mój mocy jej nie znasza.
Róże, coście czułości ozdabiały czoło,
Możecie już więdnąć sobie!
Po tak nielitościwej na mą tkliwość probie
Patrzeć już na was nie mogę wesoło.

(*Kobieta, czuły i młody*, w. 41-50)

Istotne jest przede wszystkim nie to, iż Węgerski w celu ośmieszenia sztuczności sentymentalnych afektów stosuje pompatyczny

styl, lecz to, że uderza jednocześnie w jedno z centralnych zagadnień sentymentalnej strategii poetyckiej, wskazywanie na paralelę uczuć podmiotu mówiącego z otaczającą go przyrodą, żywiołami i ciałami niebieskimi³, który to motyw rozwinie później romantyzm. Dla autora *Organów*, który dał się poznać jako poeta – racjonalista, tego typu sztuczne przedstawianie uczuć musiało się wydawać szczególnie rażące.

Osobną sprawą jest wymowa wiersza, która wiąże się z salomonową odpowiedzią damy („jemum ciało już dałam, tobie daję – duszę!”) wprowadzającą charakterystyczny dla niektórych wierszy Węgierskiego klimat moralnej dwuznaczności. Można oczywiście odczytać to zakończenie po prostu jako błyskotliwy dowcip, zaskakującą pointę libertyńskiej anegdoty, ale nie sposób zapomnieć, że w czarno-białym świecie sztandarowych wierszy poety takie zdanie nie mogłoby się znaleźć. Trzeba zwrócić uwagę, iż autorem tych słów jest kobieta, co u Węgierskiego jest faktem znaczącym. U tego poety brak bowiem nie tylko zachwytów nad przyrodą, ale także nad płcią przeciwną. Manifestowana kilkakrotnie niechęć do kobiet („żony nie mam i mieć jej nie chcę, bo znam, co to być żonatym”, *Filozof*, w. 5-6), często oparta na wzorowanym na stoikach filozofowaniu, każącym widzieć w kobiecie źródło upadku moralności i rozumu, znajduje w tym, wydawało by się, marginalnym tekście swój kolejny wyraz. To ostrze satyry poety może nie być skierowane przeciwko postawie „czulej” w literaturze, lecz – konkretniej – przeciwko poezji miłosnej jako takiej, niezwiązanej z określonym prądem literackim. Jeśli byłoby to prawdą, Tomasz Kajetan Węgierski byłby prawdziwym wyjątkiem, nawet pośród „rozumnych” pisarzy oświeceniowej literatury europejskiej.

Dwa kolejne wiersze Węgierskiego, *Nice* i *Lasek*, pozwalają znów zaobserwować stosunek Węgierskiego do sprawy konwencji literackich. Istotne jest przede wszystkim, iż utwory te są – odpowiednio

³ Por. T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 259-263.

– sielanką i bajką, reprezentują więc z jednej strony formy wypowiedzi poetyckiej mające bardzo bogatą tradycję, a co za tym idzie bardzo dokładnie skodyfikowane przez wszelkie poetyki normatywne, z drugiej zaś szczególnie cenione w czasach Węgierskiego. Na dowód tego wystarczy przypomnieć, że wśród debiutanckich wierszy młodego poety znalazły się obok okolicznościowej ody właśnie sielanka *Hilas i Celeryna* oraz bajka *Kozłowie*. Tamte utwory potwierdzały bardzo silne dążenie poety-debiutanta do wpisania się w nurt poezji tworzonej według określonych zasad, ściśle przestrzegających wymagań norm poetyckich i „pierwszych przepisów” i mimo obecności kilku charakterystycznych dla autora *Ostatniego wtorku* cech pozostają jak najbardziej wierszami *comme il faut* w rozumieniu osiemnastowiecznych klasycystów. Z *Nice* i *Laskiem* sprawia przedstawia się zgoła inaczej.

Nice jest wierszem, który z pozorów wydaje się klasyczną sielanką⁴. Wiemy ponadto, iż tradycji pisania tego typu utworów nie była Węgierskiemu obca, o czym poświadczają dokonane przez niego przekłady „z Grécourta” i „z Dorata”⁵. Interesujące jest więc, jak poeta przelamuje tę znaną powszechnie konwencję i w jakim celu to robi.

Początek i pierwsze pięć zwrotek wiersza zapowiada stereotypową sielankę:

Tam pod zielonym lasem,
Poniżej małą dolinę,
Gdym do dom wracał, nawiasem,
Zoczyłem śliczną dziewczynę.
(*Nice*, w. 1-4)

⁴ Na temat tradycji i roli tego gatunku w Polsce por.: J. Platt, *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967, s. 7-76.

⁵ Por. T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 173-185.

To nagłe spotkanie z nieznaną pasterką staje się okazją do gwałtownego wybuchu uczuć. Wśród cech najbardziej typowych dla poezji sielskiej reprezentowanych w omawianym tekście należy wymienić obecność pierwszoosobowego bohatera – narratora, konstrukcję często spotykaną w wielu sielankach lirycznych (choć zauważyć należy, że w sposób typowy dla Węgierskiego w wierszu tym zdecydowanie dominuje narracja, a nie liryczne wyznanie). W pełnej zgodzie z wymogami gatunku są również wiejska sceneria, nagłe gorące uczucie do pastereczki i szereg typowych rekwizytów jak „owieczki”, „wianeczki”, „ruta i liść mirtowy”, „gorące serce”. „Tkliwość” poety – narratora podkreślają dodatkowo zdrobnienia takie jak „wianeczki” czy „bieluchne owieczki”. Od strofy piątej ma jednak miejsce w wierszu niespodziewany zwrot, bowiem wbrew konwencji nie następują teraz bynajmniej „czułe” wyznania miłosne, kochankowie od razu przystępują do rzeczy i rozpoczynają „miłe ściśnięcia”. Wiersz zmienia tym samym charakter z sielskiego na erotyczny, a w końcu niemal pornograficzny:

Ślicznych ust wdzięczne jagody
Niezbronne ustom mym były,
Nie dla każdego te gody
Podobno by się zgodziły.

I mleczne piersi, choć z strachem,
Po trosze przecie ściskałem,
Ale tym samym zamachem,
Że więcej wolno, doznałem.

Ściągnąłem rękę łagodnie
Tam, kędy w ustawnym cieniu
Jest, co memu niezawodnie
Uczyni zadosyć chceni.

(*Nice*, w. 21-32)

Węgerski okazuje się więc nie tylko uczniem Grécourta, ale także Woltera. Uderzające jest przede wszystkim, iż jest to w zasadzie jedyne erotyczny fragment w oryginalnej spuściźnie poetyckiej Węgerskiego utrzymany w formie lirycznego wyznania – wbrew pozorom nie mamy jednak do czynienia z zarzuceniem przyjętych i manifestowanych uprzednio pogardliwych poglądów na sprawy miłości. Tak jak przedtem konwencja sielska przełamana została przez nagłe wtargnięcie dość bezpruderyjnego erotyzmu, tak w zakończeniu ów erotyzm przekreślony zostaje przez opis wydarzenia, które pod żadnym pozorem nie może być uznane za typowe dla sielanki czy erotyku – bohater wiersza w jakiś czas po opisanych „ściśnieniach” spotyka oto swą niedawną kochankę z dzieckiem na ręku i na ten widok czmycha, gdzie pieprz rośnie

Ale bojąc się, by z żalu,
Nie chciała wydać mię komu,
Ominąwszy ją pomału,
Uciekłem śpieszno do domu.

(Nice, w. 49-52)

Trudno nawet uznać to zakończenie za brutalny żart, raczej za przeprowadzoną z pełną premedytacją zamierzoną destrukcją niechętnie traktowanej przez poetę formy literackiej. Nietrudno zauważyć, że łamiąc te dwie konwencje, Węgerski pozostaje wierny własnej, zarówno na poziomie sensu (pogarda dla „czułości” i spraw miłosnych) jak i poetyki, konstruuując po raz kolejny wiersz, którego zakończenie jest zaskoczeniem⁶.

⁶ Wiersz Węgerskiego jest prowokacyjny także z innego powodu – sielanka to w literaturze oświecenia forma poetycka nacechowana silnie elementami dydaktycznymi, częstymi przede wszystkim u pierwszego mistrza poety, Naruszewicza (por.: J. Platt, dz. cyt., s. 113-127). Węgerski nie mógł o tym nie wiedzieć.

W inny sposób zniszczył Węgierski formę bajki w wierszu zatytułowanym *Lasek*. Kształt tej bajki jest niecodzienny przede wszystkim dlatego, że rozpada się ona wyraźnie na dwie kontrastujące części: bajkę właściwą i wypełniający początkową partię tekstu liryczny wstęp autora o charakterze metapoetyckiego wyznania. Tego typu liryczna partia w zasadzie nie występuje w bajce literackiej, a jeśli już, to zazwyczaj pojawia się w charakterze poetyckiego wstępu do autorskiego cyklu literackiego⁷. Jednak rozpoczynające *Lasek* wystąpienie podmiotu nie otwiera żadnego cyklu, jest integralną częścią utworu i, co więcej, na poziomie znaczeń wchodzi w interakcję z narracyjną partią bajki. Uznać więc to należy za kolejny przejaw charakterystycznego dla Węgierskiego „liryzowania” wszelkich uprawianych przez niego gatunków poetyckich. Ale od formy, tradycyjnie u Węgierskiego, bardziej zaskakująca okazuje się treść. Już sam początek wiersza brzmi jak nagłe i niespodziewane uderzenie pioruna:

Zarzekłem się prawdy mówić,
Będę sobie pisał bajki.

(*Lasek*, w. 1-2)

Taka deklaracja otwierająca oświeceniową bajkę musi być odczytana jako prowokacja. Nie tylko bowiem w oświeceniu, ale już w starożytności i klasycyzmie francuskim bajka służyła przede wszystkim jako narzędzie aluzyjnego krytykowania rzeczywistości i osób publicznych, a także jako jedna z najbardziej moralizatorskich form wypowiedzi poetyckiej⁸. Obie powyższe funkcje wiążą się w sposób

⁷ Klasyczny tego przykład w literaturze polskiej to oczywiście początek *Bajek i przypowieści* Ignacego Krasickiego (*Do dzieci i Wstęp do bajek*).

⁸ U Dmochowskiego czytamy:

„W różnych rzeczy postaci i różnego zwierza
Bajka prosto do celu moralnego zmierza.
Co zwierzęta gadają, w czym się mylnie rządzą,
Niech się stąd uczą ludzie, nie równie nie błędą. (...)”

oczywisty z prawdą⁹. Dalszy jednak ciąg lirycznego wystąpienia podmiotu mówiącego jest jeszcze bardziej zdumiewający:

Już mię też nie potrafi nikt za słówko złowić,
Nie rozgniewam kokietki ni wstrętnej niedajki.

Bo mię też diabeł sam musiał odurzyć!

Nikt mię do tego nie pędził,

Ażebym prawdę gawędził,

Gdy pożyteczniej jest kadzidło kurzyć.

Ale się uspokójcie już tego nie będzie:

Odtąd wszystkich będę chwalił,

Do wszystkich perory palił,

Przedtem mię to kosztowało

Niesprawiedliwą dać pochwałę komu;

Na to uważałem mało,

Że kto brał zaszczyt z wysokiego domu,

Ale każdy, mędrszy z wiekiem,

Sposób myślenia odmieni

I tego wielkim być powiada człekiem,

Kogo wewnątrznie nie ceni.

(*Lasek*, w. 3-20)

Przytoczenie tego fragmentu *in extenso* pozwala zauważyć przede wszystkim jego ogromną temperaturę emocjonalną, skrywaną

Jeśli więc w bajkach życia chcesz dawać przykłady,

Idź za piękną naturą i stąpaj w tych ślady⁹,

F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, Pieśń II, w. 293-296 i 311-312, opr. S. Pietraszko, Wrocław 1956, BN – I 158, s. 58 i 60.

⁹ Por. Z. Goliński, *Prawda w haśle Bajka w: Słowniku literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 25.

ironicznie pod maską skrajnej spolegliwości. Z innych, programowych wierszy Węgierskiego znane są przecież bardzo czytelne deklaracje tego poety-weredyka, prawdę stawiającego ponad wszystko. W tym, jednym z późnych utworów autora *Mojej ekskuzy* ujawnia się po raz kolejny *topos* świata wytraconego z równowagi, w którym zwyciężyło zło i zgnilizna moralna, znany już z jego debiutanckiej ody. Zapowiedzi, że rezygnuje on z przyjmowanej tak chętnie postawy „ostatniego sprawiedliwego”, nie należy więc brać poważnie. Znamy ponadto okoliczności powstania tego wiersza i w poszukiwaniu interpretacji wolno chyba wyjątkowo uciec się do dziewiętnastowiecznego biografizmu, porzucając na chwilę rozważania o formie poetyckiej. *Lasek* powstał krótko po skazaniu Węgierskiego na tydzień więzienia w Marszałkowskiej Wieży, co, jak pamiętamy, było dla młodego poety niemałym szokiem, czemu dał wyraz w liryku *Do Łubieńskiego z wieży*. W sprawę „zamieszane” były dwie osoby: Jego Królewska Mość Stanisław August, który zignorował kierowaną do niego płomienną odezwę młodego Węgierskiego przeciwko rodzinie Wilczewskich, i Stanisław Lubomirski, który skazał na wspomniany areszt poetę za „nielegalne” kolportowanie rzeczonyj odezwy¹⁰. Te właśnie wydarzenia wpływają na treść otwierającej wiersz deklaracji poety, którego tradycyjnie należy utożsamiać z Węgierskim. Jeszcze silniej związane są natomiast z treścią samej bajki; jakkolwiek obie części wiersza bardzo mocno kontrastują ze sobą pod względem stylu i funkcji poetyckiej, to jednak ich wymowa okazuje się zbieżna. Bohaterami prostej historyjki wypełniającej część narracyjną bajki są bowiem właśnie Stanisław August i Lubomirski, pierwszy ukazany jako człowiek, który nie potrafi rozróżnić dobra i zła, łasy na pochlebstwa i ślepy na „ambit szlachetny” i „zasługi”, drugi jako uosobienie miernoty, która drogą skrajnej służalczości zapewnia sobie wysokie stanowisko. Temat to w twórczości autora *Lasku* nienowy, nowością są natomiast złośliwości pod adresem króla. Groź-

¹⁰ Szczegóły tej sprawy podają za: P. Kaczyński, *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego. Studia i przekroje*, Wrocław 2001, s. 37-39.

nie brzmi też zamykająca wiersz przestroga, mówiąca, iż „dąbki zaś w cudze ręce się dostały”, prorocza w świetle znanych powszechnie okoliczności rychłego końca I Rzeczypospolitej.

Bajka Węgierskiego jest więc po prostu pamfletem na króla i marszałka wielkiego koronnego i to jednym z najbardziej zjadliwych, jakie wyszły spod pióra starościca korytnickiego. Tym samym *Lasek* pod względem formalnym staje się wypadkową interakcji trzech form poezji klasycznej – liryki, pamfletu i bajki – nie może być jednak zaliczony jednoznacznie do którejkolwiek z nich. Obrazuje tym samym stopień swobody, z jaką Węgierski, ów piewca literackiej *bienséanse*, traktował pewne formy poetyckie. W ostatecznym sensie *Lasek* jest bowiem wierszem o Węgierskim, a poeta po raz kolejny wykorzystuje dostępne mu formy dla celu nadrzędnego – poetyckiej ekspresji.

2.

Dowodów na swobodny lub wręcz wrogi stosunek Węgierskiego do obowiązującej w jego czasach konwencji literackiej dostarczają wiersze, w których poeta w znamieny dla siebie sposób podjął nieobecną niemal w innych jego tekstach tematykę kobiecą. Jak wspomniano powyżej, Węgierski jest wyjątkiem na tle pozostałych poetów-libertynów (nie tylko polskich, ale także europejskich), próżno bowiem w jego utworach doszukiwać się tematyki miłosnej lub erotycznej. A przecież tak wspaniałych przykładów poezji przynajmniej tego drugiego rodzaju dostarcza choćby twórczość innego wielkiego „bezbożnika” polskiej literatury tamtych lat, Stanisława Trembeckiego. Węgierski jest przede wszystkim poetą intelektu, głosicielem idei, obca jest jego poezji jakakolwiek zmysłowość. Ponadto, co wyraźnie wynika ze złośliwości zawartych w wierszu *Kobieta, czuły i młody*, „czuły” i „tkliwy” sposób mówienia o miłości rozpoznany został przez poetę jako sztuczna konwencja sprzeczna z propagowanym

przez niego i wcielany w życie postulatem naturalności wypowiedzi poetyckiej. Wraz z nieobecnością tematyki miłosnej daje się zauważyć w poezji autora *Ostatniego wtorku* niemal całkowity brak postaci kobiecych. A przecież był on, jeśli wierzyć legendzie, bawidamkiem uwielbianym przez kobiety pomimo rzekomych ułomności i niedostatków fizycznych. Tym bardziej intrygujące stają się utwory, w których kobiety są głównymi bohaterkami i – w mniejszym lub większym stopniu – właściwym tematem wiersza. Trzy teksty, o których tu mowa, *Odpis imieniem pewnej damy na bilet od nieznanego jej do łoża rzucony*, *Do męża zalotnicy* oraz *Do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej w dzień jej imienin*, pozornie stanowią margines twórczości Węgierskiego, pozwalają jednak na dokonanie kilku ważnych obserwacji dotyczących stosunku poety do „spraw kobiecych”.

Dwa pierwsze wiersze przynoszą kontynuację lekko mizoginistycznego nastawienia, które to tu, to tam dawało się zauważyć w innych wierszach poświęconych poważniejszym tematom. Jednak *Odpis imieniem pewnej damy...* to niezwykle rzadki w poezji Węgierskiego przykład liryki roli, a więc poezji, w której autor nie przemawia własnym głosem, sugerując, iż wypowiedź cytowana w utworze jest autentyczna. Tego typu zabieg ma dwa zastosowania – uwznioślające, gdy w utworze „przemawia” upersonifikowane wzniosłe pojęcie lub postać historyczna, albo zdecydowanie parodystyczne. Nie ma wątpliwości, że Węgierski wybiera tę drugą drogę. Szczególnie uderzające jest to wobec faktu, iż *Odpis...* jest jedynym jego oryginalnym wierszem, w którym mówi się bezpośrednio o tematyce uczuć, miłości, „serca” i „duszy”. Oto pewnej damie pechowy wielbiciel ośmielił się za pomocą tytułowego biletu wyjawić swe gorące do niej uczucia; dama jednakowoż serce ma już „mile zastanowione” i, jako że nie może w tej sytuacji odwzajemnić afektu wielbiciela, kieruje do niego kunsztowną odpowiedź odmowną w formie wiersza. Choć *Odpis...* jest w dorobku Węgierskiego niczym innym jak tylko błyskotliwą „zabawką”, potwierdzającą po raz kolejny jego związki z estetyką rokoka, nie sposób jednak nie zauważyć, w jaki sposób

mówi się w tym wierszu o miłości. Wspomniana dama odrzuca bowiem zaloty niewczesnego amanta językiem kwiecistym, ozdobnym i przynależnym bez wątpienia do stylu wysokiego, ale jednocześnie niemal urzędowym, chłodnym i oficjalnym. Ten dziwny anty-erotyk brzmi w zasadzie jak odmowna odpowiedź na złożone na piśmie podanie: „w szczeroci to ci powiadam, że nie będziesz miał się podobać honoru” (w. 5-6). Ów demonstracyjny chłód wzmagą obce przecież poezji czucia i serca rozumne dowodzenie, na przykład:

Uważ sam, czy zajętej już miłością duszy
Obce jakie czucie wzruszy,
Byle czyje oświadczenie.

(w. 14-16)

Kiedy więc Węgierski napisał w końcu wiersz o tematyce miłosnej, jest to wiersz o miłości odrzuconej, kiedy sięgnął do poezji „czucia”, napisał wiersz o braku uczuć. Wiemy jednak – z lektury *Pigmaliona* czy francuskich miłosnych listów poety – że zdolny był on zarówno do uniesień emocjonalnych, jak i do przelewania ich na papier. Taki a nie inny kształt *Odpisu imieniem pewnej damy...* należy więc uznać za przemyślaną prowokację i kolejny, tym razem dość lekki, dowód na kontestację niektórych form literackich przez młodego autora.

W podobny sposób mówi się o sprawach miłości w innym „ulotnym” wierszu Węgierskiego, *Do męża zalotnicy*. Ów literacki drobiazg prowokuje oczywiste skojarzenia z fraszką *Na matematyka* Jana Kochanowskiego, wypełnia go bowiem podobne szydzenie z zazdrosnego męża nieświadomego niewierności swej żony. O ile w *Odpisie...* o miłości mówiło się językiem pozbawionym jakiegokolwiek emocji, o tyle tu sięga poeta po sformułowania zaczerpnięte z języka handlowego:

Lecz jak dobry gospodarz masz inne zamiary,
Umiesz się obejść zręcznie z takimi towary

I dlatego na pilnej zawsze jesteś straży,
By cię nie oszukała żona na sprzedaży.

(Do męża zalotnicy, w. 13-16)

W porównaniu z tym oraz innymi utworami będącymi wyrazem nonszalanckiego stosunku poety do kobiet wiersz *Do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej w dzień jej imienin* stanowi wyjątek. Łączy go z poprzednimi jego salonowość wyrażająca się w podwójny sposób – poprzez tematykę (swoista kronika życia towarzyskiego sfer wyższych) i poprzez odwołanie się do jednej z najszerzej wykorzystywanych w epoce odmian poezji – wierszy okolicznościowych. Kobiety ukazane są tu jednocześnie w dobrym i złym świetle: pełnych cnoty kobiet jest mało, większość nie zasługuje natomiast na przychylnie słowo.

Dzikaż to rzecz jest grzeczne kobiety,

Kobiety rozumne, zacne:

Szlachetne wprawdzie są ich zaszczyty,

Lecz ich pochwały nieładne!

(Do Aleksandry z Lubomirskich..., w. 1-4)

W konwencję wierszy okolicznościowych wpisana jest pewna przesada, nieodłącznie związane jest z nią wychwalanie pod niebiosa adresata, często – na co Węgierski zwrócił już uwagę w *Liście do wierszopisów* – niemające nic wspólnego z rzeczywistością. Autor *Mojej ekskuzy* pisze więc swoją pochwałę, kwestionując jednocześnie podstawowe wyznaczniki tego rodzaju poezji. W sposób typowy dla siebie poeta nie odkrywa jednak od razu wszystkich kart, zaczyna bowiem wiersz od partii, która po pierwsze nie zdradza jego intencji, po drugie pełni podwójną rolę. Strofy z pierwszej połowy utworu mają jednocześnie charakter metapoetycki – wypełniają je krytyczne uwagi na temat utartych schematów związanych z poezją okolicznościową, a także liryczny – są zapisem autotematycznych rozważań

poety nad sposobem konstruowania pisanego właśnie utworu¹¹. Ten swoisty dystans Węgierskiego do wiersza, jednocześnie istnienie poety w tekście i poza tekstem bliskie jest romantycznej ironii, tak znacząco uprawianej przez Słowackiego¹². Spora część tekstu wiersza *Do Aleksandry z Lubomirskich...* jest bowiem jedynie potencjalna, nie jest tak naprawdę elementem właściwej pochwały adresatki, ale autorskim rozważaniem nad formą literacką:

Gdybym dziś której Kasztalenowej
Musiał obchodzić dzień święty,
Składałbym rymy nie łamiąc głowy,
Zapałem wzgardy zajęty.

(*Do Aleksandry z Lubomirskich...*, w. 4-8)

Dalej następuje przykład takiej ironicznej „pochwały” podsumowany jednak za pomocą zaskakującej konkluzji – wyśmiewanie się z ludzi niegodnych to praca poetycka pośledniego gatunku, pisanie o osobach pełnych zasług i cnót wymaga maksymalnego natężenia sił twórczych. Stąd też przyzwane zostają, tym razem zgodnie z konwencją epoki, Muzy, Apollon i przykład Anakreonta, lecz zaraz potem następuje kolejna kpina ze zwyczajowych sposobów komponowania wierszowanej pochwały

Nie szukam ja tu rodu wywodów,
Boby to wzięła za żarty; (...)

¹¹ Teresa Kostkiewiczowa uznaje tego rodzaju zabieg, opierając się na analizie wierszy Książczyna, za jeden z wyróżników rokoka w poezji, por. T. Kostkiewiczowa, dz. cyt., s. 327-328.

¹² Porównaj: W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

Mijam jej skromność, jej obyczaje,
Każdy jej chwałę w tym przyzna, (...)
(w. 49-50, 53-54)¹³.

Druga połowa wiersza (w. 55-104) poświęcona jest właściwej pochwie cnót Aleksandry Potockiej w duchu przywołanego od razu na wstępie tej części *toposu* Matki-Spartanki. Część ta jest wyraźnie słabsza od poprzedniej, daje o sobie po raz kolejny znać znana z debiutanckich tekstów Węgierskiego cecha – gdy musi chwalić, staje się monotonna. Jako składnik całości ta partia utworu jest jednak bardzo ważna, pozwala bowiem zaobserwować istotne zjawisko – przełamanie konwencji poezji salonowo-okolicznościowej na rzecz typowo oświeceniowego pouczenia poetyckiego. Rzeczywista intencja autora w pełni czytelna staje się dopiero po lekturze całości. Wówczas zauważalne staje się stopniowe narastanie napięcia: od kpiarskiego i ironicznego na początku, poprzez stateczną wzniosłość partii centralnej, aż do patetycznego dramatyizmu ostatnich strof. W finalnej części wiersza Węgierski ucieka się do stosowania obcych mu w zasadzie środków stylistycznych, takich jak wykrzyknienia („Matki!”, „Te, ach te!”). Zabiegi te wraz ze wspomnianym stopniowym wzrostem napięcia przygotowują gwałtowną konkluzję, której w żaden sposób nie można spodziewać się po lekturze początku wiersza:

Niegdyś u świata zazdrości celem
Był Polak z wolności hardy;

¹³ Tego typu konstrukcja nie wyczerpuje się jedynie w ramach ironii romantycznej, ale w ironii jako fakcie komunikacyjnym. D. Sperber i D. Wilson dowodzą, że ironiczne wypowiedzi nie muszą ograniczać się do wydawania sądów o rzeczywistości, ale także gdy nadawca tekstu „wyraża pewien sąd raczej o swojej wypowiedzi niż za jej pomocą” (D. Sperber i D. Wilson, *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002, s. 86). To zastosowanie ironii ma właśnie miejsce w wierszu Węgierskiego.

Przestał być wolnym obywatelem –
I stał się celem pogardy.

(Do Aleksandry z Lubomirskich..., w. 101-104)

Tak jak uprzednio forma wiersza musiała prowokować skojarzenia z romantyczną ironią Słowackiego, tak teraz to oskarżycielskie stwierdzenie przywieść musi na myśl *Grób Agamemnona* i słynną „papugę narodów”. Nawet jeśli ten anachroniczny kontekst jest pewną przesadą, godne podkreślenia wydaje się natomiast znamienne dla Węgierskiego wykorzystanie „salonowej” formy wypowiedzi literackiej do celów *stricte* oświeceniowych.

Wiersz *Do Aleksandry z Lubomirskich Potockiej w dzień jej imienin* stanowi doskonały przykład stosunku Węgierskiego do problemu konwencji literackiej. Wielokrotnie podkreślane w poprzednich rozdziałach przywiązanie tłumacza *Pigmaliona* do indywidualizacji formy wypowiedzi poetyckiej daje tu o sobie w pełni znać. Cała twórczość poetycka Węgierskiego rozwija się pomiędzy skrajnościami poetyki normatywnej i indywidualności twórczej. Istnienie tej sprzeczności nie jest jednak w przypadku tego poety źródłem jakiegokolwiek rozdarcia – najczęściej umie on połączyć ogień z wodą, a więc normę z inwencją. Ale też niejednokrotnie indywidualizm artystyczny bierze górę w wierszach młodego poety i poszukiwanie równowagi między normą a odstępstwem zostaje zarzucone na rzecz inwencji poetyckiej. Jedną z cech rozpoznawczych poezji Węgierskiego jest bowiem instrumentalne traktowanie uświęconych tradycją i ukochanych przez pisarzy jego czasów form wypowiedzi nie tylko zresztą literackiej, ale szerzej – językowej (*vide: Moja ekskuza, Ostatni wtorek*). Celem nadrzędnym dla autora *Organów* jest zawsze wyrażenie swej myśli w atrakcyjny, nowy i najlepiej zaskakujący sposób. Powoduje to, iż nie istnieje w zasadzie coś takiego jak „typowy wiersz Węgierskiego”. Konstruowanie poetyckiego spektrum odbywa się w przypadku tego poety zawsze od nowa, kiedy tylko zaczyna on pisać nowy utwór. Powoduje to, iż nawet wiersze, których tematyka

i przesłanie są podobne, różnią się niejednokrotnie pod względem formy poetyckiej i zastosowanych środków wyrazu. Tym samym forma poetycka, czy – szerzej – konwencja literacka, schodzą do roli podrzędnej, służebnej wobec treści i zajmującego przekazania jej czytelnikowi. Nieuchronnie przywodzi to na myśl postulat „giętkiego języka” (znów Słowacki!). Rzecz jasna mowa tu zaledwie o przejawach pewnej postawy, Węgierski nie był i najwyraźniej nie zamierzał być literackim buntownikiem, mimo częstego chrzczenia go mianem „gniewnego”. Wiele jednak z jego wierszy dostarczyć może wdzięcznego materiału wszelkim poszukiwaczom postaw preromantycznych w literaturze polskiego oświecenia, choć wydaje się, że trafniej jest dostrzegać w owym „preromantyzmie” odwagę kroczenia własną drogą.

IX. Między przekładem a adaptacją. Rousseau i Wolter w tłumaczeniach Węgierskiego

1.

XVIII stulecie określić można mianem epoki przekładów. W porównaniu z wiekami wcześniejszymi we wszystkich oświeconych krajach Europy daje się obserwować lawinowy wręcz przyrost przekładów z literatur obcojęzycznych tak współczesnych, jak i antycznych. Przyczyna występowania tego zjawiska związana jest ściśle z podstawowymi ideami kultury i myśli oświeceniowej. Bodaj najważniejszym czynnikiem jest typowe dla omawianego okresu otwarcie na rzeczywistość, rozumiane w duchu filozofii empirystycznej jako uczenie się świata, a więc, mówiąc słowami Locke'a, zapełnianie umysłu nowymi ideami. Książka, i w ogóle słowo pisane, są podstawowym nośnikiem informacji o świecie, stąd też wypływa zrozumiałe zainteresowanie, jakim darzono przekładanie obcojęzycznych książek na języki narodowe. Dominująca w wielu sztandarowych dziełach oświecenia funkcja dydaktyczna powiązana w oczywisty sposób z poznawczym oddziaływaniem tekstu literackiego prowadziła do wzmożonej, w porównaniu z wiekiem XVII, pracy translatorskiej. Tłumaczy się więc najpierw dzieła greckich i łacińskich

klasyków, potem literaturę angielską i francuską, wreszcie orientalną (np. *Baśnie Tysiąca i Jednej Nocy*).

Drugim istotnym powodem, dla którego we wszystkich krajach zachodniej Europy i Polski w tym właśnie okresie zauważalnie wzrasta liczba przekładów jest sama literatura. Dominujący w oświeceniu gust klasycystyczny i związana z nim cała siatka pojęć i literackich przekonań zwracają uwagę czytelników poszczególnych krajów na literaturę obcojęzyczną. Istnienie centrów kulturowych, swoistych punktów odniesienia dla wszystkich oświeceniowych literatur narodów, jakimi były literatura antyczna, a z czasem także siedemnasto- i osiemnastowieczna literatura francuska, powodują z jednej strony dwu- lub trójjęzyczność większości pisarzy oświecenia, z drugiej zaś właśnie wzrost liczby przekładów. Pisarze klasycyści XVIII wieku tworzący w nieustannej świadomości istnienia niedoścignionych literackich wzorców, których dzieła oryginalnie napisane są w obcych językach, parają się sztuką przekładu i traktują to jako jeden z podstawowych elementów swojej działalności literackiej. Na gruncie polskim nie ma właściwie liczącego się pisarza literatury stanisławowskiej, który nie pozostawiłby po sobie co najmniej kilku przekładów lub adaptacji (do rozróżnienia tych terminów powrócę poniżej) dzieł obcojęzycznych. Tomasz Kajetan Węgerski nie jest w tym wypadku wyjątkiem.

Oprócz czynników związanych z dominacją klasycznej estetyki w pisarstwie oświeceniowym poważną rolę powiększającą liczbę przekładów odgrywają sprawy związane z praktyką literacką. Jak wykazała Jadwiga Ziętarska¹, tłumaczenie traktowane jest niejednokrotnie jako wstęp do własnej twórczości literackiej. Przekład rozumiany jest jako ćwiczenie usprawniające językowy i stylistyczny warsztat młodego adepta literatury i z tego powodu, nawet przed oficjalnymi regulacjami Komisji Edukacji Narodowej, trafiło do pol-

¹ J. Ziętarska, *Ludzie Oświecenia o roli przekładów*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, prac. zbiorowa pod red. Z. Golińskiego, Wrocław 1973, s. 199.

skich szkół jako jeden z istotnych elementów nauczania. Charakterystycznym dla gruntu polskiego poglądem jest także wiara, iż przyrost tłumaczeń odgrywa ważną rolę w rozwoju języka narodowego. Wiąże się to z jednej strony z przekonaniem, iż praca translatorska wzbogaca zasób słownictwa języka narodowego², z drugiej natomiast idzie w parze z rozwojem komparatystycznej nauki o języku. Trudna i niejednokrotnie niewykonalna w zadowalającym stopniu praca tłumacza uświadamia zasadnicze różnice między językami europejskimi³, praca nad tłumaczeniami przyczyniła się więc do narodzin i rozwoju współczesnej nauki o językach nowożytnych.

Sprawy te powodują, iż działalność translatorska jest jednym z najbardziej typowych i charakterystycznych elementów działalności literackiej oświecenia europejskiego, tym bardziej, że – w odróżnieniu od innych epok – w świetle niektórych teorii traktowana była na równi z oryginalną twórczością pisarską⁴. Działalność pisarza – tłumacza należy więc traktować jako pełnoprawną działalność literacką, której charakter rzuca światło na całość dorobku danego twórcy.

Nie inaczej dzieje się w wypadku Tomasza Kajetana Węgierskiego. Pisarz ten mimo kilkuletniego zaledwie okresu aktywnej działalności pisarskiej pozostawił po sobie zdumiewająco bogatą spuściznę translatorską. Na plan pierwszy wysuwają się przede wszystkim tłumaczenia obszernych dzieł Monteskiusza (*Listy perskie*), Marmontele (*Powieści moralne*) i Pope'a⁵. Drugie pod względem ważności są poetyckie adaptacje *épîtres* Woltera opublikowane w 1776 roku⁶. Jako

² Tamże, s. 197.

³ Por. J. Ziętarska, *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969, s. 23-26.

⁴ Por. też, *Ludzie Oświecenia...*, s. 192-193, 196.

⁵ J. F. Marmontel, *Powieści moralne...z francuskiego na język polski wyłożone*, t. 1-3, Warszawa 1776-1778, Ch. Montesquieu, *Listy perskie*, cz. 1-2, Warszawa 1778, wyd. II, t. 1-2, Warszawa 1785.

⁶ *List o potwarzy do...*, *List do czelaka łączącego smak z umiejętnością i umiejącego cenić uczonych*, *List o równości losu ludzkiego* wydane anonimowo wraz

przekład kwalifikuje się również poemat heroikomiczny *Organy* będący w dużym stopniu adaptacją *Pulpitu* Boileau, który, choć opublikowany dopiero w roku 1784, a więc już po wyjeździe Węgerskiego z Polski, znany był wcześniej w obiegu rękopiśmiennym. *Organy* nie są jednak tylko przeróbką poematu Boileau, lecz – co bardziej w tym wypadku interesujące – zawierają przekłady fragmentów poezji Woltera. Ostatnim dokonaniem translatorskim autora *Mysli mojej* jest poetyckie tłumaczenie sceny lirycznej J. J. Rousseau *Pigmalion*, praca o tyle istotna, iż zaowocowała ona powszechnym uznaniem talentu poetyckiego młodego twórcy.

Poniższe uwagi poświęcone translatorskim dokonaniom Węgerskiego ograniczone będą, zgodnie z zakresem tematycznym niniejszej rozprawy, jedynie do dzieł poetyckich z wyłączeniem adaptacji listów poetyckich Woltera, które doczekały się już swojej monografii⁷. Pominięte zostaną również wszelkie drobne przekłady wierszy ulotnych poetów mniej znaczących, które w przypadku autora *Ostatniego wtorku* mają charakter raczej poetyckich wprawek i nie mogą stanowić podstawy do rozważań o właściwościach translatorskiej działalności poety. Tym samym materiał badawczy ograniczony tu zostaje do dwóch zaledwie tekstów – „moralizacji” z *Organów* i *Pigmaliona* – za to o wielkim ciężarze gatunkowym, a ponadto pisanych z zamysłem publikacji, a więc pomyślanych jako dzieła o charakterze sztandarowym. Prace te – tak różne w treści i formie – stanowią też doskonały materiał do obserwacji kluczowych dla osiemnastowiecznej refleksji teoretycznoliterackiej kwestii wierności przekładu.

Jak wykazała Jadwiga Ziętarska, zagadnienie wierności tłumaczenia zaprzęta uwagę większości pisarzy wypowiadających się w XVIII wieku na temat sztuki translatorskiej. Podstawowym problemem,

z oryginalnym *Listem do wierszopisów* jako *Listy do człeka łączącego smak z umiejętnością i umiejącego cenić uczonych, o równości losu ludzkiego, o potwarzy, do wierszopisów*, Warszawa br. ; druga edycja jako *Listy*, Warszawa 1776.

⁷ Z. Sinko, *Les adaptations polonaises des Epîtres de Voltaire par Tomasz Kajetan Węgerski*, w: *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, Warszawa 1982.

wokół którego wykrystalizowały się dwie sprzeczne postawy, była kwestia dowolności w ingerowaniu przez tłumacza w tekst przekładanego utworu. Przyjmowano ogólnie, iż dopuszczalna, a niekiedy nawet pożądana, jest pewna inwencja tłumacza przy adaptowaniu tekstu na język obcy. Pogląd ten miał dwie podstawy – estetyczną i kulturową; przekład dosłowny traktowany był jako nieudolny ze względu na wspomniany brak inwencji, a także – co wynikało z przekonania o zasadniczej niezgodności sposobów konstruowania wypowiedzi językowych w różnych językach – z założenia, iż próba dosłownego odbicia myśli autora oryginału stanowić może dysonans wobec językowych przyzwyczajzeń potencjalnych odbiorców przekładu. „Kulturowa” ingerencja natomiast miała różne oblicza w różnych krajach – we Francji chodziło przede wszystkim o dostosowanie przekładu do aktualnego kodu estetycznego wypowiedzi literackiej, do jakiego przyzwyczajony był osiemnastowieczny odbiorca (słynne wygładzanie stylu Homera); w Polsce owych ingerencji dokonywano raczej pod kątem dydaktycznego oddziaływania literatury na oświecane społeczeństwo. Przy czym oczywistym było, iż translatorska ingerencja dotyczyć może zarówno stylu, jak i – co dla epoki niezmiernie charakterystyczne – treści. Zaznaczyć należy, iż ingerencja w treść rozumiana była dwojako – jako skracanie utworu (na przykład eliminowanie „nieprzystojnych” fragmentów natury obyczajowej lub religijnej) lub – co również jest znakiem epoki – dopisywanie przez tłumacza – adaptatora własnych partii do tekstu przekładanego, z reguły bez zaznaczania granic między oryginałem a tekstem dopisanym.

Tego rodzaju swobodne i w żaden sposób niekodyfikowane w epoce podejście do zagadnień sztuki przekładu powoduje, iż literackie tłumaczenia mogły występować w wielu różnych odmianach, z których w zasadzie każda miała rację bytu w życiu literackim. Oto podstawowa klasyfikacja:

- 1) dokładny przekład treści z zachowaniem literackiej formy oryginału – stosunkowo najrzadszy występujący przeważnie w praktyce szkolnego nauczania przekładu;
- 2) przeróbka treści z zachowaniem oryginalnej formy – a więc np. *Organy*;
- 3) przeróbka treści idąca w parze ze zmianą formy literackiej;
- 4) dokładny przekład treści pozbawiony ingerencji ze strony tłumacza, ale ze zmianą formy literackiej.

Odmiany 1 i 4 kwalifikują się jako przekład, 2 i 3 stosowniej jest określić mianem adaptacji.

Wybrane do analizy przekłady Węgerskiego wyraziście ilustrują zagadnienie różnorodności strategii translatorskiej osiemnastowiecznych literatów. „Moralizacje” z *Organów* należy zaklasyfikować jako typ 2, jakkolwiek z pewnymi zastrzeżeniami. Węgerski nie zmienia wprawdzie formy literackiej – tłumaczone z Woltera wstępy do pieśni pełnią w oryginale i w tłumaczeniu tę samą rolę lirycznych partii wplecionych w tekst poematu heroikomicznego, są także dalece dokładne pod względem dokładności przekładu, ale wzbogacone zostają o odautorskie rozwinięcie myśli Woltera, przy czym Węgerski nie zaznacza wyraźniej granicy pomiędzy tekstem swoim a tłumaczonym. Zważywszy, że partie dodane przez tłumacza pozostają w wyraźnym związku z ideami zawartymi w tekście oryginalnym, pracę autora *Organów* określić należy jako adaptację.

Pigmalion. Scena liryczna natomiast najbliższa jest pierwszemu rodzajowi i stanowi wyrazisty przykład najbardziej typowego podejścia pisarzy oświeceniowych do materii translatorskiej, choć w świetle wypracowanych w XX wieku norm nie kwalifikuje się on jako przekład wierny. Nie dzieje się tak tylko dlatego, że Węgerski zmienia w swoim przekładzie prozę oryginału na poezję (co jest zjawiskiem niemal niespotykanym, podobna zamiana w praktyce translatorskiej odbywa się zazwyczaj w odwrotnym kierunku), ale przede wszystkim ponieważ wprowadza do tekstu, jak można przypuszczać

– świadomie, znaczące, choć nieliczne, korekty oraz niewielkie partie dopisane od siebie.

2.

Zaskakującą sprawą jest wybór samego tekstu przez Węgierskiego, bowiem poza tym tłumaczeniem i wzmianką w *Mysli mojej*, gdzie mówi się o „ojczyźnie Russa”, brak jest w twórczości polskiego poety związków z pisarstwem i filozofią autora *Wyznań*. Co więcej, jeśli by rozpatrywać kulturę francuską drugiej połowy XVIII wieku przez pryzmat sporu ideologicznego i estetycznego Rousseau i Woltera, to – upraszczając znacznie zagadnienie – zaznaczyć należy, iż Węgierski, co wynika z analizy jego wierszy, jako pisarz sytuowałby się zdecydowanie po stronie twórcy *Kandyda*. Sprawę komplikuje ponadto demonstrowany wielokrotnie niechętny stosunek autora *Organów* do estetyki sentymentalnej, której ojcem chrzestnym jest, między innymi, Jean-Jacques Rousseau. Zresztą sam tekst *Pigmaliona* nie należy do głównego nurtu twórczości Szwajcara, mimo iż trafił na deski sceniczne w dobie największych tryumfów pisarza – wystawiony w Lyonie w roku 1770 z muzyką Horace’a Coigneta. Rousseau, o czym rzadko się pamięta, rozpoczął jednak swą artystyczną karierę w Paryżu właśnie jako librecista i kompozytor, był też autorem kontrowersyjnych haseł poświęconych muzyce w *Encyklopedii* Diderota. *Pigmalion* stanowi więc, po niemal trzydziestu latach, kontynuację drogi wytyczonej przez *Les muses galantes* i *Wróżbitę wiejskiego*⁸.

Obok wyboru pisarza dość dziwna jest także forma utworu. W historii teatru europejskiego *Pigmalion* zapoczątkowuje bowiem niezbyt długą i niezbyt obfitą w arcydzieła formę melodramatu, „utworu muzyczno-literackiego, w którym tekst podawany jest bądź na tle muzyki, bądź między odcinkami muzycznymi ilustrującymi

⁸ Zob.: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 772, hasło: *Rousseau Jean-Jacques*.

jego nastrój⁹. Ta forma teatralna jako opozycyjna wobec panującej jeszcze w XVIII wieku estetyki teatru muzycznego reprezentowanej przede wszystkim przez *tragédie lyrique*, dzieła Glucka i włoską operę *seria*, a ponadto wywodząca się podobnie jak *singspiel* i *opera buffa* z tradycji ludowej¹⁰, wydaje się jak najdalsza od estetycznych upodobań Węgerskiego, manifestowanych wielokrotnie w jego wierszach. Melodramat pozostawał ponadto w ścisłym związku z poetyką sentymentalną, a w późniejszych latach (Beethoven, Weber¹¹) stanowić będzie jedno ze źródeł typowych dla wczesnego romantyzmu form scenicznych. Wybór ten usprawiedliwia być może charakter przedstawień granych w latach siedemdziesiątych XVIII wieku na scenie Teatru Narodowego, gdzie zdecydowanie królowały sztuki o zabarwieniu sentymentalnym. Wybór więc tego tekstu zdeterminowany został być może czynnikami niezależnymi od Węgerskiego. Pisarza zainteresować mógł również temat. Refleksja artysty nad sensem i wartością jego dzieła wydaje się wyjątkowo bliska temu poecie. Autotematyczność, wypowiedzi metapoetyckie, obrona własnej twórczości wobec zarzutów niezadowolonych odbiorców, to – jak wiemy – motywy przewodnie wierszy twórcy *Myśli mojeje*. W świetle problematyki utworu wybór tego tekstu do tłumaczenia nie jest już więc takim zaskoczeniem, lecz raczej rozwinięciem i dopełnieniem problematyki zgłębianej w oryginalnej twórczości.

W technice przekładu zwraca przede wszystkim uwagę decyzja poety o oddaniu w języku polskim wierszem prozatorskiego oryginału. Zabieg taki sprzeczny jest z pojęciem wiernego przekładu, zakłócony bowiem zostaje jedność stylistyczna oryginału i przekładu. Tego typu przypadek w praktyce translatorskiej, nawet współczesnej, nie jest niczym wyjątkowym, zauważyć jednak należy, Węgerski

⁹ Tamże, s. 547.

¹⁰ Zob.: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*, Warszawa 1976, s. 183.

¹¹ Mam tu na myśli wielki więzienny monolog Fidelia z *Leonory/Fidelia* i słynną scenę w Wilczym Jarze z *Wolnego Strzelca*.

świadomie wybiera trudniejszą formę literacką i, jako że poezja jego w epoce uznawana była za nadrzędną wobec prozy, podnosi tym samym rangę artystyczną swojej pracy¹². Na płaszczyźnie sensu przekład Węgierskiego uznać należy jednak za bardzo wierny. Ułatwia to poecie nieregularny tok wiersza, zwalniający go z obowiązku utrzymywania rytmu kosztem skrótów i dodatków, co jest częstą praktyką nawet w przekładach najwyższej próby. Tekst Rousseau w wersji Polaka nie ginie więc pod sztywną strukturą wiersza sylabicznego, umożliwiając jednocześnie tłumaczowi umiejętne stopniowanie pulsowania emocji w tekście poprzez skracanie lub wydłużanie wersu, przez co „ogień” przeżyć głównego bohatera zostaje w polskiej wersji zawsze odpowiednio oddany.

W parze z tym idzie warta odnotowania swoboda tłumaczenia, zgodna z przyjętą w epoce konwencją; Węgierski prawie nigdy nie tłumaczy *Pigmaliona* dosłownie, a raczej „oddaje ducha” oryginału. Wyraziście obrazuje to już sam początek:

O mon génie, où es-tu ? Mon talent qu'es-tu devenu ? Tout mon feu s'est éteint, mon imagination s'est glacée, le marbre sort froid de mes mains.

Pygmalion, ne fais plus des Dieux : tu n'es qu'un vulgaire artiste...

(s. 1224)¹³

¹² Posunięcie to usprawiedliwia częściowo istnienie na gruncie francuskim poetyckiej przeróbki utworu Rousseau pióra Berquina z roku 1777. Wbrew jednak sugestii Gomulickiego, za którym podaję tę informację (por. J. W. Gomulicki, *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*, wstęp do: T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 39), nie wydaje się, by istnienie tego tekstu miało decydujące znaczenie dla sposobu spolszczenia przez Węgierskiego *Pigmaliona*. Związek polskiego tłumaczenia z prozatorskim oryginałem Rousseau jest miejscami bardzo silny, a wszelkie odstępstwa od niego podyktowane są, jak postaram się udowodnić poniżej, indywidualnymi przekonaniem Węgierskiego, zarówno natury estetycznej, jak światopoglądowej.

¹³ Wszystkie cytaty z francuskiego oryginału za: *Pygmalion, scène lyrique*, w : Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Tome II (*La nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais Littéraires*), Édition Publiée sous la direction de

W polskim przekładzie:

Zniknąłeś, talencie dawny,
I ty, geniuszu sławny!
Twoje mnie ognie rzucają.
I moje palce trwożliwe,
Nie tak jak przedtem szczęśliwe,
Marmurom życia nie dają.
Straciłem me imię dawne...
Ma ręka bogów nie stwarza...

(w. 5-12)¹⁴

Fragment ten spełnia wszystkie wymagania doskonałego przekładu – sens oryginału przekazany zostaje wiernie, ale tłumaczenie nie jest dosłowne. Zmieniona została kolejność pojawiania się poszczególnych fragmentów, nastąpiła zmiana formy gramatycznej (w oryginale *Pigmalion* zwraca się do siebie w 2 osobie), pytania oryginału zastąpione zostały wykrzyknikami, pewne fragmenty opuszczono w imię większej zgodności z polskim stylem – „osobistym języka naszego obrotu”, jak określił to w przedmowie *Do Króla* sam Węgieński. A jednak mimo tych wszystkich zmian, nie odnosi się wrażenia, iż tłumacz popełnił na tekście Rousseau jakieś wykroczenie; przekład choć nie jest dosłowny, w idealny sposób oddaje treść oryginału.

Niekiedy tłumacz pozwala sobie na znacznie większe odstępstwo od tekstu Rousseau. W oryginale czytamy:

Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1969, s. 1224-1231. Pozostałe cytaty opatrzone są jedynie numerem strony, z której zostały zaczerpnięte.

¹⁴ Wszystkie cytaty za : *Pigmalion. Scena liryczna*, w: T. K. Węgieński, *Wiersze wybrane*, wybór i opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 191-202. Pozostałe cytaty opatrują jedynie odpowiednimi numerami wersów.

Retenu dans cet atelier par une charme inconcevable, je n'y sais rien faire, et je ne puis m'en éloigner. J'erre de groupe en groupe, de figure en figure. Mon ciseau faible, incertain, ne reconnaît plus son guide : ces ouvrages grossiers, restés à leur timide ébauche, ne sentent plus la main qui jadis les eût animés...(1225)

Węgierski ten trzydziestokrotny fragment rozbudowuje do takiej postaci :

Dziwem tajnym jakimści tutaj zatrzymany,
Niczego kończyć nie zdałam...
Z kamienia do kamienia przechodzę zbłąkany
I darmo na mój talent utracony wołam...
Od świtu do później nocy
Próżnować – moja robota cała:
Same tylko nieśmiało poczynam osnowy...
I te martwe posągi... i te nieme głowy...
Już nie czują dzielnej mocy,
Która by im duszę wlała.

(w. 33-42)

Pierwsze zdanie przetłumaczone zostaje dość swobodnie; polski poeta pomija zakończenie „et je ne puis m'en éloigner”. Kolejne jednak, dość proste i banalne, zdanie oryginału Węgierski rozbudowuje i poszerza o dopisane przez siebie fragmenty, które w bardziej plastyczny sposób obrazują zagubienie i wewnętrzną rozterkę Pigmaliona. W zakończeniu natomiast zmienia całkowicie sens francuskiego tekstu: Rousseau pisze o słabym dłucie, które nie rozpoznaje już swego przewodnika i o jego dziełach, nieczujących ręki, która je kiedyś ożywiła. Węgierski przenosi natomiast cały ciężar na znacznie efektowniejszy obraz pozbawionych duszy, martwych posągów, które teraz wychodzą spod ręki wypalonego artysty.

Tego typu modyfikacja tłumacza ingerująca w sens oryginalnego tekstu należy w tym przekładzie *Pigmaliona* do rzadkości. Znacznie częściej odstępstwa wymuszane są względami natury stylistycznej. Kiedy nakaz dbania o „gładkość stylu” powoduje, iż jakiś urywek w polskiej wersji brzmiałby wyjątkowo niezręcznie, autor *Ostatniego wtorku* nie waha się go uprościć. Dzieje się tak w przypadku zdania

Non, je n'ai point perdu le sens ; non, je n'extravague point ; non je ne me reproche rien. (1227)

Które oddane zostaje przez Węgerskiego prostym „Nic tu od rzeczy nie robię...” (w. 148). Zdarzają się też przypadki odwrotne, kiedy polski tłumacz koryguje niedociągnięcia Rousseau. Gdy Pigmalion zbliża się, by odsłonić zakryty posąg Galatei, wypowiada słowa, które w dosłownym przekładzie brzmią „nie wiem jakich odczuć doświadczam, dotykając tej zasłony; strach mnie pochwycił; zdaje mi się, jakbym dotykał świątyni jakiegoś Bóstwa... Pigmalionie! To głaz, to twoje dzieło!”. Ów dość chłodny urywek, w którym powtarza się w dodatku motyw dotykania, zostaje spolszczony w sposób o wiele bardziej efektywny i ognisty:

Lecz jakie straszne czuję poruszenie,
Tykając się tej zasłony!
Bojaźń po wszystkich członkach rozsyła mi drzenie.
Czego się lękasz, szalony?
Czyli się zbliżasz do bogów świątyni?
Kamień to, twoje to dzieło...
(w. 91-96)

Z kolei następujący bezpośrednio potem fragment

Qu'importe ? On sert des Dieux dans nos temples qui ne sont pas
d'une autre matiere et qui n'ont pas été faits d'une autre main. (1226),

który – wbrew obiegowej opinii, iż wszystko, co wypowiedziane jest po francusku brzmi lekko i wdzięcznie – jest nieco za długi i ociężały, w poetyckiej wersji Węgierskiego prezentuje się o wiele zgrabniej:

Cóż z tego? Co nam bóstwem lekkowierność czyni,
Innyż li początek wzięło?

(w. 97-98)

Opisane powyżej zabiegi zmierzają do poprawienia wartości artystycznej tłumaczonego tekstu. W ich efekcie nie sposób nie zauważyć, iż obszerne fragmenty melodramatu Jana Jakuba w polskim przekładzie Węgierskiego prezentują się o wiele lepiej. Polski pisarz wielokrotnie prześciga autora *Pigmaliona*, który w zestawieniu z polskim tłumaczeniem często zdaje się być nie tyle prozatorski, co prozajczny. Wystarczy choćby porównać następujący fragment:

Quels traits de feu semblent sortir de cet objet pour embrasser mes
sens, et retourner avec mon ame à leur source ! (1228)

z jego polskim odpowiednikiem:

Lecz jaka dzielność płomieni żywa
Z tych oczu na mnie wypada...
Wszystkie me zmysły ten ogień obsiada
I duszę moją z sobą porywa...

(w. 159-162)

Przekład *Pigmaliona* dokonany przez Węgierskiego mieści się więc doskonale w konwencji przyjętej w epoce. Zgodnie z przyjętym zwyczajem autor *Organów* nie tłumaczy mechanicznie tekstu Rousseau na język polski, lecz zachowuje wobec niego krytyczny stosunek. Tłumacz staje się w tym wypadku nie tylko interpretatorem, lecz także surowym sędzią. Tym samym doskonale zauważalna jest

wspomniana na wstępie tendencja do współzawodniczenia tłumacza z autorem przekładanego dzieła, która odbywa się przede wszystkim na płaszczyźnie artystycznej. Nie ulega wątpliwości, że Węgierski wielokrotnie tę rywalizację wygrywa.

Zupełnie inaczej przedstawia się sytuacja ze świadomą ingerencją tłumacza w tekst przekładanego utworu, której nie mogą w żaden sposób usprawiedliwić przesłanki natury estetycznej. „Poprawianie” tekstów przez tłumaczy to w oświeceniu zabieg nagminny i zazwyczaj spowodowane jest to względami ideologicznymi. Nie inaczej dzieje się w przypadku polskiej wersji *Pigmaliona*. Zmiany wobec oryginału dotyczą tu tylko jednego aspektu, za to dla epoki kluczowego – mianowicie Boga. Poglądy Rousseau na sprawy religijne są powszechnie znane¹⁵. Są one tyleż niekanoniczne, co indywidualne i bardzo emocjonalne, a nawet na swój sposób mistyczne. Węgierski natomiast, taki, jakim go znamy z jego wierszy, to w najlepszym razie agnostyk, a często antyreligijny prześmiewca, typowy dla XVIII wieku *esprit fort*. Pojmowanie bóstwa, w sposób, w jaki rozumie to pojęcie Jean-Jacques Rousseau, było z pewnością dla wolnomyśliciela Węgierskiego nie do przyjęcia. Toteż za każdym razem, kiedy w tekście Szwajcara wspomina się o Bogu, polski poeta dokonuje drobnych, acz znaczących poprawek. Początkowo modyfikacje te dotyczą błahostek i ich znaczenie dla rozumienia całości utworu nie jest duże. Za przykład takiego zabiegu może służyć fragment, który w oryginale brzmi:

Dieux puissans ! Dieux bienfaisans ! Dieux du peuple, qui connûtes
les passions des hommes ! Ah ! vous avez tant fait de prodiges pour
de moindres causes ! (1228).

Węgierski tłumaczy go następująco:

¹⁵ Na temat religijności Rousseau zob.: B. Baczek, *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.

Bogowie możni! których ręka litościwa...
Bogowie! Coście ludzkich słabości doznali,
Nieraz darmoście cuda czynili na ziemi...

(w. 185-187)

Każdy z cytowanych wersów istotnie różni się pod względem znaczeniowym od oryginału i istnienie tych zmian nie może być dziełem przypadku, bowiem polski tłumacz za każdym razem, mówiąc słowami Arystotelesa, pokazuje bogów „gorszymi niż są w rzeczywistości”. Z nieco infantylną zajadłością starościc korytnicki wyżywa się na bóstwach, najpierw odzierając ich z nadmiaru pozytywnych cech – są oni już tylko możni, ale nie dobroczynni, a już na pewno nie są to „bogowie ludu”. Te płomienne inwokacje francuskiego Pigmaliona zastępuje zdawkowa wypowiedź „których ręka litościwa...”, opatrzona jednak siejącym pewne wątpliwości wielokropkiem, którego próżno by szukać w tekście francuskim. Jeszcze silniejsze przeinaczenie sensu zachodzi w wersie kolejnym. Sens oryginału jest co prawda dwuznaczny: odnośny fragment można zrozumieć jako „Bogowie ludu, którzyście poznali (dowiedzieli się o nich) namiętności ludzi” lub „Bogowie ludu, którzyście zaznali (samiście im ulegli) namiętności ludzi” – obie wersje zgodne są z kontekstem, w jakim się pojawiają oraz z ogólnymi wyobrazeniami o antycznych bóstwach, do których Rousseau w swoim tekście się odwołuje. To, że Węgierski wybiera drugą z tych ewentualności nie jest specjalnym zaskoczeniem. Jego intencje stają się jaskrawo widoczne, jeśli zauważyć, iż oddaje on wyraz „passions” za pomocą pejoratywnego odpowiednika „słabości”, a nie zgodnie z oryginałem jako „namiętności”. Ostanie zdanie wykorzystuje Polak do frontального ataku na religię teistyczną. We francuskim *Pigmalionie* czytamy „Ach! Tylekroć czyniliście cuda dla mniejszych powodów (względnie – spraw)” i zdanie to nie niesie ze sobą żadnej informacji ponad ekspresję uczuć wypowiadającego je podmiotu. Tymczasem w wersji Węgierskiego wyrażona zostaje wątpliwość w sensowność boskiej interwencji w naszym świecie,

a więc w jeden z podstawowych dogmatów religii chrześcijańskiej. Podobna strategia przyświeca Węgierskiemu, gdy zaciera sens oryginału w następnym fragmencie. Żarliwe modlitwy Pigmaliona o ożywienie Galatei nie zostają wysłuchane, co rzeźbiarz podsumowuje filozoficznym stwierdzeniem:

Ainsi le sentiment de notre dépendance sert quelquefois à notre consolation. Quelque malheureux que soient les mortels, quand ils ont invoqué les Dieux, ils sont plus tranquilles... Mais cette injuste confiance trompe ceux qui font des voeux insensés... (1229)

Węgierski tłumaczy te zdania następująco :

Czasem pociechą czucie podległości bywa:

Rodzą się w człeku nadzieje,

Gdy na pomoc bogów wzywa.

Lecz i ta ufność omyli...

Któż kiedy miał szaleńsze życzenia ode mnie...

(w. 238-243)

Sens wypowiedzi mitologicznego rzeźbiarza jest przejrzysty – modlitwa przynosi pociechę nieszczęśliwym, ale modlitwy szalone („insensés”) nie zostaną wysłuchane. U Węgierskiego natomiast zasiana zostaje wątpliwość w sensowność modlitwy w ogóle, a uwaga o szalonych żądaniach odniesiona zostaje jedynie do Pigmaliona, przez co spełnia ona raczej rolę pocieszania samego siebie, niż ogólnej refleksji, jak to ma miejsce we francuskim tekście.

Wszystkie te zabiegi mają charakter „libertyński”, to znaczy zmierzają do zatarcia w tłumaczonym tekście wszelkich prawomyślnych z punktu widzenia religii katolickiej dogmatów mówiących o osobowym Bogu i jego aktywnej roli w rzeczywistości. Postępowanie tego rodzaju jest znamienne dla Węgierskiego jako poety, wystarczy przywołać niektóre z jego antykatolickich wierszy takich jak choćby *Sąd czterech ministrów*. Ale z poezji młodego pisarza wiemy też, iż nie

był on kompletnym nihilistą i, jak wielu oświeconych jego czasów, miał własne, bardzo konkretne wyobrażenia religijne, którym dawał świadectwo w swoich utworach. Dokonując „twórczego przekładu” melodramatu autora *Wyznań*, zadbał więc o to, by do deprecjonowania katolickich dogmatów dorzucić trochę typowej dla oświeceniowej publicystyki.

Modelowym przykładem tej strategii jest wielka inwokacja Pigmaliona do bogów, w której prosi on o ożywienie wykutej w kamieniu Galatei. U Rousseau ta partia tekstu przedstawia się następująco:

Et toi, sublime essence qui te cache aux sens, et te fais sentir aux coeurs ! âme de l'univers, principe de toute existence ; toi qui par l'amour donnes l'harmonie aux éléments, la vie à la matière, le sentiment aux corps, et la forme à tous les êtres ; feu sacré, céleste Vénus, par qui tout se conserve et se produit sans cesse ! Ah ! où est ton équilibre ? où est ta force expansive ? où est la loi de la nature dans le sentiment que j'éprouve ? où est ta chaleur vivifiante dans l'inanité de mes vains désirs ? Tous tes feux sont concentrés dans mon coeur et le froid de la mort reste sur ce marbre (...) (1228).

W wersji Węgierskiego czytamy natomiast:

I ty, najwyższa Istności,
Której subtelność przed zmysły się kryje,
Którą jedynie świat żyje...
Początku wszelkiej bytności!
Ty, która dajesz żywiołom zgodę,
A ciałom czucie potrzebne;
Od Ciebie mają ludzie urodę,
Życie – istoty podniebne...
Ogniu niebieski! Dzielnosci wszechmocna!
Którym się wszystko żywi, wszystko utrzymywa!
Twa moc dziś jest bezowocna,

Twa waga niesprawiedliwa!
W czuciu, którego doznaję,
Krzywda się czyni naturze:
W mym sercu wszystek ogień zostaje,
A śmierć zimna – na marmurze...

(w. 191-206)

Wypowiedź Pigmaliona jest połączeniem żarliwej modlitwy ze swoistym, utrzymanym w duchu sentymentalnym credo. Węgierski wprowadza do tekstu Rousseau pozornie drobne modyfikacje, ale dzięki nim całkowicie zmienia sens omawianego fragmentu. Po pierwsze, stara się jak może zatrzeć sentymentalny wydźwięk tekstu. Zdania, które mówią o czysto uczuciowym, indywidualnym pojmowaniu istoty Boga i bezpośrednim, niemal panteistycznym z nim kontakcie, zostają z tłumaczenia usunięte. Definicja Boga, który „kryje się przed zmysłami i daje się odczuć w sercach” zostaje przetłumaczona tylko częściowo: zakończenie „et te fais sentir aux coeurs” zostaje pominięte i oddane banalnym „którą jedynie świat żyje”. Podobnie poniżej, kiedy Rousseau każe swemu Pigmalionowi domagać się przestrzegania „prawa natury” zgodnego, jak wynika to z kontekstu, z naturą bóstwa, Węgierski znajduje o wiele bardziej neutralny znaczeniowo odpowiednik w postaci niemal frazeologizmu „krzywda się dzieje naturze”, co skutecznie osłabia sugerowany w we francuskim tekście chwilowy rozdziew między porządkiem uczuć a porządkiem natury.

O wiele istotniejsza zmiana zachodzi jednak wraz z modyfikacją adresata omawianej inwokacji. Węgierski pomija kluczowe dla znaczenia całości tekstu słowa „céléste Vénus”, przez co cała modlitwa zmienia znaczenie. U autora *Pigmaliona* adresatem inwokacji jest osobowe bóstwo, teistyczny byt, któremu autor przypisuje szereg cech znanych także z religii chrześcijańskiej. Wenus jest boginią, dzięki której „wszystko się żywi, wszystko utrzymywa”; ona

jako najwyższe bóstwo jest źródłem piękna i harmonii, ona jest przyczyną świata, ona też ma najwyższą moc ze wszystkich bogów. Usunięcie przez polskiego tłumacza zaledwie dwóch wyrazów diametralnie zmienia jednak charakter tej modlitwy z teistycznej i sentymentalnej, na deistyczną i, po części przynajmniej, racjonalną. Adresatem i podmiotem całej inwokacji staje się – pisana, co znaczące, z dużej litery – najwyższa Istność. W przypisywanych jej cechach szczególnie wyeksponowany został, zgodnie z deistycznymi przekonaniami, akt stworzenia. Węgierski dokonuje tej modyfikacji wbrew tekstowi, przez co traci on częściowo spójność. Kilkanaście wersów dalej *Pigmalion*, wobec milczenia bogini, zwraca się do niej jako do bogini piękności, która pogodzić musi się z tym, iż „doskonały model byłby obrazem tego, co nie istnieje” (s. 1229), gdyż takie piękno jak piękno Galatei nie występuje w naturze. Polski tłumacz musi ów fragment analogicznie przerobić, przez co gubi częściowo szyderczy ton wypowiedzi mitycznego rzeźbiarza (w. 225-232).

Jako całość jednak polski przekład *Pigmaliona* jawi się jako przedsięwzięcie literackie najwyższej próby. Potwierdza on talent poetycki Węgierskiego, zarówno w rzemiośle tłumacza, jak i kwestii języka poetyckiego. Jego tłumaczenie ma wszystkie dobre i złe cechy oświeceniowych zwyczajów translatorskich, pozostając tym samym tekstem charakterystycznym dla ówczesnej epoki. Na poczet złych zaliczyć należy przede wszystkim ingerowanie w sens tłumaczonego dzieła, zgodny z ideologią tłumacza, a nie pisarza, dowolne i niesygnalizowane w żaden sposób skreślenia „niewygodnych” partii oryginału oraz, co też niezmiernie charakterystyczne, drobne fragmenty pochodzące od tłumacza płynnie wplecione w strukturę przełożonego dzieła. Na plus natomiast liczy się Węgierskiemu dbałość o artystyczną wartość swojej pracy – wskutek tak typowych dla klasycystycznych tłumaczy zabiegów poprawiania rzekomych i prawdziwych usterek przekładanego tekstu jego poezja dalece przewyższa

prozę Rousseau, a polski *Pigmalion* zdobył sobie – być może nieco na wyrost – miano poprzednika *Dziadów części IV*¹⁶.

Przekład melodramatu Jana Jakuba uzupełnia też portret Węgierskiego jako poety. W myśl oświeceniowych dogmatów poeta jest tu współtwórcą tekstu, a nie jedynie tłumaczem, toteż na polskiej wersji „sceny lirycznej” Rousseau twórca *Organów* odcisnął silne piętno swojej osobowości, zarówno jako artysta, jak i myśliciel. Tłumaczenie to w istotny sposób poszerza nasze widzenie spektrum poetyckich możliwości młodego twórcy, jako czysto oświeceniowy poeta dał on się bowiem poznać raczej jako chłodny racjonalista i szyderca, który niejednokrotnie pokpiwał sobie właśnie z poezji serca i czucia. Niektórzy badacze skłaniają się nawet do budowania paraleli między *Pigmalionem* a późniejszymi francuskimi listami miłosnymi Węgierskiego¹⁷. Jakkolwiek by było, Węgierski udowodnił tym tłumaczeniem, iż jest nie tylko *enfant terrible* polskiego oświecenia, ale także pracowitym i uzdolnionym poetą, godnym miejsca pośród największych rymopisów swoich czasów¹⁸.

3.

Z zupełnie innym rodzajem poetyckiej pracy translatorskiej mamy do czynienia w przypadku *Organów*. Sam utwór, choć formalnie pozostaje autorskim dziełem Węgierskiego, jest adaptacją *Le*

¹⁶ Por. J. W. Gomulicki, dz. cyt., s. 41.

¹⁷ Zob.: A. Czyż, *Ten który płynie „na lasce fal”*. Droga duchowa Węgierskiego, w: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, pod red. A. Czyża i S. Szczęsnego, Bydgoszcz 1997, s. 162.

¹⁸ Tłumaczenie *Pigmaliona* pióra Węgierskiego bardzo często gościło na scenach teatralnych w przedrozbiorowej Polsce. Od prapremiery 23 XI 1777 grano utwór w różnych obsadach w latach: 1781-1783, 1785-1789, 1791 i 1792, a rolę tytułową kreowało wielu sławnych aktorów: K. Świerżawski, K. Owsiański i W. Bogusławski. Na scenach dworskich *Pigmalion* należał do repertuaru odświeżonego. Dziękuję profesor Irenie Kadulskiej za zwrócenie mi na to uwagi.

Lutrin Nicolas Boileau Despréaux i to adaptacją, która przy odrobinie tolerancji dla oświeceniowych przyzwyczajęń translatorskich może uchodzić nawet za „przekład”. Jest to bowiem dość typowy dla XVIII stulecia tekst, w którym fragmenty całkowicie wymyślone przez autora adaptacji mieszają się z partiami przetłumaczonymi wprost z oryginału, a całość – co dla oświeconych równie znamienne – została dostosowana do swojskich, z punktu widzenia polskiego odbiorcy, warunków¹⁹. Sprawa z tym drobnym poematem heroikomicznym jest jednak jeszcze bardziej skomplikowana, spotykamy się tu bowiem z niemal piętrową strukturą tekstu: w utwór, który jest polską adaptacją dzieła Boileau, wplecione zostały dodatkowo partie przekładów poezji Woltera, *La Pucelle d'Orléans* i listu poetyckiego *A Madame la Marquise du Chatelet sur la calomnie*. Węgierski, jako autor tej „kompilacji” różni się jednak od większości swoich współczesnych, gdyż ostentacyjnie wskazuje źródła wspomnianych zapożyczeń w przedmowie *Do czytelnika*. Ostentacyjność tego czynu jest tym większa, iż wspomniana przedmowa jako całość utrzymana jest w zdecydowanie ironicznym i parodystycznym charakterze²⁰. W tym samym stylu wskazuje autor źródła cytatów z Woltera:

Pieśni wszystkie zaczynają się od krytycznej moralizacji i niektóre wzięte są, z odmianą jednak, z szacownego dzieła *La Pucelle d'Orléans*. Zastanie czytelnik noty pod tymi wierszami, które są skąd czerpane, bo się tak ozdobnej nie chcą zapierać kradzieży²¹.

Określenie *Dziewicy* mianem „szacownego dzieła” jest typowym dla tego twórcy zabiegiem podkreślającym ironicznym dystans do

¹⁹ Por. dokładną analizę *Organów* dokonaną przez Gomulickiego: J. W. Gomulicki, *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgierskiego*, w: T. K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 47-103, a także obszernie przypisy tegoż badacza na str. 121-159.

²⁰ Zobacz analizę tej przedmowy w: P. Kaczyński, *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*, Wrocław 2001, s. 77-78.

²¹ T. K. Węgierski, *Organy...* s. 10.

„z natury nudnej”, jak pisał Monteskiusz w *Listach perskich*, formy, jaką jest przedmowa.

Zależności *Organów* i *Pulpitu* Boileau w wyczerpujący sposób zanalizował już Juliusz Wiktor Gomulicki, kilka uwag warto jednak poświęcić pomieszczonym tu fragmentom poezji Woltera, jako iż są one typowe i dla Węgerskiego, i dla jego epoki. Dystrybucja śladów poezji filozofa z Ferney w *Organach* przedstawia się następująco:

1. Początek pieśni I – tekst Węgerskiego, ale silnie osadzony w tradycji poezji heroikomicznej;
2. Początek pieśni II – adaptacja fragmentu *Pulpitu* i adaptacja *Épître... sur la calomnie* Woltera;
3. Początek pieśni III – oryginalny tekst Węgerskiego;
4. Początek pieśni IV – tłumaczenie *La Pucelle* (IV, 1-4);
5. Początek pieśni V – tłumaczenie *La Pucelle* (VI, 5-7);
6. Początek pieśni VI – tłumaczenie *La Pucelle* (XIX, 1-4), rozbudowane przez Węgerskiego.

W przypadku tłumaczeń z Woltera nie ma oczywiście u Węgerskiego poprawek natury ideologicznej. Polski poeta był ślepo zapatrzony w swego żyjącego jeszcze podczas pisania *Organów* mistrza. Węgerski nie poprawia też autorowi *Zadiga* niedoskonałości stylistycznych, gdyż ten – samowzwańczy sędzia spraw gustu i sztuki XVIII wieku – był dla młodego Polaka niedoścignionym wzorcem także jako wyśmienity, o czym nie zawsze się dziś pamięta, poeta. A jednak przekłady fragmentów poezji Woltera zamieszczone w *Organach* znacznie dalej odchodzą od oryginału francuskiego, niż to miało miejsce w przypadku tłumaczenia *Pigmaliona*²². Odstępstwa te przeważnie jednak polegają na skrótach i pomijaniu fragmentów zrozumiałych jedynie dla francuskiego czytelnika czasów Woltera. Doskonale obrazuje to zjawisko

²² Związek fragmentów *Organów* i *Dziewicy orleańskiej* jest tak luźny, że Mieczysław Smolarski określił odautorską informację o rzekomym tłumaczeniu z Woltera mianem „mistyfikacji” (M. Smolarski, *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918, s. 115).

próba oddania po polsku słynnego *Épître sur la calomnie*, a ściślej jego urywku opisującego wszędobyłskość kalumnii:

Jérusalem a connu la satire.
Persans, Chinois, baptisés, circoncis,
Prennent ses lois : la terre est son empire ;
Mais, croyez-moi, son trône est à Paris.
Là, tous les soirs, la troupe vagabonde
D'un peuple oisif, appelé le beau monde,
Va promener de réduit en réduit
L'inquiétude et l'ennui qui la suit ; (...)

(*A Madame... sur la calomnie*, w. 49-56)²³

Węgierski sięgnął do tego tekstu dwukrotnie, właśnie w *Organach*, a także rok później, gdy przygotował własne, mocno okrojone w stosunku do oryginału, tłumaczenie listu poetyckiego Woltera.

Ta z ich pomocą kąty najciemniejsze zwiedza,
Najskrytsze tajemnice z łatwością wysledza:
Wie, co się w domach dzieje, co na wsi, co w mieście;
O najmniejszym najpierwsza usłyszy szeleście;
Zawiłe i rozległe szybko przejdzie gmachy;
Boją się jej Królowie, kobiety i gachy.
Wszędzie jej pełno. Ma zaś stolicę w Warszawie;
Tam o najmniejszej zawsze wiadoma zabawie:

²³ Cyt. za Voltaire, *Oeuvres*, ed. M. Beuchot, Paris 1833, Tome XIII : *Poésies – tome II, Épître XLII : A Madame la Marquise du Chatelet sur la calomnie*, s. 98.

Zna, kto z kim jest w przyjaźni, kto źle komu życzy;
Za co ten, co nic nie miał, dziś pieniądze liczy; (...)
(*Organy*, II, w. 11-20)²⁴

Wszystkie narody chrzczone czyli obrzezane
Pod jej na swe nieszczęście władze są poddane,
Muszą na sobie nosić jej ustawy krwawe,
Lecz sobie na stolicę obrała Warszawę.
Tam co dzień ludzi zacnych próżniacka gromada
Z domu do domu błędząc, gdzieś w wieczór osiada,
I w którejkolwiek stronie na społeczność będzie,
Zawsze z nią niespokojność i obmowa siędzie.
(*O potwarzy. – Do Emilii*, w. 43-50)²⁵

Fragment z *Organów* to raczej odległe echo tekstu Woltera, niż tłumaczenie czy nawet adaptacja, tłumaczenie całego listu jest już dużo bliższe oryginałowi, lecz też widoczna jest tu daleko posunięta swoboda. Zestawienie tych dwóch prób translatorskich obrazuje wyraziście stałą tendencję zauważalną przy tłumaczeniu przez Węgerskiego tekstów Woltera, różniącą ją od metody spolszczenia Rousseau. Polski tłumacz nie trzyma się kurczowo literalnego znaczenia francuskiego oryginału, stara się za to oddać jego ducha i to – co ważniejsze – dopiero po „spolonizowaniu” i dodaniu polskiego kontekstu. Nawet kiedy bierze na warsztat tekst tak znany jak słynne Wolterowskie *Si j'étais roi...*, pozwala sobie na dużą dowolność w tłumaczeniu. Porównajmy:

²⁴ T. K. Węgerski, *Organy...*, s. 18.

²⁵ T. K. Węgerski, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1882, s. 71.

²⁶ Cyt. Za Voltaire, *Oeuvres*, ed. M. Beuchot, Paris 1832, Tome XI: *La Pucelle*, s. 68.

²⁷ T. K. Węgerski, *Organy...*, s. 29.

Wolter	Węgierski
Si j'étais roi, je voudrais être juste, Dans le repos maintenir mes sujet, Et tous les jours de mon empire auguste Seraient marqués par de nouveaux bienfaits. (<i>La Pucelle d'Orléans</i> , IV, 1-4) ²⁶	Gdybym był sobie królem, byłbym sprawiedliwym : Złych bym z dworu wyganiał, nadgradzał cnotliwym, Nie brałaby dostojeństw zasłudze intryga, Źle w tym kraju, gdzie obrót prostotę wyściga. (<i>Organy</i> , IV, 1-4) ²⁷

W przypadku moralizacji otwierającej pieśń V, mamy do czynienia już tylko z pokrewieństwem tematycznym łączącym tę partię tekstu z odpowiadającym jej fragmentem *Dziewicy* (VI 5-17)²⁸. Wolter jest dla Węgierskiego przede wszystkim inspiracją, co najlepiej obrazuje porównanie początku pieśni VI *Organów* i odpowiedniego miejsca *La Pucelle*:

Wolter	Węgierski
Soeur de la Mort, impitoyable Guerre, Droits des brigands que nous nommons héros, Monstre sanglant, né des flanc d'Atropos, Que tes forfaits ont dépeuplé la terre ! (<i>La Pucelle d'Orléans</i> , XIX 1-4) ²⁹	Rodzona siostró śmierci, wojno zapalczywa, Prawo zbójców, których świat rycerzami nazywa, Zbrodniarko z skamieniałych wnętrznosci spłodzona, Wieleś ludzi do swego zagarnęła łona! (<i>Organy</i> , VI, 1-4) ³⁰

²⁸ Por. tekst Węgierskiego i literacki przekład pióra J. W. Gomulickiego zamieszczony jako przypis do wersów 1-10, w: T. K. Węgierski, *Organy...*, s. 35 i 148.

²⁹ Voltaire, *Oeuvres...*, Tome XI, s. 293.

³⁰ T. K. Węgierski, *Organy...*, s. 42.

To niemal dosłowne tłumaczenie zostaje po cytowanych wersach zaniechane, ale Węgerski snuje dalej (w. 5-12) podniosłą apostrofę do śmierci według własnego już pomysłu, która nie jest już przekładem tekstu Woltera. Warto zwrócić jednak uwagę, iż wspomniana kontynuacja utrzymana jest w całkowitej zgodzie z poetyką i sposobem myślenia autora *Henriady*.

Widać więc wyraźnie, że w pracy translatorskiej młody Węgerski przekładając dzieła dwóch różnych twórców stosował dwie różne metody. Rousseau jest dla Polaka przede wszystkim autorem konkretnego tekstu i nie wyczuwa się tu żadnego zaangażowania tłumacza natury pozaliterackiej. Węgerski tłumaczy *Pigmaliona* zasadniczo w zgodzie z treścią oryginału, pozwalając sobie na odstępstwa jedynie w dwóch wypadkach: słabości artystycznej danego fragmentu, bądź rażącej niezgodności z jego własnym światopoglądem. Wolter jest – w przeciwieństwie do Rousseau – zdecydowanie bliższy duchowo Węgerskiemu, autor *Ostatniego wtorku* to przecież, obok Trembeckiego, czołowy polski wolterianin epoki stanisławowskiej. Ale w przekładach poezji tegoż pisarza młody Polak o wiele dalej odbiega od oryginalnych tekstów, zarówno pod względem struktury tekstu, jak i jego literalnego znaczenia. To zjawisko tylko pozornie może wydawać się zaskakujące. Węgerski ustawia się bowiem wobec Woltera w pozycji ucznia tak w sprawach warsztatu poetyckiego, jak również sposobu myślenia. To „myślenie Wolterem” jest istotne przede wszystkim z punktu widzenia edukacyjnej czy też propagandowej roli poezji oświeceniowej. Wielki Francuz nie jest dla naszego poety jedynie pomnikowym twórcą, autorem dzieł, ale przede wszystkim nauczycielem filozofowania, patrzenia na świat i to w wymiarze uniwersalnym. Dlatego też Węgerski tłumacząc Woltera przyjmuje postawę aktywną, dostosowuje jego myśl do warunków polskich i podejmuje własną, oryginalną twórczość w wolteriańskim duchu. Warto jednak zauważyć, że mimo zasadniczej sprzeczności między obiema omówionymi tu strategiami translatorskimi, w obu przypadkach Węgerski wciela w życie oświeceniowy ideał tłumacza – współtwórcy, czy też tłumacza – współzawodnika.

X. Uwagi końcowe

Jakim poetą był Węgierski? Czy był to, jak częściowo sugeruje Antoni Czyż, *poète maudit* swoich czasów, czy też, jak konwencjonalnie określił to rosyjski badacz jego twórczości, tylko *połskij poet-prosvietitel*? Poeta przeklęty to chyba przesada, ale czy określenie „poeta oświeceniowy” w pełni wyczerpuje wszelkie złożone problemy tej poezji? Kim zresztą właściwie jest „poeta oświeceniowy”? W powszechnej świadomości to koszmarne nudziarz, pół-człowiek, pół-robot niestrudzenie wypływający z siebie setki bliźniaczo podobnych trzynastozgłoskowców, poświęconych tematom tak niepoetycznym jak ustrój państwa, podatki, Kościół katolicki czy moralność. Wiersze tego typu Juliusz Wiktor Gomulicki plastycznie określił, pisząc o poezji Naruszewicza, „wielkimi machinami politycznymi”. Ale przecież poeta oświeceniowy to także Wolter, Krasicki, Trembecki i chyba właśnie Węgierski. Czy więc Węgierski to typowy poeta oświecenia czy też wyjątek niekoniecznie potwierdzający regułę? Wszystko zależy od tego, co rozumiemy przez „oświecenie”. Węgierski potrafi być nudny, akademicki, konwencjonalny, chłodny, kaznodziejski, dydaktyczny, nieudolny, schematyczny, nieciekawym, wtórny, a więc zdaje się posiadać wszystkie cechy, które od czasów romantycznej rewolucji na stałe przylgnęły do myślenia o literaturze wieku światła. Ale czytelnik rozsmakowany w jego wierszach bez trudu dostrzeże, że znacznie częściej potrafi on też być ciekawy i intrygujący, odkrywczym i prowokującym, złośliwym i wielkodusznym, uwodzicielskim i błyskotliwym, niepewnym i zagubionym, tradycyjnym i nowoczesnym,

a więc posiadać cechy, które też kojarzymy z tą przełomową pod wieloma względami epoką. Oświecenie to czas teorii, które z perspektywy wieków wzbudzają jedynie uśmiech politowania, ale także, jak wciąż wskazują kolejni badacze, w wielu wypadkach źródło i początek większości poglądów, które dziś my, Europejczycy uznajemy za fundament naszej wiedzy. Taki sam jest Węgierski, który pozostawił po sobie wiersze słabe (na szczęście niewiele) i bardzo dobre (zdecydowana większość). Jest więc taki, jak jego epoka, bezustannie poszukujący, stawiający pytania i dający odpowiedzi, czasem błędzący, czasem olśniewający.

Czy Węgierski był klasycystą czy przedstawicielem rokoka? Wydaje się, że nie ma na to pytanie jednoznacznej odpowiedzi. Węgierski jako twórca bardzo młody nie jest do końca konsekwentny i niejednokrotnie ambiwalencje jego stosunku do klasycyzmu nie są umotywowane kwestiami świadomego wyboru pisarskiego czy estetycznego, ale dokonywane są wyraźnie pod wpływem emocji. Zjawisko to pogłębia się z czasem i pod koniec pobytu w Polsce, wraz ze wzrostem nieprzychylnych mu opinii otoczenia, młody poeta wyraźnie rozładowuje targające nim emocje za pomocą literatury. Znakomitym przykładem tej postawy jest pseudobajka *Lasek*, brutalnie gwałcąca podstawowe zasady klasycyzmu, na poziomie sensu będąca natomiast zjadliwym atakiem na Stanisława Augusta Poniatowskiego. Charakter twórczości poetyckiej autora *Mysli mojej* jest w rzadki dla literatury tamtych czasów sposób eklektyczny. Nie ulega wątpliwości, że najbliższej pod względem ideowym i estetycznym było Węgierskiemu do klasycyzmu, ale też nigdy nie był on poetą klasycystą w stu procentach. W jego wierszach dają się zauważyć przejrzyste odwołania do poetyki rokoka, wielokrotnie ucieka się on do środków właściwych poezji baroku, potrafi też znakomicie sparodiować sentymentalny idiom liryczny. Wszelkie odstępstwa od norm dostrzegalne w poezji tego twórcy są świadome i mają charakter premedytacji. Trudno więc twierdzić, że Węgierski nie zna i nie akceptuje norm klasycyzmu, natomiast z takich czy innych powodów nie zawsze ich przestrzega.

Ale przede wszystkim jest artystą. W jego skromnym objętościowo dorobku mamy rzadką możliwość obserwowania rozwoju nieprzeciętnego talentu, od wstępnych młodzieńczych prób poetyckich do pełnej ekspresji własnego poetyckiego świata. Droga tego rozwoju tym bardziej jest fascynująca, iż obejmuje niecałe pięć lat i kończy się, gdy Węgierski jest zaledwie 24-latkim. To prawdziwy ewenement. Ilu bowiem poetów, tworzących z pasją i tak rzadkim zaangażowaniem, iż dało się za swoje wiersze zamknąć w więzieniu, po prostu w pewnym momencie przestało pisać? I dlaczego tak się stało? Jedna pogardliwa wypowiedź poety na temat własnej twórczości chyba nie wyjaśnia wszystkiego. Być może odpowiedzią jest sama twórczość. Owa krótka droga ma bowiem, jak rzadko, wyjątkowo krystaliczny przebieg – w młodzieńczych wierszach, tak konwencjonalnych, zabiega o uznanie największych swej epoki, ale im dłużej pisze, jego „ja” spycha na plan dalszy wszelkie „zadania” poezji oświeconych. W 1774 roku 19-letni Węgierski jest więc „poetą oświeceniowym”, pięć lat później jest już tylko poetą. A może było tak: w 1774 roku Węgierski jest tylko „poetą oświeceniowym”, pięć lat później przełamuje i odrzuca pióro już jako poeta. Ta fascynująca droga odbywa się w stałej interakcji z formą i konwencją – jako debiutant młody Węgierski zabiega o jej względy, jako dojrzały pisarz bezlitośnie i okrutnie sobie z niej kpi. Czy dlatego przestał pisać? Czy dostrzegł, że jako poeta dotarł już do pewnej akceptowalnej w jego czasach granicy, poza którą rozpościerała się groźna i niezbadana *terra incognita*, którą znamy dziś jako romantyzm? Czy też dostrzegł jałowość docierania w nieskończoność poetyckiej formy, ale też jałowość pokpiwania z niej? Przestał pisać będąc u szczytu swych możliwości, ale, jak poświadczają jego późniejsze pisma, bynajmniej nie wypalił się jako mistrz słowa i wrażliwy człowiek. Każdy jego wielbiciel, lub choćby uważny czytelnik, musi zadać pytanie, co i jak by pisał, gdyby niespodziewanie nie odłożył pióra, albo gdyby żył tak długo jak Krasicki. Nigdy nie poznamy odpowiedzi na to pytanie. Jego ostatnie wiersze są piękną, ale niestety nigdy niedotrzymaną obietnicą.

Bibliografia

TEKSTY:

a) utwory Węgierskiego:

- K. Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, opr. K. Estreicher, Lwów 1882.
- T. K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956.
- T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974.
- T. K. Węgierski, *Wiersze wybrane*, Kraków 2002.
- T. K. Węgierski, *Organy. Poema heroikomiczne*, Warszawa 2007.

b) konteksty:

- Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przekł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976.
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i opr. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Dmochowski F. K. , *Sztuka rymotwórcza*, opr. S. Pietraszko, Wrocław 1956, BN – I 158.
- Homer, *Dzieła*, t. 1 *Iliada*, t. 2 *Odyseja*, opr. Z. Kubiak, Warszawa 1990.
- Horacjusz Kwintus Flakkus, *Dzieła wszystkie*, tom I: *Ody i Epody*, opr. O. Jurawicz, Wrocław 1986, tom II: *Gawędy, Listy, Sztuka poetycka*, opr. O. Jurawicz, Wrocław 1988.
- Krasicki I. , *Monachomachia i Antymonachomachia*, opr. Z. Goliński, Wrocław 1976, BN I 197.

- Krasicki I., *Myszeidos pieśni X*, opr. J. Maślanka, Wrocław 1982, BN I – 244.
- Locke J., *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1-2, przekł. B. J. Gawęcki, Cz. Znamienowski, Warszawa 1956.
- Mickiewicz A., *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982.
- Montesquieu Ch. L. De S., *Listy perskie*, przekł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1979.
- Naruszewicz A., *Liryki wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Rousseau J. J., *Pygmalion, scène lyrique*, w: Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres complètes*, Tome II (*La nouvelle Héloïse – Théâtre – Poésies – Essais Littéraires*), Édition Publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1969, s. 1224-1231.
- Rousseau J. J., *Umowa społeczna*, przekł. i opr. B. Baczek, Warszawa 1966.
- Seneka, *Fedra*, przekł. A. Świderkówna, Wrocław 1959, BN II – 158.
- Seneka, *O opatrności*, w: tegoż, *Pisma filozoficzne*, przekł. i opr. L. Joachimowicz, Warszawa 1965, t. I, s. 622-653.
- Smith A., *Teoria uczuć moralnych*, przekł. i opr. D. Petsch, Warszawa 1989.
- Trembecki S., *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1965.
- Voltaire, *Oeuvres*, Tome XI: *La Pucelle*, ed. M. Beuchot, Paris 1832.
- Voltaire, *Oeuvres*, Tome XIII: *Poésies – tome II*, ed. M. Beuchot, Paris 1833.
- Wolter, *Traktat o tolerancji*, przekł. Z. Ryłko i A. Sowiński, Warszawa 1988.

OPRACOWANIA:

- Aleksandrowska E., *Geografia środowiska pisarskiego*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*, Seria II, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 217-334.
- Baczek B., *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przekł. J. Niecikowski, Warszawa 2001.
- Baczek B., *Rousseau: samotność i wspólnota*, Warszawa 1964.
- Błoński J., *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 1967.
- Bobrik N. P., *Pol'skij poet-prosvietitel' Tomaš Kajetan Viengierskij 1755-1787*, Moskwa 1981.
- Borowy W., *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.

Bibliografia

- Buchwald-Pelcowa P. i Pelc J., *Poetyka „świata na opak” w literaturze renesansu i baroku*, „Slavia”, R. LVIII, 1989, číslo 1-2.
- Buchwald-Pelcowa P., *Świat odwrócony Stanisława Herkaliasza Lubomirskiego*, w: *Stanisław Herkaliasz Lubomirski. Pisarz – polityk – mecenas*, pod red. W. Roszkowskiej, Wrocław 1982.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przekł. B. Sieroszevska, Warszawa 1996.
- Chaunu P., *Cywilizacja wieku oświecenia*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1993.
- Chomiński J. M., *Formy muzyczne. Tom II*, Kraków 1956.
- Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Opera i dramaty*, Warszawa 1976.
- Chrzanowski I., *Poezja za Stanisława Augusta* w: Ignacy Chrzanowski, *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, Kraków 1935.
- Czyż A., *Ten, który płynie „na łasce fal”*. Droga duchowa Węgierskiego, „Ogród” 1992, nr 3-4, przedruk w: *Wśród pisarzy oświecenia. Studia i portrety*, pod red. A. Czyży i S. Szczęsnego, Bydgoszcz 1997, s. 147-170.
- Danielewicz J., wstęp w: *Liryka starożytnej Grecji*, opr. J. Danielewicz, Wrocław 1984.
- Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995.
- Estreicher K., wstęp w: Kajetan Węgierski, *Pisma wierszem i prozą*, Lwów 1882, s. I-LII.
- Głowiński M., *Przekształcenia powieści realistycznej. Pozycja narratora*, w: tegoż, *Powieść młodopolska*, Wrocław 1969.
- Goliński Z., *Bajka*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 22-27.
- Goliński Z., wstęp w: Ignacy Krasicki, *Monachomachia i Antymonachomachia*, Wrocław 1976, BN I 197.
- Gomulicki J. W., *Kompleks fizyczny Węgierskiego*, „Prosto z mostu”, 1935, nr 26.
- Gomulicki J. W., *Krzywdy Naruszewicza*, wstęp w: Adam Naruszewicz, *Liryki wybrane*, Warszawa 1964.
- Gomulicki J. W., *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*, wstęp w: Tomasz Kajetan Węgierski, *Wiersze wybrane*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1974, s. 5-62.

- Gomulicki J. W., *Nad klawiaturą „Organów” Kajetana Węgierskiego*, w: Tomasz Kajetan Węgierski, *Organy. Poema heroiki-komiczne w sześciu pieśniach*, opr. J. W. Gomulicki, Warszawa 1956, s. 47-103.
- Graciotii S., wstęp w: Ignacy Krasicki, *Wybór liryków*, opr. S. Gracioti, Wrocław, 1985, s. III-XXV.
- Guzek A. K., *Tomasz Kajetan Węgierski*, hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, t. II, s. 576.
- Janion M., *To jest klasycyzm tragiczny*, wstęp w: Ryszard Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 5-12.
- Jasienica P., *Rzeczpospolita obojga narodów. Część trzecia: dzieje agonii*, Warszawa 1972.
- Kaczyński P., *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*, Wrocław 2001.
- Kleiner J., *Pierwszy cykl „Satyr” Krasickiego, Drugi cykl „Satyr” Krasickiego, Krasickiego „Bajki i przypowieści”* w: tegoż, *O Krasickim i Fredrze*, Warszawa 1956 s. 51-188.
- Kleiner J., *Ignacy Krasicki i jego wiek*, w: Juliusz Kleiner, *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964.
- Klimowicz M., *Literatura oświecenia*, Warszawa 1990.
- Klimowicz M., *Oświecenie*, Warszawa 1999.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
- Kostkiewiczowa T., *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa T., *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971.
- Kostkiewiczowa T., *Liryka*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 274-278.
- Kostkiewiczowa T., *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964.
- Kostkiewiczowa T., *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.
- Kostkiewiczowa T., *Oda*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 322-329.
- Kostkiewiczowa T., *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.

- Kostkiewiczowa T., *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997.
- Kostkiewiczowa T., *Wypowiedź z pogranicza. Uwagi o ambiwalencjach pamfletu w piśmiennictwie polskim XVIII wieku*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”. Sectio FF Philologiae: Literatura, Historia, Natura, vol. XX/XXI, 2002/2003, s. 63-70.
- Kott J., wstęp w: *Poezja polskiego oświecenia. Antologia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1956.
- Kott J., wstęp w: Stanisław Trembecki, *Pisma wszystkie*, oprac. J. Kott, t. 1, Warszawa 1953.
- Kremser K., *List poetycki w świadomości literackiej XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, 1970, z. 1.
- Kubiak Z., wstęp w: Homer, *Dzieła*, t. 1, Warszawa 1990.
- Libera Z., *Oświecenie*, w: Zdzisław Libera, Jadwiga Pietrusiewiczowa, Jadwiga Rytel, *Od średniowiecza do oświecenia*, Warszawa 1989.
- Łanowski J., wstęp w: Homer, *Iliada*, Wrocław 1972, BN II – 17.
- Łobaczewskiej S., *Beethoven*, Warszawa 1984.
- Maciejewski J. *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*, Seria II, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 5-127.
- Maciejewski J., *Literatura barska (1767-1772)*, w: [prac. zbior.] *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, Kraków 1972, s. 59-89.
- Maślanka J., wstęp w: Ignacy Krasicki, *Myszeidos pieśni X*, Wrocław 1982, BN I – 244.
- Matuszewska P., *List poetycki*, hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, t. I, s. 582-583.
- Matuszewska P., *List poetycki w świadomości literackiej polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki”, 1970, z. 2.
- Matuszewska P., *List poetycki*, hasło w: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002, s. 278-283.
- Orieux J., *Wolter czyli królewskość Ducha*, przekł. K. Arustowicz, Warszawa 1986.
- Ossowska M., *Zarys aksjologii stoickiej*, w: tejże, *O człowieku, moralności i nauce*, Warszawa 1983.
- Pąkińska M., *Hedonistyczna etyka Epikura*, Warszawa 1959.
- Pelc J., „Treny” Jana Kochanowskiego, Warszawa 1972.

- Pelc J., *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993.
- Pianko G., „*Batrachomyomachia*” i poemat heroikomiczny w literaturze europejskiej, „*Meander*”, 1947, z. 3.
- Platt J., *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967.
- Pokrzywniak J. T., *Motywy religijne w twórczości Ignacego Krasickiego*, w: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, prac. zbior. pod red. T. Kostkiewiczowej, Lublin 1995.
- Pokrzywniak J. T., *Wstęp w: Ignacy Krasicki, Satyry i listy*, opr. J. T. Pokrzywniak, Wrocław 1988, LIX-LXXIV.
- Przybylski R., *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Pusz W., *Próba charakterystyki pseudoklasyycznego poematu heroikomicznego*, „*Prace Polonistyczne*”, 1970, nr 26.
- Sądziejowa H., *Zarys metryki greckiej*, w: *Metryka grecka i łacińska*, prac. zbior. pod red. M. Dłuskiej i W. Strzeleckiego, Wrocław 1959.
- Sinko T., *Technika i artyzm Homera*, w: tegoż, *Zarys historii literatury greckiej*, Warszawa 1959, t. I, s. 99-135.
- Sinko Z., *Les adaptations polonaises des Epîtres de Voltaire par Tomasz Kajetan Węgierski*, w: *Voltaire et Rousseau en France et en Pologne*, „*Les Cahiers de Varsovie*” 1982, nr 10.
- Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002.
- Smolarski M., *Studia nad Wolterem w Polsce*, Lwów 1918.
- Snopek J., *Objawienie i oświecenie. Z dziejów liberyzmu w Polsce*, Warszawa 1986.
- Snopek J., *Tomasz Kajetan Węgierski (1756-1787)*, w: *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1992 t. 1., s. 658-673.
- Sperber D. i Wilson D., *Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*, w: *Ironia*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2002.
- Szastyńska-Siemion A., wstęp w: *Pindar, Wybór poezji*, Wrocław 1981, BN II – 191, s. XXXVII-XLVII.
- Szastyńska-Siemionowa A., *Archilochos*, hasło w: *Słownik pisarzy antycznych*, pod red. A. Świderkówny, Warszawa 1990, s. 83-84.
- Szczepaniec J., *Rola drukiarstwa w życiu literackim polskiego oświecenia. Zarys wybranych zagadnień*, w: *Problemy literatury polskiego oświecenia*,

Bibliografia

- w: *Problemy polskiego oświecenia*, Seria I, red. Z. Goliński, Wrocław 1973, s. 49-106.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Wantuch W., *Cykl liryczny – tomik – seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, prac. zbior. pod red. K. Jakowskiej, B. Olech, K. Sokołowskiej, Białystok 2001, s. 573-582.
- Wojtowicz W., *Milczenie bogów. Szkice i studia o liryce oświecenia*, Warszawa 2006, s. 27-61
- Woźnowski W., *Bajka w literaturze polskiego oświecenia*, Wrocław 1974.
- Woźnowski W., *Pamflet obyczajowy w czasach Stanisława Augusta*, Wrocław 1973.
- Woźnowski W., *Pamflet*, hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Warszawa 1996, s. 383- 385.
- Wójcik A., *Talent i sztuka. Rzecz o poezji Horacego*, Wrocław 1986.
- Zabłocki S., *Stanisław August jako inicjator przekładów z Horacego*, w: tegoż, *Od prenesansu do oświecenia. Z dziejów inspiracji klasycznych w literaturze polskiej*, Warszawa 1976, s. 216-232.
- Zienkowska K., *Stanisław August Poniatowski*, Wrocław 1998.
- Ziętarska J., *Ludzie Oświecenia o roli przekładów*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, prac. zbior. pod red. Z. Golińskiego, Wrocław 1973.
- Ziętarska J., *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*, Wrocław 1969.

Indeks osobowy

A

Agamemnon 226
Aleksandrowicz Jan Alojzy 187
Aleksandrowska E. 49
Anakreont 224
Ancuta Jan 198
Apulejusz 196
Archiloch 179, 180, 181
Ariosto Ludovico 168
Arustowicz K. 190
Arystoteles 168, 180, 183, 243
August 203

B

Baczko Bronisław 74, 76, 114, 116,
117, 154, 242
Bąkowska E. 49
Beethoven Ludwig van 145, 236
Berquin 237
Beuchot M. 251, 252
Bielaski 130
Bielawski Józef 100, 131, 182, 186,
191, 192, 193, 194
Bieliński Stanisław 82, 84, 176, 184
Bolibrik N. P. 13, 14, 15, 16, 17

Bogusławski W. 248
Boileau Nicolas 106, 131, 162, 169,
172, 181, 208, 232, 249, 250
Bonafini Catarina 191
Borowy Waclaw 10, 11, 17, 26, 114,
162, 178
Branicki Franciszek Ksawery 187
Buchwald-Pelcowa P. 59

C

Calvino Italo 66
Celeryna 25, 27, 28
Charon 196
Chaunu P. 49
Chmielowski Benedykt 172
Chodkowski A. 235
Chomiński J. 236
Chomiński J. M. 86
Chreptowicz Joachim 197
Chrzanowski Ignacy 113
Coignet Horace 235
Cyceron 39
Czartoryscy 187
Czartoryska 189
Czyż Antoni 12, 162, 172, 248, 255
Czyż Jan 198

D

Danesi Alessandro 76
Danielewicz J. 179
Delacroix Eugène 145
Demostenes 39
Denis święty 196
Diderot 235
Diogenes 89
Dis 196
Dłuska M. 180
Dmochowski F. K. 217, 218

E

Engels Fryderyk 14
Epikur 87, 89, 120, 121, 123
Estreicher Karol 8, 9, 10

F

Filip Orleański 190
Fredro Aleksander 133
Freud Zygmunt 17

G

Gagnebin Bernard 238
Gawecki B. J. 157
Gluck 236
Głowiński M. 199, 225
Goliński Z. 22, 23, 49, 164, 166, 218, 230
Gomulicki Jerzy Wiktor 8, 9, 11, 12, 19, 22, 25, 26, 29, 36, 52, 67, 71, 92, 115, 146, 147, 157, 162, 163, 169, 171, 172, 178, 182, 188, 192, 195, 199, 214, 237, 238, 248, 249, 250, 253, 255

Graciotti Sante 113, 115, 151, 159
Guzek A. K. 178

H

Haydn Joseph 145
Herster 188
Hilas 25, 27
Hiob 74, 114, 116
Homer 30, 31, 77, 94, 106, 168, 196, 233
Horacy 19, 34, 50, 55, 69, 84, 131, 143, 153, 177, 180, 181, 208
Hume David 74

I

Issaurat Aleksandra 201
Izyda 197

J

Janion Maria 145
Jasienica Paweł 44
Jasiński Jakub 45
Jędrkiewicz E. 196
Joachimowicz L. 150
Joseph de Maisonneuve 190
Jowisz 196
Jurewicz O. 55

K

Kaczyński Paweł 13, 14, 141, 158, 219, 249
Kadulska Irena 248
Kalwiński Daniel 192
Karpiński Franciszek 115
Kierkegaard Søren 17

Kleiner Juliusz 113, 133
Klimowicz Mieczysław 11, 13, 14,
162, 177
Kniaźnin Franciszek Dionizy 71,
115, 120, 134, 144, 224
Kochanowski Jan 60, 153, 222
Kołłątaj Hugo 62
Konarski Szymon 62
Konrad 147
Kopaliński Władysław 146
Korolko M. 128, 186
Kostkiewiczowa Teresa 12, 23, 28, 54,
69, 71, 93, 109, 114, 115, 116,
118, 119, 120, 134, 143, 144,
161, 179, 183, 189, 198, 202,
203, 207, 210, 213, 218, 224
Kott Jan 114
Kowalska M. 114, 116
Krasicki Ignacy 11, 83, 109, 113,
114, 115, 119, 133, 145, 159,
161, 163, 164, 165, 166, 167,
168, 169, 170, 172, 175, 184,
217, 255, 257
Kremser K. 69
Kubiak Z. 30
Kwintus Horacjusz Flakkus 55

L

Le Grand Frederic 63
Lenin Włodzimierz 14
Libera Zdzisław 177
Locke John 62, 74, 157, 229
Loyola Ignacy 59
Lubomirska Elżbieta 190
Lubomirski Stanisław Herakliusz
59, 187, 219

Ł

Łanowski J. 30
Łobaczewska Stefania 145
Łubieński 118, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 159, 219
Łuskina Stefan 72, 73, 100, 172, 187

M

Maciejewski Janusz 22
Marmontel J. F. 8, 231
Maślanka Julian 164, 166, 167
Matuszewska Przemysława 36, 69,
70
Merkury 196
Mickiewicz Adam 54, 145, 151, 153
Młodziejowski Andrzej 187
Monteskiusz (Montesqieu) 8, 74, 75,
99, 154, 231, 250
Morsztyn Jan Andrzej 148
Mozart Wolfgang Amadeusz 23, 145

N

Naruszewicz Adam 21, 22, 23, 24,
26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35,
36, 37, 52, 65, 71, 100, 101,
114, 115, 133, 192, 214, 216,
255
Necikowski 74, 114, 116

O

Offenbach Jacques 195
Ogiński 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
158, 187, 195
Oraczewski J. W. 42
Orieux J. 190

Ossowska M. 121
Owidiusz 191
Owsiński K. 248
Ozyrys 197

P

Paweł święty 194, 195, 197
Pąckińska M. 87, 121
Pelc J. 59, 60, 150
Penelopa 189, 190
Petsch D. 155
Pianko G. 57, 161
Piechnik L. 23
Pietraszko S. 218
Pietrusiewiczowa Jadwiga 177
Pindar 28, 33
Platon 33
Platt J. 26, 133, 214, 216
Podbielski H. 180
Pokrzywniak J. T. 114, 133
Poniatowscy 187
Poniatowski Stanisław August 21,
44, 45, 63, 256
Poniński Adam 187
Pope 231
Potocka Aleksandra 209, 221, 223,
225, 226
Potocka Elżbieta 191
Potocki 48, 58, 60, 61, 62, 63, 76, 188
Poussin Nicolas 145
Przybylski Ryszard 54, 55, 116, 145
Pusz W. 57, 161

R

Racine Jean-Baptiste 106
Raymond Marcel 238

Rej Mikołaj 43
Roszkowska W. 59
Rousseau Jean-Baptiste 191
Rousseau Jean-Jacques 8, 19, 78, 87,
90, 120, 123, 154, 170, 185,
229, 232, 235, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 245, 246,
248, 252, 254
Ryłko Z. 76, 156
Rytel Jadwiga 177

S

de Sade 88, 95
Sapieha Kazimierz Nestor 187
Sądejowa H. 180
Seneka 93, 123, 150
Sękowski J. 55
Sęp Szarzyński Mikołaj 59
Sinko T. 30, 77, 232
Sinko Z. 77
Słowacki Euzebiusz 162
Słowacki Juliusz 224, 226, 227
Smith A. 155
Smolarski Mieczysław 10, 178, 181,
250
Snopek Jerzy 23, 75, 182, 195
Sokrates 147
Sowiński A. 76, 156
Sperber D. 225
Stanisław August 36, 43, 44, 113,
143, 167, 173, 179, 219
Starnawski J. 113
Strzelecki W. 180
Szastyńska-Siemion A. 28, 179
Szczepaniec J. 49
Szczęsny S. 12, 162, 248
Szembek Izidor 188

Szturc W. 224

Szymczak M. 186

Ś

Świderkówna Anna 93, 123, 179

Świerzawski K. 248

T

Tasso Torquato 168

Tatarkiewicz Władysław 89, 126,
155

Teokryt 25

Trembecki Stanisław 11, 103, 104,
105, 106, 114, 115, 137, 192,
220, 254, 255

W

Watteau Jean Antoine 145

Weber 236

Wergiliusz 106, 168, 196

Werter 153

Węgierski Tomasz Kajetan 7, 8, 9,
10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27,
28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43,
45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53,
55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71,
72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80,
81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
98, 99, 100, 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 113, 114, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 123, 124, 125,

126, 127, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 142, 143, 144,
145, 146, 147, 148, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 161, 162, 163, 164,
168, 169, 170, 171, 172, 173,
174, 175, 176, 177, 178, 179,
181, 182, 183, 184, 185, 186,
187, 188, 189, 190, 191, 192,
193, 194, 195, 196, 197, 198,
199, 201, 202, 203, 204, 205,
207, 208, 209, 210, 211, 212,
213, 214, 215, 216, 217, 219,
220, 221, 222, 223, 224, 225,
226, 227, 229, 230, 231, 232,
234, 235, 236, 237, 238, 239,
240, 241, 242, 243, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 256, 257

Wieniewski I. 77

Wilczewscy 13, 141, 142, 219

Wilkowska-Chomińska K. 236

Wilson D. 225

Wojtowicz Witold 16, 17

Wolter 8, 10, 19, 74, 75, 76, 77, 78,
90, 99, 106, 116, 120, 123,
137, 154, 156, 162, 170, 171,
172, 177, 178, 181, 182, 185,
189, 190, 191, 193, 196, 197,
198, 216, 229, 231, 232, 234,
235, 249, 250, 251, 252, 253,
254, 255

Woyna Franciszek 118, 141, 143,
144, 159

Woźnowski Waław 42, 43, 133,
179, 183

Wójcik A. 34, 84, 180

Wybicki Józef 92

Z

Zabłocki S. 143

Zamoyski Jędrzej 103, 107, 108, 110,
119, 142

Zienkowska K. 45, 63

Ziętarska Jadwiga 230, 231, 232

Znamienowski Cz. 157

Zoil 10, 33, 178

Ż

Żeleński (Boy) Tadeusz 75