

ANNA DOBAKÓWNA

URODA ŻYCIA

O WIERSZACH WINCENTEGO REKLEWSKIEGO¹

Niezręczna jest sytuacja człowieka, którego dostrzega się tylko ze względu na powiązania z innymi osobami, jeszcze gorzej, gdy w roli takiego przypisańca znajdzie się poeta. Czym bowiem może uzasadnić swoją obecność na Parnasie, jeśli odebrano mu prawo mówienia we własnym imieniu i na własny rachunek?

Taki właśnie los spotkał W. Reklewskiego, którego historycy literatury dostrzegli dzięki stosunkom, jakie łączyły go z Brodzińskimi, zwłaszcza z Kazimierzem². Walecznego podpułkownika zwykło się wspominać tylko jako tego, który swoim wierszowaniem ułatwił przyjacielowi start do sformułowania nowej koncepcji sielanki. Konstatacja ta stała się wyłączną podstawą pamięci o poecie. Związek więc niewątpliwie chlubny i stwierdzenie go załatwiałoby sprawę, gdyby nie pewien drobiazg. Otóż twórczość Reklewskiego, prawie w całości idylliczna, wykazuje zbyt wiele cech umykających ogólnej charakterystyce sielanki okresu przełomu romantycznego, aby nie pokusić się o dokładniejsze zbadanie tej kwestii.

Wzmianki o Reklewskim — bo właściwa literatura przedmiotu ogranicza się do jednej, leciwej na dodatek pozycji³ — jako glosy do twórczości Brodzińskiego dotyczą z natury rzeczy tego, co on bezpośrednio kontynuował, a więc koronnej zdobyczy — ludowości, a więc wpływów: klasycznych, niemieckich, szczególnie Gessnera⁴, rodzimych — klasycystycz-

¹ Szkic ten oparto na 50 tekstach zawartych w *Pieniach wiejskich* (Kraków 1811, ss. 189) jako na prawie pełnym zbiorze jego utworów. Wybrane z nich składają się na *Sielanki krakowskie* (Kraków 1850, ss. 46). Pozostałe ogłosił B. Gubrynowicz w pracy *O nieznanym utworach W. Reklewskiego* („Pamiętnik Literacki”, XXIV (1927) 368—397). Są to fragmenty i projekty utworów oraz trzy poematy, z których jeden, pt. *Wieńce*, ukazał się w „Pamiętniku Warszawskim” w 1821 r.

² Ciekawe spostrzeżenia poczyniła A. Witkowska we wstępie do: K. Brodziński, *Wybór pism*, Wrocław—Warszawa—Kraków [1966], s. LVIII—LXIV.

³ B. Gubrynowicz, *Wincenty Reklewski. Szkic literacki*, Lwów 1893, ss. 36; przedruk w zbiorze: *Studia literackie*, Warszawa 1935, s. 65—99.

⁴ Ibidem, s. 22—26; M. Szykowski, *Gessneryzm w poezji polskiej*, Kraków 1916, Rozprawy Akademii Umiejętności Wydział Filologiczny, ser. III, t. VIII, s. 218—222.

nych, sentymentalnych, rokokowych. Prawdą jednak jest również to, że tylko znikoma liczba utworów może się poszczycić ludowością. Także zastosowanie klucza wpływów czy konwencji literackich — niewątpliwie cenne badawczo — dość bezceremonialnie dzieli omawianą twórczość na szereg grup, które wręcz dziwią się swemu sąsiedztwu, uzasadnionemu chyba tylko prawem kaduka?⁵ Nawet stosunkowo precyzyjne uwagi — gdyby oczywiście istniały — o poszczególnych skupieniach utworów nie mogą jednak zastąpić takiego postępowania, dla którego celem byłoby scharakteryzowanie omawianej, a tak niesfornej twórczości.

Akcentowano więc dotąd to przede wszystkim, że w przypadku *Pień wiejskich* mamy do czynienia z konglomeratem najrozmaitszych wpływów i chyba wszystkich wówczas żywotnych konwencji gatunkowych. Nie trudno przekonać się, iż poniekąd dziwne przy takim naświetleniu postępowanie poety nie jest pozbawione motywacji. Wierszowanie to, uprawiane dorywczo i po amatorsku, z pewnością można uważać za czuły sejsmograf rejestrujący działanie sił jeszcze nie nazwanych, a już zmieniających styl życia i koncepcję literatury. Wystarczy zerknąć w upodobania tamtych czasów⁶, aby stwierdzić, że mieszanie odległych nawet epok i stylów było modne we wpływowych kręgach, z którymi prawie na pewno Reklewski zetknął się osobiście⁷, a co ważniejsze — zaświadczył aprobatę dla pielęgnowanych przez nie ideałów estetycznych. W polu widzenia pojawiają się Puławy. Przywołanie tego kontekstu motywują *Pienia wiejskie*. Otwierający je wiersz *Do mojej Dafny* nawiązuje do atmosfery tego

⁵ W pełni można zgodzić się z wywodem Witkowskiej (op. cit., s. LVII—LVIII), która właśnie różnorodność koegzystujących w omawianym zbiorze konwencji sielankowych uważa za najbardziej znamiennej i inspirującą jego cechę. To było — jej zdaniem — wyzwanie do eksperymentatorstwa oraz do twórczego odczytania tradycji gatunku, czego dokonał Brodziński. Słusznie — różnorodność ta jest faktem i przekonywająco ją zinterpretowano. Na stwierdzeniu takiego stanu rzeczy można poprzestać jednak tylko wówczas, gdy przedmiot — w tym przypadku twórczość Reklewskiego — traktuje się jako zbiór niespójnych wewnętrznie relacji, wyodrębnionych doraźnie dla innych celów niż badanie *Pień wiejskich* z podkreśleniem cech wskazujących na jeden podmiot czynności twórczych.

⁶ Znalazły one wyraz m. in. w urzędzeniu Arkadii (1778) i Powązek, w charakterze zbiorów Świętyni Sybilli w Puławach (1798) oraz w stylu zabaw na wielu dworach magnackich i szlacheckich. Ponieważ koegzystencja różnaitości była zamierzona przez założycielki tych obiektów, a rychłe naśladownictwo i zachwyty tych, którzy mieli możliwość je zobaczyć, wskazują na powszechność takich gustów, wolno uznać to za zjawisko ogólniejsze i chyba za jeden z symptomów odejścia od rygorów klasycyzmu. Zwiedzający 2. poł. XIX w. z dezaprobatą wyrażali się o tej artystycznej kakofonii (J. Wegner, *Arkadia*, Warszawa 1948, s. 16—30; L. Dębicki, *Puławy (1762—1830). Monografia z życia towarzyskiego, politycznego i literackiego*, Lwów 1887, t. I, np. s. 111, 131, t. II, np. s. 256, 290—291).

⁷ Por. Gubrynowicz, *Wincenty Reklewski*, s. 10, 12—13.

miejsca, a zawiera ni mniej, ni więcej, tylko program poetycki Reklewskiego. Końcowy tekst zbiorku nosi tytuł *Puławy*. Jeżeli tak dobrana rama coś sugeruje, to z pewnością chęć wpisania całości w orbitę literackiego oddziaływania dworu ks. Izabeli. Z doborem takiego patrona świetnie koresponduje rzeczony rozwichrzenie poetyckie. Bieda tylko, że w ten sposób p. Wincenty pozbawiony został tego powodu do chwały, który tak mocno akcentowała Witkowska⁸. Po prostu mieszanie różnych konwencji nie było jego wynalazkiem, a jedynie podjęciem znamiennej cechy ówczesnej kultury⁹.

Puławy — a więc sentymentalizm, jeśli zaś sielanka, to przede wszystkim wzdychający do Justyny Karpiński i Kniaźnin. Rozpatrywane na tym tle *Pienia wiejskie* jako całość wykazują zdecydowaną oscylację w kierunku epiki. Stwierdzenie to wyjaśnia podstawowe różnice strukturalne, nie uzasadnia jednak wielu zjawisk, jakie pojawiają się w twórczości Reklewskiego, nawet jeśli byśmy widzieli ją na tle znacznie wcześniejszego ogniwa gatunku, również zdominowanego przez epikę. Intrygują one tym zwłaszcza, że — jak się zdaje — stanowią nieprzypadkowy zespół cech i trudno byłoby wyjaśnić je działaniem wpływów.

Znacząca pod tym względem jest zasada, według której dobiera się elementy świata przedstawionego. Uderza pieczołowite wyławianie chwil wytchnienia, zabawy, beztroskiej radości — także jeśli czas wojenny i niełaskaw zbytkom, jak np. w *Zachęceniu do tańca*. Nawet ważne życiowo sprawy, jak zaloty, oświadczyzny, wyjazd na wojnę, traktuje się jako zabawę albo też ukazuje, kiedy w centrum zainteresowania są właśnie towarzyszące im harce. Odstępstwa od stanu wiecznej euforii trafiają się w zbiorku rzadko i krótko trwają. Płakać można wyjątkowo — tylko z dala od rozbawionej gromadki (*Safo o Faonie, Laura*)¹⁰. Uchodzi co najwyżej manifestowanie zachowaniem namiętnej rozpaczycy (*Safo*). Przyrmużenie oka na wszystko jest zaletą w świecie, gdzie śmieją się bożki, ludzie i przyroda, gdzie przeważnie swawoli się, igra, płąsa, psoty czyni, pustoty i żarty.

Na ponętność kształtów tego świata niewątpliwie wpływa operowanie czasem, inne niż w sielance staropolskiej, inne niż w sentymentalizmie. Przede wszystkim narrator skupia się na krótkich jego wycinkach. Dzięki

⁸ Zob. przypis 5.

⁹ Życie Reklewskiego zamykają lata 1786 (lub 1785) — 1812; *Pienia wiejskie* powstawały podczas jego pobytu w Krakowie (od 15 VII 1809 do 7 V 1811).

¹⁰ Brak miejsca nie pozwala dokładnie omówić tekstów (prócz wymienionych także *Nadzieja* i *O mierności*), których tytuły lub sytuacja wskazywałyby odpowiednio na większeciążenie sentymentalizmu czy klasycyzmu. Odrębność od pozostałych wierszy Reklewskiego jest pozorna, gdyż poczynione spostrzeżenia odnoszą się także do nich.

temu może „zapomnieć”, że różnie to się plecie... Pokazywanie jasnych momentów tego splotu lub przemijania niegroźnych chmurek to jego najmilsze zajęcie.

Trudno się dziwić temu przesunięciu w kierunku pogody — tak dziarskie towarzystwo nie gościło dotąd na kartach polskiej sielanki. Bohaterów wprost rozpiera energia. Kreowanie ich na ludzi pełnych życia i radości sprawia, iż utwory przynależne do odmiennych — jak pamiętamy — konwencji na równi naszpikowane są słownictwem z kręgów urody i — co bardziej zaskakujące — krzepkiej cielesności, które odnoszą się zresztą i do przyrody. Są to wyrażenia typu: nogi toczyste, grona tłuste, dzielna tęgość, parobeczki hoże, dziarski chłopak, dłonie ogniste, ręce hasanie, żywa rumianość, jędrne dłonie, rączy pogon, czerstwość szczęśliwa, nagość dorodna, rozognione ramiona, żwawe skoki, rzeński taniec, czerstwi winiarze i winiarki tłuste, silne skakanie, rumiane pary, szczodrota jesieni.

Podkreślane tak mocno dorodność młodych i czerstwość starszych znajdują ujęcie w działaniu. Dlatego zapewne nie tylko znaczące jest nasycenie omawianych wierszy czasownikami i nie tylko posługiwanie się w dużej mierze takimi, które oznaczają ruch¹¹, ale waży troska o to, żeby oddać gwałtowność, dynamikę czynności, np. w *Pierwszym tloczeniu wina*: uganiałeś skory, napadnę znienacka, rzuci się obudzona, dźwigały ramiona, kij, co się pod jagodą zgina, znienacka wskakiwała, hojnie wytryska, zbiegają się na wyskoki, prędko przebiegały, jak strzała gwałtowny poskoczy.

Bohaterowie upodobali sobie szczególnie dwie dziedziny, w których się wyżywają: miłość i jako zabawę pojmowaną twórczość. Przejawem tej

11

Autor, tytuł	Wersety	Czasowniki (bez imiesłowów)	W tym ruchowych	Wersety na 1 czas. ruchowy	Uwagi
Reklewski <i>Wzajemne wyrzuty</i>	134	155	62	2,15	13-zgł.; 8 koń- cowych werse- tów — narracja
Reklewski <i>Krakowiaki</i>	84	104	43	1,95	13-zg.; 36 wers. końcowych — przyspiewka
Karpiński <i>Laura i Filon</i>	196	170	40	4,90	10- i 8-zgł. na przemian

Warto przypomnieć pracę: M. Piszczkowski, *Kształt i ruch w poezji Trembeckiego*, Lwów 1924, ss. 72; nowa wersja: *Wizja artystyczna świata w twórczości Stanisława Trembeckiego*, „Pamiętnik Literacki”, LXI (1970), z. 2. s. 101—118.

ostatniej są oczywiście przytoczenia, których wiele w omawianych wierszach i różnych — od śpiewek na krakowską nutę, piosenek, monologów do mitologicznych opowieści. Łączy je to, że stanowią jedną więcej formę rozrywki oraz atut w grze miłosnej, czyli zmiana motywacji pojawia się w sielance. Przytoczenie bowiem nie dominuje już, jest piękne, owszem, ale obarczone wymienionymi celami praktycznymi, zaczepione o jakiś szczególny sytuacji właśnie zwracający uwagę, no i tak jak pierwszy plan poświęcone zwykle jakiejś akcji, będące ciekawą historyjką, towarzyszącą zdarzeniu lub wypełniającą antrakt między dwoma kolejnymi jego etapami (*Pierwsze tłoczenie wina, Cztery doby roku, Safo, Powrót do zdrowia, Fauny, czyli miłość Appolina do Nais* — dalej cyt. jako *Fauny* — *Urodziny*, cykl *Walka Kloi z Zefirem. Sielanka I*).

Rozrywka to sprawa w tym świecie bardzo ważna, narzucająca wszystkiemu określone wymagania. Wyczelowana przez powtarzanie doskonałość nie budziła zainteresowania zwawych słuchaczy, nie na podziwianiu kunsztu poetyckiego przecie im zależało. Rozrywkowy charakter nadany przytoczeniu stwarza zapotrzebowanie na inwencję. Wykonawca nastawiony na bawienie słuchacza czy na zdobycie powolności dziewczyny stara się o urozmaicenie znanych schematów i środków poetyckich. Przy pomocy odmienionych szczegółów może za każdym razem zająć słuchaczy czymś „improvizowanym na poczekaniu” i na użytek tej właśnie niepowtarzalnej sytuacji. Wynik — kult pieśni pasterskiej jako dużej rangi dzieła sztuki, tak znamienny dla sielanki staropolskiej, ustąpił w cień. Przytoczenie zwykle towarzyszy zdarzeniu, stanowi jego integralną część, traktowaną równorzędnie z innymi. Samo zresztą opiera się na przedstawianiu zdarzeń. Wielość poświęconego mu miejsca nie przeczy zatem podkreślanemu tego, że bohaterowie przede wszystkim działają: jest ono formą zabawy lub jej składnikiem, a co ważniejsze — upodobania wykonawców w interesującym nas zakresie nie różnią się zasadniczo od narratorskich. Pozwala to na odnoszenie wszystkich dalszych spostrzeżeń do obydwu planów omawianych wierszy.

Wróćmy do pierwszej z dwu wymienionych dziedzin, do miłości, której uprawianiu oddają się bohaterowie ze szczególną lubością. O dziwo, przeżyć miłosnych prawie nie ma, zniknęło zapotrzebowanie na autoreferaty psychologiczne, ważne są działania — pośredni wyraz stanów wewnętrznych. Bywa tak, że osoba zaangażowana w ogóle nie zna przyczyny swego dziwnego zachowania. Mimo to wiedzona instynktem ze wszystkich sił dąży do osiągnięcia celu, jakim jest zbliżenie miłosne (np. *Walka Kloi z Zefirem. Sielanka X, Mirtyl i Lucyna*). Triumf miłości usprawiedliwia posłużenie się każdym środkiem (*Fauny, Kloe i Alexis, Safo*), nie ma przeciwności, które byłyby zdolne odwieść bohatera od działania w jej

imię, nawet gdyby narażał się na śmierć (*Wiesław, Zakład*). Jakże daleko stąd do sielanki sentymentalnej!

Biologiczne zafascynowanie ciałem, pokazanie miłości jako instynktu, którego narzędziem są zmysły, sprawia, iż wszechwładne moralizowanie i etyka okazały się zbędnym balastem, który nie wywiera żadnego wpływu na postępowanie bohaterów¹². Śmiałość erotyki u Reklewskiego niech potwierdzi brak cytatów z najbardziej drastycznych wierszy, jakimi są *Walka Kłoi z Zefirem* (szczególnie sielanki III i XV) oraz *Kłoe i Alexis*. Życie bieżącą chwilą, i to życie intensywnie korzystające z jej uroków, nie dopuszcza też refleksji, nie ceni rozważań i uogólnień na temat losu człowieka, zwłaszcza zakochanego.

Zmysłowe ujęcie miłości nie pozwala na widzenie jej jako pewnego określonego stanu uczuć, sprzeciwia się też wszelkiemu dystansowi w układzie: bohater — jego przeżycia. Kochanków obserwujemy zawsze, kiedy zaangażowanie jest dla nich terażniejszością. Reakcje, radosne i rozpaczne na równi, mają całą gwałtowność czegoś dziejącego się aktualnie. Są spontaniczne, a nieraz jakby pojawiały się wbrew bohaterowi, który sądził, że postąpi inaczej — ba, znając sytuację założył to sobie rozsądnie i w pełni świadomie. Przejawia się to w intonacyjnym rysunku wypowiedzi. Nasycona różnymi wyznacznikami emocjonalności ujawnia ona zaskoczenie, mieszanie czy nagłą radość bohaterów (*Zakład, Dafnis*¹³). Warunki te znakomicie nadają się do tego, żeby pokazać wahania w sferze emocji podatnych na aktualnie odbierane bodźce zewnętrzne (*Dafnis*, s. 14 a 17), żeby skupić się na drobnostkach, ulotnych i kapryśnie zmieniających, będących tylko migawkami z tego, co w ogóle przeżywają bohaterowie (*Obudzenie*). Trudno im cokolwiek wiedzieć na pewno i przewidzieć — nawet spotkania są często dziełem przypadku, łącznie z tym pierwszym, od którego zależą narodziny miłości, kiedy indziej tenże przypadek staje na przeszkodzie, niespodzianka krzyżuje plany (*Cztery doby roku*, s. 80—81).

Jak się rzekło — uprawianie miłości stanowi motor działania, treść życia. Niekiedy jednak warunki nie pozwalają na to, choćby wówczas, gdy partner trudni się wojaczką lub chwilowo niełaskawy. Napięcie psychiczne rozładowuje się wtedy przez wpływ na wyobraźnię. Jej zadaniem jest stworzenie iluzji chwilowo niedostępnej rzeczywistości. Im bardziej konkretna, niemal zmysłowo dotykalna, a więc hojniej wyposażona w szczegóły iluzja, tym lepsza. Nic dziwnego, że obrazy podsuwane przez

¹² Pewne normy, ale motywowane obyczajem, określają miłość bohaterów ludowych.

¹³ 9 wykrzyknień, 7 wielokropków, 4 pytania zgromadzone w 20 końcowych wersach utworu oddają pomieszenie Dafnisa na widok zbliżającej się kochanki.

wyobrażnię są budowane według takich samych zasad, jak te realnie istniejące w planie świata przedstawionego (*Jolenta*, s. 54 i 55).

Ale idąc tropem tego, co wskazuje na panowanie zmysłowości erotycznej, w niektórych tekstach wręcz dosadnie pikantnej, zaczynamy niepostrzeżenie wkraczać na inny teren. Prędko orientujemy się, że gospodarz tego ogrodu miłości jest sensualistą z wyboru i z upodobania. Rzeczywistości, dla której stanowi prawa, nadał taki kształt, aby można ją było percypować zmysłami. Za jeden z przejawów można uznać zasygnalizowane już przyznanie prymatu działaniu, i to energicznemu, które stanowi uzewnętrzniony ekwiwalent przeżyć psychicznych. Tak, bo tu żeby wiedzieć, poznać, trzeba o b s e r w o w a ć. Poznawanie zmysłowe zaś, spontaniczne i pełne aprobatywnej zachłanności, żyje wielością szczegółów. A także poprzestaje na tym, co znajduje się w najbliższym kręgu znanej codzienności.

Uważne pochylenie się nad rzeczywistością jest możliwe tylko wówczas, kiedy odrzuci się perspektywę na rzecz maksymalnie dużego zbliżenia w czasie i w przestrzeni. Stąd kameralność tego świata i stąd częste posługiwanie się opowiadaniem unaoczniającym (np. *Wiesław, Zakład, Powrót do zdrowia, Walka Kloï z Zefirem. Sielanka VI*). Narrator i bohaterowie-wykonawcy nastawieni na gromadzenie wrażeń, zafascynowani swoim małym światkiem, który znajduje się niejako w zasięgu ręki, z upodobaniem śledzą pojedyncze gesty, poruszenia, zmiany nastroju. Jakżeż dobrze można się w nim czuć obserwując refleksy światła rzucane przez łuczywo na migające w tańcu pary, wśród krzesania w podkówkę, brzęku kólek u krakowskiego pasa, woni kwiatów, przy pysznym winie, które jest radosnym napojem bogów, podglądając rozwijający się pączek róży... A mówi się o takich subtelnościach, jak zmiana natężenia barw i zapachów.

Efektom tego zabiegu jest widok na ulotne chwile i na fragmenty zdarzeń (np. *Szukanie, Pierwsze tłoczenie wina*), których całość jest ledwo zarysowana lub też wcale nieznana. Obserwator zaabsorbowany urokami tego, co widzi, zupełnie nie odczuwa potrzeby szerszego oddechu. Kameralizacja przedstawień zostaje pogłębiona przez dużą liczbę zdrobnień. Oznaczają one, że smakowaniu ponęt świata towarzyszy jego rokokowa pieściwość (np. *Odgrazanie, Walka Kloï z Zefirem*) mimo całej żywiołowości bohaterów i krzepy, jaką się cieszą.

Dzięki takiej zasadzie konstrukcji możliwe jest śledzenie poszczególnych czynności wykonywanych przez ludzi, które składają się na jakies zamierzone przez nich działanie (np. *Cztery doby roku*, s. 75). Czynności te i zachowania mają zawsze motywację wewnętrzną (np. uzasadnienie przeniesienia tańców na środek wsi w *Krakowiakach*, s. 100), stanowią

pewne ciągi uzależnione wzajemnie od siebie, a nie są zgromadzone tylko jako luźne wyliczenie, ilustrujące jakąś ogólną tezę nadrzędną. Dokładność obserwacji jest tak duża, że widzi się także to, co towarzyszy głównej akcji. Drobiazgi mają bowiem często ważną rolę do spełnienia — one właśnie, a nie wyznanie słowne, składają się na mowę uczuć (np. odpędzanie śpiewającego słowika z obawy o spokojny sen utrudzonego miłością kochanka w *Obudzeniu* czy wzajemna dbałość bohaterów *Górali* o zaspokojenie swoich codziennych potrzeb). Szczególną rolę odgrywają liczne i coraz inne motywy plenerowe. Przyroda bywa nie tylko tłem (*Safo*), ale coraz częściej współpartnerem człowieka, bytuje w utworze „realnie”, nie jako sentymentalny znak stanu psychicznego czy budulec środków poetyckich¹⁴.

Dokładność spojrzenia ma jeszcze tę zaletę, że indywidualizuje sytuacje i postaci bohaterów omawianych wierszy niezależnie od konwencji gatunkowej, z jaką są związane (np. *Walka Kłoi z Zefirem*, *Sielanka III*, s. 123; zakończenie *Safo*). W tych, które określa się jako ludowe, przejawia się właściwie regionalizm, znacznie mniej przecież ogólnikowy, zorientowany geograficznie i historycznie. Nie jest też przypadkowe podkreślenie niezwykłości, niecodzienności warunków, w jakich pewnego dnia znalazł się bohater (np. *Wiesław*; tu należałoby wspomnieć egzotykę pieśni o krainie winnic Erdö Banyi w *Zachęceniu do tańca, Jakóba i Rachel*).

Można powiedzieć, iż szczegółowość wywołana nobilitacją sensualizmu przebiega przez wszystkie zaprezentowane w zbiorze konwencje, jest czynnikiem rozsadzającym je od wewnątrz i wrogiem utartych ścieżek języka poetyckiego. Nie pozwala na posługiwanie się abstraktami, ale prowadzi w kierunku ujednostkowania obiektów obserwacji. Zbanalizowane motywy zostają odnowione przez odjęcie im jedynie funkcji ozdobników (np. miesiąc w *Szukaniu*) albo przez anegdotyczne ujęcie, czyli rozbudowanie w historyjki z życia bohaterów (*Odgrazanie, Wzajemne wyrzuty. Staś i Kasia*). Zmysłowa percepcja rzeczywistości odcisnęła więc wyraźny ślad na każdej z przywołanych konwencji i każdą z nich przekształciła tak, aby stała się narzędziem podatnym dla pokazania uroków mini-rzeczywistości, która była najbliższa sercu autora i którą umiał smakować niemalże z takim znanstwem jak imć pan Rej z Nagłowic, choć innego rodzaju uciechy szczególnie sobie upodobał.

Dopuszczenie do głosu zmysłowości w takim jak u Reklewskiego wy-

¹⁴ O związku pejzażu z konwencjami poetyckimi patrz np.: I. Opacki, *Juliusz Słowacki. W sztambuchu Marii Wodzińskiej*, [W:] *Liryka polska. Interpretacje*, Kraków 1966, s. 137—143 oraz M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*, „Roczniki Humanistyczne”, XIV (1966), z. 1, s. 11—21.

miarze stawia autora w rzędzie tych, którzy przyczynili się do nadwyrężenia fortyfikacji racjonalizmu, ale równocześnie nie pozwala włączyć go bez reszty w szeregi sentymentalistów czy wielbicieli moralisty Gessnera. Na tym można by zakończyć szkic o zespole zjawisk, którymi twórczość Reklewskiego różni się od najbliższego otoczenia literackiego. Ale to za mało, żeby oddać poecie sprawiedliwość.

*

Spojrzenie na *Pienia wiejskie* — niewątpliwie mocno osadzone w ówczesnych konwencjach literackich oraz związane z osiemnastowieczną frywolnością — z perspektywy kilkunastu następnych lat wskazuje, które z wypunktowanych powyżej zjawisk zapowiadały już nieśmiało nową poetykę, i ujawnia, że była to nie tylko podkreślana zwykle ludowość.

Kiedy I. Opacki analizował *Sonetę krymskie* (wyd. 1826), zwrócił uwagę na wpisane w nie cechy „wstępującego” romantyzmu¹⁵. Żeby poprzestać na wyliczeniu, są to: nieznajomość otaczającego świata, reakcje podmiotu na jego doraźne sygnały, dominacja elementów naocznie danych, obecnych w zasięgu widzenia, konkretność przestrzenna i czasowa obserwacji, sytuacyjne użycie języka, nieznajomość własnej osobowości. Wszelkie ważkie poprawki, jakie musimy uwzględnić mówiąc o tych dwu faktach literackich, nie wystarczają do przekreślenia narzucających się zbieżności. Umiejscawiają one niektóre z wymienionych przez Opackiego cech „wstępującego” romantyzmu w czasie, kiedy ujawnienie tego prądu należało jeszcze do przyszłości, a także odsłaniają jego powiązania z tradycją mimo rozwoju w innym kierunku. Jeśli zaś zestawienie Reklewskiego z Mickiewiczem wyda się komuś niedorzeczne, a co najmniej śmieszne, winien pamiętać, że historia literatury nie ocenia dokonań, tylko tropi narastanie procesów, zaś — jak powiedział Wyka — „Drobiazg literacki odsłania niekiedy powiązania między kolejnymi okresami literatury dobitniej, aniżeli to czynią zasadnicze dzieła.”

Wrażliwość Reklewskiego na to we współczesności, co czerpiąc z minionych doświadczeń szło na spotkanie nowych czasów, wystarczy chyba, żeby nie musiał zakradać się chyłkiem do Arkadii poetów.

¹⁵ *Człowiek w sonetach przełomu (O sonetach Mickiewicza)*, [W:] *Z polskich studiów slawistycznych. Seria 3. Prace na VI Międzynarodowy Kongres Slawistów w Pradze 1968*, Warszawa 1968, s. 121—132.