

JAN OKOŃ
Kraków

O prozie w dramacie staropolskim (pomiędzy Dominikiem Rudnickim a Wacławem Potockim)

Dominik Rudnicki (1676-1739) należy do niezbyt liczного grona pisarzy jezuickich, których nazwisko utrwaliło się nieco szerzej w historii literatury, a nawet kultury. Stało się to głównie za sprawą jego zbioru poezji *Głos wolny w wiązanej mowie* (Warszawa 1741 oraz Poznań i Kalisz 1743; nadto przedruk fragmentów patriotycznych w antologii Szymona Bielskiego, pijara i członka Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, *Pieśni narodowe z różnych autorów polskich zebrane*, Warszawa 1812; 1818). Uzdolniony literacko, a określany współcześnie mianem „*sui aevi Horatius*” bądź „*Sarbievius*”, przeniósł do swojego zbioru elementy pieśni ludowej (adaptacje do treści religijnych, patriotycznych, a także biesiadnych). Jego liryka patriotyczna wiązała się z wydarzeniami wojny północnej i okupacją wojsk szwedzkich, ale stała się aktualna później, w okresie rozbiorów: *Lament prowincyj polskich nad umarłą matką ojczyzną Polską* drukował jeszcze Władysław Włoch w antologii *Polska elegia patriotyczna w epoce rozbiorów* (Kraków 1916). Utwory z *Głosu wolnego* uwzględniła również znana antologia *Poeci polskiego baroku* Jadwigi Sokołowskiej i Kazimierzy Żukowskiej (Warszawa 1965, tom 2, s. 465-474); obok *Lamentu*, znalazła się tu jeszcze inna popularna pieśń, *Rozmyślajmy dziś, wierni Sarmatowie*. Nuty patriotyczne w poezji Rudnickiego, jak można sądzić, wiązały się nie tylko z wydarzeniami wojny północnej, kiedy to głównie zajmował się on twórczością poetycką, ale też jeszcze z doświadczeniami z dzieciństwa: w wieku siedmiu lat przeżywał wyprawę wiedeńską króla Sobieskiego i związaną z nią atmosferę zagrożenia ze strony Turcji.

Wspomniany zbiorek poetycki *Głos wolny w wiązanej mowie* przygotowywał Rudnicki do druku pod koniec życia, uwolniony przez przełożonych (dopiero na rok przed śmiercią) od innych obowiązków, jako „*scriptor librorum*”, podobnie jak sto lat wcześniej z dyspensy takiej korzystał Grzegorz Knapski, gdy przygotowywał do druku swój trójjęzyczny słownik – *Thesaurus*. Odwiedził wówczas Rudnicki (w kwietniu 1739 roku) bibliotekę Józefa Andrzeja Załuskiego, najpewniej po to, by dotrzeć do własnych tekstów, które wcześniej znalazły się w księgozbiorze uczonego biskupa. Były wśród nich dwa kodeksy poetyckie: jeden, z lat 1694-1719 (sygnatura Załuskich: Pol. Q. XIV. 31), i drugi, z lat 1702-1716 (sygnatura: Pol. Q. XIV. 97), nadto zaś zbiór 6 intermediów, niedatowany

(sygnatura: Pol. Q. XIV. 51). Wszystkie one, po rewindykacji z Petersburga do Biblioteki Narodowej w Warszawie, spłonęły tu w czasie powstania w roku 1944.

Dorobek Rudnickiego znamy w rezultacie tylko częściowo, przede wszystkim z *Głosu wolnego*, nadto zaś z fragmentarycznych odpisów oraz różnego rodzaju streszczeń i informacji pozostawionych przez badaczy. Nie tylko bowiem współcześnie był Rudnicki przedmiotem zainteresowania. Z uwagi na elementy ludowe w jego poezji, wprowadził go do wykładów z dziejów literatury polskiej Kazimierz Brodziński. Znalazł się w *Encyklopedii powszechnej* Orgelbranda (t. 22, 1866), podobnie jak jest obecny również w najnowszej *Wielkiej encyklopedii powszechnej* PWN (t. 24, 2004) oraz w ossolińskim *Słowniku biograficznym historii Polski*, pod red. Janiny Chodery i Feliksa Kiryka (Wrocław 2005, t. 2, s. 1313-1314).

Utwory drukowane i spuściznę rękopiśmienną poety zebrała skrzętnie swego czasu Maria Eustachiewicz pisząc monografię o poezji Rudnickiego¹. Skupiła się w niej na utworach poetyckich, przy czym szczególną uwagę zwróciła na ich pieśniowość i związki z poezją ludową². Niewielki, lecz jednak osobny rozdział poświęciła też intermediom – mogła już o nich bowiem pisać w oparciu o nieco tylko wcześniejszą publikację Romana Pollaka, o której będzie tu również niżej mowa³.

Poza Marią Eustachiewicz, Rudnicki nie wzbudzał przez dłuższy czas zainteresowania i dopiero Czesław Hernas wprowadził go do swojej syntezy baroku w Polsce. W ślad za monografią, on również podjął sprawę poetyckich eksperymentów o. Dominika i zwrócił uwagę m.in. na wysoką sprawność techniczną wierszy oraz próby nowych rozwiązań formalnych (przeznaczenie poezji do śpiewu, urozmaicona strofika, rozbicie wersu na krótkie odcinki rytmiczne, rytm taneczny i wykorzystywanie wzorów pieśni ludowych w wierszu religijnym, paralelizmy eufoniczne)⁴.

Doraźnie na wybrane elementy poezji Rudnickiego zaczęto wskazywać od lat osiemdziesiątych XX w. Wraz z Baką, stawał się Rudnicki poetą saskim „tracącym z oczu wizję ignacjańską” humanizmu renesansowego oraz przykładem „agresywności mizantropii” i „nieskrywanej nieprzyjaźni do świata i ludzi”⁵. Uwagę przyciągały też jego „dynamicz-

¹ M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676-1739)*, Wrocław 1966. „Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, seria A, nr 112. Zob. też jednak moją recenzję w „Pamiętniku Literackim” R. 49: 1968, z. 3, s. 383-392, gdzie zwłaszcza uzupełnienia biograficzne.

² Trafność przypuszczenia o przeznaczeniu *Głosu wolnego* do śpiewania potwierdziła wkrótce zapiska proveniencyjna na egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej: „Te są **kantyczki** po świętej pamięci siostrze Judycie Ankwiczownie [...]”; zob. moją recenzję, jak wyżej, s. 384. Zob. też mój biogram w *Polskim słowniku biograficznym*, t. 32, Warszawa 1989, s. 618-619.

³ R. Pollak, „*Intermedia ludicra*” Dominika Rudnickiego, „Pamiętnik Teatralny”, R. 9: 1960, z. 3-4, s. 438-452.

⁴ Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1973, s. 432-436.

⁵ A. Nowicka-Jeżowa, *Homo viator – mundus – mors. Studia z dziejów eschatologii w literaturze staropolskiej*. 3: *Horyzonty sarmackiej eschatologii*, Warszawa 1988 (maszynopis powielony), s. 38-40.

ne intermedia”, jako oparte „na wzorach sowizrzalskich sztuczek i chytryści”: ich prostotę i sytuacyjną niewybredność (oszustwa, kłamstwa, kradzieże, pijaństwo, gruboskórność, chytryść chłopów, skąpstwo panów, prostactwo i gwara Mazurów) miały równoważyć „realistyczne szczegóły”, jako wynik obserwacji otaczającej rzeczywistości⁶.

Okazją do przypomnienia sylwetki Rudnickiego stały się obchodzone w 1995 r. w pułtuskiej Wyższej Szkole Humanistycznej jubileusze 400-lecia seminarium duchownego diecezji płockiej oraz urodzin Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. W okolicznościowych referatach Marek Prejs oraz Tadeusz Bieńkowski przedstawili pokrótce działalność Rudnickiego jako rektora kolegium w Pułtusk w l. 1728-1731, a dopełniając sylwetki uwzględnili też jego dorobek poetycki, sugerując kontynuację twórczości również w okresie pułtuskim. Prejs wskazywał zwłaszcza na związki poezji Rudnickiego z folklorem i poezją popularną. Bieńkowski wspomniał nadto o autorstwie intermedii oraz „słynnej wakacyjnej pieśni uczniowskiej” *W kąt szkoła, w kąt, w kąt*, znanej z folkloru muzycznego Warszawy. Przytoczył także wysoką opinię Brücknera o Rudnickim, jako „najtęższym polskim poecie zakonnym po Sarbiewskim”⁷.

Obszerną, nieco zbeletryzowaną opowieść o Rudnickim jako misjonarzu ludowym, poecie i zbieraczu pieśni ludowych, przedstawił Antoni Czyż w roku 1996 i 1997⁸. Osobny rozdział poświęcił wspomnianym intermediom z rękopisu Załuskich, przedstawiając dokładnie ich treść i uznając za utwory „intrygujące” i „z pewnością ważne”. W ślad za Eustachiewicz przytoczył nawet opinię o prozie Rudnickiego jako „wcale nowoczesnej”, nie wchodząc zresztą szerzej w jej kształt ani też funkcję⁹. Wskazujemy już tutaj problem, uprzedzając nieco tok wywodu.

I.

W dorobku poetyckim Rudnickiego obecne są również sygnały zainteresowań teatralnych. Zwróciła już na nie uwagę Maria Eustachiewicz, wskazując na formę dialogową tekstów ze zbioru *Głos wolny w więzanej mowie*. Niektóre z owych tekstów (jak *Trwoga w Koronie*) mógł stworzyć Rudnicki poprzez kontaminację popularnej pieśni patriotycznej z pieśnią religijną – nowej zaś całości nadawał formę nie tylko dialogu, ale i pieśni, określając podział na określone głosy (dyskant, bas)¹⁰. Można wnosić, że cho-

⁶ I. Kadulski, *Komedia w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Wrocław 1993, s. 99 i 95.

⁷ M. Prejs, *Liryka Dominika Rudnickiego w kontekście działalności misyjnej zakonu jezuitów*; T. Bieńkowski, *Marcin Łaszcz i Dominik Rudnicki – literaci pułtuscy*, [w:] *Pułtuskie kolegium jezuickie. Ludzie i idee*, redakcja naukowa J. Z. Lichański, Warszawa-Pułtusk [1996], kolejno s. 169-178 i 165-168.

⁸ A. Czyż, *Dominik Rudnicki – misjonarz, poeta*, [w:] *Między barokiem a Oświeceniem*, Olsztyn 1996; [korzystam z przedruku w:] A. Czyż, *Władza marzeń*, Bydgoszcz 1997, s. 201-241.

⁹ A. Czyż, *Władza marzeń*, s. 210-211. Odrzucić zarazem trzeba, jako bezzasadne, przypuszczenie Czyża, jakoby w Pułtusk powstały omawiane tu intermedia: jako rektor kolegium, nie zajmował się już wtedy Rudnicki teatrem, a zresztą omawiany zbiorek przekazał już wcześniej do księgozbioru biskupa Załuskiego.

¹⁰ M. Eustachiewicz, *dz. cyt.*, s. 162-164.

dzi tu o utwory z późniejszego okresu twórczości, a Rudnicki ukazywałby się w nich jako autor idący z duchem czasu – jako tło bowiem należałoby tu wskazać upowszechnianie się form muzycznych w teatrze czasów saskich, zwieńczone rozwojem scen operowych na dworze tak królewskim, jak i dworach magnackich.

Interesuje nas jednak przede wszystkim epizod ściśle teatralny w biografii Rudnickiego. Dzięki zachowanym katalogom rocznym, z przydziałami czynności wszystkich członków zakonu, można było mianowicie wysunąć przypuszczenie, że był Rudnicki autorem dwu sztuk, które wystawił jako profesor poezji, a później wymowy w Warszawie. Wiemy bowiem, że po wstąpieniu do nowicjatu w Wilnie w roku 1691, odbył Rudnicki w roku szkolnym 1693/1694 w Krożach kurs retoryki *pro nostris* („dla naszych”, jak określają rzecz katalogi osobowe, tj. dla nauczycieli jezuickich), po czym w kolejnym roku uczył infimy w Płocku, a w latach 1695-1698 przeszedł w Wilnie kurs filozofii i zetknął się tu z dramaturgami z kręgu litewskiej szkoły barokowej (Krzysztof Gorszwiłło, Ignacy Hołowin, Dominik Krzczetowski, Benedykt Malejewski)¹¹; zwrócił już wtedy uwagę na siebie uzdolnieniami literackimi, nadzwyczajną pamięcią oraz chęcią do nauki i do czytania w ogóle. W takiej to atmosferze, mając nieco ponad dwadzieścia lat, mógł istotnie Rudnicki skomponować bądź rozwinąć pomysły, z którymi się zetknął w gronie starszych od siebie autorów. Sam później bowiem, po ukończeniu kursu filozofii, uczył już niedługo: poezji w roku szkolnym 1698/1699 w Łomży, a w latach 1699-1701 w Warszawie. Tu podjął studia teologiczne, po czym tylko jeden rok szkolny (od września 1705 do końca lipca 1706¹²) uczył retoryki – po czym władze zakonu wyznaczyły mu inne funkcje: głoszenie kazań (był kaznodzieją w kolegiacie Św. Jana i kaznodzieją sejmowym), stanowisko prefekta szkół i biblioteki, z uwagi zaś na asertywność charakteru i zdolności literackie – również kontakty z możnymi. Dzięki tym cechom charakteru, pozostawał od ok. 1721 roku w kręgu dworu podskarbiego koronnego Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego, dla którego przygotowywał mowy i wystąpienia publiczne (teksty w rękopisie Ossolińskich sygn. 705 I).

Otóż należy przyjąć, że twórczość dramaturgiczna Rudnickiego wiązała się z jego pracą dydaktyczną, zwłaszcza zaś z prowadzeniem kursów poezji i retoryki, do których przypisywany był w programach obowiązek wystawiania sztuk scenicznych. Stąd można też było „przydzielić” Rudnickiemu dwa dramaty, o których wiadomość zachowała się jedynie w postaci sumariuszy teatralnych. Pierwszy z nich to *Vicarius Christi, semet ipsum pro nobis tradentis, divus Albanus, pro hospite ultro se hostibus offerens*, wystawiony po łacinie przez klasę poezji w dniu 1 marca 1701 r., a więc jako sztuka na Wielki Tydzień¹³. Drugi

¹¹ Zob. *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 590 (s. v.).

¹² Rok szkolny w kolegiach jezuickich rozpoczynał się 1 września (często jednak z opóźnieniami w poszczególnych kolegiach), a kończył 31 lipca, w dzień św. Ignacego Loyoli, patrona zakonu.

¹³ Zob. pełny opis: *Dramat staropolski od początków do powstania Sceny Narodowej. Bibliografia*. T. 2: *Programy drukiem wydane do r. 1765*, cz. 1: *Programy teatru jezuickiego*, oprac. W. Korotaj, J. Szwedowska, M. Szymańska, Wrocław 1976, nr 432.

z utworów to tragedia pt. *Mensa in laqueum posita, in foveam triduani sarcophagi versa, divo Marcello martyri... opposita*, wystawiona przez klasę retoryki na zapusty 1706 r., w dniu 13 lutego¹⁴. Autorstwo Rudnickiego, domniemane jedynie, przyjmujemy zgodnie z ustaloną w ciągu XVII w. praktyką wystawiania sztuk na scenie publicznej przez profesorów danej klasy, w przypadku zaś uczniów całego kolegium przez profesora retoryki¹⁵.

Bohaterem pierwszej sztuki był św. Alban z Verulamium w Brytanii, męczennik z połowy III w. Przestrzegając świętej zasady gościnności, nie wydał on i nie usunął ze swojego domu gościa, wbrew nakazowi angielskiego namiestnika Dioklecjana, i sam dobrowolnie wydał się za niego na śmierć. Opowieść o tym zaczerpnął Rudnicki z *Historia ecclesiasticae gentis Anglorum* Bedy Czcigodnego (ks. 6 i 7), podawało ją też *Martyrologium Romanum*, a za nim Piotr Skarga w *Żywotach świętych*, oba źródła pod datą 22 czerwca. Zgodnie z ideą sztuki zawartą już w tytule, św. Alban wprowadzony został na scenę jako alegoria Chrystusa: pod postacią św. Albana teatr ukazywał mianowicie ofiarę krzyżową Chrystusa, który wydał się na śmierć dobrowolnie, w ofierze za ludzkość – ona to bowiem jest w gruncie rzeczy gościem Chrystusa, jako władcy „domu”, to jest świata.

Sztuka dzieliła się na części (pars I – III) oraz indukcje (inductio 1...); do każdej z części wprowadzał „akces” (*accessus*) – jako tzw. część mniejsza dramatów, upowszechniająca się w teatrze szkolnym od końca XVII w. I jedynie zresztą owe „akcesy”, obecne wśród intermediów Rudnickiego, a zwykle luźno związane z treścią sztuk, mogłyby potwierdzać jego i tutaj autorstwo¹⁶.

Drugą ze sztuk, *Mensa in laqueum posita...*, wystawiła warszawska klasa retoryki 13 lutego 1706 r. Jako dramat zapustny, sztuka miała na celu potępienie karnawałowych występów oraz „światowych rozkoszy”, ukazywanych wielowątkowo i w różnych aspektach, poprzez losy takich postaci historycznych, jak m.in. cesarz Dioklecjan oraz Dionizjusz, tyrani Syrakuzy: Starszy i Młodszy. Dioklecjan porzucał tron i zaczął się zajmować ogrodem, Dionizjusz (Młodszy zatem) rezygnował z władzy i stawał się zwykłym nauczycielem. To anegdotyczne wątki, upowszechniane od średniowiecza w zbiorach egzemplów, tutaj wprowadzone jako zapustne tło i przeciwieństwo wobec losów św. Marcelina, męczennika z okresu prześladowań chrześcijan za cesarza Dioklecjana.

Mensa in laqueum posita to zarazem pełny dramat, o innej też budowie: składał się on z prologu, pięciu aktów, chórów oraz epilogu; nowością było, że po aktach I-IV i kończących je chórach następowały interludia, o tytułach kolejno: *Popielus comicus* (po

¹⁴ Tamże, nr 439. Data roczna wystawienia w chronostychu: Anno e triDVano MaVsoLaeo reDIVIVI AVCtorIs VVItae 1673.

¹⁵ Por. J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 273-294. Zob. też moją recenzję z książki M. Eustachiewicz (jak w przypisie 1), s. 392.

¹⁶ Unikatowy egzemplarz sumariusza zachował się tylko w Bibliotece Uniwersytetu Wileńskiego (sygn. IV 23627); fragmenty zamieścił V. I. Rezanov, *Školnyja dramy polsko-litovskich jezuitskich kolegij*, Nežin 1916, s. 110.

a. I), *Salamandra Bacchi* (po a. II), *Luscinia graculo vendita* (po a. III), *Ultimae cerae Ulyssis* (po a. IV). Tytuły te niewiele jednak mówią o treści **wstawek** komicznych, zwracają natomiast uwagę swoją nietypową formą, jako rodzaj sentencji poetyckich – zobaczmy, że podobnie tytułował Rudnicki intermedia znane z odpisu Pollaka.

Oba dramaty nie pociągają swoją ideą ani też oryginalnością zamysłu scenicznego, a co więcej – nie przypominają utworów Rudnickiego-poety, autora pieśni i stylizacji ludowych. Jedynie owe intermedia zdają się wskazywać na naszego autora i jego sposób myślenia. Odmienność obu dramatów daje się jednak wytłumaczyć dwoistą naturą poety oraz wpływami wspomnianej litewskiej szkoły barokowej: realizując w sztukach program szkolny, Rudnicki związany był konwencją i praktyką sceny barokowej, natomiast w intermediach mógł sobie pozwolić na własną inwencję, jak też – co zobaczmy – sięgnąć do tradycji poezji polskiej.

2.

Przejdźmy do ostatniego zespołu tekstów Rudnickiego. Obejmuje on sześć wspomnianych intermediów z dawnego rękopisu Załuskich sygn. Pol. Q. XIV. 51, określonych na stronie tytułowej jako *Interstitia ludicra R. P. D. S. J.* – ze skrótem, który biskup Załuski rozwiązał jako „Dominici Rudnicki Soc. Jesu” (właściwie powinno być: Reverendi Patri Dominici Soc. Jesu, i w domyśle tylko: Rudnicki). Rękopis ten trafił wraz z całą Biblioteką Załuskich do Petersburga, gdzie znalazł go Aleksander Brückner i opisał w roku 1891¹⁷. Brückner odnotował, że były pisane prozą, ale dodał też uwagę, że nie są interesujące („von geringem Interesse”). Streścił jednak wszystkie, a także wynotował pojedyncze wyrazy, dodając uwagę, że kartki w rękopisie zostały **przemieszczone**, tak że koniec szóstego intermedium znajduje się przy drugim z nich, piątego – przy szóstym; zakończył rzecz skrótem „i tak dalej”, zaznaczając, że nie na tym się kończy wymieszanie tekstów.

Otóż gdy po upływie pół wieku (i po rewindykacji tymczasem zbiorów Załuskich do Biblioteki Narodowej w Warszawie) do rękopisu dotarł Roman Pollak i podczas okupacji opisał go, a nawet „w znacznej części” zrobił z niego odpis – nie zwrócił uwagi na tę specyficzną budowę rękopisu, a obserwację Brücknera najwyraźniej pominął. Trudno się zresztą temu dziwić, skoro swój odpis opublikował Pollak dopiero w roku 1960. Ratując przeważającą część utworów, choć jednak nie całość rękopisu – zatarł w rezultacie Pollak pierwotny układ tekstów, sprzed ich wymieszania, a co więcej, nie zdążył odpisać dwu pozostałych intermediów. Dzięki skrupulatnej notatce Brücknera, możemy jednak pokusić się nawet dzisiaj o emendację rękopisu, w wersji przekazanej przez Pollaka¹⁸.

¹⁷ A. Brückner, *Polnisch-russische Intermedien des XVII. Jahrhunderts*, „Archiv für slavische Philologie”, XIII, 1891, s. 404-405.

¹⁸ Wspomnieć warto, że rękopis miała w ręku przed Pollakiem J. Kozłowska-Studnicka, gdy opisywała całość rewindykowanych z Petersburga materiałów rękopiśmiennych z biblioteki Załuskich – nie opisała go jednak i tylko potwierdziła ogólnie jego „tożsamość” (J. Kozłowska-Studnicka, *Katalog rękopisów polskich (poezji) wywiezionych niegdyś do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu*,

Intermedia, według Pollaka, układały się w rękopisie jak następuje:

1. *Amici fures* (Przyjaciele złodzieje) – tutaj, zgodnie z przysłowiem „Kto ma zegarki, ten ma folwarki”, namówiony („skorumpowany”, jak w rękopisie) przez Żywostockiego Zuchwalski udaje się do Chmielodziarskiego i kradnie jego zegarek, po czym wkłada go do worka; zegarek bije jednak głośno i zdradza winowajcę.

2. *Venatio mendacium* (Polowanie na kłamców) – Pan, zapalony myśliwy, podejrzewając jednego ze służebnych chłopców o kłamstwo, wysyła go z listem do wóldarza Grzeli, rzekomo pełnym pochwał, a w istocie do odczytania wspak, na zasadzie *raków* – i do sprawienia chłopcu lania; ten jednak odkrywa podstęp i wrzuca list do ognia.

3. *Somnolantia vigilitissima* (Senność czuwająca) – treść, według Pollaka, bliżej nieznana.

4. *Domini nasum rhinocerotis habent* (Panowie mają nos nosorożcowy; przysłowio- we: są wielkimi szydercami) – treści ani tekstu Pollak nie podał.

5. *Litterae illiteratum furem produnt* (Listy odkrywają niepiśmiennego złodzieja) – mazurzący sługa, wysłany z listem do kupca w Warszawie, odczytuje dosłownie polecenia swego pana i niby zgodnie z poleceniem zjada zakupione figi.

6. „Accessus” pt. *Distributio synopsisium* (Rozdanie synopsisów, tj. sumariuszy).

Drukując odpisy intermediiów z pozycji 1-2 oraz 5-6 (tekstów z pozycji 3-4 nie skopiował) zwrócił Pollak ogólnie uwagę, że spisano je „prozą w języku polskim, mimo łacińskich tytułów i łacińskich didaskaliów”. Dodał też zdanie, że była to nowość: „Dawniejsze zaś znane dotąd intermedia miały zazwyczaj formę wierszowaną”. Zauważył zresztą, że i u Rudnickiego: „Jedno intermedium [...] kończy się czterowierszowym morałem, a w inne wplata się żałościwa piosenka zgłodniałych sługusów” (chodzi kolejno o poz. 2: *Venatio mendacium* oraz poz. 6: „accessus” *Distributio synopsisium*)¹⁹.

Konstatację Pollaka podjęła Maria Eustachiewicz w swej monografii. Sformułowała rzecz bardziej wyraziście: „Prozaiczne intermedia Rudnickiego są świadomym przełamaniem konwencji nakazującej wiersz dla tego gatunku. Proza Rudnickiego brzmi w dialogu wcale nowocześnie” – nie tylko zatem wyjątkowo²⁰. Nie rozwinęła, niestety, szerzej tej myśli, a w dość obszernym omówieniu utworów skupiła się przede wszystkim na rodzajach komizmu oraz na kształtowaniu postaci (głupota i złośliwość sług oraz parodystyczne ujęcie postaci panów), wykazując ich związki z literaturą so-

znajdujących się obecnie w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, Kraków 1929, s. 67). Najwyraźniej przy tym pomyliła się datując rękopis na połowę XVIII w.: materiały Rudnickiego trafiły do biblioteki biskupa Załuskiego o wiele wcześniej, najpóźniej w r. 1720 (zob. moją recenzję, jak wyżej, s. 387-388). Bliższy prawdy z pewnością był Brückner, który datował rękopis na koniec XVII w., co zgadza się z biografią poety.

¹⁹ R. Pollak, „*Intermedia ludicra*” Dominika Rudnickiego, dz. cyt., s. 438-439.

²⁰ M. Eustachiewicz, *Twórczość Dominika Rudnickiego (1676-1739)*, dz. cyt., s. 165.

wizdrzalską – przy czym nie zwróciła uwagi, że ta ostatnia pisana była jednak głównie wierszem. Wydobyła zarazem Eustachiewicz takie nowe cechy (niekoniecznie już związane z obecnością prozy), jak „realistyczny rysunek postaci” oraz „rozbudowanie i skomplikowanie akcji” – umieszczając w sumie intermedia Rudnickiego „na tej linii rozwojowej, która prowadziła do powstania komedii”, jako ogniwo pośrednie²¹.

Walory intermediów dostrzegł i Czesław Hernas – co prawda, nie tyle w ich prozie, o której ledwie wspomniał, ile w materiale słownym, który je wypełnia (jak parodie mowy mazurskiej i gazet pisanych), oraz w kształcie fabuły (jej dominacja w utworach, kosztem efektów sytuacyjno-fabularnych, sięganie do wzorów popularnych i ludowych). Za słabość intermediów uznał z kolei Hernas konwencjonalność postaci oraz posługiwanie się konceptami w wypowiedziach.

Najszerzej, co zrozumiałe, przedstawiła intermedia Rudnickiego Małgorzata Mieszek: uwzględniła je wszystkie w swej monografii²², omówiła ich treść i różne ich aspekty (zwłaszcza komizm i konstrukcję postaci). Również i ona jednak ledwie zaznaczyła ich prozatorską postać, w ślad za Eustachiewicz. Istotne przy tym, że za podstawę swoich analiz przyjęła publikację Pollaka, w ślad za nim nie zwracając też uwagi na przytoczoną wyżej notatkę Brücknera.

Otóż nie wchodząc tu głębiej w rzecz, a z braku miejsca nie przedstawiając też szerzej dowodów²³, przyjmujemy, że zgodnie z opisem Brücknera, jak też z logiką kompozycji dramaturgicznej, *accessus*-akces pt. *Distributio synopsisum* musiał się znajdować na początku rękopisu: rozdawanie widzom sumariuszy, ze streszczeniami sztuk, miało sens na początku przedstawień, i taką praktykę spotykamy od czasu wprowadzenia sumariuszy-programów teatralnych. W ciągu XVII w. sam akt rozdawania włączono w scenki rodzajowe – i taką sytuację spotykamy u Rudnickiego. Scenkę tę opisał Brückner: obejmowała ona żarty oparte na poprawianiu błędów druku, a przy okazji ciągi dostają się chłopcu, który leży w koszu pod synopsami! – Tę tekst Pollak jednak nie zauważył, a to, co uznał za akces, jest w gruncie rzeczy jednym z poprzedzających intermediów, o tytule *Somnolantia vigilantissima* (Senność czuwająca). Rozstrzyga o tym podany tu w aneksie tekst tego intermedium: „senność czuwająca” to przypadek Pana, który nie mogąc zasnąć, ze snobizmu i dla zachowania pozorów światowości każe sobie czytać „nowiny”, tu jako wiadomości przesyłane od rzekomych korespondentów z różnych stron świata. Do scenicznego obrazka Rudnicki wprowadza postaci dwu Chłopców-służących, a komizm sytuacyjny i słowny tworzy naśladowanie fonetykę języka tureckiego, tatarskiego i niemieckiego – z obszaru tych języków mają bowiem pochodzić „korespondenci” ich pana. Nietrudno się przy tym domyślić, że wybór

²¹ Tamże, s. 168-169.

²² M. Mieszek, *Intermedium polskie XVI-XVIII wieku (teatry szkolne)*, Kraków 2007, *passim* (wg indeksu).

²³ Osobne omówienie, z uwagi na przejrzystość wywodu, znajdzie się na innym miejscu.

tych języków wynika ze względów nie tyle politycznych, co środowiskowych: intermedium, wraz z całą nieznaną bliżej sztuką, wystawiono w wieloetnicznym wówczas Wilnie, gdzie na ulicach można było niemal na co dzień usłyszeć głosy bardzo różnych narodowości, nie tylko trzech wyżej wymienionych.

Wielość języków na scenie była zwyczajem w przedstawieniach jezuickich od samego początku, i już w roku 1568 kolegium pułtuskie witało nowego biskupa Piotra Myszkowskiego wierszami w 10 językach²⁴. Rzecz jednak dotyczyła, jak widać, występów panegirycznych. W naszym wypadku chodzi o coś innego: Rudnicki w sposób satyryczny nawiązuje do upowszechniających się coraz bardziej w XVII w. „nowin”, tj. gazet pisanych, i rosnącego na tym tle snobizmu światowości – a środkiem satyrycznego ujęcia staje się odwołanie do „żywej” mowy wileńskiej ulicy. Fonetycznie czyni to Rudnicki bardzo zręcznie, a powstałe w ten sposób parodie języków ukonkretniają i rozbudowują epigramatyczną fabułę znaną z fraszek Wacława Potockiego.

3.

Ustalenie przybliżonego choćby czasu powstania intermediiów Rudnickiego sprawia, że zestawianie obu autorów ze sobą nabiera nieoczekiwanej kolorytu aktualności. Oto jeśli Potocki zmarł w roku 1696 – a pisał i poprawiał do końca swoje utwory, przynajmniej te z *Ogrodu nie plewionego* – to Rudnicki, w wieku 20 lat, studiował akurat wtedy w Wilnie filozofię, a po jej skończeniu zaczął (od jesieni 1698) uczyć poezji w kolegiach w Łomży i Warszawie; w stolicy też, jako profesor, wystawił 1 marca 1701 roku swój dramat pasyjny *Vicarius Christi, semet ipsum pro nobis tradentis*, o męczeństwie św. Albanusa; dramat, w którym wprowadził intermedialny *accessus*-akces, typ znany ze zbioru *Intermedia ludicra*. Różnica dwu pokoleń, która dzieli generację Rudnickiego i Potockiego, wyraźnie się stąd zmniejsza: dla debiutanta Rudnickiego mógł być Potocki jeśli nawet niekoniecznie mistrzem i wzorem, to przynajmniej źródłem przykładów. Rzecz w tym, że mógł znać interesujące nas tu fraszki Potockiego, choćby tylko jako teksty obiegowe. Na możliwość taką wskazuje bez wątpienia poniższe zestawienie.

Przyjrzyjmy się bowiem porównawczo interesującym nas fraszkom poety z Łużnej, jako analogicznym w zamyśle wobec intermedium Rudnickiego *Somnolantia vigilitissima*. Oto pierwsza z nich²⁵:

118 (P). ŻARTEM SIĘ PRAWDY DOMÓWIĆ
[CHŁOPIEC PANA USYPIA]

„Nie mogę usnąć, chłopcze, aż mi kto co praw;
Prawże ty, aza mi się jako sen naprawi.”
Chłopiec by spał do zdechu, zwinąwszy się w kłęby;

²⁴ J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 142.

²⁵ Na utwór ten u Potockiego zwróciła już uwagę M. Mieszek, *dz. cyt.*, przypis na s. 180.

Prawi, co tylko ślina przyniesie do gęby.
Minie godzina, druga, jako nie przestanie.
„Prawe jeszcze.” A chłopiec: „Nie wiem co, Mospanie”.
„Przecie jedno.” A ten chcąc wydrwić się czym prędzej:
„Nie mam koszule, czapki, trzeba mi pieniędzy.”
Rozśmiawszy się sam w sobie, obróć do ściany:
„Idź spać, nie wybijaj mię ze snu, mój kochany.”²⁶

Fraszka znalazła się w części trzeciej *Ogrodu nie plewionego* jako numer 118 i została oznaczona przez Potockiego skrótem *P*, jako *przypowieść*. Podtytuł w nawiasie, zachowany tutaj, to tytuł pierwotny, usunięty w toku przygotowań zbioru do druku i zastąpiony przez poetę obecnym tytułem głównym²⁷. Powstały w wyniku zabiegów edytorskich podwójny tytuł spełnia jednak istotną rolę, przekazując dwojakiego rodzaju informację: w przysłowiu w tytule, o „domówieniu się” żartem prawdy, zawiera się mianowicie istotny sens wiersza, w tytule zaś pierwotnym – zarys fabuły (nb. na jej obecność Potocki zwrócił uwagę kwalifikacją utworu do przypowieści). Oba tytuły uzupełniają się: czytając je domyślamy się, że cierpiący na bezsenność Pan przymusza śpiącego Chłopca do usypiania siebie opowiadaniem byle czego oraz że Chłopiec, przymuszony, odważa się powiedzieć Panu prawdę prosto w oczy. Tekst fraszki wrażenie to potwierdza – uzupełnia je też jednak o dalsze szczegóły. Oto Pan, istotnie, przymusza Chłopca, ale i sam jest poniekąd do tego przymuszony – widać, że męczy się niespaniem i jest nawet zażenowany sytuacją, skoro tłumaczy się przed Chłopcem. Ten z kolei, na wpół śpiąc, „prawi” (czyli opowiada) byle co – tyle że nie wiemy dokładnie, co; tego narrator nie ujawnia – i nie ma to znaczenia, skoro to byle co. Ważne natomiast, że Pan w dalszym ciągu usnąć nie może: czytamy nawet, że upływa dużo czasu – choć może to być wrażenie subiektywne i tylko Panu czas się tak dłuży. A przynajmniej byłoby tak, gdyby Pan był narratorem – lecz co do tego nie ma całkowitej pewności. Pewne jest tylko, że Pan w dalszym ciągu przymusza Chłopca do „prawienia” – i ów, w ostateczności dopiero, odważa się upomnieć o swoje: o zapłatę i o strój, a właściwie o potrzebną mu koszulę i czapkę. Kontekst raczej nie wskazuje bowiem, że chodzi on goły i głodny; z całości wiersza i jego atmosfery wynika raczej, że Pan jest dobroduszny, choć niedbały – a przy tym chyba też skąpy i nie lubi się rozstawać z pieniędzmi.

We fraszce nie chodzi jednak o krzywdę Chłopca ani też o krytykę Pana. Utwór jest obrazkiem rodzajowym, opartym na komizmie sytuacyjnym: niemogący usnąć Pan – nagle „usypia”, gdy przychodzi mu wysupłać nieco grosza na zapłatę.

Nie mamy zarazem pewności, czy narrator, Potocki i Pan to jedna i ta sama osoba, jak by wskazywał na to ostatni dwuwiersz i forma 1. osoby l.p. Przyjmuje się, co

²⁶ Cyt. według wydania: W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. 2: *Ogród nie plewiony i inne utwory z lat 1677-1695*, Warszawa 1987, s. 586.

²⁷ Zob. Komentarz wydawcy, *dz. cyt.*, s. 661-662.

prawda, że *Ogród nie plewiony* jest kroniką życia poety i że zawiera mnóstwo wątków osobistych – wiadomo zarazem jednak, że wiele zawartych w nim anegdot pochodzi z folkloru bądź z innych źródeł literackich. Niekiedy nawet znane powszechnie wątki bajkowe – jak czytamy u znawczyni folkloru – opowiada Potocki „jako rzekome zdarzenia z własnego życia”²⁸. Nie ma pewności, czy jest tak i w naszym przypadku. Do przypowieści o chłopcu usypiającym pana mógł on wprowadzić zaczerpnąć pomysł z folkloru, a ściślej, z opowiadania o słudze, który wystawia chytrego a naiwnego pana na pośmiewisko bajaniem o Żydzie rzekomo wymieniającym owies na ryby. Opowieść jest, niestety, jedynie podobna: wspólne są w niej postaci oraz sytuacja, całkiem odmienne natomiast są realia Potockiego – a je właśnie przejmuję Rudnicki w całości. Jeśli zatem przyjąć nawet udział folkloru jako pośrednika, to jednak wiele wskazuje też na to, że właśnie przede wszystkim od Potockiego zaczerpnął Rudnicki pomysł do swojego intermedium. Ostateczna odpowiedź jest tym trudniejsza, że *Ogród nie plewiony* nie był drukowany, a jeśli nawet ukazał się on w wyborze w roku 1747 (jako *Jovialitates*), to dopiero w osiem lat po śmierci Rudnickiego. Wcześniej jednak mogły kursować rękopiśmienne zbiory wypisów z Potockiego, choćby podobne do tych, które zbierał sam Rudnicki.

Odpowiedź jednoznaczna nie jest przedmiotem obecnego wystąpienia. Nie jest też ona konieczna dla naszego wywodu, bo tak czy inaczej Rudnicki przekształca jednorazowy konkret w uogólnioną fikcję. Do tego zresztą zmierza już sam Potocki. Widać to choćby w tym, że przytoczona „fraszka z chłopcem w tle” nie jest u Potockiego jedyna. W części wtórej *Ogrodu* pod numerem 397 znalazła się „narracja” zatytułowana *Chłopiec ospały* – odmienna w swym kształcie i wymowie. A w części pierwszej umieścił Potocki pod numerem 349 kolejną „narrację”, o tytule *Chłopiec*, gdzie wyjaśnia, że istotnie brał do posługi chłopców i że ich zmieniał: „dzieci szlacheckie” było bowiem zbyt rozpieszczone i humorzaste, sierota ze wsi okazał się złodziejem, i dopiero „Niemczyk” z Gdańska był godny zaufania – ten z kolei, jako chwilowy władarz pańskiej piwnicy, niemal wypróżnił ją zbyt gorliwym napełnianiem dzbanów i konwi gościom zaproszonym na wesele sprawione pannie służebnej... Bez wątpienia, każdy z wymienionych chłopców mógł być bohaterem przypowieści.

Nie o biografię Potockiego zresztą chodzi, jakkolwiek nieobojętny jest i ów rys osobowy autora, jaki wynika z przykładów. O wiele ważniejszy jest bowiem wniosek w sprawie pozornie tylko odległej, bo metody twórczej Dominika Rudnickiego, który przejął od Potockiego fabułę, ledwie we fraszce zarysowaną, a tak czy inaczej – dla niego już obiegową. Bo właśnie nie można wykluczyć, że przypowieść Potockiego spodobała się odbiorcom i upowszechniła poprzez rękopisy. Tak czy inaczej jesteśmy świadkami procesu formowania się intermedium i jego tekstu.

²⁸ M. Czubałina, *Bajka ludowa w „Ogrodzie fraszek” Wacława Potockiego*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*. Cz. 2: *Motywy. Inspiracje. Recepcja*, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980, s. 34.

Pamiętając wciąż o głównym naszym zadaniu, nie zapominajmy jednak i o Potockim. Właśnie z uwagi na to, że przytoczona „fraszka z chłopcem” nie jest u niego jedyna. Warto ją zestawić ze wspomnianą „narracją” o tytule *Chłopiec ospały* z części wtórej *Ogrodu*. Tym razem śpiący i zaspany jest Chłopiec, a chcąc się wykić przed „Waszmością-Dobrodziejem”, który już się obudził, próbuje mu krzesać ogień na sposób udawany: „gębą prztyk, prztyk” (w. 3 i 6), po czym odsuwa się z posłaniem od pana. Tym razem pan w końcu wstaje i strzela z bata ze złości, choć jednak nie po grzbiecie chłopca – i rzecz kończy się z humorem, tyle że słownym: chłopiec nie może się nadziwić, że go po ciemku znalazł „Waszmość-Dobrodziej”, a ten zapewnia z ironią, że nie mogło to być trudne, skoro ogień (rzekomo) został zakrzesany:

397 (N). CHŁOPIEC OSPAŁY

„Chłopcze – rzekę – skrzesz ognia.” „Zaraz, Mości panie.”
Ja rozumiem, że chłopiec po krzesiwo wstanie,
Aż ów gębą prztyk, prztyk, prztyk i jakby już złożył
Ognia, najlepiej usnął, kiedy się położył.
„Chłopcze – znowu – skrzesz ognia.” „Zaraz, Mości panie.”
Znowu prztyk, prztyk; zebrawszy stąd swoje posłanie,
Kładzie na innym miejscu, żebym go nie budził,
Jeślibym się, omacką szukając go, trudził.
Więc kiedy ten inaczej nie chce ognia krzesać,
Porwę się z łóżka, chcąc go kańczugiem przeczesać.
Zaciąwszy raz i drugi: „Nie wstaniesz, zły człecz?”
„Jakżeś mię Waszmość znalazł, Dobrodzieju?” – rzecze.
„A biedę cię z trudnością trzeba szukać było!
Alboć się, kiedyś ogień krzesał, nie iskrzyło?”²⁹

Tym razem fraszka jest nieco dłuższa (o 4 wersy), ale też o wiele bardziej złożona jest w niej sytuacja i rozbudowana jej fabuła: Chłopiec nie tylko wykonuje polecenia, ale też „kombinuje” i przeprowadza własną „intrygę”, próbując oszukać pana. Ten z kolei podejmuje pewne działanie, by Chłopca pobudzić siłą do wstania – sam jednak zmuszony jest wstać wcześniej! I w tym sensie jest to wygrana Chłopca: liczy on słusznie na wyrozumiałość pana – jak i na to, że dla kawału i aby tylko błysnąć dowcipem, sam wstanie wcześniej i będzie się przed służącym popisować. Zauważyć i to trzeba, że tej semantycznej finezji, w postaci przechytrzenia się pana, a zatem głębszego sensu zawartego w „narracji”, Potocki zdaje się nie zauważać. Fakt ten, jak też pewne fraternizowanie się Chłopca ze swoim panem (na co wskazują zwroty „Mości panie”, „Waszmość” i poufale „Dobrodzieju”) mogą świadczyć istotnie o autobiograficznym charakterze obu fraszek: dobry żart był dla autora fraszek wart nie tylko tynfa nie oddanego słudze, ale i zatarcia granicy społecznego podziału.

²⁹ W. Potocki, *dz. cyt.*, s. 424.

Obie fraszki pokazują zarazem w budowie swych wierszy i w ich stosunku do toku zdania tendencję do prozaizacji wiersza. Na zjawisko to składa się nie tylko wielość wypowiedzeń w wersie i związany z tym łamany tok intonacji, co można było obserwować już w poezji Sępa Szarzyńskiego, ale też wprowadzanie w wersie wypowiedzi więcej niż jednego podmiotu, jak również kilku wypowiedzeń czy nawet zdań przedzielonych pauzą myślowo-czasową; wreszcie zaś obecność niedopowiedzeń i skrótów myślowych. Dodać by do tego słownictwo przejęte z języka mówionego („spać do zdechu”; „zwinąć się w kłęby”; „prawić, co tylko ślina przyniesie do gęby”; „gębą prztyk, prztyk, prztyk”; „omacką szukać”; „kańczugiem przeczesać” itd.). W drugiej z fraszek widać to nawet wyraźniej, zwłaszcza że zawiera więcej niedopowiedzeń (trzeba się domyslać np., że chodzi tu o spanie, że Chłopiec nie otrzymał razów po grzbiecie itd.). Jeśli, jak pamiętamy, zmieniał Potocki do druku kwalifikację fraszek, to czynił tak mając najwyraźniej świadomość różnicy gatunkowej pomiędzy nimi: w utrwalonym tradycją i na pozór jednolitym gatunku rozróżnił więc *przypowieść* i *narrację*, obie dialogowane, nadto zaś monologowy *dyskurs* (np. w cz. 2 *Nowa usaria* czy *Usaria z Włochów*); pozostawił też dużą część fraszek bez kwalifikacji, uznając je bodaj za „klasykę” gatunku (zdażył je oznaczyć jako *F – fraszki* tylko w cz. 1, np. narracyjną *Pruską polszczyznę* czy dialogowe *Odżartowanie*).

Trudno się dziwić, że właśnie też Potocki miał świadomość różnicy pomiędzy poezją a prozą i niejednakowych też możliwości, które dają. Oto w programowej przypowieści [*Ckni mi się*] *Na toż trzeci raz* z części piątej *Moralioń* wyraża pogląd, by „historyje łacińskie” przekładać „wierszem, ojczystym językiem”, gdyż – jak wyjaśnia:

Łacniej mu z historyjej napisanej prozą
Utrzymać sentencyje w wierszach polską foją
Niż z poety; zwłaszcza kto słów się trzyma ściślej,
Próżno o tym w szczupłości mowy naszej myśli.
(w. 5-8)

I powtarza rzecz na końcu:

Historyją wierszami, żeby ją przysmaczyć;
Wiersze łacińskie prozą najlepiej tłumaczyć.
(w. 21-22)

Propozycja ta wynikała z przekonania, że język polski jest zbyt ubogi i nie jest w stanie wyrażać w sposób wystarczająco lapidarny treści i znaczeń bardziej złożonych a zawartych właśnie w poezji rzymskiej – jest w stanie natomiast sprostać polska poezja rzymskiej prozie historycznej. Jeśli wiersz, jak można by odczytać myśl Potockiego, ma służyć możliwie związłemu wyrażaniu myśli, to właściwością prozy jest, przeciwnie, nie jej związłość, zawarowana niejako dla poezji, lecz wyrazistość i pełność przekazywanej treści.

Otóż w konfrontacji z akcesem Rudnickiego możemy na nowo spojrzeć na Potockiego i przyznać mu rację przynajmniej w niektórych przypadkach. W swoich fraszkach odchodzi on przeważnie od tradycyjnych założeń gatunku i jego związłości, tak stylistycznej, jak treściowej. Odchodzi w stronę fabularyzacji i narracji prozatorskiej

– i tutaj właśnie, w kontekście prozatorskim, okazuje się w swoich wierszach uderzająco zwięzły i skrótowy (w sensie także skrótów myślowych) w stosunku do prozy.

4.

Propozycja Potockiego co do przekładania prozą wierszy łacińskich mogła zaskakiwać, świadczyła jednak dobrze o znajomości problemu i refleksji nad możliwościami polszczyzny. Wiadomo skądinąd, że analogicznie traktowano wówczas obcą poezję we Francji, gdzie jeszcze w XVIII i XIX w. przekładano właśnie prozą łacińskie wiersze Sarbiewskiego. Praktyka ta w Polsce się jednak nie przyjęła. Przeciwnie: od czasów renesansu można u nas mówić o omnipotencji właśnie poezji – i niejako wcielaniu w życie drugiego zalecenia poety z Łużnej: by nawet pisane dzieje „przysmaczać” wierszami. Praktyka tego rodzaju rozwinęła się zresztą o wiele wcześniej, a dowodzi tego wystarczająco wymownie zarówno literatura sowizdrzalska, bliska ludowości, lecz także zarazem konwencjonalna, jak też dzieje romansu. W pierwszej, co prawda, zdarzają się i utwory prozą (zwłaszcza z kręgu „nowin”), ale zdecydowana większość, w tym nawet „sejmy”, „statuty” i „konstytucje”, podobnie jak „minucje” – pisana jest właśnie wierszem, na wzór poezji wysokiej i jej gatunków tak lirycznych, jak epickich. Zjawiskiem charakterystycznym dla XVII stulecia stają się też romanse wierszem (choćby *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego), wprowadzane tą drogą na „salony” czytelnicze i do kręgu gatunków oficjalnie uznawanych przez autorów poetyk. Sam zresztą Potocki również je pisał bądź tłumaczył (choćby *Argenida* czy *Lidia*).

Chcąc wejść głębiej w istotę problemu, trzeba sięgnąć do Arystotelesa, który już w swoich czasach musiał objaśniać, niezbyt widać oczywistą, różnicę pomiędzy prozą i wierszem: „Sztuka słowa”, jak pisał, nie mająca jeszcze wówczas w Grecji osobnej nazwy, a oznaczająca twórczość poetycką (w dzisiejszym znaczeniu: literacką), „posługuje się zarówno samą mową prozaiczną, jak też wierszem”. Wbrew jednak „ludziom”, którzy mianem „poety” określają błędnie wszelkich twórców piszących wierszem – należy „nazwać poetą [tylko] tego, kto uprawia sztukę naśladowania”, to jest, kto tworzy fikcję literacką. Nie jest zatem poetą ani Empedokles, autor poematu *O przyrodzie*, ani piszący prozą historyk Herodot; rzecz bowiem nie w tym, że ktoś posługuje się prozą bądź wierszem („bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie”) – istota poezji tkwi w tym, że „mówi o wydarzeniach [...] które mogą się wydarzyć” i są tylko „prawdopodobne”, a nie „prawdziwe”, i „ogólne”, a nie „jednostkowe” i już dokonane, jak to ma miejsce w historii³⁰.

Tak wyłożone stanowisko powtórzył niemal dosłownie bliższy czasowo Potockiemu teoretyk wczesnego baroku Maciej Kazimierz Sarbiewski w prowadzonych w Połocku w roku szkolnym 1626/1627 wykładach *O poezji doskonałej*. Przytaczając ob-

³⁰ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, ss. 316-317, 330 i 432 (komentarz).

szernie słowa Arystotelesa, rozwijał on jego myśl, a przenosząc ją w czasy sobie współczesne, podkreślał, że istotą poezji jest naśladowanie i fabuła, a „poezji doskonałej” (to jest epopei) – „pomysł obejmujący jedną wielką czynność ludzką, zamkniętą w sobie i wewnętrznie powiązaną, z prawdopodobnym zakończeniem”³¹. Przy takim założeniu staje się zrozumiałe, dlaczego nie należy do poezji epigram: „odtworza [on] to, co się stało rzeczywiście”, a jego istotą jest „popisywanie się bystrością sformułowań”, a więc pointą i dowcipem. Jeśli natomiast utwór „nie zawiera naśladowania” (to jest, powtórzmy: uogólniającej rzecz fikcji), to „nic też nie ma do rzeczy, że epigramy pisze się wierszem”, a nie prozą – prozą „takie rzeczy” pisze się „właściwie dostojniej i swobodniej”, bo pozwala ona na „subtelne i trudne sformułowania, które z trudem tylko dadzą się wyrazić w mowie wiązanej”, jako że proza „nie musi się posługiwać epitetami i innymi ozdobami”³².

Domyślamy się, że nieprzypadkowo objaśnia Sarbiewski tak szeroko zasady poezji akurat na przykładzie epigramu: w postaci swojskiej, a zróżnicowanej treściowo i formalnie fraszki stawiał się on bowiem gatunkiem coraz bardziej w Polsce popularnym, uprawianym przez większość naszych autorów, w praktyce zaś tworzoną wyłącznie w postaci właśnie wierszowanej. Potocki i jego *Ogród nie plewiony* jest przykładem i wyrazem tych tendencji – w praktyce wciąż rosnących, przy odmiennym zarazem teoretycznej świadomości gatunkowej. Pamiętamy, że Potocki wypowiadał się podobnie jak Sarbiewski tak o możliwościach prozy, jak i o powszechnej praktyce wierszowania.

5.

Bogatsi o świadomość teoretyczną, jak też praktykę twórczą okresu baroku, możemy raz jeszcze spojrzeć na fraszki-epigramy Potockiego i zestawić ich strukturę z intermediami Rudnickiego. Wnioski bowiem, które wynikają z porównań, można odnieść do sytuacji intermedium, gatunku, który stał się w XVII w. równie popularny, jak fraszka, a wydaje się, że z podobnych też powodów. W obu przypadkach celem stało się **naśladowanie**, tyle że w bardziej praktycznym sensie odwzorowywania otaczającej rzeczywistości, niż zgodnego z poetyką tworzenia uogólnionych fikcji. Poetycki kształt fraszek można w rezultacie odnieść i do prozatorskiej formy intermediów. W świetle wykładu Sarbiewskiego o istocie „poezji doskonałej”, nie należą do tej poezji ani prozatorskie międzyakty o Dominika, ani też jednak wierszowane epigramy poety z Łużnej. Nie ulega zarazem wątpliwości, że obaj autorzy są świadomi istnienia problemu kategorii gatunkowych – tyle że zmierzają jednak w odmiennych kierunkach. Potocki, w stopniu o wiele większym tradycjonalista, ukształtowany w świa-

³¹ M. K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, przełożył M. Plezia, opracował S. Skimina, Wrocław 1954, s. 19-21 (ks. 1, rozdz. 4), BPP, seria B, nr 4.

³² Tamże, s. 20-21.

domości klasycznych założeń poezji, próbuje wprowadzić w jej ramy „samo życie”, autentyczne i doświadczane osobiście na co dzień. Stąd tak przemożne w jego utworach wątki autobiograficzne. W epigramach daje on w rezultacie wierszowaną kronikę dnia codziennego, nieco podobnie jak w *Wojnie chocimskiej* kronikę wydarzeń historycznych. W *Wojnie chocimskiej* sytuacja jest o tyle odmienna, że jej trzonem jest, jak by powiedział Sarbiewski, „jedna wielka czynność ludzka, zamknięta w sobie i wewnętrznie powiązana”, tyle że o zakończeniu całkiem pewnym i jednostkowym, a nie prawdopodobnym i ogólnym. Respektując wymogi gatunku, wypełniał Potocki historyczną fabułę materia prawdziwie poetycką: wprowadzał figury poetyckie, epicką narrację i narratora z jego „dygresami”, zaznaczającymi dystans wobec wydarzeń, jak też fikcyjne mowy bohaterów (tu zwłaszcza mowa hetmana Chodkiewicza). Wszystkie te elementy potwierdzają gatunkową świadomość Potockiego. Podobna świadomość ujawnia się też jednak w epigramach: odchodzi w nich Potocki od tradycji w stronę nie tyle poetyckiej, co wierszowanej narracji. Sygnałem świadomości teoretycznej są wspomniane, a nieznane wcześniej kwalifikacje gatunkowe: *przypowieść* bądź *narracja*. Materia w tym względzie okazała się zbyt trudną i złożoną – nie może dziwić, że próby gatunkowych określeń zakończył Potocki na części pierwszej *Ogrodu nie plewionego*: najwyraźniej, nie mógł pogodzić wymogu ogólności w naśladowaniu z odczuwaną praktycznie potrzebą autentyzmu. Konstytutywnym zaś składnikiem utworów tak powstałych okazywał się autobiografizm (nie przeradzający się jeszcze w fikcyjność), a także rezygnacja w dużej mierze ze środków poetyckich, dalej zaś nagromadzenie przytoczeń z języka mówionego, jak też zwięzłość wypowiedzi. Zwraca uwagę, że te ostatnie cechy zbliżają wiersz Potockiego do prozy.

Oglądane z perspektywy Potockiego intermedia Rudnickiego prezentują bardziej oficjalną (teoretyczną), ale też i nowszą świadomość gatunkową. Jeśli nawet przejął bowiem Rudnicki fabułę z Potockiego, to stała się już ona dla niego fabułą w pełni fikcyjną, a zatem zgodną z założeniami poetyk. Stała się zaś taką tym bardziej, że Rudnicki uogólnił postaci, wprowadzając pewne ich typy i sposoby zachowań – wykazał w tym zresztą niewątpliwe nowatorstwo. Należy tu zwłaszcza typ niedouczonego pana, snoba, który udaje światłego „polityka” i otwartego na nowości modnisia (zob. „kryształowy pokój z aksamitnym wezgłowiem”, dworskie instrumenty muzyczne, jak amorwiola czy arfa itd.), a w gruncie rzeczy chytrego skąpca, oszczędzającego na usługujących mu chłopcach. Ci z kolei, nawet jeśli wywodzą swój ród sprytnych służących z antyku, to jednak w nowy sposób dają popis komizmu słownego, wprowadzając humorystycznie ujęte naśladowanie fonetyki języków narodowości współtworzących wielokulturowe społeczeństwo dawnego Wilna, a szerzej litewsko-białoruskich ziem Pierwszej Rzeczypospolitej (tu: tureckiego, tatarskiego i niemieckiego – zob. w Aneksie tekst i komentarz). W nawiązaniu do sugestii siedemnastowiecznych poetyk, ale zarazem w sposób oryginalny Rudnicki rozbudowuje fabularnie i treściowo swoje intermedia: nie tylko rozciąga je na dwie części (w *Somnolantia vigilantissima*

– „nowiny” w części pierwszej oraz muzyka i śpiew w części drugiej), ale też w obrębie każdej z nich wprowadza kolejne motywy i stopniuje komizm sytuacyjny (czytanie „nowin” ze świata, a w opozycji do tego ogłaszanie wszem i wobec, że słudzy są obdarci – że są głodni – i że pan sypia nie na „aksamitnych wezgłowiach”, lecz na sianie) itd. Niekoniecznie szczęśliwie sięga Rudnicki do pomysłu znanego z komedii Baryki *Z chłopaka król*, by palić papierowe *finfy* wetknięte między palce nóg – ale jest to również przykład nawiązywania przez Rudnickiego do tradycji komedii barokowej.

Zebrane tu elementy struktury dramatycznej intermediiów Rudnickiego potwierdzają w dużej mierze to, co już wcześniej obserwowano w badaniach. Uzasadniają zarazem w bardziej pełny sposób sugestię o torowaniu przez Rudnickiego drogi w stronę komedii oświeceniowej. Proza stała się w tym działaniu jednym z czynników najbardziej istotnych – uwarunkowała bowiem tok języka mówionego w utworach oraz swobodną wymianę zdań, w tym także wypowiedzi formujących komizm językowy.

ANEKS

DOMINIK RUDNICKI

[Intermedium tertium: *Somnolantia vigilitissima*]³³

[PARS PRIMA³⁴]

[*Pan przed zaśnięciem każe chłopcom czytać listy nadesłane pocztą.*]

DOMINUS³⁵: A ja zasypiam, a wy tymczasem, żebyś mógł lepiej zasnąć, czytajcie mi różne gazety cudzoziemskie, które mam od moich korespondentów[!], jako z Stambułu od mojego najwyższego mołny³⁶ tureckiego, z Krymu od sołtana Gałgi, cioteczno-go brata mego z Francji, z Niemiec, z Ukrainy, z Amsterdamu, od mego kochanego Szmojły Becela, rabina najzacniejszego, najwyżsmienitniejszego szalbierza synagogi tamecznej etc. etc. Mam różne gazety, nowiny, narratywy³⁷, które są, które nie są, i które były, i które nigdy nie były, i które nigdy nie będą na świecie. Te wszystkie rumory³⁸, gazety odbieram punktualnie od moich miłych korespondentów. Pokojowi, przynieście mi pudełko z listami!

RUSTICUS *cum corbe spargalis referto prodit*³⁹.

PUER: Oto, dobrodzieju, kursor⁴⁰ z listami do WMPana przychodzi.

DOMINUS: Dobądźcież mi tam gazet co świeżych, a czytajcie mi w głos, żebyś zasnął.

Ty tureckie z Stambułu, a ty mi czytaj tatarskie z Perekopu.

PUER 1: Czytam tatarskie: Hały, hały, kału, gułedu, bałdu, czytydzym kamelek, durna twoja mataka.

DOMINUS: Co tam z Jambułu?

PUER 2: Ekonek, ekmedz, ajaklisz katta, jakusdziu! darman łeb szekim derbisz⁴¹, a ty głową drwisz, czemu nie spisz.

DOMINUS: Co tam z Amsterdamu od mego konfidenta i rezydenta faktora Smojły rabina?

³³ *Somnolantia vigilitissima* (łac.) – senność czuwająca; u Pollaka tekst podany jako *Accessus: Distributio synopsisum*, tj. Akces (wstęp): rozdanie synopsów, tj. sumariuszy-streszczeń sztuki.

³⁴ Część pierwsza.

³⁵ Pan.

³⁶ Raczej: mołła (mułła) – duchowny muzułmański (możliwa błędna lekcja Pollaka albo nowotwór ironizujący).

³⁷ Dosłownie: opowieści (por. łac. *narrativus* – opowiadający).

³⁸ Wieści.

³⁹ Chłop (postać typowa w intermediach, tu w wyjątkowej funkcji rzekomego roznosiciela gazet-nowin) – wychodzi z koszem wypełnionym szpargałami.

⁴⁰ Posłaniec.

⁴¹ Prof. Stanisław Stachowski, orientalista-turkolog, nie dopatrywał się w obu zdaniach śladów języków oryginalnych: ani tatarskiego, ani tureckiego; przyznał zarazem, że teksty mogą sprawiać wrażenie owych języków i że można w nich doszukać się śladów etymologii. Prof. Marian Bałczewski, türkolog, dopuścił humorystycznie rekonstruowane sensy, kolejno: „Włóczykijs skończony zawsze szumi (gulga, jak indyk). – Rubin w pierścionku, potargany łeb. – Wino pijanego derwisza niechlują”. W sumie jest to próba fonetycznego zapisu wyrazów zasłyszanych na ulicy.

PUER 1: Owey mir lichiod kaparny, figi, migi, para świni, z olejem gomółki.

DOMINUS: Czytajcie mi jeszcze raz.

PUER 1 – *repetit*⁴². –

DOMINUS: Dobrze wszystko to mi się zda na sen, jest to *praesentissimum recipe*⁴³ przeciw niespaniu.

PUER: Tak jest para świni z olejem gomółki.

DOMINUS: Czytajcie mi niemieckie.

PUER 1: *Du bist an nar*⁴⁴.

DOMINUS: Co? co? co? O Narew tam gazety piszą? Oddano już Narew⁴⁵ pretendentom?

PUER 2: Du nar, du szmikis, du szurek.

DOMINUS: Co? co? Ja spię jak szurek! Nieprawda, nie spię, nie szurek jestem, ale człowiek.

PUER 2: – *inclamat* – du szurek⁴⁶!

DOMINUS: Tak jest jako drogi pereł sznurek. Cóż tam więcej?

PUER 1: *Publicissima*⁴⁷ i wszystkim wiadome *offerta* te są: słuchaj Mci Panie! Już to całemu sarmackiemu, europejskiemu i owszem samym podnożkowemu antypodów świata, wszystkim zamorskim północnym Tryjonom⁴⁸, *sole clarique patet*⁴⁹, że Mci P[ana] chłopcy twoi oto bokami świecą i nie mają żupanów, *salva venia*⁵⁰ koszule i antypodowych indumentów⁵¹, nie mają czapek, obuwia; u WMPana szumno, dumno, a nam w pięty zimno, boty bez podeszew oto srebnymi podkówkami świecą ...

DOMINUS: Śpię, śpię, chłopcy, nie turbujcie... chr... chr... chr...

PUER 2: Ja też cokolwiek z publicznej okurencyi⁵² komunikować będę memu MPanu: IMci Panie, już to drugi dzień głodnymi zębami dzwoniemy, nie mamy co w gębę włożyć.

DOMINUS: Nie dzwońcie, dla Boga, nie dzwońcie pean⁵³ okrutnych, nie przerywajcie mi kochanego snu mego, dziatki, bo oto milusieńko zasypiam po tak długich bezsennościach.

PUER 2: Dla Boga, JMć [Pan] nasz w letarg wpadnie, powiadajmy mu dalej co nowego, referujmy pocieszne gazety: Mci Panie, nie masz krup, nie masz grochu, nie masz soli, pusta wcale spiżarnia, myszy i szczury już się tam nie pożywią, a WM Pana głowa pełna, naładowana w strych⁵⁴ fantazyj.

⁴² Powtarza.

⁴³ Najlepszy środek.

⁴⁴ Niem. (wymowa potoczna): Głupi jesteś.

⁴⁵ Chodzi o Narwę w Estonii. Pan nawiązuje do zdobycia Narwy przez Piotra I (1704) i bodaj do sytuacji, że jest już ona (od 1721) miastem rosyjskim – spodziewa się więc oddania miasta prawowitym „pretendentom”.

⁴⁶ Woła: ty dureń (niby niem.).

⁴⁷ *Publicissima* ... *offerta* – tu: najpospolitsze wieści.

⁴⁸ Gwiazdom Polarnym.

⁴⁹ Przysłowiowe: jest jasne jak słońce.

⁵⁰ Przysłowiowe: za przeproszeniem.

⁵¹ Tu humorystycznie: kałesonów itp.

⁵² Tu: potrzeby, zapotrzebowania.

⁵³ Tu ironicznie: pochwał.

⁵⁴ Po strych, tj. pełno.

DOMINUS: Pogańscy synowie, sen mi miły przerywają, którego rad, żem się w kilka miesięcy doczekał, muszę do ostatniego mego kryształowego pokoju z aksamitnym węzłowiec uciekać, abym tam spokojnie zasnął. Głowa czy nie upierzona?

PUER: – *extrahit foenum*.⁵⁵ – Oto w kudłiska się wplątało siano, wyciągnę je!

DOMINUS: Czy nie masz tam łabędziego puchu w czuprynie? Pogański syn, cham, za czuprynę targa!

PARS 2DA⁵⁶

DOMINUS: Biada moja, zasnąć nie mogę. Żeby mi to chłopcy na klawicymbale, na amorioli⁵⁷, na arfie melodyjno zagrali albo co uciészego zaśpiewali, mogliby cokolwiek snu przywabić.

PUER 1: Dobrze, Mci Panie, zaśpiewamy WM Panu co wesołego, abys zasnął.

DOMINUS: Słucham.

PUER[1]:

Komu maj jest chłodny,
A nam bardzo głodny.
Dom nasz bez porządku,
Bo pustki w żołądku –
Dzień trzeci nie widzimy chleba.
Spać Panu, a nam jeść potrzeba!

DOMINUS: Śpię, śpię, dlaboga, nie turbujcie mię, kochani wokalistowie⁵⁸!

PUER:

Dzień trzeci etc.

DOMINUS: Ej, jak przeraźliwy głos u chłopca! Dlaboga, ogłuszysz mię, jużem zasnął i twardo zasnął. Dobranoc, moje dziatki!

PUER 1: Spróbujmy, jeśli⁵⁹ dobrze nasz JMość zasnął. Oddajmy mu wet za wet. Pamiętasz, p[an] Czujnochocki co nam więc ośpałym wyrządzał JMość, finfy⁶⁰ nam kurząc? Uczyńmy teraz rekompensę⁶¹, między palce papierki mu po[w]tykajmy z siarką i zapalmy. W nos też potężną finfę wetkać trzeba i zapalić.

PUER 2: Bardzo dobrze. – *accedunt papyros. Dominus sternutat*⁶². –

PUER [1]: Na zdrowie WPanu! Słyszysz, panie kolego, oto JMość przez sen kicha?

DOMINUS: Dlaboga, spała mię jak czarownika, pogańscy synowie!

PUER [1]: A to co, nie śpi? Może znowu go ta bezsenność porwała? Ej, braciszku, śpiewajmy, abyśmy uśpili JMcia. – *canunt*⁶³:

Niemasz chleba jak potrzeba etc.

⁵⁵ Wyciąga siano.

⁵⁶ *Pars secunda* – część druga.

⁵⁷ *Viola d' amore*, amorka (rozpowszechniona w XVIII w.).

⁵⁸ Śpiewacy.

⁵⁹ Czy.

⁶⁰ Z niem. *Pfeife* – fajka; tu: dym puszczony przez zwinięty w rurkę papier.

⁶¹ Wyrównanie krzywd.

⁶² Zapalają papiery. Pan kicha.

⁶³ Śpiewają.

DOMINUS: Śpię, śpię...

PUER 1: Ponieważ JMć zasnął, to my też zażyjmy rekreacji.

PUER 2: Jakiej?

PUER 1: Z wakacyjną pódźmy łowić wędą kielbie.

PUER 2: Gotów jestem na ten połów, ale czym te głupie ryby łowić będziem?

PUER 1: Jużem nagotował przynętę, mam ja peze na wędzie; jest tu chłopiec Mazur, niesłychanie obżarty⁶⁴, łakomy na pezy⁶⁵. Tą tedy wędą tego kielbia ułowie; oto już zarzucam.

MAZOWITA: A cóż to widzę? Peza, peza, dla-boga, uleciała – ej, wróć się, moja pezo! – *retrahit hamum*⁶⁶. – Oto znowu pokazuje się peza kochana – pódź sam, pódź jeno, pódź, pozrę cię żywo; terazze ją pochwyć! Ale jako ująć? – chyba ryba, moim delikatnym pyseckiem chwytac ją będę. Biorę, chwytam, trzymam. O, dla-boga, peza w gardle uwiązła!

PUER 2: Oto ryby mamy, Mazuraśmy, peza potężnego ułowili, potężnego kielbia. Dla-boga, żeby się nam z wędy nie urwał!

PUER 1: Nie trzeba żywo tej ryby trzymać; lepiej ją zaraz dobić i posolić, tedy ją po grzbiecie, ją na smyki, nuż ją tym rzemiennym oskrobać siekaczem! Masz, otóż tobie peza! otóż tobie peza!

⁶⁴ Obżartuch, łakomczuch.

⁶⁵ Gwar.: pyzy, kluski z ziemniaków.

⁶⁶ Ciągnie haczyk.