

GRAŻYNA STAWECKA

GOŚCINIEC ADAMA JARZĘBSKIEGO JAKO POEMAT OPISOWY I ŹRÓDŁO HISTORYCZNE

1. GOŚCINIEC JAKO POEMAT OPISOWY

Już sam tytuł, a ściślej drugi jego człon — owo „opisanie Warszawy” wzorowane na przewodnikach „w cudzych krajach” pisanych — wskazuje na opisowość — główną cechę *Gościńca* decydującą o tym, że utwór jest poematem opisowym. Najistotniejszy jednak jest fakt, że *Gościniec* jako poemat opisowy stanowi na gruncie polskiej literatury barokowej swoisty i nowy gatunek wypowiedzi. Już bardziej charakterystyczny jest on dla epoki Oświecenia, choć wówczas „opisowość nie stała się jednak wyznacznikiem gatunkowym”¹.

W odróżnieniu od innych utworów, zaliczanych do poezji opisowej, główny, ale nie jedyny wyznacznik gatunkowy dzieła Jarzębskiego stanowi właśnie opisowość. W opisowości tej zawiera się duch epoki charakteryzujący się m. in. kultem osób zajmujących w hierarchii społecznej wysokie stanowiska i pozycje. Realizacja opisowości przebiega w układzie zhierarchizowanym, dwuwarstwowym. Pierwsza warstwa odnosi się do opisanego zwiedzanych obiektów, znajdujących się w posiadaniu zaprzysiężonych obywateli miasta Starej Warszawy, czyli patrycjatu, a m. in. i samego Adama Kazanowskiego, któremu to Jarzębski swoje dzieło dedykował. Jak we wstępie do *Gościńca* słusznie zauważył Tomkiewicz: „W tym swoim spacerze po stolicy widzi pan Adam niemal wyłącznie obiekty architektoniczne — i to specjalnego rodzaju: są to pałace królewskie i magnackie, dwory i dworki szlacheckie, kościoły i klasztory”².

Należy zaznaczyć, że z 3844 wersów poematu Jarzębskiego prawie 1/8 część tekstu przypada na opis pałacu Kazanowskiego. Przytłacza on

¹ T. Kostkiewiczowa. *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*. W: *Styl i kompozycja*. Wrocław 1965 s. 62.

² A. Jarzębski. *Gościniec albo krótkie opisanie Warszawy*. Oprac. W. Tomkiewicz. Warszawa 1974 s. 43.

wielkością opisy 3 rezydencji królewskich; pałacu Ossolińskich, Daniłowiczów, pałacu Prymasowskiego, czy pałacu Biskupów Krakowskich. W sumie w swoim przewodniku Jarzębski zanotował przeszło 90 dworów i dworzków i co najważniejsze „uchwycił moment najintensywniejszego rozwoju miasta, kiedy to najważniejsze obiekty architektury były już ukończone, a w kilku wypadkach trwały prace wykończeniowe”³. Warstwie tej nieodłącznie towarzyszy charakterystyczna postawa autora, wynikająca bezpośrednio zarówno z klimatu epoki barokowej, jak i zapewne z „warszawskiego patriotyzmu”. Jawi się on nam tutaj bardziej jako inwentaryzator czy reporter, niż Jarzębski — krytyk artystyczny czy esteta.

Drugi krąg prezentuje się nam poprzez skądinąd charakterystyczne dla literatury staropolskiej zjawisko migracji czy penetracji małych form epickich w obrębie większej całości albo w całej konstrukcji poematu. Pozwala na to w pełni sposób kreacji bohatera epickiego, będącego jednocześnie przewodnikiem, jak i osobą uczestniczącą w zwiedzaniu miasta. Może pozwolić on sobie przy tym na osobiste dygresje i retrospekcje.

Literackie wcielenie się Jarzębskiego — nadwornego muzyka J K M w postać przebiegłego, choć naiwnie opowiadającego „chłopka”, pozwala mu na pełniejszą swobodę prezentowania opisywanych obiektów w sposób bezkrytyczny, w sposób, jak już wspomnieliśmy, naiwno-entuzjastyczny.

Gościniec zaczyna się opisem Pragi, w czym Tomkiewicz słusznie dopatruje się pewnej nielogiczności, wynikającej z obranej trasy, jak i z samego tekstu. „Opis Pragi zaczyna się od dialogu między chłopkiem, a rzekomym kaznodzieją. Na zapytanie tego ostatniego — «chłopku, a skądże ty idziesz?» — następuje odpowiedź — «Z Nowej Warszawy, mój panie»⁴. Otóż rozpoczęcie tego poematu dialogiem ułatwia Jarzębskiemu przejście do bezpośredniego zastosowania poezji narracyjnej”⁵.

Dialog w poemacie opisowym nie jest czymś nowym dla baroku. Jest formą, która w odniesieniu do całej literatury staropolskiej posiadała duże znaczenie i wytworzyła własną tradycję, a co najważniejsze dialog znajdował się w o tyle uprzywilejowanej sytuacji, że jego „literackość” była tradycyjnie uświęcona.

Dialog wprowadza istotny dla utworu moment, jakby zarys akcji, co się szczególnie ujawnia przy zwiedzaniu Rynku Starego Miasta. Akcja, dialog między bohaterami, podział na role są elementami właściwymi dramatowi. Narrator-chłopek jest tu czynnym uczestnikiem akcji —

³ Tamże s. 38

⁴ Tamże s. 41.

⁵

głównym jej kreatorem. Kolejność zwiedzania Rynku przez chłopka jest uzasadnieniem dla przenoszenia akcji z jednego miejsca w drugie: ze straganu do winiarni, warsztatu rzemieślniczego, czy kramu kupieckiego. Wypowiedzi chłopka ilościowo zdecydowanie przytłaczają wypowiedzi innych (w proporcji 2:1). Wypowiedzi wszystkich bohaterów posiadają zabarwienie emocjonalne: są zakończone pytańnikiem, wykrzyknikiem. Istnieje wyraźna granica pomiędzy słowami wypowiedzianymi przez chłopka a resztą bohaterów, widoczna również w graficznym zapisie, co świadczy o wyraźnym dystansie pomiędzy nimi. Zazwyczaj przybysz ze wsi był traktowany lekceważąco przez uważających się za coś lepszego mieszczan. Tu nie mamy do czynienia z taką sytuacją. Widzimy narratora-autora, będącego już prawie w szeregach patrycjatu miejskiego, a przebranego w szaty chłopka, stąd jego dystans w stosunku do przekupek, kupców, rzemieślników, z którymi kłóci się wytykając im nieuczciwość i okpiwanie klientów. Opis Rynku jest fragmentem wyjątkowym pod każdym względem; tylko tutaj widoczni są ludzie w mieście, ukazani bardzo plastycznie. Jarzębski próbuje oddać nie tylko ich wygląd zewnętrzny, ale i czasem pokazać stosunek do innych:

[wypowiedź służebnicy]
 „Ale chłopka, rzemieślnika,
 Wszelakiego miłośnika
 Nie chcę: tych nie wspominajcie,
 Za ślachcica mię wydajcie!”

w. 365

Narrator nie jest tu niczym skrepowany, wyczuwa się daleko idącą swobodę w jego kreowaniu, jest bardziej obiektywny niż w pozostałej części utworu, gdzie omawiając poszczególne pałace robi to tak, by nikogo sobie nie zrazić.

Wprowadzenie fikcyjnego narratora-chłopka jest konwencją literacką, która pomaga wybrnąć autorowi z trudnej dla niego sytuacji, daje możliwość bezkrytycznego zwiedzania obiektów architektonicznych stolicy. Możemy go traktować jako bliżej nieokreślonego bohatera-przewodnika, nie wiemy chociażby skąd i po co przyjechał do Warszawy (czy tylko w celu jej zwiedzenia?). Oglądając poszczególne obiekty relacjonuje nam wszystkie widoczne szczegóły używając gramatycznej formy pierwszej osoby, co zbliża utwór do liryki, a jednocześnie wskazuje na ciężenie w kierunku form epickich.

„Wyszedłem, obaczę wieżę,
 Na niej dzwony; dalej bieję...”
 Aż tam gwardyja przy bramie;
 Myślę, że to nie przy kramie”

w. 795

Obiektywna narracja widoczna w dokładnym prezentowaniu elementów budowli wypływa z subiektywnego ich traktowania: uwiecznione zostały te, których właściciele mogliby autora później wynagrodzić. W swym nadrzędnym założeniu, zgodnie z zamierzeniami twórczymi, którym jest podporządkowana konstrukcja utworu, *Gościńiec* jest utworem panegirycznym bezpośrednio służącym podniesieniu splendoru adresata utworu — marszałka Kazanowskiego i pośrednio (poprzez odnotowanie ich rezydencji) innych możliwych rodów.

Chłopiek-narrator nie jest typowym przybyszem ze wsi: używa obcych zwrotów (łacińskich, włoskich). Przebywał za granicą:

Troszeczkę świata zwiedziłem,
Po cudzych krajach jeździłem...

w. 1007

Tu już bardzo wyraźnie ujawnia się narrator-autor. Następnie przypominając sobie o przybranej w *Gościńcu* roli chłopka wymienia tylko znane miasta Mazowsza: Warkę, Goszczyn, Garwolin, Czersk. W rzeczywistości podróże zawiodły Jarzębskiego o wiele dalej; jako muzyk J K M zwiedził Niemcy, Włochy, znał nawet z autopsji wygląd kaplicy w Loreto⁶.

Przemawiając z pozycji wszechwiedzącego narratora zapomina Jarzębski, że słowa te wkłada w usta chłopka; w przeciwieństwie do jednoznaczności i klarowności renesansu barokowy obraz świata dopuszcza najprzeróżniejsze jego wyglądy, niekoniecznie prawdziwe i zgodne z logiką. Mówiący sam przyjeżdża „Chyżej na końcu poskoczył” lub przychodzi do opisywanego świata, a przechodzenie od znanego do nieznanego jest motywacją rozwoju wypowiedzi. Jej przedmiotem jest tylko świat zewnętrzny, zrelacjonowany dokładnie, lecz bez momentu oceniającego, stąd mamy do czynienia z narratorem-reporterem. Narrator-chłopiek jest zdefiniowany wiedzą narratora-autora. Opisuując bryłę budynku, jego konstrukcję, urządzenia gospodarcze czy materiał, z którego został zbudowany, wyczuwa się, że przemawia przez niego budowniczy. Nie dba natomiast o skonkretyzowanie obrazu czy o uchwycenie idei budowli, stąd wiele jego opisów bez odniesienia do rycin pozostaje niejasnych. Zauważa znajdujące się po rogach pałacu Ossolińskich połączone rzeźby, ale nie interesuje się kogo one przedstawiają. Oglądając fasadę tegoż pałacu mówi:

6

W bok Lauretańska kaplica
Zmurowana na kształt takiej
Drugiej w Lorecie jednakiej. (w. 57-60)

Czterej królów stoi z przodku,
Pisma pod nimi we środku ?

w. 2427

We wnętrzu spostrzega wiele rzeźb i obrazów; dość szczegółowo je opisuje, lecz nie potrafi zauważyć związku między zgromadzonymi dziełami:

Wyżej cesarzowie dawni
Rzymscy, dosyć starodawni,
Po stronach patrzą z muru
Wszyscy z białego marmuru;
Nie wiem czemu nie zostały
W Niemczech, a tu się dostały

w. 2571

Naiwny, ale wierny i obszerny opis budowli pozwolił udowodnić, że kompozycja pałacu Ossolińskich była bardzo przemyślana; zarówno architektura bryły, jak i dzieła rzeźbiarskie są podporządkowane wspólnemu programowi ideowemu.

Gościniec, wyłączając opis Starego Miasta, jest właściwie jednym wielkim monologiem zawierającym wydzielone graficznie fragmenty, będące prezentacją poszczególnych obiektów. Konsekwentne utrzymanie wypowiedzi narratora w pierwszej osobie groziłoby monotonią, stąd obserwujemy charakterystyczny zabieg przechodzenia od monologu w pierwszej osobie do wypowiedzi wyraźnie adresowanej do słuchacza:

Dalej książęta zgadzają,
Dostatkami wygadzają
Na żądanie srebrem, złotem;
Obacz, przyznasz mi to potem
Spuszczę na dół trochę oczy,
Przedemną się jasność toczy

w. 2587

Pojawienie się drugiej osoby „ty” czytelnika lub widza, w niektórych wypadkach można porównać z funkcją chóru w dramacie antycznym — często symbolizuje on pozycję widza, dla którego przeznaczona jest rozgrywająca się akcja:

Słusznie by ogrody wspomnieć
Miejskie, dworów nie zapomnieć;
Wielka ich liczba, niemało;

7 Przykład pewnej jednostronności spojrzenia wynikający zapewne z przyczyny profesji autora i mentalności mieszczanina, który pragnie należeć do patrycjatu.

Pióro mi się zmordowało.
Teraz ich nie piszę tobie,
Jużem ustał; obacz sobie

w. 2122

Bezpośredni zwrot do zbiorowego adresata urozmaica jednostajność opisu, zapobiega wkradnięciu się znużenia, daje złudzenie wspólnego zwiędzania obiektów. Zmiana formy wypowiedzi gramatycznej jest posunięciem czysto formalnym, nie mającym żadnego wpływu na zmianę postaci mówiącego ani tym bardziej na przedmiot jego wypowiedzi. Znaki narratora wydają się wyraźniejsze i liczniejsze niż znaki czytelnika (częściej mówi się „ja” niż „ty”). W rzeczywistości drugie są tylko trudniejsze do zaobserwowania. Za każdym razem, gdy narrator porzucając prezentowanie relacjonuje znane mu wydarzenia, lecz o których nie wie czytelnik, zwraca się do potencjalnych zbiorowych adresatów utworu; bezsensu byłoby, gdyby narrator sam sobie udzielał informacji. Pozycja czasowa narratora jest jednoczesna z opisywanymi przez niego zdarzeniami, prowadzi on narrację jakby z płaszczyzny czasu teraźniejszego uczestników akcji (jest to tzw. wewnętrzny punkt widzenia narratora). Formalnym wykładnikiem jego synchronicznej pozycji mogą być niektóre formy gramatyczne. W funkcji tej w *Gościńcu* występuje forma czasu teraźniejszego, która odmierza czas i ponadto podkreśla, iż narrator-autor znajduje się jakby w tym samym czasie co opisywane wydarzenia:

Widzę ja, tu idą goście

w. 379

Bieżę dalej, widzę stajnie

w. 1857

Forma czasownika podkreśla podmiotowość wypowiedzi poetyckiej⁸.

W zakończeniu utworu pojawia się chłopek, tym razem na przystani wiślanej:

Wsiadłem. Ja Warszawie daję
Dobrą noc, służby oddaję.
Com miał do domu piechotę,
Jadę z flisami lichotą,
Do Gdańska, miasta sławnego
W handlach od czasu dawnego

w. 3839

⁸ Wypowiedź w pierwszej osobie przywołuje asocjacje z autoportretem artysty z boku obrazu czy narratorem na scenie teatralnej (często będący uosobieniem narratora-autora).

Jak pamiętamy *Gościńiec* zaczyna się także od wypowiedzi w pierwszej osobie. Początkowe i końcowe fragmenty utworu pełnią funkcję uzupełniającą, zawierającą w sobie moment zasadniczy. Zauważmy użycie zewnętrznego punktu widzenia, w którym „ja” narratora utożsamia się z głównym bohaterem-chłopkiem, co w stosunku do części funkcjonujących jako ramy jest jak najbardziej uzasadnione⁹. Zewnętrzny punkt widzenia jest najbliższy odbiorcy komunikatu, a poza tym odznacza się wyraźną iluzyjnością, którą może uwypuklać utwór zasadniczy (tj. właściwy tekst znajdujący się wewnątrz), w konkretnym wypadku opisujący przestrzeń miasta, spełniając funkcję urealnienia go. Zastosowanie chwytu „utworu w utworze” ma na celu zarówno przedstawienie tła, jak i oznaczenie ram: obie funkcje wzajemnie się dopełniają.

Znamienne dla *Gościńca* jest wykorzystanie dla obramowania narracji pozycji z dosyć szerokim widnokregiem, który świadczy o spojrzeniu obserwatora znajdującego się poza akcją z charakterystycznym zewnętrznym punktem widzenia.

początek utworu	zakończenie utworu
kościół	przystań rzeczna wraz z barkami i statkami
rynek	browary
spichlerze	spichlerze

Wspólny dla całej narracji tekst może rozpadać się na szereg drobniejszych opisów (budowli, wnętrza, zjawisk) skonstruowanych według podobnej zasady, tzn. w każdym ujawnia się zewnętrzna i wewnętrzna pozycja autorska.

Mówiący zajmuje niezmiennie postawę narratora-budowniczego szczegółowo relacjonującego widziane elementy.

Budowle są oglądane zawsze z tej samej odległości i często odnosi się wrażenie, że aby móc dojrzeć wszystkie detale, np. na zwieńczeniu budynku, narrator musiałby obserwować dane obiekty mniej więcej z wysokości jednego piętra. Ale należy pamiętać, że zarówno narrator-autor, jak i narrator-chłopek są zdeterminowani spojrzeniem budowniczego, który większość elementów raczej znał wcześniej, niż je widział i na gorąco opisywał.

Tok monologu jest zdeterminowany relacją między epicką a panegiryczną postawą podmiotu mówiącego, lecz panegiryczność jest tu cechą nadrzędną, podporządkowującą sobie zarówno odnotowanie obiektów specjalnego typu, jak i sam sposób ich ukazania. Gdy rzekomy chłopiec przybywa do Ujazdowa, idzie po klucze do budowniczego:

⁹ R. Barthes. *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 59:1968 t. 2 z. 4.

Wszedłem do budowniczego
 Spyta: „Potrzebujesz czego?”
 [.]
 Już brodaty, suknie na nim
 Ochędźne, dobry człowiek,
 Znać przepędził niemały wiek

w. 2245

Jest to podobizna samego autora. Informacja „niemały wiek przepędził” służy uautentycznieniu rzeczywistości przedmiotu utworu, stworzeniu złudzenia wrastania fikcji w rzeczywistość; jest to narzędzie realistyczne, które tym samym posiada niezaprzeczną funkcjonalność nie na poziomie historii, lecz na poziomie wypowiedzi. I w kilku jeszcze innych miejscach spotykamy się z dygresjami natury osobistej¹⁰ nie odgrywającymi zresztą większej roli w konstrukcji całości utworu. Być może, że poprzez wzmianki autobiograficzne chciał się Jarzębski w ten sposób upamiętnić.

Przyjrzyjmy się bliżej fragmentowi utworu w celu zaobserwowania stosowanych przez autora środków poetyckiego wyrazu:

Wszedłem w izbę (...)
 Nade drzwiami Justycyja
 Z mieczem, jak Jurysdykcya,
 Waży szalami cne sprawy,
 Binda w oczach dla rozprawy;
 Nie patrzy na żadną stronę;
 Kto przeważy, ma obronę.
 Tam zaś dalej historyja
 Salomonowa gloryja,
 Który niewiasty gdy sądził
 Mądrze o dziecko nie zbłądził

w. 269

Narrator przyjmuje postawę opisową, jego wypowiedzi to zdania oznajmujące, charakteryzujące się drobiazgowością opisu i statyką cytowanego fragmentu, osiągniętą poprzez nagromadzenie dużej ilości części mowy oznaczających stan, nieruchomość (rzeczowniki), pełniących funkcję informującą o rzeczach i zjawiskach. Rzeczowniki spełniają tu funkcję nazywania, stąd ich duży udział w tekście. W zestawieniu statystycznym przedstawia się to następująco (zbadano niewielkie fragmenty będące opisami trzech budowli).

W innych partiach utworu proporcje zmieniają się z korzyścią dla rzeczowników; dotyczy to przede wszystkim drobiazgowych opisów wnętrz,

¹⁰ Przy opisie dworu Radziwińskich mówi Jarzębski:

W tym dworze nieraz siadałem
 Z paniętami chleb jadałem (w. 3169-70)

Dwór J.M.P. Gąsiewskiego (s. 124)

rzeczowniki	10	30,3 %
czasowniki	6	18,2 %
inne części mowy	17	51,5 %
suma wyrazów	33	100,0 %

*Dwór J.M.X. proboszcza warszawskiego
(s. 124)*

rzeczowniki	10	38,5 %
czasowniki	3	11,5 %
inne części mowy	13	50,5 %
suma wyrazów	26	100,0 %

Dwór Ich MM.PP. Parysów (s. 202)

rzeczowniki	13	30,3 %
czasowniki	8	18,6 %
inne części mowy	22	51,1 %
suma wyrazów	43	100,0 %

gdzie Jarzębski wymienia nawet niewiele znaczące detale, ale i odnosi się też do zewnętrznego oglądu budowli. Zbadajmy jeszcze jeden fragment utworu w celu przekonania się, jaki jest stosunek ilościowy poszczególnych części mowy. Na 23 wersy¹¹ — 43 wyrazy to rzeczowniki i przymiotniki, a tylko 8 to czasowniki, w tym 6 to czasowniki oznaczające stan. Wstrzeźliwość w stosowaniu jednych, a nagromadzeniu innych form językowych stanowi o tak daleko posuniętej opisowości i statyczności niektórych partii utworu.

Drobiazgowo opisuje Jarzębski dwa rodzaje obiektów:

1. Budowle opisane ze względu na pozycję społeczną właściciela, i tu w sytuacji najbardziej uprzywilejowanej jest pałac Kazanowskiego, którego wizerunek istnieje w *Gościńcu* na specjalnych prawach.

¹¹ W. 2417-2440 — fragment dotyczący pałacu Ossolińskich.

2. Obiekty uwiecznione ze względu na swe niezaprzeczalne wartości estetyczne: przede wszystkim pałac Ossolińskich, ratusz staromiejski, kaplica Loretańska na Pradze, pałac Kazimierzowski wraz z ogrodami królewskimi, kościół św. Jana (z uwagi na koncertującą tam kapelę królewską), pałac Ujazdowski (ze względu na znajdujące się we wnętrzu ciekawe obrazy).

Przy czym dwie ostatnie budowle — też z powodów czysto osobistych: jako muzyk królewski i jako budowniczy (w dzisiejszym rozumieniu intendent) ujazdowski.

Istnieją też fragmenty, stanowiące zdecydowaną mniejszość, a będące przykładami opisów dynamicznych. Oto jeden z nich:

Jedna chodzi jak łąteczka [panna]

.
Trzecia nosi pludreczki,
Ochraniając koszuleczki;
A pończoszki u niej złotem
Haftowane — wiedźze o tym!
Rękawiczki, perły drogie
Okryły je wkoło srogie.

.
Kiedy idzie przez ulicę,
Trzyma rękami spódnice
Zebyś widział niższe rzeczy,
Bieluchny trzewiczek grzeczy

w. 383

Narrator jest bardzo spostrzegawczym obserwatorem spacerujących kobiet; zauważa nawet drobne akcesoria damskiego stroju: „zatyczki”, „łańcuchy”, „pierścień”, ich kolory „białe bociki”, „czepiec złoty”, „pończoszki złotem haftowane”. Cechuje go postawa badawcza i zaangażowanie emocjonalne (zdania zakończone pytańnikami i wykrzyknikami): „Chłopku! Widzisz stroje nowe?”. Przygląda się młodym damom z wyraźnym zainteresowaniem (może nawet natarczywością) i zdradza postawę człowieka wrażliwego na kobiece wdzięki:

Komuż by się nie zachciało
służyć widząc piękne ciało?

Jednocześnie widać u Jarzębskiego znajomość psychiki „płci pięknej”; z pewnością często przychodziło mu ulegać własnej żonie:

Kiedyć się u twojej szyje
Z rączkami, jako wąż, wije,
Dałbyś jej nie tylko stroje
Jedne, ale różne troje!

Jaka jest postawa narratora? Pełna zainteresowania, a nawet podziwu dla wystrojonych kobiet (nie ma śladu jakiegokolwiek aluzji do rozrzutności), musi więc pochodzić z tej samej klasy co i one, a ubiór chłopka jest jego chwilowym kostiumem. Kolejność zwiedzania przez chłopka Rynku Starego Miasta możemy potraktować jako rozwój swoistej fabuły, przeplatanej poetyckimi opisami poszczególnych obiektów czy zjawisk (opis młodych pań i pańien w miastach). Dokonując takiej prezentacji narrator jak gdyby zatrzymuje rozwój fabuły, wyłącza z niej pewne zespoły elementów (kobiecego stroju) i ujmuje je statycznie: nie w czasie, lecz w przestrzeni. Opis będący formą prezentacji elementów statycznych charakteryzuje się równoczesnością obserwowanych zjawisk. Fikcyjna fabuła pełni tu rolę służebną, jest pretekstem do przedstawienia tła, czyli opisu, będącego w poemacie opisowym naczelną kategorią stylistyczną i mogącą samodzielnie istnieć całością kompozycyjną. Opis pańien miałby raczej autonomicznego istnienia, podobnie jak opisy kościoła, pałacu, czy dworku. *Gościniec* jest summą takich autonomicznych opisów: ludzi, budowli, wnętrza, połączonych osobą chłopka-narratora w jedną całość. Narrator ogląda poszczególne obiekty z gotową o nich wiedzą. Z jednej strony opis wygląda na dokonywany z autopsji, z drugiej ma się wrażenie, że zamknięto w poemat szereg wiadomości zaczerpniętych z erudycyjnej wiedzy autora utworu. Konstrukcja opisów oparta jest na możliwie najdokładniejszym odtworzeniu elementów składających się na percypowany obiekt czy zjawisko bez specjalnej dbałości o jasność obrazu całości. Chodzi tu raczej o niepominięcie znanych narratorowi jako budowniczymu elementów, niż o uzyskanie całościowego wyobrażenia wizualnego. Przywodzi to na myśl koneksje z rokokowym widzeniem świata.

Niemożliwość wytworzenia wyobrażeń jest wynikiem stosowania ciągle tych samych epitetów¹² i ograniczonej ilości niewyszukanych porównań. Rezultatem są opisy zbudowane według zasady wyliczania poszczególnych elementów, gdzie przedstawiona rzeczywistość stanowi podstawową motywację i główny cel wypowiedzi, ale która dopiero w odniesieniu do odpowiednich rycin staje się całkowicie klarowna. Opis (niezależnie od jego konstrukcji) służy tu w pewnym sensie zagęszczeniu realiów, przez co podnosi prawdopodobieństwo odtwarzanej w utworze rzeczywistości.

Jednostki konstytutywne wypowiedzi nabierają znaczenia tylko w związkach, które z kolei tworzą połączenia wyższego rzędu¹³. Rozpatrywane w oderwaniu od całości sceny „w winiarni” czy „w piekarni” byłyby niewielkimi wycinkami miejskiego życia obyczajowego, dopiero kontekst

¹² Powtarzają się przymiotniki: buczne, sztuczne, szumne, dumne.

¹³ C. Lévy-Strauss. *Antropologia strukturalna*. Warszawa 1970 s. 171.

nadaje im ostateczne znaczenie. Każdy z pojedynczych obrazków tworzy najprostszy, najbardziej pierwotny poziom przestrzeni; wchodząc w relacje z podobnymi scenami funkcjonującymi na tym samym poziomie („szynk”, „targowisko”, „warsztat rzemieślniczy”, „kram z materiałami”, „jatką”) staje się jedną z konstytuant wyższego piętra świata przedstawionego — obrazu Rynku Starego Miasta. Rynek natomiast stanowi człon najszerszej, ostatniej sekwencji tworzącej miasto żywe, miasto jako całość. Tak więc dzięki przemyślanej strukturze, funkcji każdego z trzech poziomów *Gościńiec* jest zarazem „zwarty” i „rozcłonkowany”.

Wszystko w utworze posiada jakąś funkcję¹⁴. Chłopiek spełnia kilka funkcji: jako przewodnik urealnia zwiedzanie miasta, a jednocześnie staje się ogniwem łączącym poszczególne prezentowane obiekty, przez co scala utwór, czyni go bardziej zwartym.

Wypowiedzi wychodzące z jego ust stwarzają wrażenie obiektywizmu. Rola chłopka jest nierozzerwalnie związana z funkcją dedykacji poprzedzającej *Gościńiec*. Funkcja ta nabiera ostatecznego znaczenia w działaniu głównego bohatera, który zauważa tylko te, a nie inne budowle. Dedykacja posiada także funkcję alogiczną i panegiryczną w kompozycji całego dzieła. Ponadto z listu dedykacyjnego możemy wywnioskować o wiele więcej (znając ówczesne stosunki społeczne, polityczne, kulturalne), że jego adresat finansował powstanie utworu. Dedykacja *Gościńca* łącznie z poprzedzającą ją inwokacją do herbu Kazanowskich stanowią tę samą funkcję, czyli jednostkę narracyjną.

Jak już wspominaliśmy fragment dotyczący Rynku Starego Miasta można potraktować jako rozwój swoistej fabuły, a składające się na nią wydarzenia jako epizody zatytułowane w zależności od miejsca akcji: „szynk”, „winiarnia”, „targowisko”, „warsztat rzemieślniczy”, „jatką”, „piekarnia”.

Kolejność epizodów nie jest czymś z góry wyznaczonym i niezmiennym, może ulec przesunięciu; epizod „w piekarni” może z ostatniego zmienić miejsce na początkowy i nie będzie to miało znaczenia w odbiorze utworu. Wynika to z faktu, że poszczególne scenki nie zawierają w sobie jednoznacznej zapowiedzi następnej, nie ma między nimi powiązania przyczynowo-skutkowego, wręcz przeciwnie, każda stanowi w pewnym sensie zamkniętą, samoistną całość, co jest jeszcze dodatkowo podkreślone przez układ graficzny.

Przestrzenne wymiary epizodów są zróżnicowane: od 12 wersów („szynk”) do 30 („piekarnia”). Przeciętnie epizod zawarty jest w 16 wersach („targowisko”, „warsztat rzemieślniczy”, „kram z materiałami”), lecz wielkość epizodu nie posiada większego znaczenia, wszystkie istnieją rów-

¹⁴ Barthes, jw. s. 276.

norzędnie; różnica może tkwić jedynie w bardziej lub mniej dokładnym nakreśleniu przestrzeni scenicznego „dziania się”.

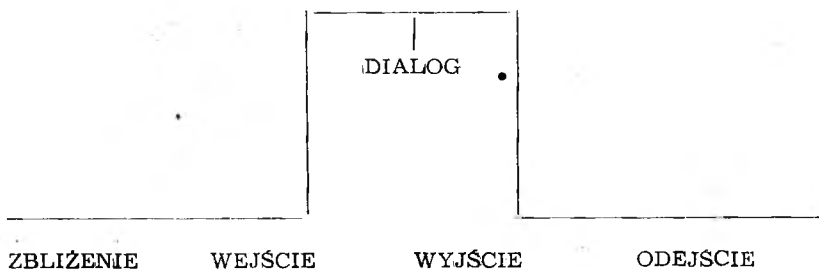
od nich chleb przywożą,
Taki śliczny, nagnieciony,
Rżany, z czarnuszką spleciony,
Który się naszymu równa,
Białemu ledwie nie zrówna;
A zaś biały jest podobny,
Jako śnieg, i tak ozdobny...

w. 560

Każda ze „scenek” jawi się jako jednostka strukturalna funkcjonalnie konstytuująca jedność całości. Poszczególne jednostki są funkcjami, mogącymi składać się z uhierarchizowanych mikrosekwencji. Chcąc analitycznie przedstawić strukturę epizodu (wziąwszy pod uwagę rozszerzenie znaczenia na pewnym poziomie) zauważymy, że wszystkie one są zbudowane według podobnej zasady: składają się z takich samych mikrostruktur tworzących człon szerszej struktury. Graficznie przedstawia się to następująco:

SZYNK

(winiarnia, targowisko, piekarnia itp.)



Człony: zbliżenie, wejście, wyjście, odejście mogą być same mikrostrukturami, ale łącznie ze strukturą centralną, jaką jest dialog współtworzą wyższy poziom funkcji — poziom dziania się (zarówno w szynku, jak winiarni, czy na targowisku). Sytuacje w poszczególnych epizodach cechuje wewnętrzna nieruchomość i wydzielenie tzw. punktowość.

Nie bój się, idź do piwnice,
Gdzie stoją beczki z winnice!
Tam wino dają winiarze,
Już nie szynkarki, szynkarze.
Dasz dwadzieścia za kwatereczkę
A kiedy byś pojrzał w beczkę,

Jakie tam są w niej przyprawy
 Wszystko to dla nas potrawy:
 Siarkę, mleko, jajca biją
 A jednak je ludzie piją

w. 441

Sceneria, jak w każdej winiarni (w piwnicy beczki z winem i odpowiednimi przyprawami) stanowi tło „obrazka”. Miejsca, w których rozgrywa się akcja, odznaczają się określoną nie tyle lokalną, co narzuconą przez *sujet* sytuacyjną konkretnością. W stosunku do bohatera-chłopka owe miejsca są polami funkcjonalnymi: znalezienie się w takim miejscu jest równoznaczne z włączeniem się w sytuację konfliktową, której właściwy jest dany *locus*.

Szynkarki:

Milczże, chłopku! Gorzaleczki
 Dam ci dobrej dwie miareczki...

Chłopek:

Nie chcę, byś mnie oszukała,
 Mnie, prostaka, nie sfukała:
 Powiadają, frantóweczki
 Przypisują szynkareczki!

w. 429

Wyrzucanie szynkarkom nieuczciwości w stosunku do klientów może mieć dwa źródła: chłopek doświadczył tego na własnej osobie albo zna z przekazu innych. W tym momencie dialogi z przekupkami, winiarzami, szynkarkami itp. spełniają funkcję raczej literackich anegdot, niż faktów opartych na osobistym doświadczeniu, czy wiadomości czerpanych z wiarogodnych źródeł historycznych. Zachowanie się postaci w dużym stopniu łączy się z przestrzenią, w której się znajdują (można by np. przeciwstawić bohaterów *locusu* zamkniętego, bohaterom przestrzeni otwartej). Przestrzeń jest tu rozumiana nie tylko w sensie realnej ciągłości, jako nieodłącznego jej atrybutu (stąd pojęcie przestrzeni obejmuje również i takie zjawiska, jak spacerujące po ulicy panny, handlujące przekupki, sprzedający kramarze, łączące ludzi w ciągłą, niepodzielną całość), ale i w innym sensie właściwym matematyce — jako zbiór jednorodnych obiektów (zjawisk, stanów), w których zachodzą relacje „przestrzennie podobne”¹⁵. Pozwala to na możliwość trafiania bohatera-chłopka raz do jednej, raz do drugiej przestrzeni na przemian (ulica, szynk, winiarnia, targowisko, warsztat rzemieślniczy, sklep, piekarnia) i jednocześnie stwa-

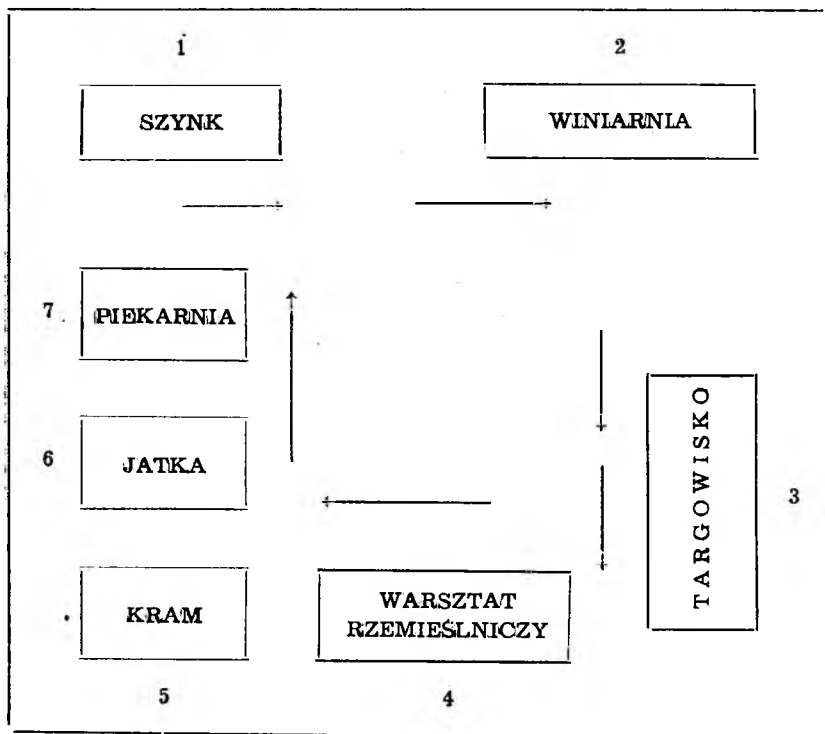
¹⁵ Por. W. Iwanow. *Rola semiotyki w cybernetycznym badaniu człowieka i społeczności*. W: *Semiotyka kultury*. Warszawa 1975.

rza wrażenie wielości przestrzeni. Jest jakby torem kolejnych przemieszczeń bohatera w przestrzeni (zob. s. 78).

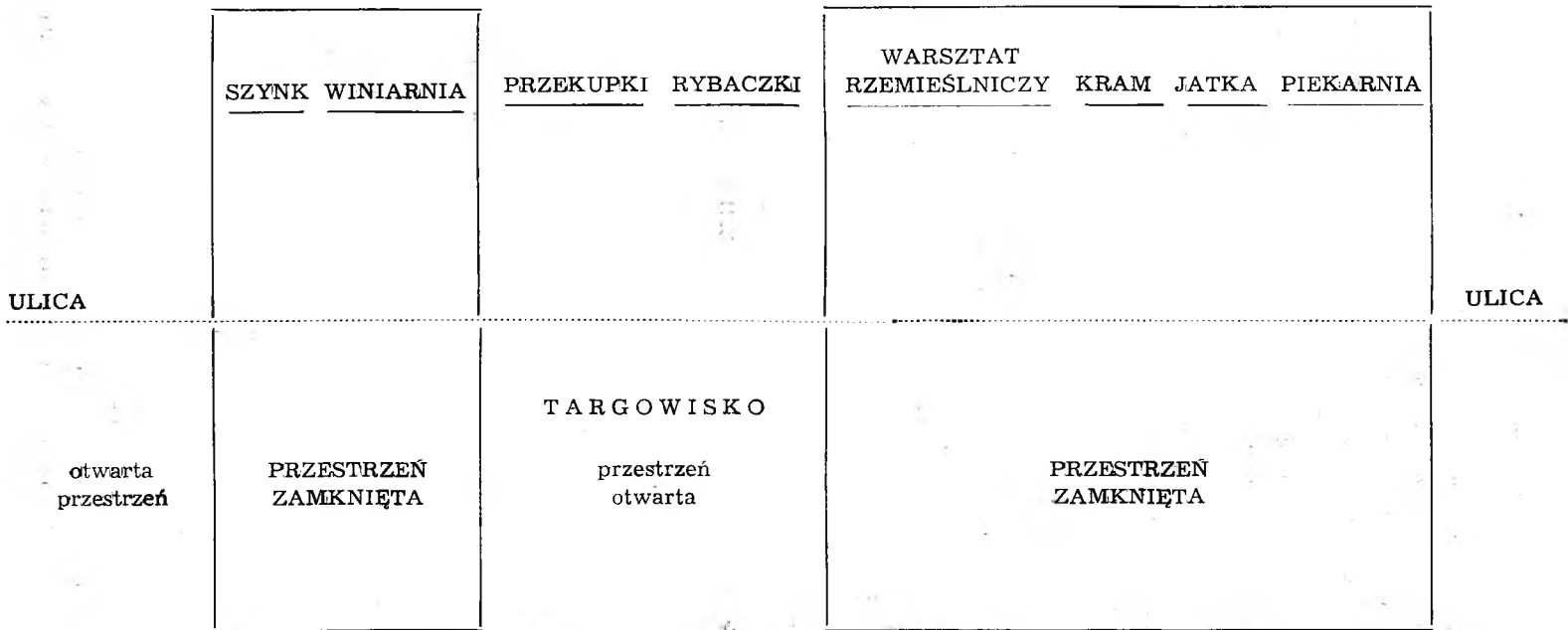
Jest to typ schematu liniowego: na prostej zostały uwidocznione poszczególne etapy wędrówki chłopka po Rynku Starego Miasta, przy czym Rynek został potraktowany jako przestrzeń otwarta.

Jakie znaczenie posiada przeniesienie akcji z przestrzeni, której granice nie są oznaczone do przestrzeni scenicznej¹⁶, gdzie znacząca jest nie wielkość terenu, lecz jego ograniczenie? Należy zaznaczyć, iż jest to ograniczenie specjalnego typu, przypominające scenę pudełkową z możliwością obserwacji akcji tylko z jednej strony. W utworze literackim „otwartość” ta odpowiada punktowi widzenia narratora: pod jakim kątem on to relacjonuje? W *Gościńcu* mamy relację z pozycji budowniczego (narrator-chłopek utożsamia się z narratorem-autorem z zawodu budowniczym), stąd dokładność w oddawaniu składowych elementów konstruujących poszczególne obiekty, i relację z pozycji serwitora uzależnionego od mecenasa — stąd panegiryczna przesada.

A oto jeszcze inna wersja schematu obrazującego kompozycję opisu Rynku Starego Miasta.



¹⁶ Nie wiadomo, gdzie przebiega akcja scenek z przekupkami i rybaczkami — w przestrzeni otwartej czy zamkniętej. Dawniej istniały dwa typy targowisk: na



W przeciwieństwie do poprzedniego jest to typ schematu zamkniętego, gdzie zarówno scenki, jak i cały Rynek zostały przedstawione jako przestrzeń zamknięta. Strzałki oznaczają kierunek poruszania się chłopka, a numery kolejność wędrówki¹⁷. Zamknięta przestrzeń Rynku jest jednocześnie otwarta, ponieważ można doń wejść i wyjść, spełnia funkcję bliską greckiej agorze, bo stanowi miejsce zebrań mieszczan prawie wszystkich zawodów, mogących się swobodnie poruszać w przestrzeni całego miasta. Rynek jest przestrzenią zamkniętą z dwóch powodów: istnieje w utworze na specjalnych prawach, wyróżniając się zawartością treściowo-kompozycyjną (tylko tu ukazani są żywi, plastyczni ludzie), a po drugie jest usytuowany w najstarszych historycznie granicach miasta otoczonych murami. To mury pełnią tutaj funkcję ograniczenia przestrzennego. W czasach współczesnych Jarzębskiemu Rynek Starego Miasta znajdował się za podwójnymi murami: średniowiecznymi obramowującymi Starą Warszawę i nowożytnymi fortyfikacjami zbudowanymi przez Zygmunta III. O tych drugich wspomina kilkakrotnie Jarzębski. Rynek jest najstarszą częścią miasta i tylko współcześni są znajdujący się na nim ludzie. Zauważamy swoiste zderzenie wiekowej architektury miejskiej z żyjącymi współcześnie mieszkańcami stolicy.

Autora *Gościńca* interesuje głównie wielka Warszawa zakreślona linią Wałów Zygmuntofskich, chociaż zauważa także rozwój miasta i poza jego murami, czego dowodem jest fragmentaryczny opis procesu rozwoju stolicy; ujmuje miasto dynamicznie, jak żywą istotę podlegającą przemianom i rozwojowi. Warszawa Koronna, otoczona murami, jest przestrzenią zamkniętą, Warszawa współczesna — rozwijająca się, wychodząca poza dawniej nakreślone granice — jest wraz z nowopowstałymi dzielnicami przestrzenią otwartą. Obie przestrzenie przenikają się i wzajemnie dopełniają.

Scenki na Rynku Starego Miasta zostają zamknięte całkowicie w ramy bezpośredniej wypowiedzi aktorów miniaturowego obrazka dramatycznego, wyłączając jakikolwiek element relacji postronnej, z zewnątrz. Czy znajduje to swoje odzwierciedlenie w konstrukcji składniowej? Najogólniej pomiędzy składnią Rynku, a pozostałą częścią *Gościńca* nie ma znac-

zupełnie wolnej przestrzeni, gdzie rozkładano towary bezpośrednio na ziemi; drugi — gdzie sprzedaż odbywała się na straganach często znajdujących się w podcieniach domów. W *Gościńcu* nie mamy dokładnie określonego tła scenek na targowisku: może to być równie dobrze przestrzeń zamknięta, jak i otwarta.

¹⁷ Kwestia przestrzeni w pozostałej części utworu jest trudna do sprecyzowania. Np. Ogród Kazimierzowski — w przeciwieństwie do pałacu Kazimierzowskiego — stanowi przestrzeń otwartą, ale rozpatrywany jako część posiadłości (składającej się z pałacu, ogrodu, wjazdu i zabudowań gospodarskich) w obrębie miasta jako całości jest przestrzenią zamkniętą.

Po zbadaniu kilku fragmentów utworu¹⁸ spróbujmy uogólnić swoje uwagi dotyczące jego strony wersyfikacyjnej. *Gościniec* pisany jest wierszem, który cechuje numeryczność, tzn. posiadanie identycznej liczby sylab w każdym wersie. Jest 8-zgłoskowcem z regularnym rozkładem akcentów. Reprezentuje typ wiersza stychicznego (bez podziału na strofy) z charakterystycznymi dla niego rymami sąsiadującymi; są to rymy żeńskie aabb.

Rymy są bodaj najsłabszą konstantą utworu, spotykamy nawet rymujące się ze sobą te same słowa:

Musiałem nazad powrócić,
Oczyrna swemi powrócić

w. 1679

Odnosimy wrażenie, że w wielu wypadkach treść była naginana do rymu, co się odbiło w ujemny sposób na komunikatywnej stronie przekazu. Język Jarzębskiego stanowi dziwną mieszaninę, nawet na tle epoki baroku, dopuszczającej przecież najprzeróżniejsze konglomeraty językowe: gęsto jest poprzątkany wtętami obcojęzycznymi (niemieckimi, włoskimi, łacińskimi), zwrotami i słowami specyficznymi, w końcu archaizmami.

Dzisiejsza lektura tekstu jest utrudniona jeszcze bardziej, ponieważ zakres semantyczny wielu wyrazów uległ zmianie.

3. GOŚCINIEC JAKO ŹRÓDŁO HISTORYCZNE

Panegiryczna, bo wypływająca z klimatu epoki i patriotyzmu lokalnego postawa Jarzębskiego w Gościńcu nie budziła zaufania co do wierności jego przekazu. Czy istnieje możliwość sprawdzenia prawdziwości autora?

Metodą bezpośrednią, czyli przez porównanie opisów z odpowiadającymi im budowlami, jest to prawie niemożliwe, ponieważ z obiektów architektonicznych uwiecznionych przez Jarzębskiego w dzisiejszej Warszawie można znaleźć zaledwie kilka, i to bardzo zmienionych: między innymi Arsenał Władysława IV, którego zawartością autor zajmuje się dokładniej niż jego brylą. W kościele Św. Anny (dawniej bernardynów) widzi wiele nagrobków i zachwyca się dzwonem o wspaniałym, dwuoktawowym głosie. Wygląd kościoła Św. Jana kwituje lakonicznie: „płaszcz stary na nim”, za to wewnątrz zauważa grobowce książąt, epitafia, łożę królewską. Dość dużo uwagi poświęca kapeli królewskiej, dającej koncerty na specjalnym balkonie umieszczonym w połowie kościoła, wymienia nazwiska muzyków i instrumenty, na których grają. I jak na muzyka przystało sporo miejsca poświęca Jarzębski życiu muzycznemu

¹⁸ Zbadano trzy fragmenty: w. 175-185, w. 2417-2427 i w. 951-961.

Warszawy. Informuje o kulcie muzyki w stolicy w latach czterdziestych XVI stulecia. Świadczy o tym fakt, że w *Gościńcu* wymieniono 10 kościołów posiadających własne kapele (wokalne lub wokально-instrumentalne) uświetniające nabożeństwa przy współudziale organów lub pozytywu. Najczęściej są to tylko wzmianki:

Po niemiecku tam śpiewają
Psalmy i w organy grają

w. 591

czasem z wplecionymi słowami pochwały.

Wyjątkami są tu wspomniani kościół Św. Anny i Św. Marcina (dawniej augustianów), których kapelom poświęca się więcej uwagi. W szkołach klasztornych żeńskich śpiewały chóry zakonnice, czasem z towarzyszeniem pozytywu.

Jeśli chodzi o muzykę świecką, to wspomina Jarzębski o kapeli u wojewody mazowieckiego Warszyckiego i ze zrozumiałych względów zajmuje się trochę więcej kapelą marszałka Kazanowskiego, gdzie śpiewano przy udziale takich instrumentów, jak: pozytyw, klawicymbał, lutnia, skrzypce czy harfa¹⁹.

Na Zamku Warszawskim mamy okazję wraz z autorem zachwycić się dekoracjami i efektami scenograficznymi teatru Władysława IV:

Jedne kunzty na dół schodzą
Wagami do góry wchodzą;
Drugie szroby obracają,
W mgnieniu oka zaś zwracają;
Czynią z chmurami ciemności,
Potem światłość przyjemności
A pod wierzchem niebo własne
Z obłokami zda się jasne,
Słońce, miesiąc i z gwiazdami,
Niebieskimi planetami...

w. 867

Napomknął o przedstawieniach operowych i balecie włoskim:

Odprowadzając komedię
Śpiewaniem a melodię
Sztuczną, jakby rozmawiali
Sobie i zaś przymawiali.
W klawicymbał pięknie grają,
Nogi im po włosku drgają...

w. 897

¹⁹ Miarą umuzykalnienia ówczesnego społeczeństwa jest fakt, że wydano drukiem w 1647 r. w Warszawie pierwszy w Polsce podręcznik muzyczny.

Opis ten jest dziwnie entuzjastyczny, lecz o tym, że nie był przesadą, świadczą relacje współcześnie żyjących, o czym pisze Karolina Targosz-Kretowa²⁰.

Za Władysława IV Warszawa wraz z całą Rzeczypospolitą przeżywała okres stabilizacji, podczas której wzrastał dobrobyt państwa, jego obywatele. Miasto w tym czasie szczególnie się rozrasta. Tereny Starej i Nowej Warszawy już nie wystarczają, aby pomieścić wszystkich pragnących się osiedlić. Dla przybyszów zostają więc uprzednio nakreślone obszary podmiejskie.

Po klęsce cecorskiej spodziewano się w najbliższym czasie nowej nawały tureckiej. Z tego też względu Zygmunt III rozkazał otoczyć miasto wraz z przedmieściami zespołem wałów ziemnych. Warszawa będąca siedzibą króla i centralnych urzędów stała się magnesem przyciągającym wyższych dygnitarzy i naśladujących ich urzędników, którzy zaczęli namginnie wykupywać grunty podmiejskie i budować na nich swe siedziby. W obrębie wałów powstała więc Warszawa szlachecka²¹, olbrzymia część miasta, która zostanie całkowicie zniszczona podczas potopu. *Gościńiec* utrwalił moment najintensywniejszego rozwoju miasta z wpisanymi w jego panoramę wszystkimi najważniejszymi budowlami, istniejącymi już ówczesnie. Ma więc niejako rangę dokumentu historycznego przekazującego nam obraz stolicy taką, jaką była, zanim Szwedzi jej nie zniszczyli.

I tu można postawić pytanie: czy mimo panegiryczności utworu obraz Warszawy przekazany przez Jarzębskiego jest wiarogodny i, czy mimo niezaprzeczalnych wartości artystycznych może być traktowany jako dokument historyczny?

Aż do w. XIX panowało przekonanie, że zbudowany przez Zygmunta II pałac Ujazdowski powstał na miejscu starego dworu. Z *Gościńca* wynika, że pałac ten został wzniesiony w innym miejscu, a dawny dwór istniał jeszcze za Władysława IV. Dopiero w naszym stuleciu Gerard Ciołek na podstawie materiałów archiwalnych potwierdził informacje zawarte w *Gościńcu*.

Oczyrna chłopka oglądamy wnętrze pałacu i dość szczegółowo znajdujące się tam obrazy historyczne przedstawiające: wjazd Cecylii Renaty (przyszłej żony Władysława IV) do Polski, jej koronację i narodziny królewicza. Czwarty obraz przedstawiał „Victorię”, czyli alegorię zwycięstw króla Władysława IV. Dwa lata wcześniej mówił o pierwszych trzech obrazach Cynerski („Victorii” prawdopodobnie jeszcze nie było bo o niej

²⁰ *Teatr dworski Władysława IV (1635-1648)*. Kraków 1965.

²¹ Por. wstęp Tomkiewicza do wyd. *Gościńca* s. 35-38.

Cynerski nie wspomina) w swej drukowanej pracy stwierdzając jednocześnie, że były to dzieła Dolabelli ²².

W zachodniej fasadzie Zamku Królewskiego Jarzębski widzi:

W rogach wieżyczki pomniejsze,
Nie mogą być foremniejsze;
Trzecia w pośrodku z kamieni,
Zegar swych godzin nie mieni,
Wielki pozór miastu daje,
A wysoka jest na staje...

w. 819

Mowa tu o małych wieżyczkach wyrastających z narożników ostatniej kondygnacji. Na żadnym ze znanych ówczesnych sztychów nie ma śladu wieżyczek ²³ i aż do ostatniej wojny mówiło się o fantazjowaniu Jarzębskiego. Dopiero, gdy wzięto pod uwagę sztych Hondiusa ²⁴ z 1646 r. i rysunek Altomontiego z 1700 r., gdzie wieżyczki te są uwiecznione; ich wielkość, wygląd i usytuowanie odpowiadają opisowi Jarzębskiego, podważono przekonanie o niedokładności sprawozdawczej autora *Gościńca*. Nie ma ich na późniejszych sztychach, bo najprawdopodobniej musiały spłonąć podczas pożaru zachodniego skrzydła zamku w 1732 r. Przy rekonstrukcji zmieniono kształt okien, wzniesiono nowy dach, ale już bez wieżyczek:

Wierzch ma z miedzi, gałka złota,
W której wypisana cnota
Zygmunta Świątobliwego
Króla, wszem dobrotliwego

w. 825

Mówi się tu o wieży Zygmuntońskiej pokrytej blachą miedzianą, zakończoną złotą gałką, w której w czasie remontu za Jana Kazimierza znaleziono akt pergaminowy z 1619 r. z historią budowy zamku oraz dziejami panowania króla.

Gościniec przy opisie konkretnych budowli nie pomija też ich usytuowania, a podając szczegółowo możliwości dojazdów do ważniejszych obiektów pozwala ustalić historię wielu warszawskich ulic powstałych z tych właśnie dojazdów.

²² W. Tomkiewicz. *Wartości historyczne „Gościńca” A. Jarzębskiego*. „Kronika Warszawy” 1972 nr 1 s. 37-53.

²³ Najwięcej zachowało się panoram Zamku od strony Wisły, tj. od wschodu, a więc takie wieżyczki nie mogły być dobrze widoczne, ale i na rysunku architektów saskich z 1737 r. ich brak.

²⁴ Sztych ten powstał na podstawie rysunku naczelnego architekta Władysława IV — Augustyna Locciego.

A Zjawienie z drugą stronę
 Od folwarków ma obronę
 Tam są dwory w przestronności
 Na górze i w ustronności²⁵

w. 2201

Dowiadujemy się, w jakim stadium rozwoju były poszczególne ulice. I tak np. w latach czterdziestych XVI stulecia Nowy Świat miał jeszcze charakter rolniczy; po obu stronach rozciągały się grunty szlacheckie, mieszczan, szpitali i starostwa, które to ziemie na prawie czynszu rocznego były „puszczone” w dzierżawę. Ulica Nowy Świat łączyła Ujazdów z właściwą Warszawą; po obu jej stronach ciągnęły się domy właścicieli i dzierżawców.

W końcu podaje *Gościńiec* historię nazw niektórych ulic. Dwór Leśniowski znajdował się przy Rzeźniczej, nazwanej tak od zamieszkujących tę ulicę rzemieślników, głównie rzeźników. Pomaga Jarzębski w korygowaniu pomyłek dotyczących daty powstania wielu warszawskich budowli. Panowało przekonanie, że budowę pałacyku królewicza Karola Ferdynanda rozpoczęto w 1643 r. W *Gościńcu* Jarzębski mówi:

Królewicz postawił, zacy budynek
 wystawił [...] w którym rad przechadza się sam
 w. 1305

A więc w roku powstania utworu pałacyk był już wystawiony i zamieszka-
 kany.

O pałacu Koniecpolskich pisze²⁶:

Sroga machina zaczęta,
 Z wielkim kosztem rozpoczęta, którą wielmożny
 muruje Hetman Koronny buduje

w. 1721

I dalej, że na tym terenie jest między innymi dwór, w którym mieszka w czasie pobytu w Warszawie Hetman Koniecpolski. Nie mógł więc pałac Koniecpolskich powstać, jak się do tej pory mniemało, w 1636 r.

Jarzębski czyni uwagi dotyczące również Rynku Starego Miasta. Ich trafność potwierdza opis zawarty w wierszu J. Domaniewskiego „Byt ziemiański i miejski”²⁷.

²⁵ Dzisiejsza ulica Kopernika i częściowo Tamka — prowadziła od kościoła Św. Krzyża ku Wiśle.

²⁶ Zwanym później Namiestnikowskim, a obecnie Rady Ministrów przy Krakowskim Przedmieściu.

Z zarzutem przesady spotkał się też opis panien i ich ubiorów. Potwierdzenie jego wierności znajdujemy w ówczesnej literaturze moralizatorskiej.

Jak wynika z powyższej analizy możemy *Gościńiec* traktować jako źródło historyczne zawierające mnóstwo wiadomości, szczegółów sumiennie podanych opisów, pozwalających na odtworzenie obrazu barokowej Warszawy nie zniszczonej jeszcze najazdem szwedzkim. Obraz ten jest dość pełny: na tle obiektów architektonicznych ukazani są mieszkańcy stolicy, w pewnym sensie niektóre ich strony obyczajowe, a także zostało odzwierciedlone życie kulturalne miasta za Władysława IV.

Jeśli do tej pory akcentowano głównie wartości historyczne utworu to chyba zdołaliśmy udowodnić, że nie są to jedyne wartości *Gościńca*. Na uwagę zasługuje zróżnicowany sposób jego konstrukcji, w którym możemy doszukać się kilku typów wypowiedzi odpowiadających wszystkim trzem rodzajom literackim: dialog pomiędzy bohaterami daje element dramatu, narrator wprowadza moment epicki, a monolog świadczy o liryczności utworu. Sposób włączenia opisu ludzi do miasta, można by nazwać teatrem w mieście. Połączenie miasta jako zabytku urbanistycznego z jego mieszkańcami, ukazanie miasta żywego i związana z tym teatralizacja utworu są charakterystycznymi tendencjami epoki.

Gościńiec dał nam pełną wizję miasta łącznie z wkomponowanymi wewnątrz sylwetkami ludzkimi, co stanowi jego największą zaletę.

ADAM JARZĘBSKI'S *GOŚCINIEC* (THE ROAD) AS A DESCRIPTIVE POEM AND A HISTORICAL SOURCE

Summary

The main feature of Adam Jarzębski's *Gościńiec* is descriptiveness. This determines to a large extent the fact, that is a specimen of the genre which was very rare in the period of baroque — the descriptive poem. Descriptiveness, as the most important, but not the only genre determinant is realized in a hierarchized arrangement; it is seen in the way of presenting the architectural objects and in using small epic forms within a bigger whole.

Gościńiec employs the principle of "a work within a work", since separate descriptions of both buildings and persons or phenomena, are constructed accor-

²⁷ Wiersz ten wydany w r. 1620 (b.m.w.) (przedr. w *Księdze pamiątkowej na 75-lecie „Gazety Rolniczej”*. Warszawa 1938 s. 151-160).

Na ścianach tylko malują
W czym wielką uciechę czują
Góry, łąki, lasy, gaje
Pola i ich urodzaje.
Bydła, konie, owce, woły
Folwarki, gumna, stodoły.

Skutkiem ubocznym ponownego opublikowania tego tekstu było położenie polichromii na fasadach kamienic warszawskiej Starówki.

ding to the same rule and they can exist by themselves. They form a work which is built in layers, with the structure of every level co-originating a higher level of the function, owing to which the work is at the same time "compact" and "segmented". Every element carries a structural feature, has a certain function, being one of the constituents of the whole.

The poem is united into one whole by the fictitious — a peasant acting as our guide in Warsaw. The peasant-narrator is identical with the author-narrator; his account is determined both by the level of awareness of the latter, who is an architect by his trade — hence the erudite scrupulousness in describing the elements constituting the objects, and by his social position of a servitor dependent on the patron — hence the panegyric tone.

The panegyric exaggeration of *Gościniec* submitted to doubt the historical truth of the poem, but a comparison with contemporary notes and prints turned out to the poem's advantage. "Gościniec" is a historical source in which Jarzębski faithfully reproduces the appearance of Warsaw at the moment of its most intensive development, and just before the "Swedish deluge", recording all the most important buildings existing then. The picture is complete: against a background of architecture Jarzębski presents people, some of their customs, and even the cultural life of the capital in that time.