

ANNA DOBAKÓWNA

SIELANKA
KOŃCA XVIII I PIERWSZEJ POŁOWY XIX WIEKU
WOBEC POLSKIEJ TRADYCJI GATUNKU

Jest coś frapującego w fakcie, że sygnowany znakomitymi nazwiskami Kochanowskiego, Szymonowica, Zimorowica gatunek literacki, wielce w staropolszczyźnie popularny, po latach przytąjenia został przywrócony do łask zarówno przez poetów, jak i przez czytelników, a nawet teoretycy zwrócili na niego baczną uwagę. Nie będziemy jednak śledzić, dlaczego tak się stało, jaki układ warunków to sprawił. Pominąć również wypadnie szereg problemów, które kuszą obietnicą ukazania przedmiotu badań w pełnej krasie jego historycznoliterackiej doniosłości. Niektóre z nich były zresztą podejmowane: wiemy, jakie zachodnioeuropejskie kierunki filozoficzne i literackie przenikały do Polski za pośrednictwem sielanki, jakie wyznaczono jej miejsce wśród innych gatunków okresu Oświecenia i jaką misją obdarzyl ją okres przełomu romantycznego. Sporo powiedziano również o sielskiej twórczości poszczególnych poetów, tych zwłaszcza, którzy na Parnasie ówczesnym niepoślednie zajęli miejsca. Nietrudno też w literaturze przedmiotu wskazać uwagi świadczące o zainteresowaniu badaczy dla wzajemnych powiązań artystycznych między najbardziej wówczas znaczącymi sielankopisarzami.¹

Wyliczenie to — bynajmniej nie pełne — wskazuje na jedną wspólną cechę wielu poniesionych już trudów naukowych, i starszych, i tych z ostatnich lat: skupiają one wprawdzie uwagę na sielance, a także na różnych kontekstach, w jakie można ją wpisywać zależnie od stawianych sobie celów, ale zasadniczo dzieje się to w obrębie zarysowanych ostro granic chronologicznych. Wybitnie sprzyja temu notowane wtedy zjawisko sielankomanii oraz tak wielkie zaangażowanie się w twórczość sielską kilku znanych poetów, że niektóre nazwiska trwale skojarzyły się z nazwą gatunku i występują niemal jako jej synonimy. I liczba wierszy sielankowych, i tym bardziej historycznoliteracka ważkość tego, co się w tej masie dokonywało na przełomie XVIII i XIX w., stanowią dla historyka literatury zbyt cenny materiał, aby

¹ Nie cytujemy tu tych prac, gdyż niektóre z nich uwzględniamy w odpowiednich miejscach niniejszego artykułu.

mógł przejść obok nich obojętnie. Dzięki tak ukierunkowanym badaniom stosunkowo bogata jest aktualna wiedza o sielankach Franciszka Karpińskiego, Jana Pawła Woronicza, Wincentego Reklewskiego, Kazimierza Brodzińskiego, a także o wielu procesach ogólnoliterackich, jakie wkroczyły i w te rozległe rejony poezji, o ich asymilacji, przekształceniach, koligacjach. Natomiast nie podjęto ich u Stefana Witwickiego, którego *Piosnki sielskie* — wydane nieco później — zostały też poza kręgiem obserwacji.

Najdoskonalsze nawet sproblematyzowanie badań ograniczonych jednak do jakiegoś zamkniętego okresu akceptuje mimochodem dość poważny brak, rysujący się tym wyraźniej na tle już uzyskanych wyników naukowych. Przy takim postępowaniu zatracą się bowiem, istotny w przypadku operowania pojęciem gatunku, aspekt jego ciągłości. W praktyce szczegółowa analiza któregoś z ogniw — niemal automatycznie i jakby nieświadomie — izoluje badaną cząstkę z całego historycznego ciągu przekształceń gatunkowych, bez pardonu odcinając ją od tego, co nazywamy tradycją² danego gatunku.

Badania zorientowane genologicznie mają w takiej sytuacji szczególnie wdzięczne zadanie: należy do nich pokazanie ciągłości w trwaniu gatunku, rekonstrukcja zwykle targanych „złączy” między pozornie odległymi jego mutacjami, czyli uświadomienie tego, w jaki sposób dany gatunek, rządzący się wewnętrznymi, uwarunkowanymi strukturą prawami, przystosowuje się do zmiennych warunków zewnętrznych nie tracąc jednocześnie kontaktu z przeszłymi etapami swego rozwoju i zdobytych doświadczeń artystycznych.

Teoretycznie motywowana konieczność zajęcia się jednym z wielu możliwych do podjęcia w interesującym nas materiale zagadnień — problemem ciągłości gatunku poprzez dotarcie do funkcjonowania w jego dziejach tradycji gatunkowej, staje się w przypadku sielanki pełną obiecujących niespodzianek przygodą, i to z trzech co najmniej powodów: wspomnianej już rangi artystycznej pierwszych polskich skotopasek; znaczenia, jakie odegrali w literaturze omawianego okresu ich następcy — „pienia wiejskie”; świadomego sięgania do tego, czego dokonali poprzednicy, traktowani zresztą — także w normatywnych wypowiedziach teoretycznych — jako wzór do naśladowania. Naturalnie jest to również ujęcie aspektowe, co trzeba tym silniej podkreślić, że poza zasięgiem niniejszego artykułu pozostanie szereg spraw ważnych i czynników, które pospołu z tradycją gatunku złożyły się na kształt omawianej sielanki. Niemniej aspekt to ważny i dlatego należy go postawić obok innych, które już dostrzeżono.

² Artykuł niniejszy w pełni respektuje teoretyczne rozwiązanie problemu tradycji literackiej jakie zaproponował J. Sławiński (*Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [W.: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej maj 1965*, [Warszawa 1967], s. 8—30). Uwzględniono także M. Głowińskiego wstępny rozdział pracy *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, [Warszawa 1962], noszący tytuł „Problemy tradycji literackiej” (s. 9—43). Jedyłą wątpliwość nasuwa sformułowane w nim ujęcie tradycji jako składnika li tylko prądu. Wydaje się, że można mówić również o tradycji gatunku w niczym istotnie nie naruszając Głowińskiego koncepcji tradycji literackiej.

Co to znaczy badać tradycję gatunku w jakimś dowolnie obranym momencie jego dziejów? Wydaje się, że można zaproponować następującą odpowiedź na tak sformułowane pytanie: Trzeba dotrzeć do tego, które elementy struktury wykazują największą żywotność, w jaki sposób aklimatyzują się one w zmiennej przecież aurze literackiej, w jakich kierunkach wypuszczają nowe pędy. Trwanie minionych doświadczeń gatunku, ich udział w tworzeniu nowych jego kształtów to — jak wiadomo — nie tylko pozytywne nawiązywanie do zastanej spuścizny, ale także aktualizacja w nowych warunkach historycznoliterackich postaw poprzedników i także negacja tego, co było.

W interesujących nas latach uznano literaturę za jeden ze środków w walce o wychowanie nowego społeczeństwa, zaakceptowano na jej terenie — różnie zresztą rozumiane — ludowość i narodowość, a równolegle sprawy jednostki zajętej wyłącznie sobą. Odbicia tych prądów można się dopatrzeć chyba we wszystkich wtedy uprawianych gatunkach literackich, co sprawia, że samo stwierdzenie obecności któregoś z nich, lub nawet kilku równocześnie, o danym gatunku nic zgoła nie mówi. Jego obraz możemy otrzymać dopiero wówczas, kiedy pokusimy się o odtworzenie procesu reakcji struktury gatunku na postawione przed nim zadania, których dotąd nie pełnił.

Od razu też bardzo ważne zastrzeżenie — celem niniejszego artykułu nie jest wytropienie tzw. wpływów.³ Tego typu wzmiankami służy zresztą literatura przedmiotu, a fakt, że można je było poczynić, też pośrednio świadczy o potrzebie zajęcia się problemem tradycji gatunku. Wpływy zaś to tylko odpryski zagadnienia sięgającego znacznie głębiej, do warstwy konstytutywnych cech gatunkowych. Uwagi o tym, jak sielankopisarze korzystali ze schedy po swoich poprzednikach i co dla nich w tej tradycji było godne trwania, kontaktu z nową rzeczywistością literacką, nie mogą być odczytane jako kolejny traktat „wpływologiczny” choćby dlatego, że porównanie dwu czy nawet kilku pisarzy⁴ odbywa się zwykle z pominięciem problematyki gatunku, do którego tu ostatecznie wszystko się sprowadza. Będziemy więc mówić o kontynuacji pewnych cech sielanki, o analogiach i przemianach mających u podstawy wcześniej wykształcone funkcje poszczególnych elementów struktury,

³ O różnicy między wpływem a tradycją obszernie traktuje Głowiński (op. cit., s. 19—25).

⁴ W literaturze przedmiotu występuje ono często, ale właściwie dla braku motywacji jest to tylko pewien sygnał. Poprzestanie na nim niczego nie wyjaśnia, a więc nie przystaje też do problematyki genologicznej. To ostatnie sformułowanie dotyczy również prac, w których stwierdza się generalny zwrot literatury okresu Oświecenia do dawnej twórczości rodzimej, gdyż traktują one sprawę zbyt ogólnie, operując pojęciami nadrzędnymi w stosunku do pojęcia gatunku. Są natomiast wielce przydatne ze względu na zarysowanie szerokiego kontekstu dla dociekań bardziej szczegółowych, takich jak niniejsze, które w zasadzie ograniczają się do obserwacji praktyki poetyckiej w ramach jednego gatunku. Pierwsza z wymienionych grup zawiera przede wszystkim wstępy do kolejnych wydań *Wiesława* (np. M. Gawalewicz 1886, R. Wydźgi 1928, A. Bara 1948), druga pozycje typu: I. Chrzanowski, *Poezja stanisławowska*, [W:] *Studia i szkice, rozbiory i krytyki*, Kraków 1939, t. I; S. Pietraszko, *Z dziejów poetyki klasycystycznej w Polsce*, „Prace Literackie”, III (1962); tenże, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966.

nie zapominając przy tym, że obserwacja wymienionych zjawisk pozostawia na uboczu wiele zagadnień równie istotnych, a wnioski o rozpatrywanych tekstach ograniczają się jedynie do tego, co bezpośrednio wiąże je z sielanką staropolską. Z całego bogactwa problemów wybieramy tylko ten jeden, a z pogmatwanego splotu tradycji wydzielamy tylko jedną jej nitkę — staropolską.

Dysponujemy — według utartego rozumienia — materiałem w swej jednorodności mimo wszystko różnym: sentymentalny Karpiński obok „narodowego” Woronicza, z etykietkami ludowości paradujący dwaj towarzysze broni, Reklewski i Brodziński, oraz Witwicki, o którym nie wiadomo, co właściwie w sielskiej materii sądzić. Badanie zamazuje zwykle tak wyraźne podziały i burzy kategoryczność określeń, ale nawet po dokonaniu tego zabiegu wypadnie stwierdzić, iż z wymienionymi nazwiskami rzeczywiście w jakiejś mierze wiążą się odmienne mutacje gatunku, powstałe w wyniku angażowania sielanki ówczesnej przez różne teorie literackie i nie tylko literackie.

Rozstrzelenie to jest faktem wewnątrzgatunkowym, gdyż jednak w każdym przypadku mamy do czynienia z sielanką. Jego obecność obiecuje — jak się zdaje — pewne korzyści, bo gwarantuje wnioskowi motywację opartą na odmiennych, a przecież tak bliskich sobie i wyrosłych z tego samego pnia utworach. Możliwość objęcia różnych odmian jedną nazwą gatunkową wynika także z tego, iż ich zaplecze stanowi ogniwo bardziej jednorodne, zwarte, z którym one wszystkie w jakiś sposób się wiążą i do którego dają się sprowadzić.

To wspólne dziedzictwo — sielanka staropolska — dla większej przejrzystości sprowadzone również do kilku nazwisk najbardziej znaczących, nazwisk obecnych zresztą w życiu literackim lat, które tutaj penetrujemy, ma stosunkowo wyraziste oblicze gatunkowe. Od innych odróżnia się specjalnym podkreśleniem swej literackości, którą nazwano dlatego odkrytą lub ujawnioną. Widać ją w stosunku dawnych sielankopisarzy polskich do twórczości mistrzów klasycznych oraz w budowie cykli i pojedynczych utworów.⁵

Konsekwencją takiej koncepcji sielanki w jej staropolskim wydaniu jest przy dwupłaszczyznowej budowie uprzywilejowanie drugiego planu oraz związana z tym jej swoboda w poruszaniu rozmaitych spraw, prowadząca do tzw. różnotematyczności i w poszczególnych utworach, i w ramach cykli. Drugi plan to różnego rodzaju przytoczenia, a szczególnie często pieśń, chętnie przywoływana dla możliwości opisu, na jaki pozwalała pasterzowi, który ją stworzył, i nawet temu, kto poprzestał na odtworzeniu znanego sobie śpiewu. W sielance staropolskiej dominuje twórczość pasterska utożsamiona z pieśnią, podporządkowując sobie narratora, bohaterów oraz świat otaczający. I to twórczość zachłyśnięta możliwościami kreacyjnymi,

⁵ Problematykę tę przedstawiono dokładniej w artykule: A. Dobakówna, *O sielance staropolskiej. Szkic problematyki*, „Pamiętnik Literacki”, LIX (1968), z. 3, s. 3—28. Sformułowane tam wnioski są punktem wyjścia obecnych spostrzeżeń, stąd konieczność częstych konfrontacji. — Termin „nastawienie estetyczne” pojawia się tu wyłącznie w takim znaczeniu, jakie przysługiwało mu w poprzedniej pracy, gdzie wiązał się z literackością odkrytą czy ujawnioną.

świadoma artystycznych swych aspiracji i dokonań, eksponująca ponad wszystko własne walory estetyczne. Pieśń jest więc prezentowana w utworze przede wszystkim jako dzieło sztuki domagające się uznania dla swej niezniszczalnej urody poetyckiej. Czasem przytoczenie pełni funkcję przekazu o tych sprawach z życia pasterzy, które z ich twórczością niewiele miały wspólnego, ale tu z kolei również pośredniczy literatura w postaci chociażby uzusu klasycznego.

To pobieżne wyliczenie cech charakteryzujących pierwszy okres rozwoju sielanki w Polsce wydaje się jawnie niezgodne z określeniami, które zrosły się z sielską twórczością obecnie omawianych poetów. A jednak w obydwu przypadkach mówimy o sielance, zupełnie tak, jakby nic się nie zmieniło lub jakbyśmy nie chcieli dostrzec zmian. Warunki pozaliterackie, znacznie w stosunku do dawnych odmienione, wywierały na całą literaturę, a więc i na każdy z gatunków, właściwą sobie presję, do której te musiały się dostosować pod groźbą przerwania linii rozwoju. Sielanka przeszła przez tę próbę w nadzwyczajnej formie. Spróbujmy przeanalizować, które to z elementów struktury obdarzyły ją tak rozwiniętymi zdolnościami adaptacji, że nie tylko przetrwała, ale nawet dostąpiła awansu na Parnasie i zyskała uznanie, zdobyte szczególnymi zasługami w postaci przetarcia szlaków procesom o doniosłości wykraczającej daleko poza granice gatunku.

Nawet powierzchowna konfrontacja upodobań sielanki staropolskiej ze znanymi założeniami sentymentalizmu polskiego wykazuje natychmiast zasadniczą różnicę. Toć przecież mistrza Karpińskiego najbardziej — jak wiemy — interesowała emocjonalna strona natury człowieka. Nie jest zaś możliwe, żeby sielanki — jeden z głównych filarów jego sławy — zostały poza kręgiem tych fascynacji poety. Zresztą to dzięki nim właśnie mianowano go „poetą serca”...

Pamiętając w dalszych rozważaniach o charakterystyce sielanki staropolskiej zechcemy wykazać, jak późniejsze odmiany gatunku karmiły się sokami przeszłości. Zacznijmy od eliminacji. W większości utworów został zarzucony podział na dwa plany. Wprowadzenie, i tak poprzednio nieraz pomijane, okazało się zbędne, a tym samym zyskał jeszcze na znaczeniu „drugi” plan, wyzwolony teraz jakby spod jarzma pośrednictwa. Choć przekształcenie to miało daleko idące konsekwencje, a liczebna przewaga dowodzi jego celowości, nie te teksty jednak najbardziej nas interesują, gdyż w nich wyklarował się już pewien typ zmiany i dlatego swoją zdecydowaną jednoplanowością zbytnio — jak dla naszych celów — odbiegają od konstrukcji uprzywilejowanej poprzednio. Zajmiemy się natomiast głównie sielankami, które stanowią niejako pomost między jednymi a drugimi, pozwalają odczytać, w jaki sposób na centralne miejsce utworu, zarezerwowane dawniej dla twórczości pasterkiej, wkroczyły inne wartości, nasamprzód człowiek, i to zapatrzony przede wszystkim we własne „ja”.

Związane z ostatnio wymienioną zmianą przejście od nastawienia estetycznego do psychologicznego dokonywało się stopniowo. Ponieważ wszelkie generalizowanie z natury rzeczy prowadzi do uproszczeń, a także nie rejestruje niuansów, które właśnie składają się na skomplikowany proces zaszczepiania i wzrostu nowego na starej

glebie, poprzestaniemy raczej na dokładniejszym przyjrzeniu się wybranym tekstom, uważając je za daleką od wyczerpania egzemplifikację poczynionych uwag ogólnych.

Oto mamy Brodzińskiego *Sielankę o Filonie*.⁶ Tytuł idealnie spełnia postulaty sentymentalizmu. Prędko jednak orientujemy się, że sugestia tytułu wiedzie na fałszywy trop, ów Filon został bowiem „utożsamiony” z wykonywanymi przez siebie pięknymi pieśniami. Człowieka zredukowano do pewnej jego umiejętności, co z jednej strony daje pojęcie o randze, jaką nadal tej umiejętności przypisywano, a z drugiej — o minimalnym zainteresowaniu dla tego, co prócz niej człowiek reprezentuje. Stąd też więź między Filonem a jego bezimiennym przyjacielem powstała i trwa nadal na płaszczyźnie nie osobowej, ale rzecz można artystycznej.

Prędzej zimy skowronek, ryba łąk zapragnie,
Gaje słowik opuści, a macierza jagnie,
Rychlej Apollo liście Dafnie ukochane
Niżeli ja Filona spominać przestanę.

I, s. 143

— takie zadeklarowanie dozgonnej przyjaźni opiera się na rozwiniętym (w. 8-20) następnie stwierdzeniu:

On tak śpiewa jak słowik na gałązce brzozy.

I, s. 142

Rzeczywistym bohaterem *Sielanki o Filonie* nie jest pasterz, lecz pieśń, jej piękno, które jednak ma moc zniewalania serc ludzkich, a więc będąc przeżyciem staje się w pewnym sensie wartością psychologiczną. Tego minimalnego odchylenia nie niweczy przywołanie bóstw, stałych towarzyszy pasterskiej braci, oraz wzmianka o Górach Sykulskich, co wskazuje na znane nam starsze teksty, do których upodobań ten — mimo zmiany — nawiązuje tak wyraźnie. Również wykonawca śpiewu — zapewne nie bez związku z owym psychologicznym ujęciem piękna — wyemancypował się na tyle, że nawet we wprowadzeniu (6 początkowych wersetów) odsunął narratora-pośrednika, licząc tylko na siebie.

W Karpińskiego⁷ *Pożegnaniu z Lindorą w górach* natomiast cała odmienność od dobrze skądinąd znanego i — jak widzieliśmy — żywotnego jeszcze sposobu postę-

⁶ Utwory Brodzińskiego cytuję się według wydania: *Poezje*, t. I, II, opr. i wstępem poprzedził Cz. Zgorzelski, Wrocław 1959. Wszelkie podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, wprowadziła autorka.

⁷ Jego teksty cytuję się według wydania: *Wybór poezji*, opr. W. Jankowski, BN 1 89, Kraków 1926. — Ze względu na ważne w skotopasce staropolskiej zjawisko cykliczności ciekawa jest propozycja M. Szyjkowskiego, żeby wszystkie sielanki autora *Tęskności na wiosnę* uważać nie za pojedyncze, zamknięte w sobie obrazki, ale za pewną swoistą całość, pamiętnik, w którym posłużono się alegorią miłosną (*Gessneryzm w poezji polskiej*, „Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny”, s. III, t. VIII (1916) 195).

powania w skotopasce polega na wymianie: miejsce pieśni w strukturze utworu zajmuje wyjątkowa uroda pasterki. Zabieg ten wydał się aż tak niepozorny i mało znaczący, że nie pociągnął za sobą dalszych przetasowań — powab dziewczyny, identycznie jak w sielance staropolskiej piękno popisu śpiewaczego, odrywa wszystkich od ich zwykłych zajęć, jest przyczyną sławy całego otoczenia i rzeczą godną, aby donieść o niej potomności. Dawna hierarchia wartości została zachowana do tego stopnia, iż hołd składany urodzie kobiecej nie ma tu — jak by można było oczekiwać — motywacji psychologicznej. Chodzi wyłącznie o przeżycie estetyczne, o kontemplację piękna; do tego typu relacji sprowadza się związek między opuszczającą dotychczasowe miejsce pobytu pięknoscią a żegnającą ją gromadą pasterzy. Kategoria piękna została uwolniona od wyłączności skojarzeń z pieśnią, ale nadal pozostała w centrum zainteresowania:

Powiedzcie, lasy, i wy, góry dawne,
Czy piękniejszego co w tych stronach było?
Jak wy będziecie odtąd z tego sławne!
Lecz jak się prędko słońce wasze skryło!

s. 14

Na podstawie tego przykładu możemy sobie jednak dokładnie zdać sprawę, jak pozorne w takiej sytuacji i przy tym kierunku zmian było rzeczono status quo, jakie krucho już stopnie wiodły na szczyt, gdzie „po dawnemu” królowało piękno. Nie na darmo przecież pasterzy ogarnia żal z powodu odejścia pięknej Lindory...

Pewne podobieństwo dostrzegamy w Brodzińskiego *Kwiatosławie, czyli srogości Ziewanny* (II, s. 55—60), gdzie wprawdzie mówi się o śpiewaniu, lecz w przytoczeniu bohater — tym razem zaangażowany emocjonalnie — koncentruje swą uwagę na urodzie kochanki. Zauważmy przy tym, że np. u Szymonowica Dafnis w skotopasce o takimż tytule zostaje obdarzona urodą przez pieśni, których jest adresatką, blask ich poetyckiego piękna udziela się więc osobom i rzeczom, z natury go nie posiadającym. Lindora i Kwiatosława są piękne, rola słowa ogranicza się jedynie do ukazania ich urody. W każdym razie nastawienie estetyczne pozostało, zmienił się tylko „punkt zaczepienia”. W polu widzenia pojawił się człowiek, choć traktowany — jak przystało sielance świadomej własnego rodowodu — na kształt „dzieła sztuki”.

Te ramy okazały się jednak dla niego zbyt ciasne. Człowiek nie mógł przecież pozwolić, coraz bardziej świadomy swego „ja”, żeby odnoszono się do niego tak samo jak do rzeczy — nawet tych pięknych — które wytwarzał. Swoją zachłanność odkrył nie od razu, najpierw stając, oczywiście wraz z wieloma swoimi sprawami, jakby obok pięknej pieśni, która niby to po dawnemu była najważniejsza. Stopniowo nie wykonawca i słuchacz pieśni, ale człowiek traktowany jako osoba stał się bohaterem jednego z odgałęzień sielanki.

Proces wpisywania osobowości człowieka w estetycznie nastawioną sielankę, jaką wykształciła staropolszczyzna, został utrwalony w szeregu tekstach, co pozwala

dostrzec szczeliny, które przebiegając w różnych kierunkach spowodowały rozluźnienie ustalonej hierarchii ważności poszczególnych elementów struktury i w konsekwencji powstanie nowej. Trudno byłoby wskazać w omawianym materiale przykład tak wielkiego zafascynowania pieśnią, jakim jest Szymonowica *Wesele*, gdzie względy psychologiczne w ogóle nie znalazły się w polu widzenia sielanki mimo jak najbardziej sprzyjającej temu sytuacji. Dysponujemy natomiast takimi tekstami, w których tradycyjne nastawienie estetyczne splata się z psychologicznym. Nie ma potrzeby każdorazowo rozstrzygać o przewadze któregoś z tych dwu nastawień, gdyż nie to jest istotne. W szkicu niniejszym można chyba poprzestać na stwierdzeniu, że występuje taka dwoistość — bardzo znamienna w świetle interesującego nas zagadnienia — i zilustrować ją analizą wybranych tekstów.

A oto Karpińskiego *Korydon smutny na śmierć Palmiry* (s. 17 n.). Sytuacja żałobna jak w Zimorowica *Żalobie* i *Narzekalnicach* czy Szymonowica *Rocznicy*, bohater wprowadzony przez narratora i jak u Chełchowskiego w *Leśnych gwarach* pierwszym oraz wtórym motywujący brak pieśni niecodziennymi okolicznościami, w jakich się znalazł. Jej miejsce zajął inny typ przytoczenia — żal, którego nadawcą jest bezpośrednio sam pasterz. Narrator wprowadzony więc to osoba dotknięta nieszczęściem. Wylewa on w samotności swoje narzekanie, koncentrując się na stanie własnych uczuć. Wygrywający psychologiczną funkcję pominięcia pieśni w drugim planie utworu *Korydon* jednak z niej nie rezygnuje. Pojawia się ona (trzeci plan) jako fragment wygłaszanego żalu, a bohater przytacza ją po to, aby była przez pasterki powtarzana nad grobem jego ukochanej, ale także z nadmiaru własnej żaloby, której trzeba dać ujście, dzieląc z innymi:⁸

(monolog Korydona)

Przyjdźcie, pasterki, z okolicy całej,
Na grób jej kwiaty będziecie rzucały
I chodząc wkoło zimnej jej mogiły
Tę pieśń nuciły:

s. 17 (tu następuje podany w cudzysłowie tekst pieśni)

⁸ Dla porównania zacytujemy wprowadzenie do *Korydona* (I) i do *Żaloby* Zimorowica (II).

(I) Korydon dopadł pożądanę ciszy,
W której go tylko zwierz lasowy słyszy,
Tam flet o drzewo tłucze, z nóg się wali
I tak się żali:

s. 17 (następuje monolog Korydona)

(II) Poeta

Tu się panički żalobliwe spieszcie!
Tu łzy niewinne i żale swe nieście,
Tu narzekajcie, gdzie wasz ulubiony
Wdzięcznie wysypia sen nieprzebudzony,
[...]
Tu zaczynajcie smutną trenodyą.

s. 72 (pasterki na przemian wykonują polecenie Poety)

Pasterz ma świadomość tego, że czymś innym jest własny żal, który zniechęca człowieka do wszystkiego, także do wyrażenia swych osobistych uczuć w pieśni, a inaczej objawia się żal osób postronnych, którym przystoi pieśń, dotąd uważana za najdoskonalszy środek wyrazu we wszystkich okazjach oraz dla wszystkich osób, bez wnikania w rodzaj i stopień zaawansowania ich wzajemnych stosunków. Zwróćmy uwagę, że twórcą pieśni jest ktoś emocjonalnie związany z sytuacją, czyli usunięto pośrednictwo artysty w przekazywaniu słów żałobników⁹ oraz grono słuchaczy, którzy w tym konkretnym przypadku istnieją tylko jako wytwór imaginacji załamane-go nieszczęściem Korydona (zwrot do nieobecnych pasterek). Nastawienie estetyczne przejawia się w postaci owej pieśni przeznaczonej do wykonywania przez towarzyszkę zmarłej, ale równocześnie — jak widzimy — dokonano zmian na niekorzyść jego dotychczasowej dominacji w sielance.

Są one widoczne zwłaszcza na tle *Zimy albo Dafne. Skotopaski IV* z Woronicza *Czterech pór roku*, która również wprowadza sytuację żalobną i czczenie zmarłej śpiewem. Kontynuuje ona dawny typ sielanki z dialogiem pasterzy poprzedzającym śpiew powtarzany za twórcą-mistrzem wyłącznie dla piękna.¹⁰

Cykl ten, dotąd nie wydany,¹¹ w przeciwieństwie do tego, co w takich razach bywało regułą dawniej, jest monotematyczny, z częściami nanizanymi na jedną nitkę, której tym razem na imię miłość. Śladu różnotematyczności¹² można upatrywać w fakcie, że uczucie to ukazuje w każdej skotopasce inne oblicze. Dwuczłonowe ich tytuły (pora roku skojarzona z osobą: *Wiosna czyli Damon. Skotopaska I, Lato albo Aleksy. Skotopaska II, Jesień, czyli Chylas i Egon. Skotopaska III, Zima albo Dafne. Skotopaska IV*) burzą sugestię jednolitości podyktowaną przyrodniczą determinacją kolejno po sobie następujących zjawisk, sugestię, którą wprowadza tytuł ogólny.

W cyklu — sygnalizowane tą kolizją — pojawiają się symptomy zmiany dokonującej się na płaszczyźnie stosunku: narrator wprowadzony a jego „własna” twórczość. Otóż pieśń jako rzeczywistość kreowana traci w jego przekonaniu posiadaną dawniej moc odmieniania wszystkiego, co musnęła. Wykonawcy zdarzy się nie mówić o bezpośrednim wpływie twórczości na otoczenie, ale ogranicza się on niekiedy do sformułowania serii życzeń (niech...), tak jak ma to miejsce w *Jesieni, czyli Chylasie i Egonie. Skotopasce III*:

Biada łąkom, które są jej zwłoki przyczyną,
 Niech zdołających je kwiatów wiatr liście pozdziera,
 Niechaj bujne ich drzewa zmartwieją i zginą,
 Niech tam wszystko prócz mojej Temiry umiera,

⁹ Por. *O sielance staropolskiej*, s. 13, przypis 24.

¹⁰ Zmiana w stosunku do tradycji dotyczy tutaj innych zjawisk, charakterystycznych dla całego cyklu, dlatego też będzie o nich mowa w dalszej kolejności.

¹¹ J. P. Woronicz, *Sielanki*, Biblioteka PAN, kps 6331, s. 102—118.

¹² *O sielance staropolskiej*, s. 20 n.

Cóż mówię? Kędy pójdzie, niech z nią wiosna chodzi,
 Gdzie stopą dotknie, niech się z ziemi kwiat dobywa,
 Niech dąb rozkwitające pączki róży zrodzi,
 Niech balsam wonny z każdego krzewu wypływa

s. 111

Zmiana ta — nie zawsze oczywiście obecna i konsekwentnie stosowana — doprowadziła do tego, że aby móc powiedzieć w tradycyjnej skądinąd sielance (*Zima albo Dafne. Skotopaska IV*), iż ze śmiercią pasterki:

Nie ma już ziemia rozkoszy.
 Noc przyjemne dnia światło zmienia w cień ponury,
 A niebo płodną rosą nie krzepi natury;
 Żaden kwiat swojej pieszczonej woni
 Na wschód jutrzeźki rannej nie roni

s. 116

trzeba było naruszyć dotychczasową hegemonię wiecznej wiosny (cytat jest tylko fragmentem obszernego wyliczenia). Dla całego cyklu zresztą regułą uczyniono podporządkowanie przeżywanym i — co ważne — także wyśpiewanych uczuć własnych oraz cudzych odpowiedniej dla nich porze roku, a nie podjęto praktykowanej wcześniej zmiany otoczenia, która dokonywała się na życzenie twórcy pieśni niby za dotknięciem różdżki czarodziejskiej.

Tyle można powiedzieć o całym cyklu w wybranym przez nas aspekcie. Poszczególne jego części przynoszą inne jeszcze zmiany, skupione wokół problemu zespolenia sfery piękna i uczucia.

Wiosna czyli Damon. Skotopaska I zbudowana jest dokładnie według ustalonego schematu sielanki z zawodami śpiewaczymi, z wprowadzeniem odnarratorskim, ustaleniem nagrody dla zwycięzcy, przemianym występowaniem zainteresowanych w obecności jurora i z finałem decydującym o sukcesie. We wprowadzeniu pada imię Teokryta — patrona śpiewów pasterskich, każdy z uczestników zaczyna też swój popis skierowaną do Apollina prośbą o dar pięknego śpiewania. Dotąd wszystko się zgadza, każdy z sielankopisarzy staropolskich mógłby być autorem tak skonstruowanego utworu, utworu, w którym chodzi o piękne pieśni. Nawet fakt, że są one miłosne, niczego nie zmienia.¹³ Podobnie jak w Brodzińskiego *Kwiatosławie, czyli srogości Ziewanny* twórcy pieśni są jednocześnie zakochani w dziewczynach, o których śpiewają, i ponadto eksponują swój stan. Zaangażowanie emocjonalne sprawia, że chcą nie tylko wykonać piękne pieśni, ale również uczcić swe wybranki oraz wyrazić swoje uczucia. Splot tych dwu celów¹⁴ potwierdzony jest i w wystąpieniach pasterzy, i w wyroku oceniającego zawody Damona:

¹³ Por. uwagi o pieśni miłosnej tamże, s. 15.

¹⁴ Podobnie też w Brodzińskiego *Likasio i Mopsem*, t. II, s. 66—69.

Szczęśliwi, co tak piękne dziewczęta kochają,
Szczęsne te, gdy pasterze ich jak wy śpiewają!

s. 106

Charakterystyczne też, że w obydwu na zmianę przecież cząstkami wykonywanych pieśniach każdy z pasterzy wraca do tego samego przedmiotu — w takiej postawie odczytujemy nie tylko żądnego zwycięstwa twórcę, lecz także osobę zakochaną. Postępowanie to znacznie odbiega od zwykle stosowanej dawnej metody szeregowego zestawiania całości traktujących każda o czymś innym byle pięknie, takiego jak np. w *Swatach* Zimorowica.

W *Lecie albo Aleksym. Skotopasce II* ten sam problem został inaczej rozwiązany. Pieśń przykuwa przede wszystkim uwagę narratora głównego, który mówi nawet o wrażeniu, jakie wywarła ona na przyrodzie:

Zaledwie swe miłosne nucić począł żale,
Że przestały swych jęków zadumione fale,
Zmilkły baranki, dając znak ulitowania
Najady łzą skropiły wilgotne mieszkania

s. 107

Za to narrator wprowadzony ma przed oczyma wyłącznie własne niepowodzenie miłosne, w którego świetle widzi też i przedstawia swoje otoczenie. W swym śpiewie przytacza pieśń wykonaną niegdyś przez nieżyjącego już pasterza. Przywołanie to jednak nie jest motywowane uznaniem przez bohatera jej piękna. „Pozostawiony samemu sobie” przez estetycznie nastawionego narratora wszystko podporządkowuje własnej psychice: pieśń wprawdzie powtarza, lecz ze względu na poczucie wspólnoty z tamtym równie nieszczęśliwym pasterzem, który zmarł z miłości, spełniając — co niespotykane wcześniej — wyśpiewaną zapowiedź.¹⁵

Dzieje się tak w bezpośrednim sąsiedztwie trzeciej części cyklu, gdzie właśnie

¹⁵ Związanie każdego nastawienia z innym planem utworu oraz z inną osobą występuje też w *Testydzie i Palmirze* Brodzińskiego (t. II, s. 69—72). Dla twórcy pieśni miała ona znaczenie tylko o tyle, o ile byłaby zdolna spowodować wypełnienie jego pragnień, dlatego też poniósł zapowiedziane konsekwencje porażki. Walory artystyczne ocenił dopiero słysząc ją pasterz, z sytuacją psychiczną twórcy zupełnie nie związany. Ze zdziwieniem jednak stwierdzamy, iż nie dostrzeżona wartość pieśni, lecz doskonała pamięć odtwórcy zasłużyła tym razem na najwyższe uznanie. Przytoczenie utworu Fauna pełni zatem funkcję dowodu, a względy dotąd najważniejsze zostały usunięte na dalszy plan, choć o nich nie zapomniano. Sławę zaś — o dziwo! — zdobyć można nie tylko tworząc pieśni:

Sławny u nas Korydon wystruganiem czary,
Palemon — Olimpowi hojnymi ofiary.
Sławna siła Tyrsysa, uroda Mikona
A twa pamięć Testydzie! wiele wystawiona.

s. 69

dwóch pasterzy „pod pieczą” narratora wykonuje pieśni, powtarzając je aż do wieczora (o czym w zamknięciu), chociaż drugi z nich kończy swoje wystąpienie zapowiedzią samobójstwa. Mimo tej wyraźnie tradycyjnej koncepcji narratora-pośrednika¹⁶ i bohaterów jest w sielance delikatny sygnał, że jednak czasy się zmieniły: przekonaniu o wadze i niezbędności pieśni w życiu pasterskim towarzyszy i u pierwszego, i u drugich świadomość innej jeszcze wartości, która — podobnie jak w utworach już omówionych — dąży do podporządkowania sobie struktury sielanki. We wprowadzającej apostrofie do Apollina narrator powiada:

O ty! co znasz tak dobrze ścieżki przyrodzenia,
Obacz pasterzów serca szacowne z prostoty,
Ich czucia próżne zdradliwych sideł omamienia,
Ich mówienie i tkliwe miłosne kłopoty.

s. 110

No i właśnie

(Pasterz I) Wprzód zapomną swych pieśni sowy [?] wieczór głośić,
Wzruszać tchem swym gałązki wiatry rozigrane,
Cienie nadbrzeżnych sosen z wodą się unosić,
Mruczeć strumyki, niż ja cię kochać przestanę.

s. 111—112

(Pasterz II) Pasterze na mnie krzyczą: ratuj twoje trzody,
Co mnie do trzody, gdy sobie życie zbrzydziłem.
Czyliż mnie mogą bawić pasterskie zabawy
Mnie, który strzegąc owiec me serce straciłem?

s. 113

Zainteresowanie człowiekiem owocuje zmieniając pieśń — dzieło sztuki w pieśń-wyznanie, jak to ma miejsce w Karpińskiego *Rozstaniu się Medona*,¹⁷ i to jest jej w sielance sentymentalnej najwyższa nobilitacja.

¹⁶ Nimfy [nieczyt.] ożywcie mi waszym westchnieniem
Hilosa [tak!] i Egona pieśni będę głośić;

s. 110

¹⁷ Wyznanie w sielankach Karpińskiego wiąże się z negatywnymi momentami perypetii miłosnych. Kodeks moralny, któremu hołdują ich bohaterowie, nie pozwala na pokazanie gry zmysłów i szczęścia osiąganego w miłości. Odsunięcie w wielu przypadkach ze świata przedstawionego obiektu miłosnych zapałów świadczy o tym, że Karpińskiemu nie chodzi o pokazanie złożoności i dynamizmu procesu, jaki zachodzi między dwiema uczuciowo zaangażowanymi osobami. Uwagę jego absorbuje właściwie nie miłość, ale reakcja na nią jednej ze stron, stan, do jakiego to uczucie może doprowadzić człowieka, zwłaszcza wówczas, gdy trudno nazwać je szczęśliwym. Stąd wyznanie nie jest tu wyznaniem sensu stricto miłosnym, lecz staje się demonstracją własnego „ja”. Stan zakochania służy tylko jako pretekst, a zarazem wzniątek w przeżycia jednostki.

W zbiorcu Karpińskiego znajdują się jednak dwa takie teksty, które trudno byłoby stawiać w linii kontynuujących dawną skotopaskę, choć żywo przypominają coś, co już było. Obydwa — potocznie znana *Do Justyny. Tęskność na wiosnę* i *Pasterz do owieczki straconej* — charakteryzuje gospodarskie podejście do przedstawianej rzeczywistości; dlatego zapewne nie będzie błędem skojarzenie ich z tak zawsze bliskim sielance nurtem poezji ziemiańskiej.¹⁸ Podjęcie tych związków wydaje się w szkicu niniejszym uprawnione właśnie ze względu na tak bliskie pokrewieństwo obu gatunków w przeszłości, które mogło zachęcać do rozmaitego ich kombinowania, oraz na drugi obok sentymentalnego nurtu sielanki okresu Oświecenia, kultuwujący właśnie ów gospodarski sposób traktowania problemów dotyczących już nie tylko własnego podwórka.

Próba związania sielanki sentymentalnej z tradycjami poezji ziemiańskiej może budzić zastrzeżenia, u których podstawy tkwić będzie uzasadnione przekonanie o zasadniczo różnych założeniach i celach obydwu. Nie można jednak zaprzeczyć, że bohaterem *Tęskności*¹⁹ jest gospodarz, który z troską rozgląda się po obejściu. Inna rzecz, iż spojrzenie to idzie w dwu kierunkach: raz dane zjawisko przyrody ujmując w jego ogólności, powtarzalności i statycznie, aby każdorazowo spointować (prócz piątej zwrotki) nadzwyczajnością tej części przyrody, którą bohater uważa za swoją własność, wyłamaniem się jej spod praw rządzących całością.

Kontrast między niezmiennym, poddanym działaniu konieczności biegiem świata (anaforyczne „Już...”) a zupełnie odmiennym zachowaniem się wyodrębnionej, „własnej” jego części jest osią konstrukcyjną wiersza oraz tym sygnałem, który skłania czytelnika do zastanowienia się nad przyczyną i konsekwencjami tej dwoistości spojrzenia bohatera. Dla niego to źródło smutku, sprzecznego z nastrojem całej budzącej się do życia natury. W czytelniku natomiast może obudzić nieufność w stosunku do owego gospodarza, który na serio stwierdza:

¹⁸ H. Schipper (*Sentymentalizm w twórczości Mickiewicza*, Lwów 1926, s. 89) następująco przedstawia to zagadnienie: „[...] w pseudoklasycyzmie polskim szła w parze z rozmiłowaniem w sielance poezja ziemiańska, opiewająca wieś i zajęcia wiejskie, oczywiście w sentymentalnym wycinku. [...] Poza tym obok powodzi sielanek zaznaczyły się w ówczesnych czasopiśmiech rozliczne pochwały wsi lub zajęć wiejskich, opisy pór roku na wsi względnie opisy wiosny na wsi, rozmaite »ucieczki na wieś« itp., nadto liczne przekłady z odpowiadających tym upodobaniom poezji łacińskich oraz przedruki dawnych poezji polskich”. Por. W. Kubacki, *Pierwiosniki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 78, 85; M. Piszczkowski, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia*, cz. 1, Kraków 1960, s. 185; *O sielance staropolskiej*, s. 4.

¹⁹ Wiersz ten jest dobrze znany historykom literatury. Ostatnio analizowali go: T. Kostkiewiczowa w pracy *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego* (Wrocław 1964, s. 98—101) i M. Maciejewski w artykule *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej* („Roczniki Humanistyczne”, XIV (1966), z. 1, s. 16—18). Poczynione tu uwagi rzucają — jak się zdaje — na tę sielankę jeszcze nieco inne światło. Nie podważają one w niczym ustaleń obydwu autorów ani oczywistej dominacji żywiołu lirycznego, a „pierwszeństwo” elementów poezji ziemiańskiej zostało podyktowane wyłącznie chronologicznym ujęciem zagadnienia.

Już tyle razy słońce wracało
I blaskiem swoim dzień szczyci:
A memu światłu cóż się to stało,
Że mi dotychczas nie świeci?²⁰

s. 13

To właśnie tu jest miejsce na wieloznaczność i metaforyczny sens słowa, które zauważono w liryce Karpińskiego.²¹ Oto mamy krainę uczuć miłosnych sprowadzoną w wiejskie opłotki albo — jeśli wola — wiejskie obejście nasyczone nie znaną mu dotąd intymnością przeżyć osobistych. Pierwsza „warstwa” znaczeń, gospodarska, wywodzi się z dawnej poezji ziemiańskiej, nowością zaś jest zaszczerpienie na tym pniu odrośli sentymentalnego subiektywizmu, jaki tkwi w znaczeniach sugerowanych. Wciśnięcie żywiołu lirycznego w niezwykłą dla niego strukturę „pochwaly wsi” spotęgowało jeszcze jego oddziaływanie — przemieniło go w podziemną rzekę, która swym łoskotem zagłusza to, co dzieje się na powierzchni.

Podobnie w *Pasterzu do owieczki straconej*, gdzie sielanka o pracy pasterskiej jest właściwie sielanką miłosną. Odczytanie zaproponowane powyżej i tutaj znajduje zastosowanie, co wskazywałoby na nieprzypadkowość zamysłu Karpińskiego i potwierdzało słusność stawiania ich także na tle poezji ziemiańskiej.

Jest jeszcze jeden взгляд, który pozwolił na włączenie do rozważań o tradycji omawianego gatunku i na stosunkowo obszerne potraktowanie w niniejszym artykule spraw związanych z tymi dwoma tekstami. Wydaje się, że dzięki dwu „warstwom” znaczeń²² stanowią one twory pośrednie między sielanką sentymentalną a inną jej odmianką żywotną w okresie Oświecenia, mianowicie — sielanką społeczną²³ Woronicza realizującą postulaty programu wielkiej naprawy. Byłyby one zatem namiastką powiązania między jej dwoma faktycznie różnymi, choć — jak próbowaliśmy pokazać — zakotwiczonymi w tej samej tradycji nurtami.

Wracamy więc ponownie do punktu wyjścia, czyli do tego układu odniesienia, jakim dla czynionych w tym szkicu uwag są wnioski dotyczące sielanki staropolskiej. Tak jak dotąd, i u Woronicza, reprezentanta innych niż sentymentalne zainteresowań, mamy dociec mechanizmu wprzęgnięcia tradycji gatunku do wykonywania nowych zadań.

²⁰ Do liryki miłosnej nawiązuje nie tylko tytuł. Zauważmy, iż w *Pożegnaniu z Lindorą w górach* bohaterka również nazwana jest „światłem waszym”, a w *Laurze i Filonie* światłem i „zagrodą spokoja” (zw. 38).

²¹ Por. uwagi do wiersza *O Justynie*, Kostkiewiczowa, op. cit., s. 97.

²² Woronicza *Sielankę. Dumę Mirtyla* (rkps, s. 62—65) można również zaliczyć do sielanek o dwu „warstwach” znaczeń. Pierwszą związałyśmy z sentymentalną sielanką miłosną, druga zaś nadaje temu modelowi inny sens, obarczając go funkcją maskowania przeżyć związanych z losami narodu. Zabieg podobny jak w *Tęskności na wiosnę*, tylko różne zaplecze i oczywiście odmienny efekt.

²³ Wielką rolę społeczną przypisywali poezji i poecie Kochanowski i Szymonowic (J. Pełc, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, [Warszawa 1965], s. 159), a klasycyzm polskiego Oświecenia istotę wszelkiego pisarstwa sprowadził do funkcji społecznej Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, s. 386, 508).

Wiele wspólnego z ciągle przywoływaną w toku niniejszych rozważań konstrukcją sielanki staropolskiej ma budowa *Amintasa* (rkps, s. 118—127) Woronicza z podtytułem: *Do Stanisława Nałęcz Malachowskiego, referendarza koronnego, w dzień imienin 1783 r.*, który także przypomina tamte imienne adresy, zwłaszcza że tekst właściwy poprzedzony jest jeszcze 30-wersetową dedykacją. Po wprowadzeniu (pierwszy plan) przytoczono szereg wypowiedzi pasterskich, a na końcu traktowaną równorzędnie z nimi pieśń, również w postaci wykonywanych kolejno śpiewek (drugi plan).

Te zbieżności — jak się okazuje — stanowią tylko ramę nawiązującą do dawnego schematu, co stwierdzić można także w innych sielankach Woronicza. Nie jest to jednak tylko formalne nawiązanie do tradycyjnej konstrukcji sielanki. Schematyzm ten ma — jak się zdaje — ściśle określoną i niebagatelną funkcję. Otóż tak wyraźnie wskazuje on przynależność gatunkową, żeby nic nie było zdolne jej zachwiać. To zaś, że utwory te mamy odczytywać jako sielanki, też nie jest przypadkowe i bez znaczenia.

W omawianym obecnie tekście już dedykacja nie pozostawia cienia wątpliwości, iż mogłoby chodzić o kunszt poetycki obydwu czy chociaż jednego z rodzajów przytoczeń. Są one wprowadzone po to — co jasno powiedziano — aby postawa Amintasa i jego działalność zostały naświetlone przez reprezentantów tej części społeczeństwa,²⁴ która bezpośrednio doświadcza jej skutków. Charakterystyka konkretnej osoby bynajmniej nie dotyczy psychiki, ale jest tak orientowana, aby „przy okazji” ogarnąć szeroki krąg spraw społecznych związanych z programem naprawy. W takiej sytuacji przytoczenie pełni funkcję argumentu uwierzytelniającego ogólne sformułowania pochwalne wypowiedzi pierwszoplanowej, a nie pojawia się jako dzieło sztuki stworzone ku podziwowi słuchaczy. Motywem opuszczenia przez pasterza trzody jest chęć zobaczenia swoich dobroczyńców, a pamięć, której rola niegdyś sprowadzała się do pieczołowitego przechowywania wytworów pasterskiej Muzy, tutaj występuje jako podstawa zestawienia dawnych czasów z obecnymi, żeby uzmysłowić zmiany, jakie zaszły na wsi za sprawą Amintasa (np. s. 123). Pamięć jest dla sielanki społecznej środkiem, dzięki któremu argumentacja zyskuje na sile, gdyż opiera się nie tylko na wyliczeniu, ale dysponuje też konieczną do tworzenia porównań i snucia refleksji dużą rozpiętością w czasie.²⁵

²⁴ U Woronicza widzimy prawie obcą dotąd sielance świadomość podziału na klasy społeczne, a już zupełną nowością jest wprowadzenie przedstawicieli krańcowo różnych warstw. Można to tłumaczyć chęcią pokazania, jakie i na czym oparte winny być wzajemne stosunki między nimi w takiej społeczności, jaka była ideałem postulowanym przez twórców programu naprawy. Sielanka w takim wydaniu przestaje być obrazkiem z życia pasterzy jako jednej grupy społecznej, a staje się rzecznikiem modelu idealnego społeczeństwa w jego aktualnym wówczas rozwarstwieniu, lecz o układzie powiązań wzorowanych na społeczności pasterskiej. Dla tych właśnie zainteresowań nazwalibyśmy ją sielanką społeczną.

²⁵ Sentymentalna odmiana gatunku także z upodobaniem eksploatuje ten motyw, oczywiście inaczej go wykorzystując. Pamięć stanowi w niej pożywkę konieczną do utrzymania w ciągłej aktywności wspomnień i minionych przeżyć, jest więc warunkiem takiego przeżywania rzeczywistości, jakie wykształciła ta mutacja sielanki.

Wniosek stąd dla historyka literatury taki, iż należy się dokładnie przyjrzeć również naszym dobrym znajomym — narratorowi głównemu i bohaterowi *Alexysa Sielanki*,²⁶ który tym razem grą na fletni akompaniuje swojej wypowiedzi, a prócz tego jeszcze wykonuje pieśni, włączone w tę wypowiedź. Wprowadzenie odnarratorskie należy do tych, jakie wyjaśniają okoliczności wystąpienia uświetnionego pieśniami, ale nie one skupiają na sobie uwagę, mimo że spośród wielu powodów do chwały wymienia się grę na fletni, będącą synonimem twórczości pasterskiej.

Obecność dwu wersyfikacyjnie wydzielonych pieśni, akompaniament fletni i refreniczny zwrot do niej oraz wyeksponowana chęć uczczenia śpiewem solenizanta — oto łańcuch zabiegów zmierzających do tego celu, który dominował w sielance minionych lat. Ten w pewnym sensie utarty sposób postępowania nie oparł się i w omawianym przypadku działaniu procesów adaptacyjnych. Widać to doskonale już choćby we wprowadzeniu:

W pięknej Osieckiej niwie, kędy ciągle lasy
 Słodkie czynią pasterzom i wieśniakom wczasy;
 Koryl, co w tamtych stronach z swym Alexym bywał
 I bawiąc miłych sąsiad na flecie przygrywał;
 Wspomniawszy, jak Alexys w tej się stronie wslawił,
 Wiele świętych pamiątek owieczkom zostawił,
 Jak go za to swym ojcem zwały okolice;
 Gwoli ich, tak imienin jego czcili rocznicę:
 A usiadłszy pod bukiem, gdy zaczynał pieśni,
 Lasy mu powtarzały i Faunowie leśni.

s. 65

Pieśń Koryla jest pochwałą, lecz — jak łatwo spostrzec — nie talentu śpiewaczego Alexysa, tylko jego postawy moralnej i realizowanego przezeń programu reform społecznych. Tak jak w sielance sentymentalnej nastąpiła i tu zmiana przedmiotu zainteresowania, która jednak poszła w całkowicie odmiennym kierunku. Uprzywilejowane miejsce nastawienia estetycznego w pierwszej zajęła jednostka, a tu — utylitaryzm społeczny.

Pociągnęło to oczywiście za sobą dalsze zmiany, które umożliwiła znana dobrze sielance staropolskiej tendencja do szafowania przytoczeniami i do swobodnego wybierania ich rodzaju.²⁷ W planie omawianego utworu wygląda to tak:

I.	Wprowadzenie odnarratorskie	10 w.
II.	Inwokacja Koryla do fletni	6 w.
III.	Wywód poświęcony poezji	40 w.
IV.		2 w. (refren)
V.	Alexys jako wzór postępowania	40 w.

²⁶ *Poezye* Jana Pawła Woronicza, Kraków 1832, t. II, s. 65—77.

²⁷ *O sielance staropolskiej*, s. 9.

VI.	2 w.
VII. Sytuacja polityczna Polski — aluzyjnie	66 w.
VIII.	2 w.
IX. Sytuacja polityczna Polski — aluzyjnie	24 w.
X.	2 w.
XI. Powiązanie wątku Alexysa z politycznym i zamknięcie	44 w.

Woronicz obie wymienione skłonności doprowadził do perfekcji i wprzął je w nową dla sielanki służbę — nie sztuce, lecz społeczeństwu.

Przytoczeniem najczęstszym i charakterystycznym dla stworzonej przez niego odmiany sielanki są dygresje. Pojawiające się pojedynczo lub grupami sprawiają wrażenie dalekiego echa tak zasadniczej dla cyklu skotopasek różnotematyczności.²⁸ Utwór obrasta nimi aż do przysłonięcia jego głównej osi konstrukcyjnej, zwłaszcza że pochłaniają one narratora wprowadzonego w stopniu nierównie wyższym aniżeli — o dziwo! — okoliczności motywujące wystąpienie tegoż. Wyczuwa on jakby niewłaściwość takiej postawy, gdyż próbuje się usprawiedliwić:

Takto, co sercu cięży, w dzień i we śnie prawi —
Miłość²⁹ się z smutkiem wszędy, gdzie nucisz, tam zjawi.

s. 73

Tym sposobem to, co miało być wstawką, dodatkiem tylko, staje się — odwracając zwykłe proporcje — „właściwym” utworem, do podrzędnej roli wiązańdeł spychając konstrukcję naczelną, dzięki której znalazło punkt zaczepienia w strukturze danej sielanki. Narrator świadomie, choć niby mimochodem, odchodzi od „głównego” tematu, np.:

Fletni moja, nie takie nucić miałaś pienie:
Uniosło cię gdzieindziej Dafnisa wspomnienie.

s. 73

Niemniej jednak dygresje stanowią 55% tej sielanki, tak że właściwie należy mówić o „dygresjach”, a i ów przedmiot pochwały oglądany jest w aspekcie swojej przydatności społecznej, co z nimi koresponduje i podkreśla ich ważność. Ponadto zdarzenia wymieniane w dygresjach mają układ chronologiczny i pragmatyczny: ogólna sytuacja przed upadkiem państwowości; to samo podane bardziej szczegółowo, upadek i nadzieja na przyszłość, brak zmiany; praca jednostek około poprawy tego stanu rzeczy. Nawet to wyliczenie tematów dygresji wskazuje na obecność i ważną rolę, jaka przy-

²⁸ Tamże, s. 20 n.

²⁹ Szerszy kontekst wskazuje, że chodzi tu oczywiście o uczucia patriotyczne.

pada teraz satyrze, która również — acz nieśmiało i jakby z poczuciem niewłaściwości takiej spółki — pojawiała się w dawnej sielance.³⁰

Dygresja w sielance społecznej to przeważnie aluzja, która została też podniesiona do rangi naczelnego środka wyrazu. Jest to aluzja najczęściej polityczna, czyli budująca skojarzenia z rzeczywistością pozaliteracką. A oto fragment *Alexysa* zacytowany jako próbka:

Dafnis nasz ojciec drogi, ojciec tej krainy,
 Zgromadził młodsze dziatki i dorosłe syny,
 Chcąc z niemi o powszechnej matki radzić stanie,
 Jej nieszczęściom zabezpieć, środki podać na nie.
 [...]
 O! wieleż razy chciałeś owce i jarliki
 Do mądrych zebrać koszar, gdy groźne orliki
 Ostrzyły swe pazurki z pogranicznej strony;
 Gdy nam pewne nieszczęście z wierzb krakały wrony.
 Tyś to siedząc najwyżej najlepiej postrzegał,
 Zwoływał, napominał, radził, zapobiegał —
 Nic nie pomogło! owce z wilki się zwąchały!
 Za owcami jagnięta przez płot przeskakały;
 Aż i bieda, koszary poszły w szarpaninę;
 Choć tobie się dostało, na cię wałą winę.
 Minęła przecie burza, z szkodą uleciała:
 Coś w niej ucierpiał, sam wiesz ... Fletni, ty drzysz cała

s. 71, 72—73

Sielanka staropolska również — jak pamiętamy — posługiwała się tym środkiem, ale w postaci pełniącej zupełnie inną funkcję aluzji literackiej. Skojarzenia przez nią wywołane łączą dwa utwory, a więc poruszają się w zakłętym kręgu dokonań literackich, zgodnie z tendencjami właściwymi temu etapowi rozwoju gatunku.

Ponieważ zagadnienia tu poruszane i wnioski w całości można odnieść i do pozostałych społecznych sielanek Woronicza (*Emilka. Sielanka* (s. 78—93), *Bolechowice. Sielanka* (s. 94—107), cykl *Pieśni wiejskich*³¹), nie ma więc potrzeby dokładnie ich tu omawiać. Warto odnotować, że usiłowania dydaktyczne, zaszczerpione przez niego sielance, przyniosły efekt — oczywiście literacki — co jest widoczne w *Mikonie do Nimfy* Reklewskiego, której bohater, pasterz i zamożny rolnik³² w jednej osobie,

³⁰ Dydaktyczny w założeniu program naprawy chętnie operował sielanką, nadającą się znakomicie do pokazania, jak powinno być, a z drugiej strony satyrą, która — wprowadzona do idylli — oprócz swej zwykłej roli ganienia przywar pełniła jeszcze funkcję drugiej strony medalu. Tak ostro w danym utworze zarysowany kontrast miał zwielokrotnić jego wychowawcze oddziaływanie.

³¹ *Dziela poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1853, s. 181—228.

³² Wspomniane już powiązanie sielanki społecznej z poezją wiejską jest w przypadku tego tekstu nader wyraźne, co raz jeszcze warto zauważyć. Można powiedzieć, że mamy tu do

wciela w czyn głoszone przez tamtego postulat. Lansowana przez sielanę społeczną idea dobrego gospodarza i obywatela, stawianego za wzór do naśladowania, w *Mikonie do Nimfy* zostaje jakby sprawdzona, obejrzana od strony skuteczności swojego działania. Oto słowa Mikona, które narrator we wprowadzeniu nazwał mową, on sam zaś określił jako nucenie:

Powiększony mój teraz ogródek zostanie,
 W środku niego przypadnie chłodne tve [strumienia] mieszkanie
 Kwiatami poosiewam wonnymi te stoki,
 Da im cienia przyjemnie wieniec drzew wysoki;
 Tylko umiarkowany, gdzieniegdzie upadnie
 Promień na twoje wody, odskakując na dnie.
 Będą pasterze nucić na brzegach twych zdroj,
 Ciesząc się z sprawiedliwej poczciwości moi.
 Będą skakały owce dobrze nakarmione,
 Żrubaki posuwiste i wołki czerwone.
 Gdzieniegdzie twoim wodom porobię zastawy,
 Gdzie by rósł karp szeroki i okoń blaskawy

s. 182—183

Fragment ten dobitnie ukazuje rodzaj pasji, jaka teraz pochłania bohaterów sielanek. Różnica w stosunku do dawnych zainteresowań gatunku jest widoczna, choć i tu pasterz posługuje się pieśnią dla wyrażenia swoich planów, a także jej właśnie poświęca wiele uwagi pod koniec wygłaszanego adresu do strumienia. W pieśni jednak tylko pośrednio piękno odgrywa jakąś rolę, a głównie jest ona uważana za jeszcze jeden z szeregu argumentów wysuwanych w celu pozyskania Nimfy-strumienia dla własnych, bardzo prozaicznych potrzeb. Przy takim układzie nie ma oczywiście konieczności zaprezentowania którejsz z nich choćby jako próbki, co też tekst w pełni potwierdza.

Po okresie rozkwitu sielanek sentymentalnej i społecznej nastąpiły czasy, kiedy gatunek ten, niosący rozmaite możliwości i doświadczenia, uznany został za najbardziej predestynowany do zrealizowania postulatów stawianych poezji narodowej. Można tu pominąć omawianie znanej teorii Brodzińskiego, która tak zaszczytne miejsce w hierarchii gatunków wyznaczyła sielance, jak też chronologicznie wcześniejszego od niej pozaliterackiego kontekstu zainteresowania się ludem. Teorię tę poprzedziła orientowana narodowo, a właściwie ludowo, co wówczas pokrywa się w wielu punktach, praktyka poetycka Reklewskiego³³ i częściowo Brodzińskiego, czynienia z poezją ziemiańską, która przeszła przez doświadczenia dydaktyki oświeceniowej. L. Kamykowski wręcz utożsamia „pochwałę wsi” okresu porozbiorowego z sielanką na podstawie związania ich z realizacją programu politycznego i społecznego (*Sielanka polska. Zasadnicze linie rozwoju i kwestia dalszych badań*, [W:] *Prace historycznoliterackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego*, Kraków 1936). Wiersz ten wydrukowano w *Pieniach wiejskich* (Kraków 1811, s. 179—184).

³³ W jego twórczości ciekawie wyodrębniają się takie sielanki, w których przytoczenie potraktowano jako zabawę, rozrywkę. Celowi ludycznemu służy wymyślna fabuła, która bawi odbiorcę

płynąca też — zwłaszcza w drugim przypadku, jak można wnosić z dotychczas poczynionych uwag — nurtem sentymentalnym.

Koronnym dziełem tego odgałęzienia gatunku jest *Wiesław* Brodzińskiego, poemat sielankowy w pięciu pieśniach. Ponieważ można się spodziewać, że z tej racji skupia on w sobie wszystko, co znaleźlibyśmy w pozostałych tu przynależnych sielankach, a więc i ewentualnie także nici łączące całą tę grupę z dawnym ogniwem gatunku, potraktujemy go jako jej godnego reprezentanta.³⁴

Pieśni *Wiesława* opierają się na fabule splecionej z kilku wątków. Po nie zlokalizowanym i ponadczasowym świecie pasterzy sentymentalnych nie ma ani śladu; jesteśmy na polskiej wsi, co żywo przywodzi na myśl Szymonowica, w burzliwym momencie dziejowym. Zamieszanie wojenne opisano jak w Zimorowica *Kozaczyźnie* i *Burdzie ruskiej* (*Wiesław*, w. 29—39, 521—531). Pasterzy zastąpili wieśniacy, jakby ich ówczesny odpowiednik, pokazani jako warstwa społeczna ujęta w powiązaniach z otoczeniem geograficznie, lepiej może — regionalnie określonym i z nazwanym momentem historycznym.

Konsekwencją przypisania bohatera, stanowiącego częśćkę wiejskiej społeczności, do miejsca i czasu było niezwykle wzbogacenie zainteresowań sielanki: prócz najczęściej przedstawianych w izolacji miłości, zabawy lub na wielką skalę prowadzonych zatrudnień wiejskich (sielanka społeczna) pojawiło się kompleksowe niejako spojrzenie na wieś i jej mieszkańców, co należy uznać za istotną zmianę, mimo towarzyszącego zjawiska idealizacji, którą to kwestię w tych rozważaniach pomijamy. Wprawdzie — jak zauważyliśmy — inne sielanki omawianej grupy, a nawet nie tylko jej, poruszały niektóre tematy z wiejskiej codzienności, ale w każdej poprzestano na jednym z nich. Z tego punktu widzenia w *Wiesławie* „zawierają się” one wszystkie, a co więcej — przy takiej koncepcji poematu naturalne było ukazanie traktowanych przez nie pojedynczo spraw w ich wzajemnych powiązaniach i współzależności.

— i tego wpisanego w rzeczywistość przedstawioną, i czytelnika — kameleonowymi odmianami znanych mu dobrze motywów. Niezwykłość w ich rozwijaniu staje się najważniejsza, o czym świadczy choćby nie spotykana w sielance inwencja poetów, ten właśnie efekt ceniących sobie ponad inne. Nastawienie estetyczne wtórnie jakby wiąże się z przytoczeniem, gdyż rozrywkowe cele tego typu sielanki przede wszystkim kładą akcent na piękno szczegółu, którym można się delectować przebywając w świecie skonstruowanym na kształt bombonierki.

Zasygnalizowano obecność i takich sielanek, choć nie omawia się ich, gdyż nie z przywołaną tutaj tradycją gatunku należałoby je wiązać. Chodzi o zwrócenie uwagi na fakt rozmaitego realizowania przez sielankę nastawienia estetycznego przy ciągłej jednak żywotności tej kategorii (Reklewski, *Fauny, czyli miłość Appolina do Nais*, [W:] *Pienia wiejskie*, s. 41—49; *Pierwsze tloczenie wina. Pan i pasterz*, tamże, s. 89—98; cykl 15 sielanek *Walka Kłoi z Zefirem*, tamże, s. 115 — 154; Brodziński, *Pustory Amorka*, t. I, s. 143—146).

³⁴ *Wiesław* ma bodajże najobszerniejszą — w porównaniu z innymi sielankami — literaturę przedmiotu. Potrzeba pr. yjrzenia mu się i w niniejszym szkicu ma za sobą ten argument, że mimo uwag o związkach między poematem a sielankami Szymonowica (por. prace wymienione w przypisie 4, grupa pierwsza) nie podjęto właściwie dotąd próby skonfrontowania całej reprezentowanej przezeń grupy z tradycją sielanki jako gatunku.

Bez przesady chyba można nazwać *Wiesława* summą w stosunku do pozostałych sielanek tej grupy. Na tym prawdopodobnie polega jego wyczuwalna odmienność od najbliższego literackiego sąsiedztwa, które mimo wielu cech wspólnych nie ma takiego epickiego rozmachu.

W poszczególnych pieśniach — częściach poematu napotykamy różne przytoczenia, np.: opowiadanie o okolicznościach tragedii rodzinnej (w. 23—64), przyśpiewki towarzyszące tańcowi (w. 134—141, 145—152, 169—176), piosenkę dziewczyny (w. 337—357), zagajenie swatów (w. 377—398). Nawet ta różnorodność i liczba nie pozwalają jednak traktować ich tak, jak to miało miejsce w sielance staropolskiej. Zarówno przytoczonej wypowiedzi, jak i pieśni nadano tu inną funkcję — obie są wplecione w tok zdarzeń, nie mają w strukturze utworu tej rangi i autonomii, jakimi cieszyły się dawniej. Służą teraz ogarnięciu jak największej liczby zdarzeń oraz ukazaniu życia wsi w jego całym bogactwie i wszystkich przejawach. Są też środkiem portretowania wieśniaków, dla których przyśpiewka na przykład nieraz jest opisem wobec tańczących, a nieraz wyznaniem miłosnym, uświęconym zwyczajem i jedynie im przystojnym.

Właściwie jak dotąd przy omawianiu *Wiesława* ani słowa o jego pozytywnych związkach z tradycją gatunku. Zdaliśmy sobie raczej sprawę z tego, że tak istotny poprzednio problem nastawienia estetycznego w znaczeniu, jakie mu nadano na podstawie staropolskiego materiału, obecnie prawie nie istnieje. Pamiętamy jednak, że zauważono pewne zbieżności między *Wiesławem* a skotopaskami Szymonowica. Spróbujmy pójść wskazanym tropem i — jeśli to będzie możliwe — przełożyć je na język genologii.

Omawiając sielankę staropolską dowodzono:

Lektura Teokryta i skonfrontowanie jej choćby tylko z czytelniczymi doświadczeniami, wyniesionym ze spotkania z Szymonowicem, pozwalają przyjąć, że najbardziej generalnym literackim zapożyczeniem naszego poety [...] było właśnie przyjęcie postawy ojca gatunku, który jakby znalazł się w ówczesnych polskich warunkach historycznych.

i nieco dalej

[...] należałoby powiedzieć, że u Szymonowica inspiracja literacka aktualizuje się przede wszystkim, choć w żadnym razie nie wyłącznie, na płaszczyźnie uwarunkowań: rzeczywistość przedstawiona — rzeczywistość pozaliteracka, u Zimorowica zaś na płaszczyźnie stosunku poety do przekazu literackiego.³⁵

Rozpatrując *Wiesława* w świetle tych hipotez można by powiedzieć, że w obydwu przypadkach mamy do czynienia ze zbliżonymi w pewnym sensie koncepcjami sielanki, która zakłada danie „wiernego” obrazu życia wsi sobie współczesnej, czyli wyjaskrawiając: czym Teokryt był dla Szymonowica, tym Szymonowic dla

³⁵ O sielance staropolskiej, s. 25, por. też s. 23—25.

Brodzińskiego — autora *Wiesława*.³⁶ Sformułowania dotyczące poematu (i grupy sielanek pokrewnych) uzasadniają chyba w dostatecznej mierze stwierdzenie, że jest to ujęty jako organicznie spójna całość cykl sielanek staropolskich (oczywiście nie z powodu podziału na pieśni) w wydaniu Zimorowica, a szczególnie Szymonowica, który również — za przykładem pasterza sykulskiego — wpisał współczesność w swoje sielskie rymy. Trudno mówić tu o przypadkowej zbieżności — Brodziński miał zbyt rozwiniętą świadomość teoretyczną i nadto rozległą wiedzę historycznoliteracką,³⁷ aby nie nawiązać w generalnych założeniach do wcześniejszego ogniwa przemian gatunku, zwłaszcza że ten właśnie etap jego rozwoju w pełni zasługiwał na akceptację ze strony teoretycznych spekulacji poety.³⁸

Na uboczu aż dotąd pozostał Witwicki, którego *Piosnek sielskich* badania nie kojarzyły jakoś nigdy z omawianym gatunkiem. O skojarzenia takie rzeczywiście trudno. Stan ten przypomina perypetie z oznaczeniem przynależności gatunkowej *Pieśni świętojańskiej o Sobótce, Żeńców. Kozaczyzny czy Burdy ruskiej*, które jednak w końcu okazały się pełnoprawnymi sielankami.³⁹ Podobnie i tu — na dobrą sprawę żadnego z krótkich, kilkuzwrotkowych wierszy nie można by nazwać sielanką, a co więcej — podkreśleniem, że właśnie piosnki tu zebrano, autor nawiązuje do tradycji gatunku, który w ciągu swych dziejów, jak niejednokrotnie stwierdziliśmy, tak wysoko cenił sobie pieśń pasterską.

Jak wspomniano, trudno byłoby poszczególne wiersze wymienionego zbioru nazwać sielankami. Jest on poprzedzony Przedmową autora, który — jakby przewidując kłopoty — dał w niej czytelnikowi klucz do rozstrzygnięcia dylematu: sielanki czy nie sielanki. Ponieważ Przedmowa uzasadnia przynależność wierszy pomieszczonych w zbiorze do gatunku i tym samym jest punktem odniesienia dla nich wszystkich,⁴⁰ można jej chyba przypisać funkcję wprowadzenia, każdy zaś z tekstów tra-

³⁶ Takie widzenie problemu w pełni — jak się wydaje — odpowiada jednemu z wstępnych stwierdzeń Głowińskiego (op. cit., s. 36): „Stosunek dynamiczny prowadzi więc do nowego zastosowania »starych zasad« we wszystkich warstwach dzieła literackiego, przekształcenia ich, niejako wmontowania w nowy kontekst literacki. Dynamiczny stosunek do tradycji bywa zazwyczaj stosunkiem twórczym”. Trzeba o tym pamiętać także przy omawianiu Witwickiego *Piosnek sielskich*.

Por. T. Grabowski, *Krytyka literacka w epoce pseudoklasycyzmu*, Kraków 1918, s. 437. Europejską dyskusję poświęconą stosunkowi literatury do starożytności omawia T. Sinko w artykule *Spór o antyk w wieku XVII i XVIII*, „Przegląd Warszawski”, 2 (1922), nr 14, s. 233—263.

³⁷ W swoich wykładach uniwersyteckich chociażby szczegółowo opracował m. in. Kochanowskiego, Szymonowica, Gawińskiego.

³⁸ A. Witkowska, *O idylli Kazimierza Brodzińskiego*, wydrukowane jako streszczenie referatu wygłoszonego na posiedzeniu IBL-u 7 V 1964 r. w „Sprawozdaniach z Prac Naukowych Wydziału Nauk Społecznych”, VII (1964), z. 4 (35), s. 23—27, zwł. s. 26. Sytuację sielanki niemieckiej i rosyjskiej z tego punktu widzenia omawia R. Przybylski („*Hans Küchelgarten*” albo *ocalenie idylli*, „Slavia Orientalis”, IX (1960), z. 3, s. 419—446, zwł. 428 n.)

³⁹ *O sielance staropolskiej*, s. 15, przypis 25 i s. 21 n.

⁴⁰ Podobnie jak sielanka wprowadzająca w *Sielankach albo pieśniach* Wieszczyckiego jest pierwszym planem dla całego cyklu pieśni, które tym samym sytuuje na prawach przytoczeń. — *Piosenki sielskie*, Warszawa 1830, ss. 113.

ktować jako przytoczenie, które nie wymaga już oddzielnego wprowadzenia. Są one przytoczeniami w dwojakim znaczeniu: 1. zostały „przytoczone” przez poetę oraz 2. jako „pieśni gminne”, czyli wspólna własność ich „prawdziwych” twórców, mogą być przytaczane (= powtarzane) przez dowolne osoby w dowolnych sytuacjach. Znowu nasuwa się myśl o sielance staropolskiej, w której przytoczenie — istotny element struktury — podobnymi wykazywało się cechami.

Aby te skojarzenia stały się prawomocne, musimy najpierw uporać się z problemem, czym właściwie są *Piosnki sielskie*. We wstępie do nich następująco określono sielankę:

Każdy lud, cokolwiek poetycki, ma swoje śpiewy, swoje powieści, od ojców i matek przechodzące ustnie do dzieci, razem z nauką i podaniami wiary, i tak mu zawsze obecne i lube, jak niebo, pod którym prace swoje odbywa, jak ziemia, której oddaje swe kości. Te śpiewy stanowią prawdziwe i może jedyne *sielanki* [s. III, podkr. Witwickiego].

Taka koncepcja gatunku poradziła sobie z całym zbiorkiem — otrzymaliśmy, według woli poety, kilkadziesiąt najczystszych gatunkowo sielanek. Nie można zbagatelizować obszernego uzasadnienia autora, dlaczego właśnie „prawdziwą” sielanką jest dla niego poezja ludu.⁴¹ Kwestię przynależności gatunkowej *Piosnek sielskich* tym samym uważamy za definitywnie zamkniętą.

Nie tylko wołą poety zresztą uzasadniamy to rozstrzygnięcie. Powyższe uwagi należy przyjąć jako wyjaśnienia wstępne, w artykule tym bowiem zajmujemy się tradycją gatunkową sielanki. W przypadku „nietypowych” *Piosnek sielskich* występuje ona — jak się zdaje — bardzo wyraźnie. Wykazanie, że jest tak istotnie, wystarczyłoby za wszelkie odautorskie wyjaśnienia, a już istniejące wydatnie może wesprzeć.

Dla Szymonowica i Zimorowica istotne było przedstawienie w cyklu sielanek różnych własnych spraw,⁴² a jeśli nawet ogólnych, to również w perspektywie doświadczeń jednostki. Stąd m. in. różnotematyczność cykli. U Witwickiego obserwujemy podobne zjawisko, z tą różnicą, że inną ma ono przyczynę: celem poety jest ukazanie ludu oglądanego w zwierciadle własnych pieśni. Zwraca się uwagę szczególnie na to, w jaki sposób reaguje on na różne zdarzenia, jak wyraża swoje uczucia, co budzi jego zaciekawienie. Autora nie interesują natomiast obrzędy, stroje, otocze-

⁴¹ Podobny sąd wygłosił wcześniej Brodziński w rozprawie z 1826 r. pt. *List do redaktora Dziennika Warszawskiego o pieśniach ludu*. Pisał w niej: „Każdy rodzaj pracy rolniczej, każda zmiana w rodzinie ma u nich swoje obrządki i pieśni. Wszystkie inne ludy słowiańskie mniej lub więcej tego ducha dochowały i wszystkie ich tego rodzaju” pieśni są najdoskonalszą idyllą”. (*Pisma estetyczno-krytyczne*, Warszawa 1934, t. II, s. 53 n.). Podobnie w przypisie do artykułu o Karpińskim z 1827 r. ujął to zagadnienie Mickiewicz: „Przez śpiewy gminne [...] rozumiemy śpiewy polskie, ballady i sielanki powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku.” (*Dziela*, t. V, s. 241). Wypowiedzi te, a także pewne rozwiązania praktyczne torowały drogę wystąpieniu Witwickiego, który wyciągnął z nich najdalej idące konsekwencje oraz w pełni zespolił teorię z praktyką. Istnienie zarówno jednych, jak i drugich świadczy o stopniowym narastaniu tendencji, które zrealizowano w *Piosnkach sielskich*.

⁴² Por. *O sielance staropolskiej*, s. 21.

nie, lecz pieśni gminne,⁴³ przejaw pierwotnej, rdzennej kultury narodu. Sam lud przecież nie opowiadał o swych obrzędach czy obyczajach, a po prostu w nich uczestniczył, co z kolei w dużej mierze sprowadzało się do znajomości i odtwarzania będących wspólną własnością pieśni, na daną okazję przepisanych. Witwickiego koncepcja sportretowania ludu przez naśladowanie jego pieśni — tak bliska postawie Jana z Czarnolasu — w założeniu była słuszna, gdyż trafiała w sedno zagadnienia tzw. ludowości. Tak to wszechwładztwo twórczości pasterskiej — oczka w głowie i celu zabiegów sielankopisarzy staropolskich — spotyka się tu z postawą pietyzmu wobec twórczości ludowej, prowadzącą do uczynienia z pieśni gminnej prawdziwego bohatera sielanki. Podobnie jak tam śpiew pasterski, tak tu ona ze względu na swe różnorakie walory zasługuje na utrwalenie i kulturowanie.

W postawie Witwickiego⁴⁴ wobec twórczości ludowej znajdujemy więc jakby echo postawy Zimorowica, ale i Kochanowskiego, autora *Pieśni świętojańskiej o Sobótce*, którą przecież nadzwyczaj trafnie nazwano „pieśnią o pieśniach ludowych”. Mówiło się w literaturze przedmiotu, iż jest możliwe, że Jan chciał ocalić od zapomnienia obyczaj sobótkowy, tępiony przez Kościół za swój pogański rodowód, a przede wszystkim związane z nim pieśni. Musimy pamiętać, że była to jedna z dróg wiodących do zachowania tego wszystkiego, co mogłoby kształtować poczucie odrębności narodowej wobec unifikujących tendencji zachodniej, łacińskiej kultury.

W Przedmowie jest interesująca w świetle tych stwierdzeń uwaga, że zbiorek ten nie zawiera autentycznych pieśni ludowych, lecz powstał „z chęci sprobowania własnego pióra w tegoż rodzaju kompozycji” (s. IX), gdyż lektura ich była dla poety dużym przeżyciem, którym chciał się podzielić z czytelnikami. Witwicki stworzył więc coś na wzór „pieśni o pieśni gminnej”, pieśni gminnej towarzyszącej nie jak u Kochanowskiego tylko jednemu obrzędowi, lecz różnym sytuacjom. Co ciekawe — powstała ona w okresie, kiedy historia przekreśliła państwowy byt narodu, a o zachowanie świadomości narodowej toczyła się walka na różnych frontach. Różnotematyczność, sielanki staropolskiej tu przedzierzgnęła się w różnogatunkowość, co skądinąd świetnie korespondowało ze znanymi postulatami romantycznymi; dawne opiewanie „swych, nie cudzych rzeczy” uzyskało nową motywację historycznoliteracką.

Do wyłuszczonej analogii można dorzucić jeszcze jedną, bardzo znamiennej. Otóż, podobnie jak narrator-poeta u Zimorowica pośredniczył między podmiotem-

⁴³ To nie przypadkowa zbieżność, iż do *Piosnek sielskich* można bez najmniejszych zastrzeżeń odnieść uwagi S. Czernika poświęcone *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* (*Chłopskie piśarstwo samorodne*, Warszawa 1954, s. 16): „Utwór powstał chyba nie z zapatrzenia się w obrzęd, uroczystość zwyczajową, lecz raczej z zasłuchania się w pieśniach śpiewanych podczas sobótki. [...] Stąd *Pieśń świętojańska o sobótce* zasługuje na tytuł właściwie oddający jej treść: jest to pieśń o pieśniach ludowych”.

⁴⁴ W swojej rozprawie pt. *Co u nas działo się w literaturze, a mianowicie w poezji, przez ciąg ostatnich lat kilkudziesięciu?*. [W:] *Wieczory pielgrzyma*, t. I, Paryż 1837, s. 96—220) pozytywny stosunek do narodowej tradycji literackiej i odporność na wpływy obce (wówczas francuskie) uznał za miarę wartości tejże.

wypowiedzi a jej odbiorcą, czuwając nad artystycznym kształtem przekazu,⁴⁵ tak tu Witwicki określił się jako pośrednik między czytelnikiem a ustną poezją ludową, pośrednik starający się o jak najwyższy stopień identyfikacji z „prawdziwym” nadawcą wypowiedzi. Pośrednikowi temu nie zależy na popisaniu się kunsztem własnego warsztatu poetyckiego, lecz stawia sobie za cel pokazanie czyjeś kunsztu, i to najtrudniejszego — kunsztu prostoty.⁴⁶

Spojrzenie wstecz raz jeszcze pozwala skonstatować, iż w najbujniejszym okresie rozwoju sielanka ciągle nawiązywała do swych znakomitych początków, choć — co ważniejsze i co właśnie staraliśmy się pokazać — powroty te miały różny charakter i różne stopnie intensywności. Z obserwacji poczynionych w niniejszym szkicu wynika, że sielance sentymentalnej najbliższe było nastawienie estetyczne w realizacji Zimorowica, czyli skoncentrowane na poetyckiej urodzie przekazu; dalsze odmiany gatunku pozostały raczej w kręgu oddziaływań Kochanowskiego i Szymonowica, niekoniecznie o poruszanych przez nich sprawach traktując takim sposobem, jak oni to czynili, tzn. już bez powoływania się na klasyczny precedens literacki. W pierwszym przypadku wykorzystano dla odmiennych celów — ogólnie rzecz ujmując — poszczególne elementy tradycją przekazanej struktury zastępując je nowymi w tej samej funkcji lub dawnym nadając nową funkcję. Druga grupa przy innych warunkach literackich i pozaliterackich w jakimś sensie „powtórzyła” — w koncepcji przede wszystkim, gdyż nie chodzi nam o szczegóły — realizacje Szymonowica i Kochanowskiego. Dzięki tej samej podstawie historycznej,⁴⁷ której nie tylko najbardziej rzucające się w oczy drobiazgi, jak zapożyczenia sytuacji, wątków, motywów, ale pewne ogólne tendencje sielanka omawianego okresu podejmowała, można było stworzyć tyle i tak zróżnicowanych mutacji gatunku.

Zasygnalizowane w toku obserwacji analogie między sielanką staropolską a obecnie omawianą przebiegają na stosunkowo dużym poziomie uogólnienia i zawierają obok podobieństw różnice, wynikłe choćby z tego, że obydwie ogniwa przemian gatunkowych podlegały innym motywacjom historycznoliterackim, których szkic niniejszy celowo nie uwzględnił. Pamiętając jednakże o wszelkich zastrzeżeniach, nie możemy chyba nie dostrzec samego faktu istnienia tych analogii, które świadczą o ciężeniu tradycji gatunkowej. Ich obecność czyni gatunek spoistym, choć krętym ciągiem wciąż tego samego zjawiska, na co szukaliśmy potwierdzenia w toku niniejszych uwag.

⁴⁵ Por. *O sielance staropolskiej*, s. 13 wraz z przypisem 24.

⁴⁶ Ocena efektów nie jest — oczywiście — zadaniem tych uwag.

⁴⁷ Mówimy o jednolitości mimo różnic, gdyż te, jak staraliśmy się dowieść gdzie indziej, mają znaczenie drugorzędne wobec naczelnej wówczas sprawy — literackości odkrytej, którą sielanka realizowała, i wynikają właśnie z odmienności jej pojmowania przez wymienionych poetów staropolskich.

L'IDYLLE
DE LA FIN DU XVIII^e ET DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e S.
DEVANT LA TRADITION POLONAISE DU GENRE

Résumé

Le problème principal de l'article c'est la confrontation des conclusions se rapportant à l'idylle de l'ancienne Pologne, conclusions qui constituent son hypothétique caractère distinctif dans ses principaux éléments structuraux, avec la suivante étape des transformations du genre. Devant l'évidente continuité de tous les phénomènes culturels, donc aussi littéraires (y compris les phénomènes génériques), on a essayé de découvrir, sur l'exemple de l'idylle, comment ce processus peut s'accomplir. La question de la tradition littéraire, largement conçue, est placée ici sur le terrain de recherches génologiques. Grâce à certaines suggestions comparatives, l'auteur a jugé utile une tentative de déterminer en général quel genre de liens unissent les deux chaînons de l'idylle qu'on vient de nommer.

Se concentrant sur ce problème, on en a sciemment omis d'autres de grande importance que présente la situation de ce genre pendant la période étudiée; c'est pourquoi cet article n'est pas une étude monographique sur l'idylle polonaise du tournant romantique; il pourrait cependant en constituer une partie.

Les matériaux ont été sélectionnés à deux degrés: on a procédé à un choix des poètes (Karpiński, Woronicz, Reklewski, Brodziński, Witwicki) et dans l'oeuvre idyllique on a analysé soigneusement ces textes qui possèdent des liens directs avec le chaînon précédent. Les noms mentionnés sont en même temps des dénominations générales des embranchements de l'idylle de cette époque, différant assez les uns des autres (sentimentale, sociale, nationale, populaire). Puisque toute généralisation ferait disparaître les menus changements et différences structurales qui constituent justement l'objet d'observation, on a soigneusement analysé quelques-uns des différents textes caractéristiques pour l'aspect choisi.

Dans chacune des catégories citées du genre, les liens avec la tradition sont formés de manière un peu différente, mais ils se situent en principe entre des points déterminés de façon suivante: les changements dans la structure même de l'idylle, l'échange de certains de ses éléments ou l'utilisation d'anciens dans une fonction différente, la continuation d'anciennes conceptions générales du genre et leur réalisation avec les motivations hors littéraires changées.