

Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Jacka Kaczmarekiego

Małgorzata Krzysztofik

*Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej
w poezji Jacka Kaczmarskiego*

Kielce 2017

Recenzent
dr hab. Alina Biała

Skład, redakcja techniczna i projekt okładki: Agnieszka Dolecka

© Copyright by Małgorzata Krzysztofik

© Copyright by Instytut Filologii Polskiej UJK w Kielcach

Druk i oprawa: Bookpress.eu, Olsztyn

ISBN 978-83-944748-2-9

*Mojemu Mężowi Piotrowi,
dzięki któremu poznałam poezję Jacka Kaczmarskiego*

Spis treści

Wstęp

Fenomen poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego	9
Problemy recepcji	12
Inspiracje kulturą Pierwszej Rzeczypospolitej.....	14
Założenia i cele książki.....	17

Interpretacje piosenek

<i>Pana-Rejowe gadanie</i>	23
<i>Jan Kochanowski</i>	37
<i>Stańczyk</i>	51
<i>Z XVI-wiecznym portretem trumiennym – rozmowa</i>	65
<i>Dobre rady Pana Ojca</i>	81
<i>Z pasa słuckiego pożytek</i>	97
<i>Elekcja</i>	107
<i>Krótką historia nawiązania stosunków polsko-francuskich</i>	117
<i>Rokosz</i>	127
<i>Kniazia Jaremy nawrócenie</i>	137
<i>Rejtan, czyli raport ambasadora</i>	149
<i>Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej</i>	165
<i>Krajobraz po uczcie</i>	179
<i>Requiem rozbiorowe</i>	193
<i>Nad spuścizną po przodkach deliberacje</i>	205
<i>O zachowaniu przy stole</i>	215
<i>Tradycja</i>	225

**Zakończenie: Dialog Jacka Kaczmareckiego z tradycją i kulturą
Pierwszej Rzeczypospolitej**

Erudycyjna, subiektywna interpretacja postaci oraz wydarzeń historycznych	235
Żywioł ironii jako postawy twórczej i narzędzia oceny rzeczywistości.....	241
Prefiguracyjny model historiozofii	243
Hermeneutyka wartości: naród – polskość – tradycja.....	245
Bibliografia	251
Spis ilustracji.....	257
Indeks osób	259

Wstęp

Fenomen poezji śpiewanej Jacka Kaczmarskiego

Jacek Kaczmarski żył zaledwie 47 lat (urodził się 22 marca 1957 r. w Warszawie, zmarł po ciężkiej chorobie 10 kwietnia 2004 r. w Gdańsku), ale zdążył pozostawić po sobie ogromną spuściznę literacko – muzyczną, która wciąż nie doczekała się wyczerpującej refleksji naukowej. Przyszedł na świat w rodzinie artystów¹. Jego matka Anna Trojanowska-Kaczmarska była malarką, pedagogiem, historykiem i teoretykiem sztuki, ojciec Janusz Kaczmarski – malarzem, pedagogiem, prezesem Zarządu Głównego Związku Polskich Artystów Plastyków. Wychowywali go dziadkowie Felicja i Stanisław Trojanowscy, którzy zaszczypli w nim miłość do sztuki oraz dbali o jego edukację muzyczną. Tworzyć zaczął w latach siedemdziesiątych, w 1980 r. ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Związał się z kabaretem *Pod Egidą*, grupą *Piosenkariat* i *Teatrem na Rozdrożu*. Od 1979 r. występował w słynnym trio wraz z Przemysławem Gintrowskim i Zbigniewem Łapińskim. Po debiucie artysty, który miał miejsce w 1976 r. na Warszawskim Jarmarku Piosenki, w krótkim czasie posypały się liczne nagrody i wyróżnienia. W chwili wybuchu stanu wojennego Jacek Kaczmarski odbywał trasę koncertową we Francji. Pozostał na emigracji, gdzie nie przestawał pisać i komponować, stając się „wizytówką młodej polskiej kultury niezależnej”². Koncertował w wielu krajach Europy Zachodniej, a także w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie, Australii, RPA i Izraelu. W latach 1984–1994 pracował w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa w Monachium, gdzie miał własny program *Kwadrans Jacka Kaczmarskiego*. Po powrocie do Polski w roku 1990 odbył pierwszą po latach emigracji trasę koncertową. Sukcesy odnoszone

¹ Zob. najobszerniejszą biografię artysty: K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.

² *Ibidem*, s. 140.

w życiu zawodowym szły w parze z problemami osobistymi – poeta borykał się z nałogiem alkoholizmu, kłopotami finansowymi oraz przeżywał poważne trudności w związkach z kobietami. W roku 1995 z drugą żoną i córką wyemigrował do Australii, skąd przyjeżdżał do Polski na koncerty i promocje płyt. Powrócił do kraju na stałe w roku 2002, cierpiał już wówczas na raka przełyku. Zmarł dwa lata później, w dniu śmierci został ochrzczony w wyznaniu rzymskokatolickim. Jego prochy spoczywają na Cmentarzu Wojskowym na Powązkach.

„Sztuka karmi się sztuką, kultura – kulturą”³. Te słowa, które padły w jednym z wywiadów z Jackiem Kaczmarskim, stanowią doskonałe motto, a zarazem komentarz do jego twórczości, głęboko osadzonej w intertekstualnych odniesieniach do literatury, historii, sztuki i malarstwa europejskiego. „Bard Solidarności”, kojarzony w opinii powszechnej ze słynnymi *Murami*, nie dał się zamknąć w ciasnych ramach twórcy komentującego bieżącą sytuację polityczną, ale przekroczył nadaną mu przez odbiorców etykietę i stał się poetą – erudyta, znawcą, komentatorem oraz reinterpretatorem tradycji i kultury europejskiej. Jego bogaty dorobek liryczny wręcz oszałamia skalą różnorodności, świadcząca o niepoślednim talencie, wyczuciu słowa, wrażliwości muzycznej, rzetelnym znawstwie poruszanych zagadnień, a jednocześnie o nowatorskim spojrzeniu i umiejętności dokonywania krytycznego sądu uogólniającego. Fenomen tej twórczości, płynnie przekraczającej granice literatury popularnej i wysokiej, wiersza oraz piosenki, nie poddaje się łatwym klasyfikacjom, o czym świadczą chociażby nazwy nadawane Kaczmarskiemu. Jedni odbiorcy widzą w nim niepokornego barda⁴, inni tekściarza, jeszcze inni dają mu nobilitujące społecznie miano poety, które stawia go w randze najwybitniejszych artystów słowa⁵. W każdym z tych określeń kryje się jakiś aspekt fenomenowi Kaczmarskiego, ale żadne nie wyczerpuje go w pełni.

Jacek Kaczmarski wprost wypowiadał się o sobie, że nie uważa się ani za poetę ani tekściarza, ale za „odbiornik wędrujących tematów i nastrojów emitowanych przez ludzi, sytuacje, przedmioty, wydarzenia i czas”⁶. Moim zdaniem

³ *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, 2010, s. 185.

⁴ „Miejsce i rolę barda ukazał Kaczmarski w *Epitafium*, ta pieśń jest nie tylko wyrazem bolesnego przeżycia śmierci Wysockiego, to nie tylko «fresk o Rosji», to uniwersalizacja losu barda, artysty niepokornego” – J. Sawicka, *Bardowie*, [w:] *ibidem*, s. 21.

⁵ „Kim zatem [...] był Jacek Kaczmarski? Odpowiedź jest prosta. Był tekściarzem – na to wskazują zarówno ukształtowanie jego tekstów, jak i wybór formy piosenkowej jako środka komunikowania się z odbiorcą. Był poetą piosenki – tak podpowiadają i poetyka tej twórczości i zdrowy rozsądek. Był poetą – gdyż tak chcą odbiorcy. Z tych trzech możliwości prawdopodobnie pozostanie (choć raczej należałoby powiedzieć – pozostała) ta ostatnia” – M. Traczyk, *Poeta czy tekściarz – i kto o tym decyduje?*, [w:] *ibidem*, s. 363.

⁶ M. Romanowski, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013, s. 20.

jest on jednym z najciekawszych polskich poetów i pieśniarzy przełomu XX i XXI wieku, a zarazem kompozytorem, posiadającym rzadką i wyjątkowo cenną umiejętność pisania muzyki do własnych tekstów oraz tekstów do istniejącej już muzyki⁷. Ścisła łączność warstwy muzycznej i słowa oraz pełna pasji autorska realizacja sceniczna utworów zapewniały Kaczmarowskiemu żywy, bezpośredni kontakt z odbiorcami, szczególnie wypełniającymi koncertowe sale, a także zebranymi w kameralnym gronie w prywatnych mieszkaniach. Miał dzięki temu ogromnie ważną dla każdego twórcy możliwość bezpośredniego obserwowania reakcji publiczności, jej uczuć, emocji, opinii, co pozwalało mu na bieżące weryfikowanie projektowanych przez siebie inicjatyw artystycznych. Popularność dodawała mu sił i energii do dalszej pracy, ale nigdy nie stanowiła jedyne kryterium oceny własnej działalności twórczej. Pomimo niezrozumienia, na które niekiedy wprost się skarżył, nie przestawał być poetą niezależnym, konsekwentnie realizującym swoje plany i wizje artystyczne.

Skala tematów poruszanych przez Kaczmarowskiego pozwala na nazwanie go prawdziwym 'człowiekiem renesansu' – erudytą, świetnym znawcą historii i kultury Europy, sztuki europejskiej i polskiej, biografii słynnych ludzi oraz literatury powszechnej. Tematyczne uporządkowanie ogromnego dorobku artysty jest z tego powodu trudne⁸. Zmysł błyskotliwego komentowania i swoboda nowatorskiego reinterpretowania faktów kulturowych ukazują wielkość i wyjątkowość jego talentu. Każda nowa płyta świadczy o jego oryginalności oraz wszechstronności – Kaczmarowski nie powtarzał się, ale nieustannie zaskakiwał odbiorców kolejnymi pomysłami. Warto chociażby przykładowo wspomnieć takie programy⁹ jak: *Mury, Raj, Pochwała łotrostwa, Sarmatia, Muzeum, Mój zodiak, Skruchy i erotyki dla Ewy, Wojna postu z karnawalem, Szukamy stajenki, Między nami, Dwie Skąły, Mimochodem*. Kaczmarowski jest też autorem pięciu powieści: *Autoportret z kanałią, Plaża dla psów, Napój Ananków, O aniołach innym razem, Życie do góry nogami* (tę ostatnią napisał wraz z córką Ewą Volny).

⁷ Zbigniew Łapiński mówi: „Czasem piosenka powstawała do już istniejącej muzyki. Jacek był jedną z nielicznych osób, która potrafiła napisać tekst do muzyki. To jest bardzo trudne, ponieważ muzyka powstaje sama z siebie, niespójnie z tekstem, niespójnie z mową, niespójnie z językiem... A Jacek potrafił zachować tę muzykę i jednocześnie dopisać do niej tekst” – K. Walentynowicz, *Mimochodem. Rozmowy o Jacku Kaczmarowskim*, Warszawa 2014, s. 121–122.

⁸ Zob. K. Gajda, *Próba całości, czyli o problemach z porządkowaniem*, [w:] Jacek Kaczmarowski, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, wstęp K. Gajda, K. Nowak, Warszawa 2012, s. 5–17.

⁹ Nazwę program (zamiast płyta czy kaset) Kaczmarowski stosował dla cyklu piosenek połączonych jakąś wspólną myślą czy ideą.

Problemy recepcji

Wydawać by się mogło, że poprawna recepcja takiego gatunku twórczości literacko-muzycznej, jakim jest piosenka autorska, nie powinna nastręczać odbiorcy większych trudności. Wszak teksty tworzone dla szerokiego kręgu adresatów w zasadzie odwołują się do kultury masowej oraz mentalności powszechnej wraz z jej symbolami, archetypami czy strukturą mityczną. Fenomen poezji Kaczmarzkiego, sytuującej się pomiędzy literaturą popularną a wysoką, nie poddaje się jednak łatwej, prostej czy jednoznacznej interpretacji. Wynika to niewątpliwie z olbrzymiego bagażu erudycji artysty, swobodnie poruszającego się w tekstach kultury europejskiej i polskiej oraz stosującego często ezopowy język wypowiedzi, a także chwytów poetyckie wymagające właściwego odczytania i zrozumienia. Dialogiczność tej twórczości, wchodzącej w liczne relacje z historią, literaturą, malarstwem, filmem, rzeźbą czy biografistyką stawia wysokie wymagania przed odbiorcą, grożąc wpadnięciem w pułapkę nadinterpretacji lub spływania bądź banalizowania wieloznacznych sensów, kodów czy obrazów. Częste posługiwanie się przez Kaczmarzkiego kluczem biblijnym i mitologicznym oraz europejską symboliką kulturową stawia poważne wyzwanie przed odbiorcami współczesnymi, dla których dawny model wszechstronnego wykształcenia humanistycznego stał się już przeszłością.

Jacek Kaczmarzki świetnie zdawał sobie sprawę z trudności interpretacyjnych oraz istnienia granic hermetyczności własnych piosenek, ale nigdy ich nie upraszczał, konsekwentnie realizując obroną koncepcję twórczości erudycyjnej. Niemniej jednak niekiedy był zaskoczony niezrozumieniem, wynikającym z braku elementarnej wiedzy ogólnokulturowej swoich słuchaczy. Przykładowo po napisaniu programu *Raj* mówił:

Kiedy napisaliśmy z Przemkiem Gintrowskim *Raj* [...], okazało się, że w społeczeństwie, o którym mówi się, że jest w 90 procentach katolickie, nikt nie czytał *Biblii* i trzeba było tłumaczyć, kto to był Jakub czy Hiob¹⁰.

Rozumiał też, że po napisaniu, wydaniu czy realizacji scenicznej utworu 'żyje życiem własnym', a artysta traci nad nim jakąkolwiek władzę. Odbiorca natomiast swobodnie, często niezgodnie z wolą poety, interpretuje i reinterpretuje jego przekaz, dostosowując recepcję do własnych horyzontów umysłowych, kondycji egzystencjalnej czy bieżących potrzeb politycznych. Tak było chociażby z historią *Murów*, które paradoksalnie, wbrew intencji Kaczmarzkiego, stały się hym-

¹⁰ E. Sobczak, „*Swój własny wróg – Mój Bóg*”: piąta rocznica śmierci Jacka Kaczmarzkiego, „Znak” nr 4/2009, s. 117.

nem Solidarności¹¹. Podobna sytuacja może dotyczyć wszystkich innych dzieł, co poeta trafnie podsumował słowami:

Kiedy się zamyka pracę nad pisanem, człowiek się decyduje, żeby to wykonać publicznie, w tym momencie przestaje mieć władzę nad utworem. Oddaje się go. Każdy w zasadzie słyszy, co chce usłyszeć, a niekoniecznie nakłada się to na interpretację twórcy. [...] Wielokrotnie miałem takie przypadki, że moi tzw. wielbiciele mieli swoje, odmienne poglądy, szukali do nich potwierdzenia i znajdowali je wbrew temu, co było w piosence¹².

Odbiorców tłumnie przybywających na koncerty Kaczmarek nie zrażały bariery recepcji jego dzieł, ponieważ brawurowe, pełne pasji i ekspresji wykonanie piosenek, opatrzone błyskotliwymi komentarzami, stanowiło wartość wyjątkową, unikatową na rynku artystycznym. Miłość fanów do jego sztuki często nie szła w parze z właściwym deszyfrowaniem bogactwa nagromadzonych w niej sensów. Katarzyna Walentynowicz pisze:

Jest to miłość szczególna, wyrażająca się z jednej strony w absolutnym uwielbieniu, a z drugiej niejednokrotnie bezkrytycznym stosunku do pozostawionego przez poetę materiału literackiego, nad którym odbiorcy po prostu często się nie zastanawiają. Przyjmują tę poezję jako dobro ogólne, powszechne, odnoszą się do wyrwanych z kontekstu wierszy fraz, zapominając choćby o ich znaczeniu ironicznym, prześmiewczym¹³.

Piosenka poetycka Kaczmarek zmusza do myślenia, przełamywania zastanych schematów i utartych sądów oraz do twórczych poszukiwań, mających na celu dostrzeżenie złożoności bogactwa poruszanej problematyki. Artysta nie banalizował przekazu poetyckiego, by uczynić go powszechnie zrozumiałym, ale stawiał wysokie wymagania przed odbiorcą, uwodząc go do perfekcji opanowaną poetyką ironii, pastiszu, trawestacji, parodii, aluzji literackiej czy metafory. Miał zarazem świadomość nieczytelności tych zabiegów literackich, wynikającej z zatracenia we współczesnej kulturze masowej umiejętności myślenia symbolicznego. W jednym z wywiadów mówił:

Dodatkowa trudność polega na tym, że ja używam, znanych co prawda od tysiącleci, zabiegów literackich, takich jak: metafora, symbol, ironia, szyderstwo, ale

¹¹ „W wersji Kaczmarek była to pieśń o uniwersalnej, ontologicznej samotności i odosobnieniu w każdej epoce i w trakcie każdej rewolucji, nie tylko artyści, ale też wrażliwego indywiduum” – S. Stabro, *Wojna postu z karnawalem – Jacek Kaczmarek*, [w:] idem, *Klasyki i nie tylko... Studia o poezji XX wieku*, Kraków 2012, s. 224; zob. K. Gajda, *To moja droga*, op. cit., s. 117.

¹² K. Walentynowicz, op. cit., s. 100.

¹³ *Ibidem*, s. 8.

w świecie kultury masowej myślenie symboliczne zostało praktycznie stłumione. W związku z tym ludzie bardzo często odbierają wiesz czy piosenkę dosłownie¹⁴.

Poeta bawił się i grał z czytelnikiem, za pomocą liryki roli czy liryki maski wcielając się w wiele postaci historycznych i legendarnych. Przemawiał w ich imieniu, przejmował wyznawane przez nie poglądy lub im przeczył, pozostawiając czytelnikowi problem rozszyfrowania własnych intencji. Wielość instancji nadawczych, punktów widzenia, idei oraz postaci sprawia, że nie można ich wszystkich w łatwy sposób utożsamiać z poglądami samego Kaczmarek, ale należy umiejętnie deszyfrować złożone sensy jego poezji¹⁵. Krytycyzm, dystans, niedomówienia, polemiki zmuszają odbiorcę do wysiłku intelektualnego, przejawiającego się w permanentnej czujności, a jednocześnie w pasji poznawania tej złożonej twórczości, wyjątkowej i niemającej żadnego odpowiednika w naszej kulturze.

Inspiracje kulturą Pierwszej Rzeczypospolitej

Jacek Kaczmarek miał wszechstronne zainteresowania literackie, artystyczne i historyczne, których odzwierciedlenie znajdujemy w wielotematyczności poruszanej przez poetę problematyki. Grupa tekstów stanowiących refleksję nad spuścizną Pierwszej Rzeczypospolitej stanowi zaledwie wycinek jego bogatej spuścizny, ale zarazem wycinek bardzo ważny, wręcz fundamentalny dla zrozumienia jego artystycznego *credo*.

Na genezę fascynacji Kaczmarek czasami przedrozbiorowymi wpłynęły studia polonistyczne oraz temat pracy magisterskiej *Postać Stanisława Augusta Poniatowskiego w poezji okolicznościowej jego epoki* napisanej pod kierunkiem prof. Zdzisława Libery. Również wyznawana przez poetę koncepcja historiozofii jako cyklicznych powrotów sytuacji archetypowych domagała się eksplikacji w odwołaniach do korzeni polskiej historii i kultury narodowej. Nasilenie tego nurtu twórczości przypada na moment powstania programu *Sarmatia*, ale utworów związanych z czasami przedrozbiorowymi jest o wiele więcej. Rozsiane są w kilku tomach poezji.

Sarmatia, napisana w 1993 roku przez Kaczmarek (przy muzycznym wsparciu Zbigniewa Łapińskiego), stanowi zbiór refleksji na temat kultury staropolskiej oraz współczesnej, widzianej przez kontekst spuścizny duchowej Pierw-

¹⁴ *Ibidem*, s. 100.

¹⁵ Zob. K. Gajda, *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli Sarmatia Jacka Kaczmarek*, [w:] *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*, red. J. Paclawski, Kielce 2003, s. 248.

szej Rzeczypospolitej i myśli Gombrowiczowskiej. Osią tematyczną *Sarmatii* jest zdaniem Krzysztofa Gajdy: „wąsko rozumiana polskość w jej barokowo – sarmackich przejawach”¹⁶. Tomik poezji pod tym tytułem zawiera 19 wierszy. Genezę programu naświetla Zbigniew Łapiński:

Moim zdaniem jest to jeden z najlepszych programów, które napisaliśmy razem. Pamiętam, byliśmy wtedy w jakimś amoku twórczym! Obaj bardzo zaangażowaliśmy się w przygotowanie tego programu: nie mogliśmy myśleć o niczym innym. To jest nie do opisanego, co czuliśmy w trakcie tworzenia piosenek do *Sarmatii*. My obaj po prostu czuliśmy to samo, nie musieliśmy sobie nic tłumaczyć, ponieważ te piosenki wynikały z naszej bardzo podobnej wrażliwości i potrzeby twórczej. Uważam, że Jacek przeszedł samego siebie jako kompozytor!¹⁷

Sarmatia okazała się trudna i wymagająca wobec odbiorcy, o czym Krzysztof Nowak mówi:

Cały program *Sarmatia* jest trudny, bardziej kameralny, intymny wręcz, wymaga od odbiorcy wiedzy, więc nie jest tak nośny, jak *Wojna postu z karnawalem*. Ponadto, z uwagi na to, że program grany był bez Gintrowskiego, który w Polsce ma przecież swoich fanów, już takie tłumy na koncerty nie przychodziły. To oczywiście nie zmienia faktu, że program jest wyjątkowy, a odbiorców i tak było bardzo dużo. [...] *Sarmatia* jest subtelna, klimatyczna, owinięta kokonem, do którego należy się dostać. Co więcej – jest ona najbardziej wieszczowskim programem Jacka. [...] *Sarmatia* mówi o meandrach, które powodują, że może być dobrze, a nie jest, bo pojawiają się problemy wynikające z naszych wad, a każdy ma swoją prawdę i widzi ją po swojemu. Wszyscy niby chcą dobrze, ale każdy z nas działa na wspólną szkodę¹⁸.

Polisemiczność zastosowanej konwencji sprawia, że kulturę szlachecką doby przedrozbiorowej postrzegamy w *Sarmatii* z różnych punktów widzenia. Kaczmarewski oddaje głos Mikołajowi Rejowi (*Pana-Rejowe gadanie*), szlachcie (np. *Dobre rady Pana Ojca, Rokosz, Elekcja*), a także Polakom końca XX wieku, dokonującym rozrachunku z przeszłością (np. *Nad spuścizną po przodkach deliberacje, Z XVI-wiecznym portretem trumiennym – rozmowa*). Nowatorskie konfrontacje prowadzą do wniosków o charakterze wartościującym. Rozłożona na głosy ocena spuścizny przodków stanowi wykład poglądów poety – marzyciela, zafascynowanego mitem Sarmacji (*Terra Felix*¹⁹), a jednocześnie realisty, bogatszego

¹⁶ *Ibidem*, s. 243.

¹⁷ K. Wałentynowicz, *op. cit.*, s. 170–171.

¹⁸ *Ibidem*, s. 324.

¹⁹ Określenie pochodzi z piosenki pt. *Na starej mapie krajobraz utopijny*: „Ale istnieje przecież Sarmatia,/ Istnieje gdzieś Terra Felix” (*terra felix* łac. ziemia szczęśliwa).

o doświadczenia kolejnych pokoleń, świadomego negatywnych aspektów kultury Pierwszej Rzeczypospolitej.

Ogólnie program *Sarmatia* omawia Marcin Romanowski²⁰ oraz Krzysztof Gajda, który dostrzega w nim dwa dominujące żywioły (mitologizacji oraz demitologizacji), a także ironię jako najpotężniejszy oręż artystyczny²¹. Piosenek nawiązujących do kultury Pierwszej Rzeczypospolitej w poezji Kaczmarek jest znacznie więcej. Można je podzielić na kilka grup – do pierwszej zaliczają się teksty mówiące o postaciach historycznych lub stanowiące nawiązanie do konkretnych staropolskich tekstów literackich (*Jan Kochanowski, Pana-Rejowe gadanie, Stańczyk, Krótka rozmowa między panem, chamem a plebanem, Książka Jaremy nawrócenie, Krótka historia nawiązania stosunków polsko-francuskich*). Druga grupa odwołuje się do kultury szlacheckiej (*Z XVI-wiecznym portretem trumiennym rozmowa, Dobre rady pana ojca, Z pasa słuckiego pożytek, Elekcja, Rokosz, Wspomnienie, Nad spuścizną po przodkach deliberacje*). Trzecia mówi o dramatycznych czasach utraty niepodległości (*Rejtan..., Śmierć Rejtana, Wieszanie zdrajców na rynku warszawskim, Ostatnia mapa Polski, Krajobraz po uczcie, Requiem rozbiorowe*). W grupie czwartej wyodrębniam te teksty, które stanowią wykładnię historiozoficznych poglądów poety (*Tradycja, O zachowaniu przy stole*).

Zaproponowany tu podział, jak każda systematyzacja, ma zalety oraz pewne ograniczenia (niektóre teksty można wszak zaliczyć do kilku grup – np. *Rejtan...* zarówno nawiązuje do postaci historycznej, jak i do utraty niepodległości). Są też w dorobku artysty i takie utwory, które wprost do staropolszczyzny się nie odwołują, ale stanowią ważny komentarz, nieprzypadkowo zamieszczony w tomie *Sarmatia* (np. *Według Gombrowicza narodu obrażanie czy Polonez biesiadny* napisany i wykonywany wraz z Jackiem Kowalskim). Są również piosenki mówiące przede wszystkim o autorze, a nie kulturze epok dawnych, np. *Do muzy suplikacja przy ostrzeniu pióra* oparta na koncepcie muzy – kochanki oraz pełne ironii *Drzewo genealogiczne*. Są teksty luźno związane (bądź bezpośrednio niezwiązane) z kulturą Pierwszej Rzeczypospolitej (np. *Dzielnica żebraków, Czary skuteczne na swary odwieczne, Prosty człowiek, Warchoł*). Poeta ma w repertuarze też takie piosenki, w których inspiracje czasami przedrozbiorowymi są wtórne wobec nawiązań do twórczości Henryka Sienkiewicza (*Pan Podbipięta, Pan Kmicic, Pan Wołodyjowski*).

²⁰ M. Romanowski, *op. cit.*, s. 88–98.

²¹ K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 202–218.

Założenia i cele książki

Swoboda nawiązań Jacka Kaczmarskiego do czasów Pierwszej Rzeczypospolitej, wynikająca z erudycji oraz wyjątkowego talentu, stawia odbiorcę przed problemem deszyfrowania ukrytych w piosenkach znaczeń i odwołań do historii, kultury, literatury, sztuki itp. Poprawne dekodowanie tekstów artysty wymaga bagażu wiedzy filologicznej oraz ogólnokulturowej, warunkujących pełną interpretację poetyckiego słowa. Przegląd istniejącej bibliografii tematu pokazuje, że na współczesnym rynku wydawniczym brak wyczerpujących analiz tych utworów.

W niniejszej publikacji zamierzam przez interpretację siedemnastu reprezentatywnych dla omawianego tematu piosenek ukazać bogactwo ich znaczeń w kontekście historii Polski i Europy oraz staropolskiej kultury materialnej, obyczajowej, literackiej i umysłowej. Analiza tekstów, objawiająca na wskroś subiektywną, erudycyjną i poetycką wizję epok minionych, ma prowadzić do zrozumienia roli, jaką kultura Pierwszej Rzeczypospolitej odegrała w twórczości Kaczmarskiego. Zgromadzony materiał pozwalał na dwa sposoby ujęcia – syntetyczny bądź analityczny. W części książki poświęconej poszczególnym interpretacjom wybrałam ten drugi model, który opiera się na założeniu, że każda piosenka jako tekst kultury stanowi odrębną całość, którą można czytać niezależnie od utworów pozostałych. Natomiast spojrzenie holistyczne przyświeca mi w zakończeniu, gdzie pokazuję główne sposoby oraz kierunki recepcji kultury przedrozbiorowej w piosenkach autorskiej Kaczmarskiego. Moim zamierzeniem jest też uniwersalny klucz lektury, w miarę możliwości oderwanej od kontekstu sytuacji politycznej, w jakiej piosenki powstawały. Piszę oczywiście o różnych sposobach czytania, również naginających sensy do wydarzeń epoki komunistycznej, ale o wiele ważniejsze jest uświadomienie czytelnikom ponadczasowości piosenek, wykraczającej poza publicystykę polityczną. Lektura ogólnokulturowa, deszyfrująca przetworzoną rzeczywistość kodów, metafor i symboli literackich, ma wyjść naprzeciw problemom czytelniczej recepcji, niwelując bariery interpretacyjne, na jakie napotyka odbiorca tekstów Kaczmarskiego.

Zaproponowany wybór oraz układ tekstów stanowi efekt kilku poczynionych przeze mnie założeń. Przede wszystkim omawiam te piosenki, których interpretacja jest trudna, niejednoznaczna oraz wiąże się z koniecznością odwołań do specjalistycznej wiedzy filologicznej i historycznej. Przykładowo pokazuję *Pana-Rejowe gadanie* w odniesieniu do wyznawanej przez Mikołaja Reja ideologii ziemiańskiej, *Kniazia Jaremy nawrócenie* analizuję na tle sytuacji polityczno – religijnej kresów wschodnich XVII wieku, *Krajobraz po uczcie* – w kontekście tragicznych wydarzeń upadku Pierwszej Rzeczypospolitej oraz poczynąń króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Pomijam natomiast te utwory, które nie stawiają

odbiorcy przed większymi problemami interpretacyjnymi, ponieważ ich lektura nie wymaga bagażu erudycji związanej z kulturą i historią przedrozbiorową. Tak jest chociażby ze *Wspomnieniem*, stanowiącym liryczny obraz nocy przed walką oraz radości z odniesionego zwycięstwa. Podobnie rzecz się ma z *Pobojowiskiem*. Jest też grupa piosenek, których nie omawiam z tego względu, że doczekały się pogłębionej refleksji w piśmiennictwie naukowym – mam na myśli np. *Na starej mapie krajobraz utopijny*²² i *Według Gombrowicza narodu obrażanie*²³. O kilku piosenkach, których nie analizuję szczegółowo, piszę w kontekście innych – np. w *Rejtanie*... nawiązuję do *Śmierci Rejtana*.

Interpretację każdej z piosenek poprzedzam zacytowaniem jej pełnego tekstu wraz z niezbędnymi przypisami, ponieważ niestety brak nam krytycznego wydania poezji Kaczmareckiego, opatrzonego komentarzem edytorskim i ogólnokulturowym. Publikacja tego typu znacznie ułatwiłaby odbiorcom lekturę jego twórczości.

Zakończenie książki stanowi sumę wniosków obrazujących znaczenie tradycji i kultury przedrozbiorowej w twórczości Kaczmareckiego w odwołaniu zarówno do tekstów przeanalizowanych szczegółowo, jak i jedynie w niniejszej książce wspomnianych.

Selekcję piosenek motywuję też ich walorami edukacyjnymi – interpretowane przeze mnie teksty świetnie nadają się do wykorzystania w dydaktyce szkoły ponadpodstawowej, ponieważ dzięki łączeniu wiedzy z zakresu historii, sztuki, kultury i literatury pięknej uczą spojrzenia interdyscyplinarnego oraz wpisują się w aktualną formułę matury pisemnej i ustnej.

Analiza takiego gatunku literackiego, jakim jest piosenka, stawia filologa przed poważnym problemem obecności warstwy muzycznej dzieła, nierozdzielnie związanej z warstwą słowną. O meliczności poezji Kaczmareckiego pisze Krzysztof Hoffman²⁴ i Kamil Dźwinel, który podkreśla brak odpowiedniej aparatury pojęciowej do badania piosenki literackiej oraz postuluje stworzenie modelu badania piosenki, a także wyznaczenie jej należytego miejsca w hierarchii kulturowej²⁵. Kamil Dźwinel proponuje również wprowadzenie do naukowej refleksji terminu 'melosemia' na nazwanie melodii odzwierciedlającej elementy tekstu („melosemia jest świadomym wzbogaceniem tekstu poetyckiego przez powiązanie jego struk-

²² Zob. P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmareckiego*, Kraków 2011, s. 10–15.

²³ Zob. K. Gajda, *Według Gombrowicza narodu obrażanie...* op. cit., s. 241–258.

²⁴ Zob. K. Hoffman, *Sens do muzyki: glosa do melicznej poezji Jacka Kaczmareckiego*, „Polonistyka” nr 3/2005, s. 39–43.

²⁵ Zob. K. Dźwinel, *Piosenki Jacka Kaczmareckiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Folia Litteraria Polonica” nr 2(16)/2012, s. 110.

tur semantycznych z melodią lub technikami wykonawczymi”²⁶). Autor omawia semantyczną spójność tekstu i muzyki oraz opisuje funkcje melosemii w poezji Kaczmarek (m.in. budowanie nastrojowości, obrazowości, zmianę dynamiki i doniosłości przekazu, gradację napięcia, oddawanie sytuacji lirycznej, poszerzanie perspektywy interpretacyjnej tekstu itp.).

Warstwa muzyczna jest rzeczywiście bardzo ważna w odniesieniu do twórczości Kaczmarek, można jednak interpretować spuściznę poetycką artysty jedynie w aspekcie słownym. Krzysztof Gajda notuje słuszną uwagę o słuchaniu piosenek bez lektury ich tekstu:

Samo słuchanie, choćby milionkrotne, nie pozwala uchwycić wszystkich sensów, wszystkich treści – a więc faktycznie istoty sztuki uprawianej przez Jacka. Prawdziwy urok i bogactwo wielu fraz wymaga lektury – odrębnej, jako samych wierszy, bądź symultanicznej, z towarzyszeniem oryginalnych wykonań w tle²⁷.

W podobnym tonie wypowiada się Kamil Dźwinel, który w interpretacji filologicznej piosenek podkreśla konieczność prymatu tekstu nad warstwą dźwiękową: „Postrzeganie pieśni Kaczmarek przez ich pryzmat tekstualny powinno dominować w dyskursie naukowym”²⁸.

Zaproponowane w niniejszej książce interpretacje utworów Kaczmarek ukazują prymarny charakter tekstów poetyckich, natomiast z tej racji, że muzykiem nie jestem, o znaczeniu ich dźwiękowej warstwy jedynie nadmieniam, pisząc o oryginalnym, często brawurowym wykonaniu piosenek, stanowiącym świadectwo wyjątkowego wyczucia eufonii. Zwracam uwagę na wirtuozerię poety, przejawiającą się w umiejętności trafnego doboru muzyki do tekstu oraz tekstu do muzyki. Jednocześnie uważam, że warto również poświęcić refleksję naukową melicznemu aspektowi poezji Kaczmarek, co jednak wykracza poza kompetencje ściśle filologiczne.

Zależy mi szczególnie na tym, by erudycyjna twórczość Jacka Kaczmarek przemawiała do odbiorców współczesnych, ubogacając ich humanistyczną refleksję nad dziedzictwem Pierwszej Rzeczypospolitej. Fenomen tej poezji, przejawiający się w oryginalności oraz mistrzostwie słowa doskonale powiązanego z muzyką, wart jest trwania w kulturze umysłowej kolejnych pokoleń Polaków.

Niniejsza publikacja stanowi pierwszą z cyklu książek dotyczących interpretacji poezji Jacka Kaczmarek. Kolejne przygotowywane przeze mnie tomy będą

²⁶ *Ibidem*, s. 111.

²⁷ K. Gajda, *Próba całości... op. cit.*, s. 17.

²⁸ K. Dźwinel, *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmarek*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” nr 53/2013, s. 99.

dotyczyć Biblii²⁹ i malarstwa europejskiego oraz polskiego w ekfrazie poetyckiej barda.

W Biblii Kaczmarek widział niewyczerpane źródło ogólnokulturowych archetypów, motywów, toposów, symboli i alegorii. Daleki był od religijnego modelu recepcji *Pisma Świętego*, konsekwentnie unikał patetyzacji i sakralizacji. Swobodnie przetwarzał motywy i toposy biblijne, przeszerowywał tradycyjne znaczenia, zmieniał kulturowe kody. Piosenki, które podejmują tematy i motywy ze *Starego* oraz *Nowego Testamentu*, stanowią z tego względu cenne świadectwo dialogu człowieka XX wieku z *Biblią* – dialogu odważnego, prowadzonego z perspektywy areligijnej, ale zarazem na wskroś humanistycznej. W monografii poświęconej interpretacji tych utworów zamierzam poszukać odpowiedzi na pytania o stopień wierności poety wobec litery Pisma, omówię śmiało reinterpretacje znanych motywów oraz relację spuścizny poetyckiej Kaczmarek wobec chrześcijańskiego kerygmatu.

Grupa piosenek stanowiących ekfrazy malarstwa europejskiego i polskiego również warta jest naukowej refleksji z tego względu, że poeta czytał obrazy w sposób subiektywny i oryginalny. Wydobywał ich ukryte sensy oraz nadawał znaczenia własne, dzięki czemu uwrażliwiał odbiorcę na możliwości interpretacyjne tkwiące zarówno w dziele malarskim, jak i literackim.

²⁹ Na temat inspiracji biblijnych w poezji J. Kaczmarek zob. M. Krzysztofik, *Tradycja biblijna w programie Raj Jacka Kaczmarek*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich, seria III Literatura – Język – Kultura – Historia*, t. 1, *Chrześcijaństwo w literaturze i języku*, red. Z. Abramowicz, K. Korotkich, Białystok 2016, s. 77–104; eadem, *Kreacja Dzieciątka Jezus w zbiorze kolęd „Szukamy stajenki” Jacka Kaczmarek wobec tradycji kolędy staropolskiej*, [w:] *Współczesny i dawny obraz dziecka w literaturze i kulturze*, red. L. Mariak, J. Rychter, Szczecin 2017, s. 55–69.

Interpretacje piosenek

Pana-Rejowe gadanie

(18.01.1993)

Nie pożywa¹, jak chciałby nawet człek pocziwy²:
Nie poziera³ na krówki swoje ni gąsięta,
Nierad słonku, że świeci, miesiącowi⁴ krzywy,
Ledwie czoło wygładzi w Betlejemskie Święta.
Gorzko miód mu smakuje, gorzko słowa w uściech⁵,
Nie pośpiewa przy lutniej, chyba gorzkie żale,
Ni mu szukać się zachce radości w rozpuście,
Żonka milczy i drobiazg⁶ nie świergoli⁷ wcale.

Skąd pogodę wziąć ducha?
Skrzynie puste, sień⁸ głucha,
Cnoty grosza nie rodzą,
Jeszcze w spaniu przeszkodzą.
Świat każdego pobodzie,
Kto z poduszką w niezgodzie.

Niecnotliwie, a syto pożywać – też sztuka;
Mało znać Makiawela⁹, wiedzieć co się dzieje,

¹ Pożywać – jeść, spożywać, używać, wykorzystywać, ‘pożywać państwa’ – zażywać władzy; w kontekście piosenki żyć.

² Pocziwy – zacny, godny, dobroduszny, uczciwy, skromny, godny czci, szacunku, zaszczytny, honorowy.

³ Nie poziera – nie patrzy.

⁴ Miesiącowi – ‘miesiąc’ – księżyc.

⁵ W uściech – w ustach.

⁶ Drobiazg – małe dzieci.

⁷ Świergolić – przenośnie o małych dzieciach: mówić wesoło, pieszczotliwie, szczebiotać.

⁸ Sień – w wiejskich domach pierwsze pomieszczenie od wejścia, prowadzące do wnętrza domu.

⁹ Makiawel – Niccolò Machiavelli (1469–1527), przedstawiciel włoskiego odrodzenia; prawnik, filozof, dyplomata i historyk. Jego najśłynniejszy traktat pt. *Książę* (1513) to poradnik dotyczący sprawowania i utrzymania władzy. Polityka nie idzie tu w parze

Niepocziwa u ludzi kosztuje nauka –
 Szyja zmięknie w terminie¹⁰, a dusza stwardnieje.
 Skryją szlachetne serce pozłacane blaszki,
 Nos się z wiatrem znać będzie, jak kurek na dachu¹¹,
 Zamiast szczerých przyjaciół – śliskie złodziejaszki,
 Za prawdziwe kochanie – uległość ze strachu.

Skąd pogodę wziąć ducha?
 Ludzka zawiść – nie mucha,
 Ni wywczasem¹² jest władza,
 Jeszcze w spaniu przeszkadza.
 Świat takiego pobodzie,
 Kto z poduszką w niezgodzie.

Przecz¹³ narzekać, że Stwórca człeczých krzywd nie płaci?
 Bóg nie szlachcic pijany, co złociszem¹⁴ błyska;
 Nie jest cnotą ni hańbą wstyd z podartych gaci,
 Ani ból – zasługa, ani świat – kołyska.
 Sprawiedliwość niebieska od królewskiej inna:
 To cierpieniem nagrodzi, to bogactwem stoczy.
 Opatrzności wyroki, jak po deszczu – rynna:
 Kto jeno¹⁵ w niebo patrzy – tego i zamoczy.

Szczęście – oka jest mgnienie,
 Człowiek – mądre cierpienie;
 Dobry sen sobie mości,
 Kto nie kocha się w złości,
 A i żyć będzie słodziej,
 Kto z poduszką jest w zgodzie.

Piosenka *Pana-Rejowe gadanie*, zamieszczona w albumie *Sarmatia*, wpisuje się w grupę wierszy, które Jacek Kaczmarski poświęcił polskim pisarzom (m.in. *Jan Kochanowski*, *Kazimierz Wierzyński*, *Ostatnie dni Norwida*, *Barykada-Śmierć*

z etyką, dlatego słowo ‘makiawelizm’ oznacza postawę cynizmu, braku skrupułów, przewrotność, stosowanie obłudy, podstępny i przemocy w dążeniu do celu.

¹⁰ Termin – opresja.

¹¹ Jak kurek na dachu – ‘kurek’, kogut, kurczak, umieszczany był na dachach domów jako chorągiewka; porównanie do kurka sugeruje chwiejność poglądów i częste zmienianie przekonań (kogucik na dachu obracał się z wiatrem).

¹² Wywczasem – odpoczynkiem.

¹³ Przecz – dlaczego, czemu.

¹⁴ Złocisz – pieniądz o wartości jednego złotego.

¹⁵ Jeno – tylko, jedynie.

*Baczyńskiego, Aleksander Wat*¹⁶). Pokazują one sposób, w jaki współczesny poeta rozumiał, interpretował oraz reinterpretował tradycję literacką, dzięki czemu uczą nowatorskiego spojrzenia na znane fakty i weryfikują zakorzenione w zbiorowej mentalności mity. Prowadzenie dialogu kulturowego z największymi twórcami literatury polskiej domaga się jako warunku koniecznego nie tylko erudycji, ale też ogromnego taktu, wyczucia, wyobraźni i po prostu talentu. Na poetę, który próbuje zmierzyć się z mitem wybitnych postaci, czyha bowiem pułapka banału i sloganu, wiodąca do powielania utrwalonych sądów, cudzych przekonań, utartych opinii oraz do burzenia piedestałów. Próby reinterpretacji legendy też bywają niebezpieczne, ponieważ prowadzić mogą do bezczeszczenia „narodowego pamiętek kościoła”. Nowatorskie ujęcie tematu ludzi znanych, wybitnych, zasłużonych okazuje się być pod wieloma względami kwestią dyskusyjną oraz kontrowersyjną.



Mikołaj Rej

Kaczmarek, któremu ani talentu, ani wyobraźni czy wyczucia nie brakowało, w *Pana-Rejowym gadaniu* odważnie polemizuje z twórczością „ojca” literatury polskiej¹⁷. Utwór ma przemyślaną, kunsztowną budowę – składa się z trzech zwrotek, po każdej z nich następuje refren. Spowalniający tok wypowiedzi trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie (popularny w literaturze renesansu), rezerwowany w poezji polskiej dla tematów podniosłych, konsekwentnie przeplatany jest siedmiozgłoskowcem (również znanym w twórczości poetów odrodzenia)¹⁸. Melodyjność tekstu oparta została na nawiązującym do tradycji poetyki zrytmizowanej pieśni ludowej sylabotonicznym systemie wersyfikacyjnym (ze sporadycznymi odstępstwami), zgodności toku wersowego z tokiem składniowym oraz z budową stroficzną (brak przerzutni, nawiązanie do wiersza

¹⁶ Na temat utworów Kaczmareckiego poświęconych poszczególnym pisarzom zob. P. Wiroński, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmareckiego*, Kraków 2011, s. 33–53.

¹⁷ „Na miano «ojca literatury» Rej zasłużył konsekwentnie realizowanym planem pisarskim, który formułował w początkowych i końcowych partiach swoich utworów. Przede wszystkim jest to program dydaktyczny, który w dużym skrócie można by przedstawić w hasłach: dobro Rzeczypospolitej, prawdziwa wiara, spokojny żywot ziemiański” – A. Kochan, *Wstęp*, [w:] Mikołaj Rej, *Wybór pism*, oprac. eadem, Wrocław 2006, s. VII.

¹⁸ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz polski*, Wrocław 2001, s. 59–62.

zdaniowego), zastosowaniu refrenu podkreślającego paralelizm kompozycyjny oraz na rymach stanowiących wyraźny sygnał końca wersu. Wokalne wykonanie piosenki przez Kaczmarzkiego charakteryzuje się szybkim tempem w zwrotkach oraz wolniejszym w refrenach, co przełamuje monotonię wypowiedzi lirycznej.

Główną kategorią estetyczną, a zarazem zasadą oglądu świata obecną w *Pana-Rejowym gadaniu* jest dostrzegalna na poziomie ogólnej wymowy tekstu ironia literacka, o której Beda Allemann pisze: „Ironia literacka we właściwym znaczeniu tego terminu, nie może nigdy ograniczać się do ironii poszczególnych zdań”¹⁹. Ogarnia ona cały utwór, w którym rzekomo przemawia Mikołaj Rej, ale sens jego wypowiedzi stoi w sprzeczności z poglądami wyznawanymi przez renesansowego pisarza. W słowach podmiotu mamy więc do czynienia z budowaną na zasadzie paradoksów ironią jako postawą poznawczą²⁰, której celem jest weryfikacja światopoglądu Mikołaja Reja.

O podmiocie lirycznym informuje nas jedynie tytuł, ponieważ poeta zastosował konwencję liryki pośredniej, a w celu uwiarygodnienia wywodu wykorzystał zabieg prozopopei²¹ i pastiszu literackiego. Pastisz stanowi w twórczości Kaczmarzkiego zjawisko częste, mające fundamentalne znaczenie dla poprawnego odczytania podwójnie zakodowanego przekazu artystycznego. W jednym z wywiadów poeta mówił:

Przyswoiłem formę pastiszu czy konstrukcji własnej, opartej na motywach cudzych. Okazała się być ona formą nośną, przydatną, zwłaszcza gdy mówi się o innych artystach, kiedy chce się przekazać czyjąś filozofię, stylistykę bądź sytuację egzystencjalną²².

W *Pana-Rejowym gadaniu* pastisz sygnalizowany jest przez tytuł, konsekwentne nawiązania do tematyki twórczości Mikołaja Reja, zastosowanie typowej dla niego manieri stylistycznej (poetyka mowy potocznej, zdrobniałe słownictwo, obecność przysłów) oraz archaizację językową. Wykreowana sytuacja liryczna przedstawia Reja gawędziarza, który gada, a nie przemawia. Dzięki

¹⁹ B. Allemann, *O ironii jako kategorii literackiej*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 25.

²⁰ „Ironia jako postawa poznawcza jest niejako odwrotnością ironii losu. [...] Ironia poznawcza to cecha podmiotu w stosunku do świata. [...] Może też wyrażać się ogólnym dystansem do rzeczywistości” – A. Mędrzecka, „*To życie to tylko taka metafora...*” – *ironia w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarzkiego*, [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 114.

²¹ Prozopopeja: „Wprowadzenie w obręb wypowiedzi słów cudzych, będących jawnym tworem autorskiej imaginacji, a tylko pozornym cytatem” – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 349.

²² B. Kulesza, *Pastisz literacki w twórczości Jacka Kaczmarzkiego*, „*Znaczenia*” nr 4/2010, s. 108.

zastosowaniu archaizacji językowej, odwołującej się do typowych cech polszczyzny XVI wieku, staropolski poeta 'gada' swoim językiem. Pastisz stanowi więc w tekście osobną kategorię estetyczną o funkcjach krytyczno-interpretacyjnych²³. Zostało na nim zbudowane wrażenie autentyczności wypowiedzi, którego poeta nie osiągnąłby w żaden inny sposób.

W tekście piosenki brak zwrotu do konkretnego odbiorcy, niemniej jednak podwójnie zaszyfrowany przekaz artystyczny zakłada odbiorcę – erudyte, który zna renesansową kulturę oraz tradycję, dzięki czemu potrafi rozczytać sens intertekstualnych aluzji czy nawiązań i nie wpadnie w pułapkę pastiszu, uwiarygodniającego wypowiedź przeczącą światopoglądowi Mikołaja Reja.

Piosenka kontynuuje nurt liryki opisu (pierwsza zwrotka) oraz liryki refleksyjnej, medytacyjnej (kolejne zwrotki i trzy refreny), podejmującej temat staropolskich ideałów ziemiańskich. Pierwszy obraz wyłaniający się z lektury tekstu bezpośrednio odwołuje się do *Żywota człowieka poczciwego*, przepełnionego licznymi scenkami z życia codziennego szlachcica – gospodarza.

Ukazany w twórczości Mikołaja Reja człowiek poczciwy stanowi ucieleśnienie mitu szczęśliwości doczesnej. To średniozamożny szlachcic – ziemianin, budujący swój świat na solidnych podstawach etycznych oraz materialnych. Rej kocha życie w najdrobniejszych jego przejawach, umie rozkoszować się licznymi zajęciami gospodarskimi, zmieniającymi się jak w kalejdoskopie w toku rocznych powrotów cyklu natury. Z ogromną dbałością o szczegóły pisarz odmalowuje liczne obrazki szczęśliwości ziemiańskiej, przez co uczy doceniania drobnych radości dnia codziennego:

Nuż zasię w domku sobie mieszkając taki poczciwy staniczek²⁴, azaż²⁵ mało rozkoszek swych nadobnych pomiernie²⁶ użyć może? Azaż sobie nie mają onych nadobnych przechadzek po sadkach, po ogródkach swoich? Już oboje grzebą, ochędażają²⁷, uprawują, szczepią, ziolecza sadzą; ano wszystko sporo²⁸, ano się wszystkiego z wielką ochotą i doźrzeć, i o wszystko starać się chce. Już przyszedzsy do domeczku, ano chędogo²⁹, ano wszystko miło [...] Nuż, gdy jeszcze [...] dziateczki wdzięczne przypadną³⁰, gdy jako ptaszątka około stołu biegając, świrkocą a około nich kuglują³¹, jaka to jest rozkosz a jaka pociecha³².

²³ Zob. *ibidem*, s. 107.

²⁴ Staniczek – stan.

²⁵ Azaż – czy, czyż.

²⁶ Pomiernie – powściągliwie, stosownie, umiarkowanie.

²⁷ Ochędażają – porządkują.

²⁸ Sporo – hojnie, obficie.

²⁹ Chędogo – pięknie.

³⁰ Przypadną – przyjdą.

³¹ Kuglują – bawią się.

³² M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 118–119.

Opisane w zacytowanym fragmencie małżeństwo szlacheckie realizuje staropolski mit idealnego życia, którego fundamentem jest posiadanie rodziny, ziemi zabezpieczającej potrzeby materialne oraz godziwe korzystanie z dóbr doczesnych. Podobne ideały znajdujemy w twórczości innych pisarzy renesansu – m.in. Jana Kochanowskiego (np. *Pieśń świętojańska o Sobótce*).

Mikołaj Rej to także wielki moralista, który w *Żywocie człowieka pocziwego* daje wykład poglądów etycznych, budowanych na gruncie religii chrześcijańskiej. Szlachcicowi nakazuje on walkę z grzechami głównymi (m.in. pychą, pijanstwem, obżarstwem, gniewem). Interpretuje *Kazanie na górze*, uczy modlitwy i życia pocziwego, czyli pełnego cnót takich jak: uczciwość, sprawiedliwość, zacność, rozumność, roztropność. Zdaniem pisarza życie etyczne stanowi warunek konieczny zaznawania szczęścia. „Bezpieczne sumienie”, czyli ład wewnętrzny oraz zabezpieczenie materialne, gwarantowane dzięki posiadaniu ziemi, to dwa ściśle ze sobą powiązane elementy mitu ziemiańskiego. Ich łączność jest podstawą zaznawania spokoju, harmonijnego doświadczania związku z naturą, a zarazem przyjmowania wszystkiego, co dopuszcza Bóg.

Obraz wyłaniający się z pierwszej zwrotki *Pana-Rejowego gadania* stanowi zaprzeczenie XVI-wiecznego ideału. Co prawda dzięki zastosowaniu pastyszu, wykorzystującego typowe cechy stylu Reja (m.in. upodobanie do zdrobnień: żonka, słonko, krówki) słyszymy Reja i widzimy typową dla jego obrazowania scenkę wziętą z życia codziennego, ale sens wypowiedzi podmiotu budowany jest na zasadzie kontrastu wobec ideologii *Żywota człowieka pocziwego*. Szlachcic nie doświadcza takiej radości istnienia, jaka powinna być jego udziałem, pomimo że jest „pocziwy”. Realizując ideał życia cnotliwego w wymiarze etycznym, nie zaznaje szczęścia na płaszczyźnie materialnej. Wiecznie niezadowolony, nie cieszy się rodziną i gospodarstwem, nie doświadcza radości płynącej z piękna cyklicznych przemian natury (obraz świecącego słońca i księżyca), nie zaznaje zadowolenia w spożywaniu pokarmów, rozmowie, śpiewie, relacji z milczącą żoną, dziećmi, nawet w rozpuszcie... Trzykrotne podkreślenie doświadczenia goryczy (gorzko miód smakuje, gorzkie słowa, gorzkie żale) oraz anaforyczne rozpoczynanie wersów od słowa „nie” budują ponury nastrój panujący w domu, którego nie rozweselają nawet dzieci, z natury skłonne do zabaw i krzyków („drobiazg nie swiergoli”).

Powody rozgoryczenia podmiotu wyjaśnia refren – dwa epitety o funkcji obrazotwórczej „skrzynie puste” i „sień głucha” sugerują biedę (w drewnianych skrzyniach przechowywano cenne przedmioty) oraz brak przyjaciół i znajomych odwiedzających dom, czyli po prostu samotność. Sień to pierwsze pomieszczenie prowadzące do wnętrza domu. Skoro jest głucha, panuje tam przykra cisza.

Okazuje się, że pogoda ducha nie płynie jedynie z cnoty. (Dziś znaczenie słowa cnota zawężone zostało do dziewictwa – np. mówi się w tym kontekście

„stracić cnotę”, natomiast w dobie staropolskiej oznaczało cały szereg dodatnich cech, takich jak: zacność, uczciwość, sprawiedliwość, dobroć, prawość moralna, szlachetność itp.). Warunkiem koniecznym zaznawania szczęścia są również pieniądze, gwarantujące zaspokojenie podstawowych potrzeb rodziny i towarzyskie funkcjonowanie w społeczeństwie. Temat biedy przynoszącej człowiekowi wstyd powraca w trzeciej zwrotce piosenki („Nie jest cnotą ni hańbą wstyd z podartych gaci”). Ubóstwo postrzegane jest jedynie jako doświadczenie żenujące i upokarzające ludzi, nie znajduje natomiast żadnej wykładni w perspektywie etycznej.

Obecna w piosence Kaczmarskiego myśl o potrzebie zabezpieczenia materialnego jest zgodna z ideologią *Żywota...*, a także innych dzieł epoki odrodzenia. Podobnie pisał Jan Kochanowski, którego zdaniem bieda upokarza człowieka oraz skłania do zachowań niegodnych:

Ubóstwo, hańba wielka, każe człowiekowi
Czynić i cierpieć wszystko; już on i wstydowni
Mir dawno wypowiedział, i cnocie, niedbały,
Poświęconej nie myśli dostępować skały³³.

Kolejna wypowiedź podmiotu *Pana-Rejowego gadania* to już swego rodzaju prowokacja, która przeczy podstawowym hasłom wywoławczym renesansowego światopoglądu. Na pytanie o przyczyny zaistniałego stanu rzeczy (bieda, samotność, smutek, gorycz) oskarżenie paradoksalnie pada pod adresem życia cnotliwego. Ironiczne, wręcz cyniczne nawet stwierdzenie „Cnoty grosza nie rodzą,/ Jeszcze w spaniu przeszkodzą” w ustach Reja brzmi jak bluźnierstwo, wypowiedziane pod adresem najświętszych wartości epoki odrodzenia, której myśliciele zgodnym chórem wypowiadali pochwały cnoty. Miała ona sama w sobie być dla człowieka zapłatą i nagrodą, budującą sens jego ziemskiego istnienia. Jan Kochanowski pisał: „Cnota skarb wieczny, cnota klenot drogi”³⁴, „Sama ona nagrodą i płacą jest w sobie”³⁵. W *Żywocie...* Rej wielokrotnie wygłaszał pochwały cnoty, którą zaszczytnie nazywał mozną królową, posiadającą ogromne królestwo:

Abowiem ta cnota jest tak można królowa, że jej władzej ani śmierć, ani żaden strach nigdy przekazać³⁶ nie może. [...] Wszystko to ta można królowa rządzi a sprawuje. Abowiem szyrokie jej królestwo jest, które ona głośna sława, jako trąba brzmiąca po świecie roznosi³⁷.

³³ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 228 (*Pieśń* I, Ks. I).

³⁴ *Ibidem*, s. 260 (*Pieśń* III, Ks. II).

³⁵ *Ibidem*, s. 268 (*Pieśń* XII, Ks. II).

³⁶ Przekazać – przeszkodzić.

³⁷ M. Rej, *Żywot...*, s. 84.

Rejowy model istnienia doczesnego, ukazany w *Żywocie człowieka poczwiwego*, jest prosty, oczywisty, pewny i stabilny w swych podstawach, ponieważ gwarantuje go sam Bóg, który obiecuje błogosławić bogactwem ludziom żyjącym zgodnie ze swoim stanem:

Abowiem [Bóg – M. K.] to mocno zaślubić³⁸ raczył takiemu każdemu stanowi, kto się w nim wiernie, pobożnie, pomiernie a wedle wolej Jego zachowywać będzie, iż bogactwo a poczwiwość około nich zawždy zamnażać się³⁹ będzie, a obiecuje się strzec i rozmnażać obory ich, stodoły ich, gumna ich tak, iż w obfitości zawždy będą używać dobrodziejstwa Jego⁴⁰.

„Bogactwo a poczwiwość” stanowią w ideologii myśliciela renesansu unię nierozzerwalną. Bogactwo płynie z poczwiwości (uczwiwości, cnotliwości), a przez to jest sprawdzianem jej autentyzmu. Razem zapewniają pełnię szczęścia doczesnego, którego najdoskonalszą wykładnię znajdujemy w micie staropolskich ideałów ziemiańskich.

Ten ponętny model istnienia, niezmiernie popularny w kulturze szlacheckiej doby Pierwszej Rzeczypospolitej, zawiera niestety liczne przemilczenia i przekłamania, z którymi polemizuje podmiot piosenki. Daleki od upraszczania wizji rzeczywistości, odważnie neguje istnienie odpłaty doczesnej za życie zgodne z wyznawanymi ideałami⁴¹. Nie przynosi ono bezpośrednich korzyści materialnych, a co gorsza – wiąże się z problemami natury etycznej i psychologicznej, które przedstawione są w nawracającym trzykrotnie w utworze obrazie snu (symbolizującego w literaturze europejskiej m.in.: słodycz życia, życie duszy, folgę frasunku, stan bezgrzeszny, świętość, przyjaciela w niedoli⁴²). Dobry sen na zasadzie kontrastu zestawiony jest ze snem złym („niezgoda z poduszką”). Niestety zdaniem podmiotu paradoksalnie okazuje się, że życie cnotliwe przeszkadza w zaznawaniu spokojnego snu, przez co człowiek nie tylko nie doświadcza harmonii istnienia, ale nawet nie zaznaje chwili ulgi w cierpieniu.

Pierwsza zwrotka *Pana-Rejowego gadania* to polemika z renesansowym ideałem szczęśliwego życia ziemiańskiego, które okazuje się być wytworem marzeń dalekich od rzeczywistości dnia codziennego. Kaczmarek reinterpretuje mit poczwiwego szlachcica, obnażając nierealność proponowanego modelu bytowania oraz podważa sens odpłaty doczesnej płynącej z cnoty.

³⁸ Zaślubić – obiecać.

³⁹ Zamnażać się – mnożyć się.

⁴⁰ M. Rej, *Żywot...*, s. 119.

⁴¹ Na temat zasady odpłaty doczesnej w Biblii zob.: *Pismo Święte Starego Testamentu*, red. ks. S. Łach, t. VII, cz. 1, *Księga Hioba, wstęp – przekład z oryginału – komentarz – ekskursy*, oprac. ks. C. Jakubiec, Poznań–Warszawa 1974, s. 247–251.

⁴² Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 367, hasło ‘sen’.

Druga strofa piosenki stanowi rozwinięcie i uzupełnienie myśli zawartych w zwrotce pierwszej. Podmiot liryczny wypowiada prowokacyjny monolog, do którego doprowadziło go przekonanie o braku zapłaty za cnotę. Skoro zacność nie gwarantuje szczęścia, należy zastanowić się nad jej przeciwieństwem, dlatego analizie poddaje sytuację odwrotną, którą są zalety i wady życia niecnotliwego. Postawę braku jakichkolwiek skrupułów moralnych symbolizuje przywołany przez Kaczmareckiego Niccolo Machiavelli, którego *Księżę* – traktat o nieposiadającym jakichkolwiek skrupułów władcy i wzorcu amoralnej władzy – wywoływał w dobie renesansu żywe polemiki oraz powszechne zgorszenie. Wnioski płynące z rozważań obnażają ułudę jakichkolwiek prostych rozwiązań – trudne jest zarówno życie cnotliwe, jak i niecnotliwe, a to ostatnie okazuje się być niełatwą sztuką istnienia wśród ludzi. Podmiot liryczny jest świadomy bowiem konsekwencji niemoralności, za którą człowiek musi zapłacić bardzo wysoką cenę. Jedynym pozytywnym aspektem takiej postawy jest sytość („Niecnotliwie, a syto pożywać”), co można interpretować w kontekście zaspokojenia potrzeb materialnych.

Koszty „niepocziwej nauki” (epitet o funkcji charakteryzującej, zbudowany na zasadzie kontrastu do „pocziwego żywota”) okazują się wygórowane. Należy nie tylko świetnie orientować się w nieustannie zmieniającej się sytuacji, co wymaga permanentnej czujności („wiedzieć co się dzieje”), ale też przekreślić wszelkie wartości etyczne. Syntetyczny obraz cech człowieka niemoralnego zbudowany został dzięki zastosowaniu adekwatnych środków stylistycznych. Metafory „dusza stwardnieje” i „szyja zmięknie” uświadamiają brak moralności. Wizja blaszek skrywających „szlachetne serce” może być interpretowana w kontekście różnego rodzaju odznaczeń, które przesłaniają to, co świadczy o istocie człowieczeństwa (serce w kulturze i literaturze europejskiej symbolizuje dobroć, niewinność, szczerość, życzliwość, uprzejmość, naturę ludzką, życie duchowe, ośrodek osobowości i charakteru⁴³). Epitet o funkcji charakteryzującej „pozłacane blaszki” obnaża bezwartościowość i małość tych przedmiotów, które są mierną, tandetną podróbką prawdziwego kruszcu.

O wyrzeczeniu się własnych poglądów mówi porównanie zawarte w wersji kolejnym – ukazany tu cwaniak i spryciarz nie posiada moralnego kręgosłupa, ale dostosowuje się do okoliczności jak kurek na dachu, obracający się zgodnie z powiewem wiatru. Słowa „nos się z wiatrem znać będzie” nasuwają skojarzenie z frazeologizmem „Mieć nosa, mieć dobrego nosa do czegoś”, czyli „mieć dobrą orientację, wyczucie, intuicję, spryt, zręczność do interesów”⁴⁴.

Wygórowana cena za wyrzeczenie się cnoty nie gwarantuje szczęścia, bowiem człowiek niemoralny nie posiada szczerych przyjaciół, ale otoczony jest ludźmi

⁴³ Zob. *ibidem*, s. 371, hasło ‘serce’.

⁴⁴ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 762, hasło ‘nos’.

małymi i podłymi (zdrobienie „złodziejaszki”), którzy tylko czyhają na to, by go w odpowiedniej chwili wykorzystać (epitet „śliskie złodziejaszki”). Doświadczenie miłości, ustępujące poczuciu uległości płynącej z lęku, odczytywać można na dwóch poziomach. Nie tylko człowiek niecnotliwy nikogo nie kocha, ale również nie jest obdarzany niczyją miłością, ponieważ wszelkie międzyludzkie relacje uczuciowe sprowadzone zostały do strachu.

Podsumowujący zwrotkę drugą refren, w którym powraca motyw spokojnego i złego snu, powtarza zawarte w refrenie pierwszym retoryczne pytanie o źródła pogody ducha, a następnie wymienia kolejne przyczyny niemożności doświadczania ładu oraz harmonii istnienia. Poważnym zagrożeniem okazuje się zawiść ludzka, o czym świadczy zestawienie kontrastowe z muchą, symbolizującą w tym kontekście małość, drobinę, słabość⁴⁵. Problemy płynące z piastowania władzy również nie pozwalają zaznawać spokojnego snu, przez co podmiot obnaża złudność mitu szczęśliwego władcy.

Dwie pierwsze zwrotki *Pana-Rejowego gadania* stanowią uniwersalną medytację nad kondycją ludzką, szczęściem, cnotą, nagrodą, kosztami amoralności. Paradoksalnie okazuje się, że zarówno życie cnotliwe, jak i niecnotliwe nie gwarantuje bezpośrednio zaznawania „pogody ducha”. Rozważania podmiotu prowadzą do skrajnie pesymistycznych wniosków – niezależnie od świadomie dokonanego wyboru drogi życiowej (moralność czy niemoralność), człowiek nie zazna spokoju.

Wobec takiego *status quo* pozostaje odwołanie się do instancji najwyższej – do Boga, o którym mówi zwrotka trzecia. Teologia *Pana-Rejowego gadania* zbudowana została na zasadzie jaskrawej sprzeczności z teologią *Żywota człowieka pocziwego*.

Bóg ukazany w twórczości renesansowego pisarza to wszechmocny Stwórca, Ojciec pełen miłości miłosiernej, sprawiedliwości, dobroci. Otacza opieką człowieka na wszystkich etapach jego życia (od wczesnego dzieciństwa po sędziwą starość) i przez doczesność prowadzi go do wieczności. Mikołaj Rej uczy swojego czytelnika absolutnego zaufania „miłościwemu Ojcu”, który zaspokaja wszystkie ludzkie pragnienia i najgłębsze potrzeby:

A gdy już wiemy, iż jest tak miłosierny a tak dobrotliwy, a iż się Ojcem naszym miłościwym być ozywa⁴⁶, wołajmyż do Niego jako do dobrotliwego Ojca swego, a uczmy się jeszcze z dzieciństwa wyznawać tej świętej możności tego dziwnego Bóstwa Jego a prośmy Go ustawicznie, aby nas pod mocą, pod obroną a pod królestwem swym ustawicznie chować raczył, aby nam żadna moc w imię Jego nigdy niestraszna była, aby nami żadna władza ani żadna niepobożna zwirchność nie władała, jedno moc a królestwo święte Jego. [...] Prośmyż Go, aby nas raczył opa-

⁴⁵ Idem, *Słownik symboli...*, s. 238–239, hasło ‘muchy’: „Słaby jak mucha”, „To dla niego mucha”, czyli nic.

⁴⁶ Ojcem... być ozywa – mówi, że jest Ojcem.

trować potrzebami⁴⁷ doczesnymi, jako miłościwy ojciec dziatki swoje, wedle wolej a miłosierdzia swego⁴⁸.

Nieprzypadkowo *Żywot człowieka poczciwego* autor rozpoczyna przypomnieniem pierwszych rozdziałów *Księgi Rodzaju*. Podstawowe prawa kerygmatu chrześcijańskiego⁴⁹ (prawda o miłości Boga, grzeszności człowieka oraz odkupieniu i życiu wiecznym) stanowią fundament, na którym buduje on wizję szczęśliwości ziemiańskiej. Pomimo że w swojej twórczości ostro krytykuje katolicyzm, Rej to pisarz głęboko religijny, związany z protestantyzmem. Najważniejsze pytania egzystencjalne (choćby o sens życia, istnienie pośmiertne) znajdują w jego piarstwie odpowiedź w światopoglądzie chrześcijańskim. Perspektywa wiary wyjaśnia w duchu absolutnego zaufania miłującemu Bogu wszystkie najtrudniejsze problemy i doświadczenia ludzkie. Z wiary płynie wizja ładu, poczucie sensowności świata oraz tak ważnej dla kultury renesansu godności i wielkości człowieczeństwa. Osobowa relacja z Bogiem rodzi mocną świadomość bycia kochanym oraz ogarniętym nieustanną opieką Najwyższego, który z troską pochyla się nad każdą ludzką istotą:

Cóż ci dalej ta wiara przyniesie? – A to od niej będziesz miał onę pewną obietnicę Pana swego, iż ilekolwiek kroć się udasz, wzięwszy tę wiarę sobie na pomoc, o jaką prośbę do Pana swego, tedy zawsze będzie wysłuchano każde zawołanie twoje. [...] z wiary będziesz miał taką opatrność Pańską, bezpieczeńność i pokój, że będziesz jako anioł boży chodził sobie zawsze pod królestwem Jego, pod mocą a pod obroną a pod opatrnością Jego⁵⁰.

Bezpieczeństwo, absolutna ufność i pokój, płynące z wiary w Boga, stanowią niewzruszony fundament, niezbędny do zaznawania „ziemiańskiej szczęśliwości”. Istota ludzka odczytuje swoje człowieczeństwo w dialogu ze Stwórcą, który powołał ją do istnienia z miłości, pragnie jej dobra oraz obdarza życiem wiecznym. W perspektywie wiary człowiek nigdy nie doświadcza samotności, ponieważ doznaje nieustannej opieki Niebieskiego Ojca. Również wiara sprawia, że wszelkie wysiłki podejmowane w celu zdobywania cnoty mają swój sens doczesny oraz wymiar eschatologiczny.

Podmiot liryczny piosenki co prawda wierzy w Boga, ale ma o Nim zupełnie inne wyobrażenie. Neguje takie przymioty Boskie jak miłość, miłosierdzie, dobroć oraz opiekuńczość względem ludzi. Pomimo że Bóg nie jest „szlachcicem pijanym, co złociszem błyska”, czyli osobą skrajnie nieodpowiedzialną, działającą

⁴⁷ Opatrować potrzebami – zaspokajać potrzeby.

⁴⁸ M. Rej, *Żywot...*, s. 46–47.

⁴⁹ Kerygmat (gr. *kerygma*) – wspólne dla wszystkich wyznań chrześcijaństwa głoszenie podstawowych prawd Ewangelii.

⁵⁰ M. Rej, *Żywot...*, s. 412.

w zamroczeniu, obrazowanym alkoholowym upojeniem, Jego postępowanie stanowi zaprzeczenie idei opatrzności. Bluźniercze wyznanie „Opatrzności wyroki, jak po deszczu – rynna”, odwołujące się do znanego w dobie staropolskiej przysłowia „trafic z deszczu pod rynnę”⁵¹, stoi w sprzeczności z podstawową prawdą kerygmatu chrześcijańskiego, głoszącą miłość Boga do świata i człowieka. Bóg z piosenki nie wynagradza krzywd, a Jego tajemnicze postępowanie względem świata nosi znamiona absurdalności i przypomina antyczne fatum, działające bez jakiegokolwiek logiki, ponieważ nie wpisuje się w schematy myślenia ludzkiego. Paradoksalnie nagradza cierpieniem, a karze bogactwem („To cierpieniem nagrodzi, to bogactwem stoczy”). Z poczucia braku Boskiej miłości, opatrzności i sprawiedliwości płynie kolejne bluźnierczo – ironiczne wyznanie, negujące wartość osobowej relacji z Bogiem: „Kto jeno w niebo patrzy – tego i zamoczy”. Człowiek pozostawiony jest samemu sobie – nie ma na kim się oprzeć, nie ma obrońcy i współzyciela, a próby nawiązania kontaktu z Najwyższym (metaforycznie obrazowane patrzeniem w niebo) przynoszą skutek wręcz żalosny („tego i zamoczy”). Szydercze wyznanie podmiotu lirycznego zbudowane zostało dzięki wykorzystaniu semantycznej wieloznaczności słowa niebo (górną strefa makrokosmosu z siedzibą Boga; sklepienie nad ziemią, na którym gromadzą się deszczowe chmury). Wniosek z lektury tekstu poraża okrucieństwem – takiego Boga można co najwyżej bać się i na wszelki wypadek lepiej nie podejmować najmniejszych prób dialogu, bo mogą one obrócić się przeciw człowiekowi.

W refrenie podsumowującym piosenkę nie pada już pytanie o źródła pogody ducha, ponieważ w perspektywie tego, co zostało powiedziane o Bogu, człowieku i świecie, nie warto takich pytań zadawać. Przychodzi czas na wnioski. Porównanie szczęścia do mgnienia oka uświadamia jego krótkotrwałość, momentalność, złudność, niemożność zatrzymania, a tym bardziej zaznawania go w pełni. Staropolski mit szczęśliwości ziemiańskiej, płynącej z pocziwego życia, ugruntowanego wiarą w Boga, rozwiewa się ostatecznie i definitywnie. Z koncepcją człowieczeństwa wiąże się przecież w przekonaniu podmiotu myśl o konieczności zaznawania cierpienia, które można co najwyżej zaakceptować dzięki życiowej mądrości i złagodzić przez odrzucenie złości.

Tytuł piosenki oraz zabieg prozopopei sugerują, iż mamy do czynienia z liryką roli (podmiot liryczny przybiera postać Mikołaja Reja i imituje jego wypowiedź). Jednak na wskroś ironiczne przesłanie tekstu przeczy poglądom i ideałom wyznawanym przez szesnastowiecznego pisarza. Podmiot mówi językiem Reja, świetnie zna jego obrazowy, pełen zdrobnień styl, ale prezentuje inną wizję Boga i człowieka. Utwór realizuje model liryki maski – pod maską „ojca” naszego piśmiennictwa narodowego kryje się ktoś zupełnie inny. Nie mamy jednak w tekście pio-

⁵¹ Zob. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1969, s. 423, hasło ‘deszcz’, nr 30.

senki dostatecznych podstaw do bezkrytycznego utożsamiania podmiotu z osobą Kaczmarzkiego – tego typu interpretacja byłaby upraszczającym nadużyciem.

Podmiot liryczny to współczesny myśliciel, realista, sceptyk, żyjący w kulturze postmodernistycznego przemieszania, zaniku oraz dekonstrukcji wartości uznawanych przez poprzednie epoki za święte i niekwestionowane (takich jak wiara w Boga, prawość moralna, uczciwość itp.). Przywołanie renesansowego mitu cnotliwej szczęśliwości, ugruntowanej w kulturze chrześcijańskiej, jest dla niego pretekstem do gorzkich, ironicznych, paradoksalnych, wreszcie także bluźnierczych wypowiedzi na temat absurdalności świata oraz samotności i bezradności człowieka, pozbawionego poczucia *sacrum*. Zagadnienie życia cnotliwego i niecnotliwego rozpatruje on przecież jedynie na płaszczyźnie (kolokwialnie mówiąc) osiągnięcia świętego spokoju tu i teraz, natomiast odrzuca *a priori* perspektywę eschatologiczną. Dla podmiotu wypowiedzi ani wiara, ani cnota nie są wartościowe same w sobie, ponieważ domaga się ich przełożenia na dobra wymierne, dostrzegalne w codzienności. Pragnie określonej korzyści, którą uosabia uporczywie nawracające marzenie o pogodzie ducha, obecnej w staropolskim micie arkadyjskim. Nie rozumie natomiast, że konsekwencją zatracenia sakralnego wymiaru doczesności jest dla niego przekreślenie możliwości zaznawania szczęścia nawet w cierpieniu. Podstawowym problemem podmiotu lirycznego jest brak oparcia w Bogu, czego konsekwencje widzimy w prezentowanym modelu świata oraz koncepcji człowieczeństwa. Zarówno teologia, jak i antropologia filozoficzna *Pana-Rejowego gadania*, nie mają nic wspólnego nie tylko z chrześcijaństwem, ale też z renesansowym humanizmem, podkreślającym wielkość, godność, chwałę, nieograniczone możliwości i potęgę istoty ludzkiej. W świecie podmiotu lirycznego nikt i nic nie zagwarantuje szczęścia, nie ma na kim się oprzeć, nie ma do kogo się odwołać, niezależnie od dokonanych wyborów moralnych (cnotliwość lub niecnotliwość) pozostaje jedynie pewność cierpienia z nadzieją na zaznanie krótkiej chwili szczęścia.

Piosenkę przenika tęsknota za ideałem „pocziwego” życia, z którego płynie „pogoda ducha” oraz świadomość harmonii istnienia. Fascynacja stabilną aksjologicznie kulturą renesansową łączy się jednak z gorzkim przeświadczeniem o rozpadzie uświęconych wartości poprzednich epok, prowadzącym do dezintegracji, dostrzeganej najboleśniej przez podmiot liryczny na płaszczyźnie etycznej oraz religijnej. Dialog Kaczmarzkiego z tradycją stanowi tym samym pretekst do diagnozy kondycji człowieka współczesnego, żyjącego w kulturze postmodernistycznej, która zgubiła poczucie sensu tradycyjnych wartości.

Jan Kochanowski

(02.10.1992)

Tak nas Panie obdarzasz, wždy¹ nam zawsze mało –
za nic mamy – co mamy, więcej by się chciało.
A przecież ni nam życia, ni geniuszu starcza
By skorzystać z bogactwa jeno² duszy skarbca.
Za to ciało gnębimy, jakby wieczne było:
Krwią wojenny trud płaci, potem zrasza miłość:
Aż i w końcu niezdadne do snu ni kielicha:
Trzeszczy, cieknie i tęchnie, wzdyma się i wzdycha.

Nie zachwycą nas już wtedy szczodre dary boże,
Bośmy kochać to przywykli, z czego czerpać możem.

Późno mądrość przychodzi
Czego pragnąć się godzi.
Ale próżno żałować
Czego nie szło zachować³.

Przypomina pergamin czy cielęca skóra
Że i drzewiej⁴ widziano – co dziś skrobią pióra.
Krom⁵ grosiwa⁶ i jadła, i chybkiej obłapki⁷
Zawždy⁸ człeka kusiły te same zagadki.

¹ Wždy – jednak, przecież, wszakże.

² Jeno – tylko, jedynie.

³ Nie szło zachować – nie udało się (nie potrafiło się) ustrzec przed czymś, ochronić od czegoś.

⁴ Drzewiej – wcześniej, pierwiej.

⁵ Krom – oprócz.

⁶ Grosiwo – pieniądze.

⁷ Chybka obłapka – przelotny, szybki stosunek seksualny ('chybki': szybki; 'obłapić': objąć, uścisnąć się nawzajem, spółkować).

⁸ Zawždy – zawsze.

Po swojemu się każdy ze Stwórcą pasował⁹,
 A co siebie nadręczył, innym krwi popsował¹⁰,
 Własnym myślom nie ufał, życie sobie zbrzydził,
 Bał się swojego strachu i wstydu się wstydził,

Lubo¹¹ jako my się cieszył – czym? – nie miał pojęcia
 I umierał taki mądry, jak był w czas poczęcia.

Żak profesorom krzywy¹²
 Martwych nie słucha żywy,
 Nie wyciągają wnuki
 Z życia dziadów nauki.

Kto cnotami znudzony, nieufny nadziei,
 Swoich kroków niepewny – do dworu się klei.
 Tam wśród podobnych sobie może się wyszumieć,
 A przy tym w nic nie wierzyć, niczego nie umieć:
 Prałat¹³ karcii opojów – sam jeszcze czerwony,
 Złodziej potrząsa kluczem do skarbca Korony¹⁴,
 Kanclerz¹⁵ wspiera sojusze na ościennym żołdzie,
 A mędrcy przed głupotą łby schylają w hołdzie.

Wiem – bo byłem sekretarzem u króla. Do czasu,
 Gdy wolałem się pokłonić władzy Czarnolasu.

Dwór ma swoje zalety:
 Po komnatach – kobiety,
 W radach szlachta zasiada –
 Jeno nie ma z kim gadać.

Kto i bawić się umiał i nie bał się myśleć,
 Temu starość niestraszna pod lipowym liściem.
 Miło dumać wśród brzęku pszczoł nad bytowaniem –

⁹ Pasować się – zmagać się, bić się, mocować się.

¹⁰ Popsować – zniszczyć.

¹¹ Lubo – choć, chociaż.

¹² Krzywy – fałszywy, kłamliwy, nieprawdomówny; w tym kontekście niechętny przyjmowaniu nauk profesorów.

¹³ Prałat – wyższy dostojnik sprawujący władzę kościelną w Kościele Katolickim.

¹⁴ Korona – Korona Królestwa Polskiego (łac. *Corona Regni Poloniae*) pojęcie określające państwo polskie od połowy XIV w.; po unii lubelskiej drugą częścią państwa polsko-litewskiego była Litwa.

¹⁵ Kanclerz – w dobie staropolskiej urzędnik kierujący kancelarią królewską i odpowiedzialny za politykę zagraniczną.

Czy się zboża wykłosa¹⁶, a czy kuśka¹⁷ stanie!
 Czy w powszechnej niezgodzie kraj się znów pogąrzy,
 Czy się księgę ostatnią w druku ujrzeć zdąży,
 Która gwiazda na niebie moja – ta co spada,
 Czy ta nad widnokrzem, co jutrenką włada?

Tylu bliskich i dalekich dzień po dniu odchodzi,
 A ja żyję w lat bogactwie, co mi schyłek słodzi...

Im mniej cię co dzień, miodzie –
 Tym mi smakujesz słodziej:
 I słońcem i księżycem,
 Rozkoszą nienasycen,
 Szczodrością moich dni –
 Dziękuję ci.

Jan Kochanowski z programu *Wojna postu z karnawalem* wpisuje się w cykl utworów poświęconych polskim pisarzom, podejmujących dyskusję nad aktualnością ich twórczości dla człowieka dzisiejszych czasów. Jacek Kaczmarski mierzy się tym razem z legendą najwybitniejszego poety renesansu i największego przed Adamem Mickiewiczem mistrza słowa. Począwszy od stulecia szesnastego, nieprzerwanie do czasów współczesnych, spuścizna Jana Kochanowskiego stanowi dobro narodowe powszechnie naśladowane, kopiowane, komentowane, interpretowane i reinterpretowane przez pokolenia poetów, pisarzy, artystów, krytyków, publicystów czy filologów. Niedostigły ideał piękna „czarnoleskiej rzeczy” skusił, uwiódł i oczarował także Kaczmarskiego, który poważił się na pastisz wymagający warsztatowej wirtuozerii i doskonałej znajomości staropolszczyzny. Podmiotem lirycznym piosenki uczynił samego Kochanowskiego, co wiązało się z niezwykłą umiejęt-



Jan Kochanowski

¹⁶ Wykłosić – wykształcić kłosa.

¹⁷ Kuśka – żartobliwie o męskim członku, aluzja do sprawności seksualnej mężczyzny.

nością wczucia się w jego mentalność, etykę, światopogląd oraz filozofię. Dopuszczenie do choćby najmniejszego potknięcia czy błędu w tej świadomości przyjętej artystycznej koncepcji mogłoby zniweczyć zamysł twórczy Kaczmarzkiego i obarczyć go zarzutem niewiarygodności.

Krzysztof Gajda w piosence widzi artystyczny manifest Kaczmarzkiego¹⁸ i jest w tym stwierdzeniu racja, ponieważ Kochanowski wykreowany został na archetyp pisarza szczęśliwego, pogodzonego z losem i światem, spełnionego twórczo i życiowo. Ten kulturowy mit poety – geniusza, który potrafił smakować urodę istnienia, stanowi ideał wielu artystów. Można piosenkę interpretować w kontekście liryki roli, ale można też mówić tu o liryce maski (pod maską Kochanowskiego kryje się autor), ponieważ na taki model lektury naprowadza czytelnika sam Kaczmarzki, który w jednym z wywiadów wyznał:

W *Kochanowskim* świat jest piękny dlatego, że, to paradoks, to była pierwsza piosenka, napisana w 1990 roku, po długim okresie – może pięć czy sześć lat – picia. To jest pierwsza piosenka napisana na trzeźwo. I prawdopodobnie sam wybór tematu, i taka akceptacja renesansowa świata, i ten wewnętrzny ład i pogoda ducha były odzwierciedleniem mojej prywatnej sytuacji, którą lekarze w Niemczech nazywali trockenrausch, czyli upicie się trzeźwością. A strasznie się bałem. Pamiętam, że tłumaczyłem swojej ówczesnej żonie, że jednym z powodów picia jest to, iż się boję, że jak przestanę pić, to przestanę pisać, bo jednak jest taka teoria czy mit, że alkohol napędza siły twórcze, poetyckie. Artyści, jak wiadomo, lubią wypić, żeby się uruchomić. Zatem poprzez *Kochanowskiego* akceptowałem własne życie i spojrzałem na nie z dystansu. Dla mnie jest to bardzo cenna piosenka¹⁹.

Na lirykę maski wskazuje również obecna w wypowiedziach Kochanowskiego, zarazem typowa dla twórczości Kaczmarzkiego ironia, rozumiana tu jako postawa poznawcza przejawiająca się w dystansie do rzeczywistości, płynącym ze wskazań filozofii stoickiej oraz nabytej wraz z wiekiem mądrości²⁰.

Utwór jest przykładem genialnego pastiszu – podwójne zakodowanie przekazu artystycznego, sygnalizowane w tytule, dostrzegalne jest na płaszczyźnie ideologii tekstu oraz jego struktury²¹. Kaczmarzki przywołuje biografię i hasła wywoławcze poglądów Jana Kochanowskiego, stosując zabieg archaizacji językowej oraz nawiązując do modelu wersyfikacji znanej z poezji czarnoleskiej. W prze-

¹⁸ Zob. K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarzkiego*, Wrocław 2009, s. 236.

¹⁹ Z rozmowy z Jolantą Piątek w Radiu Wrocław w 2001 r.
<http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/jan-kochanowski/> [24.04.2017].

²⁰ Zob. A. Mędrzecka, „*To życie to tylko taka metafora...*” – ironia w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarzkiego, [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 114.

²¹ Zob. B. Kulesza, *Pastisz literacki w twórczości Jacka Kaczmarzkiego*, „*Znaczenia*” nr 4/2010, s. 107.

ciwieństwie do *Pana-Rejowego gadania*, w którym pastisz służył wymowie polemicznej, tym razem pełni on funkcję apologetyczną. Uwiarygodnia wypowiedź Jana Kochanowskiego i jednocześnie stanowi wyraz hołdu złożonego geniuszowi renesansu.

Kaczmarek – poeta, a zarazem muzyk szczególnie wyczulony na brzmienie polskiej mowy, w zorganizowanej budowie utworu, którego warstwa słowno – wersyfikacyjna jest świetnie zharmonizowana z muzyką, przez zastosowanie sylabotonizmu nawiązał do tradycji liryki ludowej (przede wszystkim do wiersza melicznego). Piosenka *Jan Kochanowski* ma przemyślaną, uporządkowaną i konsekwentną budowę wersyfikacyjną zachowującą rytm czterokrotnie powtarzającego się schematu: oktostych – dystych – tetrastych. W ostatniej zwrotce widoczne jest niewielkie odstępstwo od tej zasady. Oparcie wersyfikacji na składni zdania polskiego przez konsekwentne unikanie przerzutni, zaburzających naturalny tok mowy oraz zastosowanie w dłuższych wersach średniówki buduje warstwę rytmiczną utworu, a regularna powtarzalność zespołów składniowych i intonacyjnych (system sylabotoniczny) decyduje o jego melodyjności. Powtarzalna zmienność długości wersu nie pozwala na monotonię – wypowiedź podmiotu lirycznego zwalnia w wersach dłuższych (trzynastozgłoskowych i czternastozgłoskowych), a następnie przyspiesza w krótkich siedmiozgłoskowcach. Te trzy rozmiary wersu charakterystyczne są dla poetyki Kochanowskiego²².

W obrębie całego utworu Kaczmarek zastosował rymowanie parzyste, spinające dwa sąsiednie wersy. Rymy żeńskie, dokładne (np. pojęcia/poczęcia, żołdzie/hołdzie) współistnieją z niedokładnymi (np. starcza/skarbca, było/miłość, boże/możem, zasiada/gadać, myśleć/liściem). Rym męski pojawia się tylko raz, w ostatnim dwuwersie (dni/ci), dzięki czemu dobitnie podsumowuje zakończenie wypowiedzi lirycznej. Poeta swobodnie stosuje rymowanie gramatyczne charakterystyczne dla poetyki Kochanowskiego (np. wyszumieć/umieć, skóra/pióra) obok niegramatycznego (np. boże/możem). Tak ukształtowane rymy pełnią funkcję kompozycyjną, delimitacyjną (są wyraźnym sygnałem końca wiersza) oraz rytmizującą wypowiedź podmiotu. Wraz z zestrojami akcentowymi kształtują foniczną postać tekstu, wpływając w wybitny sposób na jego melodyjność.

Piosenka, rozpoczynająca się subtelną aluzją do hymnu *Czego chcesz od nas Panie*, przybrała formę modlitewnej medytacji starego poety, świadomego przebytej drogi życiowej, własnego talentu oraz nieoszacowanej wartości istnienia. Pomimo że w dwóch pierwszych zwrotkach zaimki i osobowe formy czasownika sugerują podmiot zbiorowy (nas, mamy, gnębimy, nam itp.), wypowiada się sam Kochanowski, snujący refleksje na temat uniwersalnej kondycji ludzkiej, a następnie wspominający własne doświadczenia z pobytu na dworze królewskim

²² Zob. L. Pszczołowska, *Jan Kochanowski*, [w:] eadem, *Wiersz polski*, Wrocław 2001, s. 57–72.

Jagiellonów. Kaczmarek wybiera ostatni etap z życia poety – okres czarnoleski, który rozpoczął się około roku 1571, a zakończyła go w 1584 r. nagła śmierć Kochanowskiego na atak serca w Lublinie. W tym czasie poeta napisał parafrazę *Księgi Psalmów, Treny*, a ostatnie lata twórczej pracy spędził na porządkowaniu i przygotowaniu do druku swojej spuścizny.

Na podstawie znajomości faktów z biografii Kochanowskiego możemy wywnioskować, że ukazany w wierszu poeta ma około 50–54 lata. Jego słowa świadczą o pogodzeniu się ze śmiercią najbliższych, czyli wypowiadać je musi już po napisaniu *Trenów*, powstałych w roku 1580. W epoce renesansu średnia długość życia była znacznie krótsza niż w dzisiejszych czasach – ze względu na niski stan higieny, medycyny, epidemie groźnych chorób oraz liczne wojny mało kto dożywał sędziwego wieku²³. Człowiek pięćdziesięcioletni był już uważany za starożytnego, a osiągnięcie sześćdziesiątego roku życia stanowiło cezurę, po której należało spodziewać się rychłej śmierci (w mentalności zbiorowej to przekonanie utrwalone zostało przysłowiowym stwierdzeniem „Jak po kopie, to po chłopie”²⁴).

Jan Kochanowski wykreowany w piosence Kaczmarek zdaje sobie sprawę ze zbliżającego się kresu własnego życia, o czym mówią słowa: „A ja żyję w lat bogactwie, co mi schyłek słodzi” oraz metafora miodu, którego coraz szybciej ubywa (ostatnia zwrotka). Przeżył, przecierpiał i przemyślał najtrudniejsze doświadczenia zesłane przez los. Pomimo że Kaczmarek nie pisze o nich bezpośrednio (np. nie wspomina rodzinnej tragedii, związanej ze śmiercią brata i dwójki dzieci – te bolesne wydarzenia jedynie sugerować mogą słowa „Tyłu bliskich i dalekich dzień po dniu odchodzi”), świadectwem pogodzenia się renesansowego twórcy ze wszystkimi kaprysami zmiennej fortuny jest wymowa ostatniej zwrotki oraz spokojna linia melodyczna piosenki. Taka kreacja postaci zgodna jest z przesłaniem utworów powstałych u schyłku życia Kochanowskiego – m.in. dwa ostatnie, konsolacyjne treny ukazują go jako twórcę dojrzałego, który przeżył załamanie filozoficzne – religijne, ale zdążył jeszcze przed śmiercią odbudować utracony ład.

W wierszu obecne są dwa zwroty do adresata. *Incipit* utworu stanowi modlitewne wyznanie, skierowane do Boga („Tak nas Panie obdarzasz”); drugim odbiorcą okazuje się być uroda życia, obrazowana metaforą coraz słodszej, kończącego się miodu („Im mniej cię co dzień, miodzie – tym mi smakujesz słodziej”). Utwór wpisuje się w tradycję liryki wyznania, liryki medytacyjnej oraz liryki refleksyjnej. Głos w dyskusji o człowieczeństwie i wartości istnienia oddany został największemu poecie doby renesansu, który przemawia językiem swojej epoki. Subtelnie zastosowany zabieg stylizacji językowej (użycie archaizmów –

²³ Zob. Z. Kuchowicz, *Z badań nad stanem biologicznym społeczeństwa polskiego od schyłku XVI do końca XVIII wieku*, Łódź 1972.

²⁴ *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1969, t. 1, s. 268, hasło ‘chłop’ nr 135. ‘Kopa’ – sześćdziesiąt sztuk.

np. wżdy, obłąpić, drzewiej, popsował), charakterystyczny dla form pastiszowych, uwiarygodnia kreację podmiotu.

Teologia piosenki zgodna jest z renesansową myślą o Bogu kochającym człowieka i obdarzającym go szczerze licznymi darami, w twórczości Kochanowskiego znaną przede wszystkim z *Pieśni XXV Ksiąg wtórych*. Nieskończona hojność Boga wobec człowieka, stanowiąca powód zachwyty, wiodącego podmiot zbiorowy hymnu do modlitewnego dziękczynienia („Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?/ Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?”²⁵), w piosence Kaczmarzkiego zestawiona została na zasadzie kontrastu z ludzką niewdzięcznością, nieumiarkowaniem i nieumiejętnością cieszenia się z Boskich darów („Tak nas Panie obdarzasz, wżdy nam zawsze mało”).

W przeciwieństwie do relacji ludzi wobec Boga ukazanej w hymnie Kochanowskiego (wdzięczność, zaufanie, miłość, oddawanie chwały), relacja ta w piosence Kaczmarzkiego okazuje się być trudna, zawiła i skomplikowana. Człowiek, pragnąc pojąć najgłębsze tajemnice losu, „po swojemu pasuje się ze Stwórcą”. Metafora pasowania się, czyli zmagania, walki, świadczącej o braku pokory i chęci wydarcia tajemnic Boskich, nie przypomina ufnej postawy zachwyconego Bogiem podmiotu, wypowiadającego słowa „Wdzięcznym Cię tedy sercem, Panie, wyznawamy”²⁶, ale bliska jest obrazowi walki Jakuba z aniołem, opisaney w *Księdze Rodzaju* (Rdz 32,25–31). Stanowi także subtelną aluzję do doświadczeń samego Kochanowskiego, negującego w *Trenach* opatrność Boską oraz wiarę w życie przyszłe. (Zob. obraz „nieznajomego wroga”, mającego cechy antycznego *fatum*: „Kogo kiedy pobożność jego ratowała?/ Kogo dobroć przypadku złego uchowała?/ Nieznajomy wróg jakiś miesza ludzkie rzeczy/ Nie mając ani dobrych, ani złych na pieczy”²⁷. Podważenie wiary w życie pozaziemskie najpełniej uwidacznia się w skierowanym do Urszulki dramatycznym pytaniu: „Gdziekolwiek jest, jeśli jest”²⁸).

Finał człowieczego pasowania się ze Stwórcą okazuje się żałosny – walcząc z Bogiem, człowiek dręczy siebie, innych, brzydzi sobie życie, wegetuje w lęku, jest rozchwiany emocjonalnie, a wreszcie umiera „taki mądry, jak był w czas poczęcia”. Nie nauczy się jednak na cudzych błędach, ponieważ mądrość przyjść może jedynie wraz z wiekiem i doświadczeniem. Odpowiedzią podmiotu lirycznego na problemy wynikające z osobowej relacji wobec Stwórcy okazuje się pobłażliwa akceptacja ułomnych, śmiesznych ludzkich zmagañ, połączona ze świadomością

²⁵ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 279 (*Pieśń XXV*, Ks. II).

²⁶ *Ibidem*, s. 279 (*Pieśń XXV*, Ks. II).

²⁷ *Ibidem*, s. 569 (*Tren XI*).

²⁸ *Ibidem*, s. 568 (*Tren X*).

miłości szczodrobliwego Boga oraz możliwości korzystania z ogromnego bogactwa „duszy skarbcą”.

Antropologia filozoficzna piosenki ujawnia obszerny katalog wad i ułomności człowieczej natury. Wypowiedź podmiotu zaczyna się od opisanie ludzkiej niewdzięczności wobec Boga, której źródło stanowi niedocenywanie otrzymywanych dóbr („za nic mamy, co mamy”), połączone z niczym niepokonaną chciwością („więcej by się chciało”). Pomimo że człowiekowi nie starczy czasu i talentu, by zgłębić dane mu bogactwo duchowe, żyje w poczuciu wiecznego niezaspokojenia i niezadowolenia, płynącym z żądy posiadania. Uporczywe trwanie w takiej postawie („zawsze mało”) przeczy ideałowi mierności, stanowiącemu jeden z fundamentów filozoficznych pieśni Kochanowskiego, który wielokrotnie radził, by człowiek umiał zadowalać się tym, co ma, nie pragnął zbyt wiele i nie zazdrościł innym, ponieważ jedynie takie nastawienie wobec życia daje możliwość zaznawania szczęścia. Poczucie bycia panem własnego losu wiąże się w czarnoleskiej poezji z akceptacją umiaru wobec dóbr świata, połączoną z umiejętnością rozsądnego korzystania z darów losu. Poeta wyznawał:

To pan, zdaniem moim,
Kto przestał na swoim²⁹.

Więc kto będzie chciw na grosz i złoto miłował,
Ten będzie mojej radzie wielce się dziwował.
Nie wiedząc, żem ja z inszej gliny ulepiony;
Ja miernością, a on snąć żądzą przesadzony³⁰.

Brak akceptacji umiaru, wieczne pretensje oraz żale wobec kaprysów zmiennej fortuny, uniemożliwiają człowiekowi smakowanie radości istnienia.

Podmiot liryczny piosenki to świadomy słabości ludzkiej natury realista, który świetnie zdaje sobie sprawę z rozziwu między ideałami a codziennością. Dlatego nie wywyższa się ani nie poucza innych, ale wyznaje Bogu prawdę o ludzkiej chciwości, tak jak na spowiedzi wyznaje się grzechy. Kreacja Kochanowskiego pokazuje jego dojrzałość w aspekcie rozumienia i przyznawania się do własnych niedoskonałości; tę trudną dojrzałość, która jest owocem życiowych doświadczeń, najboleśniej chyba wypowiedzianych w *Trenie IX* („Terazem nagle z stopniów ostatnich zrzucony/ I między insze, jeden z wielu, policzony”³¹).

Właśnie jako „jeden z wielu”, a nie „z inszej gliny ulepiony”, Kochanowski z piosenki Kaczmarskiego wyznaje ludzkie grzechy i nadużycia wobec ciała, których konsekwencją jest brak radości życia. Ułomności fizyczne umęczonego nie-

²⁹ *Ibidem*, s. 231 (*Pieśń V*, Ks. I).

³⁰ *Ibidem*, s. 116 (*Marszałek*).

³¹ *Ibidem*, s. 568 (*Tren IX*).

umiarkowaniem ciała bezpośrednio przekładają się na jakość istnienia – jest ono niezdadne „do snu ni kielicha”, przez co tak silnie dominuje nad sferą duchową, że uniemożliwia przeżywanie fascynacji szczodrymi darami Boga. Zastosowanie przez Kaczmareckiego typowego dla jego twórczości zabiegu instrumentacji głoskowej, odwołującej się do warstwy dźwiękowej tekstu³² (ciało „trzeszczy, cieknie i tęchnie, wzdyma się wzdycha”), potęguje moc oddziaływania poetyckiego słowa – odbiorca wręcz namacalnie przekonuje się o ograniczeniach słabej, cielesnej natury.

Dojrzałość człowieka przejawia się nie tylko w przyznawaniu się do niedoskonałości oraz niewłaściwego postępowania, ale też w przebaczeniu samemu sobie, dlatego zdaniem podmiotu nie warto żałować zmarnowanych lat – rozważanie popełnionych błędów już niczego nie zmieni („Próżno żałować, czego nie szło zachować”). Życiowa mądrość, polegająca na właściwej ocenie różnorodnych dóbr, zawsze przychodzi późno, ponieważ stanowi efekt doświadczenia. Potwierdzeniem tej myśli są trzy paralelne przykłady – żaka, który boczy się na profesorów; martwych, których nie chcą słuchać żywi oraz wnuków, którzy nie wyciągną właściwych wniosków z życia przodków.

Ukazany w kolejnym fragmencie piosenki obraz renesansowego dworu dopełnia katalogu ludzkich win i ułomności, których poeta był naocznym świadkiem jako królewski dworzanin („Wiem – bo byłem sekretarzem u króla”). Kaczmarecki daje tu czytelną aluzję do okresu dworskiego w życiu Kochanowskiego, który Janusz Pelc charakteryzuje następująco:

Jan Kochanowski znalazł się w centrum życia kulturalno – towarzyskiego w renesansowej Polsce. Otrzymane beneficja dawały nadzieję późniejszej świetnej kariery, dzięki wymarzonej zapewne i oczekiwanej, wreszcie zaś osiągniętej służbie na dworze królewskim. [...] Pobytu na dworze, a zwłaszcza w królewskiej kancelarii, nie wypełniały tylko przyjemności, żarty czy poważne dyskusje. Zajęcia dworskie były również dość uciążliwe, a praca w kancelarii królewskiej pochłaniała wiele czasu i wysiłku. [...] Wszystko wskazuje, że był to okres bardzo wytężonej pracy pisarskiej, wielkich poszukiwań twórczych, podejmowania wielu inicjatyw, [...] dla kształtowania się osobowości twórcy i rozwoju jego pisarstwa niezwykle doniosłych. Wtedy powstaje większość jego fraszek, a także wiele pieśni i łacińskich elegii³³.

³² Instrumentacja głoskowa: „Celowe uformowanie głoskowej warstwy wypowiedzi, zmierzające do nadania jej szczególnych walorów brzmieniowych i semantycznych. Uformowanie to polega na takim doborze i ugrupowaniu wyrazów w wypowiedzi, że pewne głoski powtarzają się w niej z większą niż przeciętna częstotliwością, w bliskim sąsiedztwie lub określonym porządku” – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 167.

³³ J. Pelc, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980, s. 63, 66–67.

Wyłaniająca się z lektury piosenki ironiczna, zjadliwa krytyka życia dworskiego, w którym karierę mogą zrobić jedynie aferzyści, ignoranci, głupcy, pijacy i złodzieje, zgodna jest ze świadectwem wielu twórców doby staropolskiej. Pomimo że Łukasz Górnicki w *Dworzaninie polskim* (wyd. w roku 1566, wzorowanym na popularnym w całej renesansowej Europie dziele Baltazara Castiglione *Il Cortegiano*) dał wszechstronny wzorzec dobrego dworzanina, idealnej dwórki oraz pana, zaproponowany przez niego model życia, z założenia przecież elitarny, nadawał się do naśladowania jedynie przez nieliczną grupę. Był raczej dalekim od rzeczywistości, niedościgłym ideałem, niezgodnym z powszechnie obowiązującą normą.

Narzekanie na obyczaje dworskie stanowiło popularny temat literatury staropolskiej, połączony często na zasadzie kontrastu z fascynacją modelem bytu ziemiańskiego. W tę tradycję wpisuje się utwór Kaczmarskiego. Podmiot liryczny piosenki, medytując nad słabościami ludzkiej natury, do opisanej już niewdzięczności, chciwości, przelotnych miłostek, wojen, wystawiania zdrowia na szwank, dodaje niecnotliwość, brak moralnego kręgosłupa, odrzucenie jakichkolwiek wartości, chęć użycia (wyszumienia się), podłość, pijaństwo, złodziejstwo, niewiarę oraz skrajną głupotę, połączoną z niekompetencją i ignorancją („A przy tym w nic nie wierzyć,/ Niczego nie umieć”). Postępowanie osób piastujących najwyższe państwowe stanowiska okazuje się niegodne – na ironię losu zakrawa fakt, że upijający się prałat karci innych, a nie potrafi zmienić swojego własnego postępowania, skarbnikiem okazuje się być złodziej, kanclerz został przekupiony przez wrogów, mędrcy uginają się przed głupotą, a zasiadająca w radzie szlachta nie ma należytych kompetencji do sprawowania władzy („nie ma z kim gadać”). Jedyną zaletą w tym obłudnym, pustym i bezwartościowym świecie okazują się być „po komnatach kobiety”. Obecna w tekście ironia, spointowana uwagą o kobietach, pozwala na trafny osąd wad i ułomności natury ludzkiej.

Gorycz doświadczeń dworskich na zasadzie kontrastu zestawiona została w piosence z właściwą kulturze staropolskiej afirmacją mitu szczęśliwości ziemiańskiej. Po ucieczce Henryka Walezego (1574 r.³⁴) Kochanowski opuścił królewski dwór i osiedlił się w dobrach rodzinnych w Czarnolesie, gdzie spędził resztę życia. Tym samym jeden z najwybitniejszych przedstawicieli kultury polskiego odrodzenia ostentacyjnie zrezygnował ze splendorów, uroków oraz przywilejów życia dworskiego, przedkładając nad nie model bytu szlachcica – ziemianina, syntetycznie i wszechstronnie opisany w Rejowym *Żywocie człowieka poczciwego*. Wielu badaczy biografii Kochanowskiego próbowało wyjaśnić przyczyny tej znamiennej ucieczki od wielkiego świata. Pomimo że daleko nam do pełnego zrozumienia motywów postępowania poety, pewne światło rzuca na nie

³⁴ Na temat Henryka Walezego zob. *Krótką historia...*, s. 117–126.

fragment poetyckiego listu pt. *Marszałek*, w którym Kochanowski swoją nieobecność na dworze usprawiedliwiał słowami:

To tylko krótko powiem: dochody szczuplejsze,
Ale myśl bezpieczniejsza i serce wolniejsze³⁵.

Model bytu ziemiańskiego oferował wartości cenniejsze od pieniędzy – wolność serca oraz swoboda myśli umożliwiały prowadzenie życia w zgodzie z własnymi przekonaniami oraz w prawdzie. Ideały niemożliwe do osiągnięcia na królewskim dworze, urzeczywistniały się w folwarku ziemiańskim, owianym mitem „wsi spokojnej, wsi wesolej”.

Literatura szlachecka stworzyła ziemiańską mitologię, której świadectwem jest subtelnie zasygnalizowana w piosence Kaczmareckiego „władza Czarnolasu”. W poezji Kochanowskiego mit szlachcica – ziemianina wymownie ukazuje przede wszystkim *Pieśń świętojańska o Sobótce*, stanowiąca wzór wszelkich staropolskich pochwał wsi. Ład moralny idzie tu w parze ze stabilizacją finansową, gwarantowaną dochodami z folwarku. Poczucie szczęścia płynie też z kontemplacji piękna natury, zmieniającej się w cyklicznych powrotach czterech pór roku. Szlachcic, daleki od chciwości, żądy sławy czy zaszczytów, spokojny o dzień jutrzejszy, żyje w idyllicznym, samowystarczalnym świecie – arkadia urzeczywistnia się w doczesności. Postrzegany w perspektywie arkadyjskiego mitu dwór ziemiański, reprezentujący wartości materialne, moralne oraz określoną kondycję społeczną, na całe pokolenie stał się ostoją polskości.

Wykreowany w piosence Kaczmareckiego poeta nie boi się starości, pomimo że już w dobie renesansu stanowiła ona dla wielu myślicieli i pisarzy tak trudny etap życia, że stała się tematem powszechnej naukowej oraz literackiej dyskusji. Georges Minois pisze:

Dla humanistów starość jest nieproszonym gościem, którego brzydota, niedołęstwo i gadulstwo odbierają istnieniu wszelki urok, a na każde życie prowadzają żalosny koniec. [...] Dla człowieka renesansu, zarówno dla humanisty, jak dla dworzanina starość oznaczała ostateczną porażkę wszelkich usiłowań stworzenia nadczłowieka³⁶.

W literaturze pięknej doby renesansu najpełniej temat lęków przed starością rozwinął Mikołaj Rej, który we właściwej sobie idealizującej wizji rzeczywistości

³⁵ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 116. Adresatem listu poetyckiego jest bądź marszałek nadworny Andrzej Zborowski, bądź Andrzej Opaliński. Kochanowski jako królewski dworzanin podlegał władzy marszałka.

³⁶ G. Minois, *Historia starości: od antyku do renesansu*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 1995, s. 305.

uczył czytelnika akceptacji życia na wszystkich etapach ontogenezy oraz oswajał go z niedomogami podeszłego wieku i wizją rychłej śmierci³⁷.

Kochanowski Kaczmarowski nie obawia się starości z dwóch powodów – nie tylko zgodnie z epikurejską dewizą *carpe diem* potrafił czerpać radość z życia, ale także miał odwagę, by samodzielnie myśleć, co jak się okazuje, nie było wcale łatwe (zob. opisy dworu królewskiego). Wers piosenki „Kto i bawić się umiał i nie bał się myśleć,/ Temu starość niestrasza pod lipowym liściem” nasuwa skojarzenia z fraszką *Do gór i lasów*, w której świadom przebytej drogi poeta cieszy się, że wiele przeżył, zobaczył, a przede wszystkim potrafił na każdym etapie istnienia doświadczać w pełni urody życia.

Obecna w piosence czytelna aluzja do lipowego liścia również odsyła do twórczości Kochanowskiego – tym razem do trzech fraszek o tytule *Na lipę*, poświęconych ulubionemu przez niego drzewu. Czarnoleska lipa dawała w czasie spiekoty pożądany cień, potrafiła ukołysać do snu, pachniała kwieciami, pszczołom oferowała nektar do wyrobu miodu, niekiedy prosiła swojego właściciela o wiersz lub przekomarzała się z nim. Zapraszała wszystkich gości, by pod jej konarami zaznali upragnionego odpoczynku:

Gościu, siądź pod mym liściem, a odpocznij sobie!
Nie dojdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie [...]
Z mego wonnego kwiatu pracowite pszczoły
Biorą miód, który potym szlachci pańskie stoły.
A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie,
Że człowiekowi łąco słodki sen przypadnie.
Jabłęk wprowadzie nie rodzę, lecz mię pan tak kładzie
Jako szczerp napłodniejszy w hesperyjskim sadzie³⁸.

Obrazu lipy utrwalonego w tradycji czarnoleskiej dopełnia po ponad czterech stuleciach obraz ukazany w poezji współczesnej – stary Kochanowski duma pod ukochanym drzewem nad wielkimi i małymi sprawami tego świata. U schyłku życia jawi się on przede wszystkim jako ziemianin, zatroskany o ilość i jakość plonów („czy się zboża wykłoszą”). Badania nad biografią poety potwierdzają ten fakt – Janusz Pelc pisze:

Posiadamy dowody, iż w ostatnich latach życia wykazywał on [Jan Kochanowski – M. K.] wiele troski o sprawy domu, gospodarki i pomnażanie swych majątności [...]. Zapobiegliwość o przyszłość własną i przyszłość rodziny przejawiona wyraźnie u schyłku życia poety nie była zapewne przypadkowa. Jan z Czarnolasu już

³⁷ Na temat obrazu starości w literaturze odrodzenia zob. M. Krzysztofik, *Czas życia jako paradygmat kultury – starość*. Stanisław Kolakowski „Wiek ludzki” (1584) i Jan Protasowicz „Konterfet człowieka starego” (1597), „Ruch Literacki” nr 6(315)/2012, s. 679–698.

³⁸ J. Kochanowski, *op. cit.*, s. 160 (fraszka *Na lipę*).

w listach do Zamoyskiego z grudnia 1577 i stycznia 1580 narzekał na swe słabe zdrowie. Trzeba było pomyśleć o zabezpieczeniu bytu powiększającej się rodziny³⁹.

Jan z Czarnolasu wykreowany w piosence to także mężczyzna pełen obaw o swoją sprawność seksualną. W tym aspekcie Kaczmarek nawiązuje pośrednio do fraszek obscenicznych, ze względów obyczajowych przemilczanych w dydaktyce szkolnej, a świadczących o nieprzeciętnym dowcipie oraz dystansie Kochanowskiego do spraw ciała⁴⁰.

Rozmyślenia humanisty nad sytuacją społeczno-polityczną w kraju przeplatają się z osobistymi troskami. W ostatnich lata życia pochłonięty był pracą nad porządkowaniem i przygotowaniem do druku swojej twórczości, ale niestety większość jego spuścizny ukazała się pośmiertnie⁴¹, dlatego nawiązanie w piosence do spadającej gwiazdy w tym kontekście jest zapowiedzią zbliżającej się śmierci. Można również doszukiwać się tu dużego znaczenia astrologii w kulturze umysłowej doby odrodzenia, ponieważ jako pseudonauka zdyskredytowana została ona dopiero w dobie oświecenia⁴².

Medytację nad sensem życia kończy w piosence apostrofa do miodu, który w kulturze europejskiej doczekał się bardzo bogatej, różnorodnej symboliki:

Miód symbolizuje związek ze Słońcem (przez swój złocisty kolor), łączność z bóstwem, boską miłość, jądło niebiańskie, pełne szczęście, nirwanę, najwyższe dobro ziemskie i niebieskie, życie i śmierć; obfitość; wiedzę, doświadczenie, mądrość, wtajemniczenie, natchnienie poetyckie; bystry wzrok, wieszczbę; bogactwo duchowe; panaceum; krasomówstwo, przekonywanie; pochlebstwo, fałsz, czułe słówka; słodycz, łagodność, czystość, dziewictwo; honor; drzemkę, ospałość, sen zimowy⁴³.

Z kontekstu słów starzejącego się Kochanowskiego („Im mniej cię co dzień miodzie – / Tym mi smakujesz słodziej”) wywnioskować można, że miód to piękno, powaby, obfitość i słodycz życia, których poeta, świadom rychłego końca, potrafi doświadczać coraz intensywniej. Kochanowski zawsze był człowiekiem, który zgodnie z epikurejską zasadą *carpe diem* umiał „w czas uchwycić” dar istnienia. Teraz, gdy wie, że tego daru pozostało mu już niewiele, tym bardziej potrafi go smakować i cieszyć się nim we wszystkich aspektach oraz ogromnej róż-

³⁹ J. Pelc, *op. cit.*, s. 100–101.

⁴⁰ Zob. np.: *Do Petryły, O proporcycje, O starym, O gospodynie* incipit: Proszono jednej wielkimi prośbami.

⁴¹ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 101–103.

⁴² Na temat astrologii renesansowej zob. M. Krzysztofik, *Przyszłość Europy zapisana w gwiazdach. Renesansowy prognostyk astrologiczny z 1565 roku*, „Ruch Literacki” nr 2(275)/2006, s. 145–167.

⁴³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 226, hasło ‘miód’.

norodności („I słońcem, księżycem,/ Rozkoszą nienasyceń”). Wyznanie liryczne podsumowujące utwór podkreśla typową dla epoki odrodzenia afirmację życia, o którego wartości w miarę upływu lat człowiek przekonuje się coraz głębiej.

W dopracowanej do perfekcji formie pastiszu Kaczmarek przywołuje postać szesnastowiecznego poety w sposób wierny – odwołuje się do faktów z jego biografii, czyni liczne aluzje do jego twórczości, a w przesłaniu utworu w pełni aprobuje wyznawaną przez Kochanowskiego optymistyczną filozofię humanizmu. W przeciwieństwie do *Pana-Rejowego gadania* nie polemizuje z tradycją renesansową, ponieważ docenia jej mądrość, piękno i uniwersalizm. Jan Kochanowski staje się w piosence archetypem artysty – geniusza, zarazem człowieka szczęśliwego, starca pomimo licznych burz spełnionego życiowo oraz pogodzonego z sobą samym i z losem. To zarazem mędrzec, który zna ułudę świata i potrafi uciec przed nią w arkadyjskie zacisze staropolskiego dworu ziemiańskiego, by własnym życiem potwierdzić, że są wartości cenniejsze niż dobra materialne.

Renesansowy humanista nikogo nie poucza ani nie strofuje, ale z właściwym sobie ironicznym dystansem poznawczym myśliciela i filozofa akceptuje niedoskonałą naturę ludzką, ponieważ zdaje sobie sprawę z faktu własnej słabości. Doświadczenie nauczyło go pokory, rozumie więc, że każdy musi uczyć się na swoich błędach. Prawdziwa mądrość może przyjść z wiekiem, ale przychodzi jedynie do tych, którzy „nie boją się myśleć”. Pokój, pogoda ducha, świadomość ułomności człowieka, opieki Boskiej i miłość do życia tworzą mozaikowy, sugestywny obraz geniusza doby odrodzenia, a zarazem budują pomost do czasów współczesnych, które na nowo stawiają pytanie o kondycję człowieczeństwa.

Stańczyk

(1980 wg obrazu Jana Matejki)

Dziś bal na zamku królowej Bony¹
Wytruto myszy zwieszono lampiony
I opłacono śpiewaków
Czuję jak blednie moja twarz błazeńska
Właściem przeczytał o stracie Smoleńska
Ale gdzie Smoleńsk gdzie Kraków

Wiadomość pewna podpisy pieczęcie
Ale królowa skrzywi się z niechęcią
Rachunki bardziej ją troszczą
Zaplatam palce nieskore do gestów
Bo samych wodzów jest tu ze czterdziestu
Na balu dobrze ich goszczą

Gdybym pociągał sznury wielkich dzwonów
To bym z nich dobył najwyższego tonu
I biłbym biłbym na trwogę
A dzwoneczkami na błazeńskiej czapce
Swoją kaduceusz² mając za doradcę
Kogóż przestrzec ja mogę

Stańczyk – wołają – dajcie tu Stańczyka
Już im nie starcza uczta i muzyka
Chcą jeszcze pośmiać się z głupca
Nie jestem dobrym błaznem na te czasy
Lecz wśród jedwabnych i złotych kutasów³
Na mądrość znajdziecie mi kupca

¹ Bona Sforza (1494–1557), żona Zygmunta Starego, królowa Polski od roku 1518.

² Kaduceusz – „symboliczna biała laska heroldów, posłów, będąca oznaką ich nietykalności [...] laska błazna” – W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 448.

³ Kutas – w dobie staropolskiej element zdobniczy ubrań, chwost, pędzel z nici lub sznurków.

Lecz żadna mądrość nie zastąpi przeczuć
Które są przy mnie dzisiaj jak co wieczór
Choćby grano najgłośniej
Siedzę bez ruchu jak wyzbyty mowy
Czemu więc nagle wokół mojej głowy
Dzwoneczki dzwonią żałośnie

To ta kobieta władzy wciąż niesyta
Pisma podmienienia raportów nie czyta
Tajne prowadzi układy
Mówcie że mądra że wielkiego rodu
Że wschodem rządzić ma ręka zachodu
A ja nie cierpię tej baby!

Piosenka *Stańczyk* Jacka Kaczmarskiego jest ekfrazą⁴ słynnego obrazu Jana Matejki, dlatego jej interpretacja obliguje do przypomnienia podstawowych informacji o malarzu oraz jego dziele.

Na malarstwo Matejki (1838–1893) decydujący wpływ wywarła sytuacja polityczna Polski przeżywającej dramatyczne czasy zaborów. Artysta miał przekonanie o ogromnej sile, z jaką sztuka oddziałuje na odbiorcę, dlatego przez tworzenie obrazów historyczno-alegorycznych, stanowiących syntezę jego historyzoficznych sądów, pragnął wstrząsać ludzkimi sumieniami, by budzić ducha narodowowyzwoleńczego. Na płótnach uwieczniał ważne momenty dziejowe, zarówno te, które przypominając świetność Pierwszej Rzeczypospolitej, budziły dumę narodową, jak i te, które miały nakłaniać do refleksji nad przyczynami upadku polskiej państwowości. Obrazy, łączące elementy historyczne oraz alegoryczne, nie stanowią realistycznego odzwierciedlenia faktów i wydarzeń, ale ich autorską interpretację.

Matejko wielokrotnie malował postać Stańczyka, dając mu przy tym własną twarz⁵. O tej szczególnej sympatii wobec Zygmuntońskiego błazna Maria Januszewicz pisze: „Stańczyk jest autoportretem artysty, tylko w szacie trefnisia i stanowi jego swoiste *alter ego* – stan i obraz duszy po wielu doświadczeniach życiowych oraz *porte-parole* twórcy, tego który widział dalej i głębiej od otaczających go ludzi”⁶.

⁴ Ekfrazą (gr. *ekphrasis*) – utwór opisujący dzieło sztuki (malarstwo, rzeźbę itp.). Zob. s. 151.

⁵ Zob. M. Januszewicz, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994, s. 163; J. Krzyżanowski, *Błazen starego króla. Stańczyk w dziejach kultury polskiej*, [w:] idem, *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 378–383.

⁶ M. Januszewicz, *op. cit.*, s. 165.



Jan Matejko, *Stańczyk w czasie balu u królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* (1862)

Obraz *Stańczyk w czasie balu na dworze królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* (olej na płótnie o wymiarach 88×120 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie), który powstał w 1862 r., rozpoczyna w twórczości malarza cykl dzieł podejmujących rozważania nad przyczynami upadku Pierwszej Rzeczypospolitej. Płótno od razu zyskało ogromne uznanie publiczności oraz krytyki. W krótkim czasie stało się bardzo popularne, a przed młodym Matejką otworzyło drogę zawodowej kariery. Do dziś *Stańczyk* funkcjonuje w wyobraźni masowej jako symbol oraz mit patriotyzmu, głębi politycznej rozważ i z troskowania o losy ojczyzny.

Namalowana postać to Stasiu Gąska (gąska – staropol. błazen), czyli Stańczyk, zdrobniale od imienia Stanisław (ok. 1480 – ok. 1560), nadworny błazen królów z dynastii Jagiellonów: Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego oraz Zygmunta Augusta. Stańczyk na trwałe wpisał się w historię kultury polskiej, a także w narodową mitologię. Julian Krzyżanowski pisze: „Dziwna jednak ironia losów czy dziejów sprawiła, że gdy większość strojnych dygnitarzy uległa najzupełniejszemu zapomnieniu, [...] imię Stańczyka żyje dotąd i jest powszechnie znane”⁷.

Dane biograficzne o błaznie królewskim (w tym data urodzin i śmierci) są niepewne. Pochodził z Proszowic pod Krakowem, był wykształcony, znał łacinę. Nosił trójgranną czapkę z dzwoneczkami. Jako osoba bardzo popularna w kręgu kultury dworskiej doby renesansu, słynął z dobrego rozeznania sytuacji politycznej, bystrości umysłu, sprytu, ciętego dowcipu oraz odwagi w mówieniu władcom niepochlebnych prawd. Tradycja przypisuje mu garść anegdot, zuchwałych uwag, dowcipnych i złośliwych powiedzonek. Pisali o nim m.in. Łukasz Górnicki, Mikołaj Rej, Marcin Kromer, Jan Kochanowski, Klemens Janicki, Stanisław Hozjusz, Joachim Bielski; jest jedną z postaci pojawiających się w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego⁸.

Julian Krzyżanowski genezę *Stańczyka* Matejki wiąże z zamieszczoną w *Kronice polskiej* Joachima Bielskiego anegdotą dotyczącą rozmowy błazna z Zygmuntem Starym o utracie Smoleńska:

Tenże Stańczyk, gdy go raz chłopięta opadli i z niego suknią zdarli, aż uciekł do króla. Powiedział królowi (a on go żałował, że go odartło): – Barzej, królu, ciebie drą aniż mnie. Anoć wydarto ci Smoleńsk, a przecię milczysz⁹.

Płótno Matejki nie stanowi dokładnej ilustracji wydarzeń historycznych, ale ich alegorię. Nawiązuje do balu wydanego na dworze przez króla Zygmunta Starego z okazji zwycięstwa pod Orszą (8 września 1514) w trakcie wojny z Moskwą

⁷ J. Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 329.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 328–405.

⁹ *Ibidem*, s. 339.

(1512–1522)¹⁰. Bitwa co prawda została wygrana przez wojska polsko-litewskie, ale nie udało się osiągnąć głównego celu działań wojennych, którym miało być odzyskanie Smoleńska. Na trwałe utraciliśmy jedną z najważniejszych przygranicznych twierdz, strzegących wschodnich rubieży państwa (Smoleńsk nazywano ówczesnie „bramą do Litwy”). To wydarzenie symbolicznie rozpoczęło ekspansję moskiewską na zachód, co w konsekwencji doprowadziło do upadku Pierwszej Rzeczypospolitej.

Wizja malarza zawiera istotne nieścisłości: w roku 1514 żoną Zygmunta Starego była Barbara Zapolya (królowa polska i wielka księżna litewska w latach 1512–1515), z Boną owdowiałą władca ożenił się dopiero w roku 1518. Tytuł obrazu sugeruje, że przyczyną cierpienia Stańczyka jest strata Smoleńska (twierdza została zdobyta przez wojska moskiewskie 31 lipca 1514 r. Na wieść o tym Zygmunt Stary „załamał się i utracił wiarę we własne siły. [...] Zrezygnował z dalszych zabiegów o utrzymanie dotychczasowej pozycji Jagiellonów”¹¹). Jednak dokument leżący na stole po lewej stronie opatrzony jest datą 1533 oraz podpisem *Samogitia* (Żmudź).

Obraz *Stańczyk* przedstawia moment, w którym na dwór królewski dociera informacja o utracie Smoleńska. Namalowana przestrzeń tonie w mrokach; dominują czernie, brązy, czerwień, ciemna zieleń, ugry oraz żółć. Mroczna kolorystyka współgra z ponurym, złowieszczym nastrojem płótna. W pustej komnacie wawelskiej, udekorowanej ciężkimi czarnymi kotarami, na pierwszym planie widzimy samotną postać błazna królewskiego, którego dobrze oświetlona sylwetka kontrastuje z ciemnością tła. Z lewej strony, za oknem, widać granatowe niebo, kontury wieży katedry wawelskiej oraz kometa – zwiastun klęsk i nieszczęść. Z prawej strony obrazu, za szeroko otwartymi drzwiami znajduje się sala balowa, rozjaśniona krwistoczerwonym światłem. Stańczyk, odwrócony plecami do tańczących, w niedbałej pozie siedzi z lekko wyciągniętymi nogami na drewnianym, obitym skórą, masywnym fotelu. Ubrany jest w rozpięty na piersi purpurowy błazeński kaftan, na głowę założył czapkę ze złotymi dzwoneczkami. Palce rąk ma splecione, głowę opuszczoną, wzrok niemo wpatrzony w dal. Na ziemi leży porzucona laska błazeńska, która jest zakończona główką w kapturze z oślimi uszami. Pograżona w zadumie twarz błazna starego króla (autoportret Matejki) zdradza silne emocje smutku, rozpaczy, z troskania, złych przeczuć oraz niepokoju o przyszłość Rzeczypospolitej. W drugiej komnacie, z prawej strony obrazu, trwa bal. Widać majaczące w oddali sylwetki rozbawionych, wesoło tańczących dworzan, którzy nie myślą o dniu jutrzejszym.

¹⁰ Zob. I. Grabska, D. Wasilewska, *Lekcja historii Jacka Kaczmareckiego*, Warszawa 2012, s. 135.

¹¹ D. Wójcik-Górska, *Niedoceniana królowa*, Warszawa 1987, s. 78.

Przejmująca, pesymistyczna wymowa płótna zbudowana została na kontrastach. Zgiełk sali balowej zestawiony jest z przejmującą ciszą komnaty, w której znajduje się Stańczyk, dynamika tańczących sylwetek – ze statycznością jego postaci; nastrój radości, niefrasobliwości, zabawy – z bezradnością i melancholią zamysłonego błazna; krótkowzroczność elit rządzących – z roztropnością polityczną oraz zdolnością myślenia wybiegającego w przyszłość. Porażająca ironia sytuacji sprawia, że role się odwracają – niepoważny królewski trefniś, którego zadaniem jest zabawianie dworskiego towarzystwa, uosabia grozę historii, podczas gdy z natury poważni dostojnicy, którzy powinni troszczyć się o polską rację stanu, bawią się bez troski.

Na płótnie uchwycona została atmosfera zadumy i melancholii¹². Sugestywnie nastrojowa ilustracja przedstawia emocje cierpienia, bólu oraz dramat samotnego Stańczyka, kontemplującego tragiczną wizję historii Pierwszej Rzeczypospolitej.

Dzięki malarstwu Matejki postać błazna ostatnich Jagiellonów na trwałe zakorzeniła się w wyobraźni masowej Polaków. Zatroškany mędrzec, pograżony w ból myśliciel, który jako jedyny przewiduje poważne konsekwencje utraty Smoleńska, w narodowej mitologii urósł do rangi symbolu patriotyzmu i rozważi politycznej czasów Zygmuntowskich. Janusz Bogucki pisze:

Dzięki pierwszoplanowemu ujęciu Stańczyka i silnemu podkreśleniu jego tragicznej, skupionej zadumy, Matejko rozszerzył jakby i uogólnił znaczenie jego osoby. Nie jest to tylko rozumny błazen królewski, który otrzymawszy w czasie zabawy niepomysłną dla kraju wiadomość, przeżywa chwile patriotycznego przynębienia. Treścią obrazu nie jest tu w istocie ani odległa sprawa utraty Smoleńska, ani konkretne zdarzenie w życiu historycznego Stańczyka. Błazen królewski przeobrażony tu bowiem został przez Matejkę w jakiegoś tragicznego myśliciela o ascetycznym obliczu, o oczach zapadłych w głąb, a rozwartych nieruchomo, jakby obejmował jasnowidzącym spojrzeniem całą historię klęsk i całą głębię przyszłego upadku ojczyzny, którego nie przeczuwa nikt na tym świetnym i rozbawionym dworze. Główny bohater jest tu więc jakąś postacią na poły symboliczną, uosobieniem bólu patriotycznego obejmującego całą historię¹³.

Legenda Stańczyka, wykreowana zarówno w plastycznej wizji Matejki, jak i w literackich wcieleniach królewskiego błazna, np. w powieściach *Jan z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicz (1825), *Król zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego (1842) oraz w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego (1901), widzi w tej postaci symbol „rozumnego sceptyka politycznego i zadumanego nad nieszczęsnym losem kraju patrioty”¹⁴.

¹² Poza Stańczyka nasuwa skojarzenia z miedziorytem Albrechta Dürera pt. *Melancholia*.

¹³ J. Bogucki, *Matejko*, Warszawa 1955, s. 73.

¹⁴ W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 1101.

Jacek Kaczmarski ma w dorobku poetyckim około sześćdziesiąt ekfraz, czyli piosenek będących komentarzami do dzieł sztuki. Jedną z nich jest *Stańczyk*, z albumu *Muzeum* (1981), będącego zbiorem utworów poświęconych refleksji nad arcydziełami malarstwa figuratywnego.

Stańczyk stanowi typ ekfrazy dyskursywnej, ożywiającej postać z płótna artysty¹⁵. Piosenka ma budowę stroficzną, składa się z sześciu sześciowersowych zwrotek o regularnych, a także nieregularnych rymach. Ta nieregularność daje efekt mowy potocznej, przez co uwiarygodnia kreację królewskiego błazna. Długie wersy, w zdecydowanej większości 11-zgłoskowe, spowalniające tok wypowiedzi, dynamizowane są wersami krótszymi, głównie 8-zgłoskowcami, dzięki czemu przełamana została monotonia przekazu. Linia melodyczna oraz wykonanie sceniczne współgrają z ponurym nastrojem płótna – w dłuższych wersach słyszymy zagniewanego Stańczyka, samotnie wykrzykującego swą złość na elity rządzące, a następnie, w wersach krótszych, ściszącego ton oskarżycielskiej mowy.

Podmiotem wypowiedzi jest Stańczyk taki, jakim go namalował Matejko, o czym świadczą następujące podobieństwa wobec płótna artysty: informacja o balu na zamku królewskim oraz o utracie Smoleńska, opis zastygłej w bezruchu postaci błazna, mającego zaplecione palce, wzmianka o jego atrybutach (czapce z dzwoneczkami i kaduceuszu). W tok lirycznego monologu w czwartej zwrotce wpleciony został dialog balujących gości, którzy życzą sobie, by błazen zabawiał ich dowcipami. Adresatem wypowiedzi Stańczyka jest w pierwszym rzędzie on sam, z dezaprobatą komentujący bieżące wydarzenia polityczne oraz działania królowej Bony. Samotność błazna, w przejmujący sposób ukazaną na obrazie, podkreślają te fragmenty piosenki, w których Stańczyk żali się, że nikt nie chce słuchać jego przestróg. Utwór jest przykładem liryki wyznania o charakterze *soliloquium* (czyli rozmowy z samym sobą), co koresponduje z wymową płótna.

Kaczmarski dostrzegął w kreacji błazna symboliczną wizję niespostrzeżenie nadchodzącej katastrofy dziejowej. W jednym z wywiadów wyjaśniał:

Stańczyk to cały czas ten wątek, który się pojawia też w *Arce Noego*, a który jest w ogóle zjawiskiem typowym w historii ludzkości, że katastrofa przychodzi w sposób niezauważalny i katastrofa kończy świat, który się wydaje absolutnie bezpieczny i normalny. W momencie, kiedy wszystko wydaje się w porządku, to jest moment, kiedy należy się spodziewać, że coś rąbnie i to skończy. I to jest głośna scena, kiedy Stańczyk dowiaduje się, że Smoleńsk zostaje zajęty i rozumie, że jest to początek końca Polski, jaką znał, ale tylko on to rozumie, natomiast tam za plecami, w otwartych drzwiach, widać, że w najlepsze trwa bal dworski i nikt tego nie traktuje poważnie i on sam uczestniczy w tej grze dworskiej. Wiadomo z przekazów, że był w konflikcie z królową Boną i to pogłębia jego bezsilność.

¹⁵ Na temat typologii ekfraz zob. A. Grodecka, *O możliwościach edukacyjnych ekfrazy poetyckiej*, „Polonistyka” nr 10/2008, s. 27.

I stąd ten obraz dzwoneczków na błazeńskiej czapce, których nikt nie weźmie za dzwony bijące na trwogę. To jest ten głos Kasandry, w który nikt nie wierzy¹⁶.

Błazen ostatnich Jagiellonów, zgodnie z wizją Matejki, w piosence Kaczmareckiego duma nad otrzymaną informacją o utracie Smoleńska, podczas gdy na Wawelu trwa bal. Biesiadujący dworzanie nie dostrzegają jego zatroskania, w ferworze muzyki oraz uctowania przywołują go jedynie w tym celu, by się pośmiać. Tragizm sytuacji Stańczyka potęgowany jest faktem, iż jako trefniś nie ma on mocy wpływania na decyzje królewskich dygnitarzy. Przypisana mu została inna rola społeczna. Chciałby pociągać sznury wielkich dzwonów i bić na trwogę, ale zdaje sobie sprawę z własnej bezradności i bezsilności, związanej z zajmowaną na dworze pozycją. Zamiast wielkich dzwonów, nasuwających skojarzenie z Dzwonem Zygmunta, pozostają mu jedynie żałośnie dzwoniące dzwonki na czapce, zamiast prawdziwego berła – błazeński kaduceusz. Można co najwyżej „pośmiać się z głupca”, nikt natomiast nie będzie poważnie traktował jego ostrzeżeń. Trefniś ma bawić króla i poddanych, nie pasuje natomiast na proroka groźby, przewidującego przyszłe kataklizmy i nieszczęścia. Dlatego z jego ust padają ironiczne, ponure słowa: „nie jestem dobrym błaznem na te czasy”.

Poeta zachowuje ahistoryzmy malarza, ale zarazem subiektywnie komentuje sytuację polityczną na dworze ostatnich Jagiellonów. W piosence, w przeciwieństwie do obrazu, mamy bowiem dwie *dramatis personae* – pierwsza to Stańczyk, a druga, równie ważna, to królowa Bona. Obie silnie zakorzenione w narodowej legendzie i mitologii.

Bona Sforza d'Aragona (1494–1557), z pochodzenia Włoszka z rodu Sforzów, księżąt Mediolanu, od 18 kwietnia 1518 r. królowa Polski, wielka księżna litewska, żona Zygmunta Starego i matka ostatniego z Jagiellonów, Zygmunta Augusta, była osobowością wyjątkową. Posiadała wszechstronne wykształcenie. Warto zauważyć, że w renesansowych Włoszech, w przeciwieństwie do Rzeczypospolitej, kobiety edukowano na równi z mężczyznami. Biegle władała łaciną, językiem hiszpańskim, nauczyła się języka polskiego. Znała literaturę i filozofię starożytną oraz dzieła Ojców Kościoła. Miała doskonałą orientację w historii, administracji, naukach prawnych, a nawet teologii. Interesowała się muzyką, śpiewem, tańcem, lubiła jazdę konną, polowania, grę na instrumentach muzycznych. Opinie historyków na temat rządów Bony są podzielone i do dziś trwają dyskusje nad rzeczywistą rolą, jaką ta nieprzeciętna Włoszka odegrała w dziejach naszego narodu oraz Europy¹⁷. Danuta Wójcik-Górska o królowej pisze:

¹⁶ Rozmowa z J. Piątek, <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/stanczyk/> [10.02.2017].

¹⁷ Zob. M. Kosman, *Królowa Bona*, Warszawa 1971, s. 5–9; M. Bogucka, *Bona Sforza*, Wrocław 1998, s. 248–251.

Wydana za mąż za człowieka znacznie od siebie starszego, zastała w jego kraju nieznanym jej dotąd sposobem rządzenia, z którym musiała się oswoić. Bardzo szybko weszła w sprawy państwowe. [...] Jako żona, zajęła przy królu pozycję przyjaciela i doradcy. Dążyła do przywrócenia Polsce mocnej pozycji w Europie Wschodniej, bardzo osłabionej po kongresie wiedeńskim¹⁸.

Przez kilka stuleci ciążyła na postaci Bony czarna legenda, ukazująca ją w bardzo złym świetle. Działalność królowej spotkała się bowiem z ostrą opozycją elit magnackich oraz szlachty, która obawiała się wzmocnienia władzy królewskiej. Ambitnej Włoszce zarzucano intryganctwo, trucicielstwo (przedwczesne zgony synowych), chciwość, egoizm, sprzedawanie państwowych urzędów, obsadzanie stanowisk swoimi faworytami, despotyzm, uprawianie miłostek, a nawet czarów. Wrogów raził jej wybuchowy temperament, nerwowość i wielomówność. Oskarżano ją o niepomysłowość i kierowanie starzejącym się, bezwolnym mężem. Obarczano winą za złe wychowanie syna, jego demoralizację oraz za skonfliktowanie się z nim. Próbowano na wypadek śmierci Zygmunta Starożytnego pozbawić ją opieki nad małoletnim Zygmuntem Augustem. Wysuwano zarzut braku troski o zamążpójście córek Anny i Katarzyny (uważano, że skąpa matka nie chciała im dać należytych posagów). Złą legendę podsycił również fakt wywiezienia przez królową olbrzymich skarbów za granicę. Widziano w niej chciwą złodziejkę, nie zauważono natomiast, że wniosła wielki posag oraz dzięki zaradności i gospodarności pomnożyła własny majątek. Ostre spory szlachty budziła sprawa odzyskania tzw. sum neapolitańskich, czyli kwoty około 430 tysięcy dukatów w złocie, które Bona pożyczyła Filipowi II. Dziś są one symbolem fikcji ekonomicznej oraz ogromnej, nieosiągalnej sumy pieniędzy.

Polaków, przyzwyczajonych do modelu władzy, w którym królowa jest podporządkowana mężowi i zajmuje się głównie sferą religijną oraz kulturalną, raziło bezprecedensowe postępowanie Bony, przejawiającej szerokie ambicje polityczne, gospodarcze i społeczne. „Jedyna Włoszka na polskim tronie była indywidualnością wśród polskich monarchiń wybitną”¹⁹. Rzeczywiście, Polska nigdy jeszcze nie miała takiej władczyni. Maria Bogucka zarzuty wobec Bony komentuje następująco:

Bona naraziła się swą aktywnością wszystkim: magnatom od lat przekupywanym przez Habsburgów, zmontowaniem antyhabsburskiej partii, całej szlachcie projektami reform i wzmocnienia tronu, wszystkim zaś – rozwijaniem działalności gospodarczej i powiększaniem domeny królewskiej, pomyślanej jako baza silnej władzy. Ten program musiał w Polsce budzić wściekłość i oburzenie. Także jako żona wodząca za nos starego, mniej uzdolnionego męża, jako kobieta jawnie mieszająca się do polityki i pragnąca rządzić mężczyznami, musiała działać Polakom

¹⁸ D. Wójcik-Górska, *op. cit.*, s. 247.

¹⁹ M. Kosman, *op. cit.*, s. 328.

na nerwy. Co gorsza, była przy tym cudzoziemką – popędliwą, władczą Włoszką, nieskorą do podporządkowania się polskiemu obyczajowi²⁰.

Bezpodstawność oskarżeń pod adresem królowej zweryfikowali historycy. Uważają oni, że posiadała liczne zalety umysłu oraz charakteru, dzięki którym rozwinęła szeroką działalność polityczną, gospodarczą, społeczną i kulturalną. Zarzuty o rozwiązłość seksualną królowej są fałszywe, a posądzanie o otrucie synowych jest bezpodstawne i krzywdzące. Jako żona była wierną towarzyszką, przyjaciółką i doradczynią Zygmunta Starego, dbającą o autorytet męża. Troskliwie zajęła się dziećmi Zygmunta Starego z poprzedniego małżeństwa. Cechowała ją nieprzeciętna inteligencja, roztropność, realizm polityczny, dalekowzroczność, ogromna energia, duma, gospodarność, oszczędność, wytrwałość, pracowitość, lojalność wobec przyjaciół i zapobiegliwość.

Wkrótce po przybyciu do Rzeczypospolitej zorganizowała swoje stronnictwo, mające na celu realizację dalekosiężnych planów dynastycznych oraz politycznych. Miała realny wpływ na Zygmunta Starego. Konsekwentnie dążyła do wzmocnienia władzy królewskiej, powiększenia skarbu państwa oraz zbudowania silnej dynastii. Doprowadziła do koronacji 10-letniego Zygmunta Augusta *vi-vente rege*, czyli za życia jego ojca. W polityce zagranicznej była zwolenniczką sojuszu z Francją, a zarazem zagorzałą przeciwniczką dynastii Habsburgów.

Królowej przeciwni byli bogacący się kosztem państwa magnaci o orientacji prohabsburskiej: „Opozycja, jaka powstała przeciw energicznej królowej i jej reformom, składała się z odsuniętych od władzy magnatów, którym odebrano zawłaszczone nieprawnie olbrzymie tereny, należące do majątku wielkiego księcia Litwy”²¹. Ze szlachtą skonfliktowała ją akcja wykupu oraz porządkowania granic królewszczyzn. Zaradność Bony stała się powodem zawiści poddanych: „Widok, jak rośnie fortuna obrotnej i gospodarnej Włoszki, pozwalający mniemać, że oto wkrótce król przestanie być tak bardzo zależny od uchwał podatkowych sejmu, zaniepokoił szlachtę”²².

Na negatywnej ocenie królowej zaważyła również ksenofobia szlachty oraz lęk przed absolutystyczną formą władzy. Bona natomiast zarzucała szlachcie chciwość, warcholstwo, egoizm, krótkowzroczność, brak patriotyzmu. W wyniku ostrego konfliktu w 1537r. doszło nawet do rokoszu (tzw. wojna kokosza).

W znamiennej zatytułowanej monografii *Niedoceniana królowa* Danuta Wójcik-Górska podkreśla troskę Bony o polską rację stanu. Wśród niekwestionowanych zasług monarchini dla Rzeczypospolitej przypomnieć należy roztropne prowadzenie polityki zagranicznej, powstrzymanie naporu niemieckiego (wystę-

²⁰ M. Bogucka, *op. cit.*, s. 226.

²¹ *Ibidem*, s. 208.

²² *Ibidem*, s. 204–205.

powanie przeciw ekspansji Habsburgów w Europie Środkowej), zawarcie pokoju z Turcją, walkę z anarchicznym polskim możnowładztwem, ożywienie kontaktów z Włochami, przeszczepianie na grunt polski kultury włoskiego renesansu, zabezpieczenie jednemu synowi sukcesji tronu, znakomite projekty reform, energiczne administrowanie dobrami królewskimi, przeprowadzenie akcji wykupu zastawionych królewskich, powiększenie skarbu królewskiego, dbałość o rozwój miast, kościołów, parafii, rzemiosła oraz gospodarki, opiekę nad zamkami przygranicznymi, wkład w ogrodnictwo, wzniesienie na własny koszt licznych budowli. Nieprzeciętna Włoszka:

Od młodości przygotowana do rządzenia, okazała się dobrym i przewidującym politykiem, a przy tym gospodarną właścicielką swoich licznych majątków. Niestety, system polskich rządów, brak dobrych dyplomatów, kierujących się własnym programem, nie sprzyjały jej działalności. Wszystkie dobre chęci, przezorność i dalekowzroczność ocenione zostały przez współczesnych jako żądza władzy, zachłanność i intrygantwo²³.

Los okazał się dla królowej niesprawiedliwy i tragiczny. Niedoceniona, zniechęcona przez poddanych, skonfliktowana z ukochanym synem, po śmierci Zygmunta Starego opuściła Rzeczpospolitą. Zmarła w Bari, osamotniona, otruta i zdradzona przez najbliższych współpracowników:

Piękna księżniczka włoska, mądra i wykształcona, w polskich warunkach przemieniona została w symbol zła. Gdy opuszczała Polskę, prawie nikt jej nie żałował. Szybko też zapomniano o jej faktycznych zasługach dla państwa i kultury. Coraz odważniej powtarzano natomiast opinię o trucicielce, nienawidzącej wszystkiego co polskie²⁴.

Czarną legendę królowej utrwaliła literatura piękna, poczynając od czasów renesansu ukazująca Bonę w złym świetle. Nie szczędził jej złośliwych uwag Mikołaj Rej. W *Żwierzyńcu*, w którym występuje zarówno Bona, jak i Stańczyk, królowa przedstawiona jest jako przemądrzała Włoszka:

Bona była przewiskiem, skutkiem – jako komu²⁵;
Wielkiej była zachości i z wielkiego domu.
Rozum miała, że i dziś ta niewieścia główka
Sławna w Polsce, i długo pamiętne jej słówka.
Włoszka była z narodu, gdzie się rozum rodzi,

²³ D. Wójcik-Górska, *op. cit.*, s. 234.

²⁴ *Ibidem*, s. 256.

²⁵ Gra słów: Bona (łac. *bona* – dobra) była dobra z imienia, natomiast z postępowania, zależy dla kogo.

Naślachetniejszy klenot, lecz, co nazbyt – szkodzi²⁶.
Tam sie ta zacna pani w młodości ćwiczyła,
Gadajże, którego z tych więcej zachwycała²⁷.

Warto przypomnieć, że wstępie do *Żwierzynica* Rej oddaje głos Stańczykowi, w którym widzi człowieka słynącego z mądrości, rozważli oraz umiejętności dawania trafnych rad²⁸.

Pisarze podążyli drogą powielania chwytliwych stereotypów mentalnych: Bony – czarnego charakteru, herod-baby, truciicielki i intrygantki, złej teściowej, chciwej staruchy. Na zasadzie kontrastu zestawiano ją z Barbarą Radziwiłłówną, której biografia doskonale pasowała do roli nieszczęśliwej synowej, znienawidzonej i szykanowanej przez złą królową oraz niewinnej patriotki, bezgranicznie kochającej Zygmunta Augusta. Przedwczesna śmierć Barbary czyniła z niej w narodowej mitologii idealną bohaterkę tragicznej miłości oraz ofiarę dworskich intryg. W takim duchu powstało kilka powieści i dramatów, m.in. oskarżycielski wobec Bony, idealizujący Zygmunta Augusta i Barbarę dramat autora naszego hymnu narodowego, Józefa Wybickiego, pt. *Zygmunt August* (1783). Legendę złej królowej utrwaliła bardzo popularna aż do początków XX w. tragedia Alojzego Felińskiego *Barbara Radziwiłłówna* (1817). Bona jest tu mściwą truciicielką synowej i złodziejką. Józef Ignacy Kraszewski w powieści *Dwie królowe (Bona i Elżbieta): powieść historyczna* (1884) oskarża ją o złe traktowanie pierwszej żony Zygmunta Augusta. Elżbieta Habsburżanka to niewinna ofiara okrutnej, mściwej teściowej.

W powieści *Jan z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicza, będącej obrazem epoki jagiellońskiej, pojawia się zarówno Bona, jak i Stańczyk. Królewski błazen występuje tu w roli krytyka swoich czasów. Gromi grzechy narodu, przewiduje ich następstwa dla przyszłych pokoleń oraz broni małżeństwa Zygmunta Augusta z Barbarą Radziwiłłówną. Do Bony ma wrogi stosunek. Jako zagorzały przeciwnik królowej cieszy się, że wyjechała do Włoch.

W mentalności powszechnej utrwaliły się negatywne przysłowia o Bonie – np. „Stare Denisko, dobre panisko, królowej Bonie dłubał w ogonie”²⁹, „Za królowej Bony były kiepskie żony i za Batorego niewiele dobrego”³⁰.

²⁶ Nadmiar rozumu jest szkodliwy. Złośliwość polega na zadaniu pytania, czy Bona nie miała zbyt wiele rozumu.

²⁷ M. Rej, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Wrocław 2006, s. 305.

²⁸ *Ibidem*, s. 293–294.

²⁹ *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1969, s. 135, hasło ‘Bona Sforza’ nr 2 – „Sprośny koncept oparty na znaczeniach wyrazu ogon jako trenu i tyłka, z osobami wymienionymi nie mający nic wspólnego”.

³⁰ *Ibidem*, nr 4.

Niekorzystny wizerunek Bony został częściowo przełamany dzięki biograficzno-historycznemu serialowi telewizyjnemu pt. *Królowa Bona* (1980–1981), do którego scenariusz napisała Halina Auderska.

Literackie stereotypy zakorzeniły się tak silnie w narodowej mitologii, że ich weryfikacja jest niezwykle trudna. Piosenka *Stańczyk* jest najlepszym przykładem tego zjawiska. Kreację malarską Matejki poeta uzupełnia bowiem surową oceną postępowania Bony i rozbawionych, bezmyślnych dworzan. Zarzuty, które padają pod adresem królowej, zbieżne są z oskarżeniami, jakie wysuwała wobec niej szlachta. Bona bardziej troszczy się o pieniądze niż o polską rację stanu („Rachunki bardziej ją troszczą”), dlatego na tragiczną wieść o Smoleńsku reaguje jedynie niechętnym grymasem twarzy. Rzeczywiście jako zaradna monarchini dbała o sprawy finansowe. Maria Bogucka pisze: „Troszczyła się, aby rachunki i rozliczenia pieniężne były prowadzone dokładnie i zgodnie z jej instrukcją [...] była gospodarna i zapobiegliwa i tego samego wymagała od swoich ludzi”³¹. Natomiast w roku zdobycia Smoleńska nie była jeszcze królową Rzeczypospolitej, więc opisana w piosence reakcja królowej jest czystą fikcją literacką.

Ostatnia zwrotka pisana jest w surowym, oskarżycielskim tonie. Pomimo że słyszymy głosy o mądrości i zaszczytnym pochodzeniu królowej, w oczach Stańczyka jawi się jako żądna władzy intrygantka, która podmienia pisma i nie czyta raportów. Kolokwialne, nienawistne słowa kończące piosenkę „A ja nie cierpię tej baby!”, odzierają królową z przynależnej jej godności i majestatu.

Stańczyk Jacka Kaczmarskiego powiela utrwalone w narodowym *imaginarium* stereotypy zarówno Stańczyka – politycznego mędrca, jak i Bony – złej królowej. Poeta, który przecież doskonale znał historię oraz kulturę Pierwszej Rzeczypospolitej, nie zdobywa się na ich rzeczową weryfikację. Piosenka ani nie mówi o zasługach Bony, ani nie poddaje w wątpliwość mądrości błazna, który nie dostrzega pozytywnych aspektów rządów królowej.

³¹ M. Bogucka, *op. cit.*, s. 200.

Z XVI-wiecznym portretem trumiennym – rozmowa

(06.02.1993)

Nie patrz na nas z wyrzutem pyszny szalawiło¹,
Bądźże z sercem otwartym dla dzieci swych dzieci.
Od twoich czasów sławnych tyle się zmieniło,
Że aż szkoda zwracać tym głowę Waszeci².

Mało wiemy o tobie, coś na Turka chadzał³,
Węgry królem obierał⁴ i trutował Szweda⁵,
Ale patrzył i tego, by obrana władza
Nie zabrała ci czasem, czegoś sam jej nie dał.

A nie dałeś jej prawa, by ci grozić drewnem⁶
Bo przed Bogiem za posła nie chcesz Jezuitę,
By na takie cię pola mogła słać bitewne,
Gdzie krew i rany – twoje, a cudze profity⁷.

¹ Szalawiła – żartobliwie o osobie lekkomyślnej; świszczypała, lekkoduch, trzpiot.

² Waszec – wasza miłość, waszmość (tytuł używany między szlachtą).

³ Na Turka chadzał – aluzja do wojen polsko-tureckich, które rozpoczynają się u schyłku XV w. Ich nasilenie przypada na stulecie XVII (słynna odsiecz wiedeńska Jana III Sobieskiego w 1683 r.) Kończy je traktat pokojowy, zawarty w Karłowicach w 1699 r.

⁴ Węgry królem obierał – w XIV w. Polskę i Węgry łączyła unia personalna. Po bezpotomnej śmierci Kazimierza Wielkiego (1370 r.) na tron polski wstąpił król węgierski Ludwik Andegaweński (1370–1382), a następnie jego młodsza córka Jadwiga (wyszła za mąż za Władysława Jagiełłę, zmarła po porodzie w roku 1399). Korzenie węgierskie miał też wybrany królem na drugiej wolnej elekcji książę Stefan Batory, syn wojewody siedmiogrodzkiego (panował w latach 1576–1586). Najprawdopodobniej Jacek Kaczmarski ma na myśli Batorego, o czym świadczy tytuł piosenki (rozmowa jest z portretem z XVI wieku).

⁵ Trutował Szweda – aluzja do wojen polsko-szwedzkich, które rozpoczynają się w XVI w. Ich nasilenie przypada na stulecie XVII (potop szwedzki 1655–1660 r., zakończony pokojem w Oliwie w 1660 r.).

⁶ Grozić drewnem – fragment wieloznaczny, niejasny; być może chodzi o symbol Braci Polskich (drewniany miecz) lub o drewniany krzyż lub po prostu o drewnianą trumnę.

⁷ Profity – korzyści.

A my, co rusz, to przed kimś
Kolejnym – na kolanach;
Dalekośmy odeszli
Od siły Waszmość Pana.
Po wciąż to nowych dworach
Pętamy się nie w porę;
Kochamy się w honorach⁸,
Nie znamy się z honorem.

Łypnij⁹ na nas łagodniej okiem wyrazistym
Co widziało królestwa twojego Wiek Złoty¹⁰,
Zamiast łajać nas z trumny za sprawą artysty,
Że są czasy kolosów i czasy miernoty.

Rzymskim prawem się szcycisz¹¹ opartym na sile;
Dłoń złocisty pas¹² maca, kręci wąs sumiasty;
Ale wyrozumiałość – to siły przywilej
Urodzony z rozumu na twój wiek szesnasty.

Czemuś synów nie uczył, z czegoś sam korzystał,
Że czapka rozum grzeje, by nie skapiał chyłkiem?¹³
Rychło jeden za drugim – poseł czy statysta¹⁴ –
Czapkowali¹⁵ rozumem, a myśleli tyłkiem.

I my – na byle słowo
Na tylne stajem łapki;
W zawiei z gołą głową
Szukamy własnej czapki¹⁶.

⁸ Honory – odznaczenia, dostojęństwa, godności, oznaki czci i szacunku.

⁹ Łypnąć – spojrzeć groźnie lub ukradkiem.

¹⁰ Wiek złoty – złoty wiek kultury polskiej. Tak określa się w naszej historii wiek XVI, czasy świetności gospodarczej, ekonomicznej, naukowej, politycznej i kulturalnej. Niektórzy naukowcy zamykają złoty wiek w okresie najbujniejszego rozkwitu renesansu, tj. od 1543 r. (ukazanie się drukiem *De revolutionibus orbium coelestium* Mikołaja Kopernika, *Krótkiej rozprawy* Mikołaja Reja, śmierć Klemensa Janickiego) do roku 1584 (śmierć Jana Kochanowskiego).

¹¹ Rzymskim prawem się szcycisz – prawo rzymskie było podstawą dla całego średnio-wiecznego i wczesnonowożytnego systemu prawnego.

¹² Złocisty pas – aluzja do pasa, który był typowym elementem ubioru szlachcica. Zob. *Z pasa słuckiego pożytek*, s. 97–105.

¹³ Skapieć chyłkiem – szczeniąc, zmarnieć niepostrzeżenie, ukradkiem.

¹⁴ Statysta – dawniej mąż stanu, polityk.

¹⁵ Czapkować – zdejmować przed kimś czapkę, czołobitnie kłaniać się.

¹⁶ Aluzja do *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

W tym, co zostało z włości¹⁷
W dziedzictwie po waszmościach –
Brakuje nam mądrości,
Kochamy się w mądrościach¹⁸.

Patrz na nas jak uważasz, pyszny szalawiło,
Jest czego ci zazdrościć, jest i za co karcieć.
Choć dawno już cię nie ma – cennie ci się żyło,
A ci, co się cenili – byli tego warci.

Znaczyło słowo – słowo, sprawa zaś gardłowa¹⁹
Kończyła się na gardle – które ma się jedno;
Wtedy się wie, jak życie w pełni posmakować,
A ci, w których krew krąży – przed śmiercią nie bledną.

Koniem dla nich istnienie! – Trzeba znać ogiera;
Pięści słucha, czy pieśni, czy rwie się w step czy w tłum;
I umieć nie spaść, kiedy piersi pęd rozpiera
A spadłszy, szepnąć jeszcze – *eques polonus sum*!²⁰

A my, nie z własnej winy,
Aż się przyznawać hadko²¹ –
Nie znamy już łaciny
I z polskim nam niełatwo.
Lecz ujrzy przodek w grobie
Na co nas jeszcze stać:
Bo się kochamy – w sobie!
Nie pragnąc – siebie – znać!

Tytuł piosenki Jacka Kaczmarskiego odwołuje się do charakterystycznego dla kultury staropolskiej rodzaju malarstwa funeralnego²², którym był portret trumienny, występujący jedynie na terenie Rzeczypospolitej²³. Portret trumienny pojawił się pod koniec stulecia szesnastego (jednym z pierwszych jest portret wyjęty z trumny Stefana Batorego), a zanikł u schyłku osiemnastego wieku. Najprawdopodobniej z Wielkopolski rozprzestrzenił się na pozostałe dzielnice kraju. Stanowił ważny element typowych w dobie baroku pompatycznych uroczystości

¹⁷ Włości – posiadłość ziemska.

¹⁸ Mądrości – wyraz w liczbie mnogiej użyty jest ironicznie na określenie mądrości pozornej.

¹⁹ Sprawa gardłowa – w sądownictwie staropolskim tak nazywano sprawę, która mogła zakończyć się wyrokiem śmierci.

²⁰ *Eques polonus sum* (łac.) – jestem polskim szlachcicem.

²¹ Hadko – wstyd.

²² Funeralny (łac.) – pogrzebowy.

²³ Zob. T. Chrzanowski, *Portret staropolski*, Warszawa 1995, s. 110.

pogrzebowych²⁴. Wykrojem przypominał przekrój trumny, w związku z czym najczęściej był sześcioboczny, ale wykonywano też portrety ośmioboczne, trapezoidalne, zaokrąglone u góry. Malowany był farbą olejną zazwyczaj na cynowej blasze (dla uboższych na drewnie) tuż po śmierci danej osoby, na podstawie portretu wykonanego za jej życia²⁵. Umieszczano go w czasie pogrzebu u wezwłowa trumny, by po egzekwiach złożyć do krypty lub zawiesić na ścianie kościoła, którego dobroczyńcą był zmarły. Cechą charakterystyczną portretu trumiennego jest weryzm, przejawiający się w maksymalnie wiernym, realistycznym oddaniu wyglądu twarzy osoby, która bacznym wzrokiem patrzyła na ludzi zgromadzonych na uroczystości pogrzebowej. Malarze portretów trumiennych nie upiększali ich ani nie idealizowali, oddawali charakterystyczne rysy, z dbałością o szczegóły i konkrety malowali nawet ułomności ciała (np. bielma na oczach, garb itp.), dzięki czemu przedstawienie plastyczne symbolicznie uobecniało zmarłego w zgromadzeniu żywych, przywołując pamięć o nim²⁶.

Kanon portretu trumiennego skryształizował się w XVII wieku. W malowaniu twarzy mężczyzn nie uległ zmianom do końca popularności fenomenu malowania zmarłych, natomiast w malunku twarzy kobietych można zauważyć pewne czasowe różnice:

Wąsaczki z początku XVII stulecia są niemal identyczni z wąsaczami z ostatnich lat Rzplitej. Natomiast damy przeobrażają się nieustannie: w pierwszej połowie XVII wieku są to jeszcze panie Kurcewiczowe spoglądające wilkiem spod futrzanych czap, za czasów Jana III wkraczają w ten krajobraz eschatologiczny powiatowe Marysieńki, a w następnym stuleciu pojawiają się damy światowe, dekoltowe, wybryżowane, z muchami²⁷ i innymi grzesznymi upiększeniami natury, strojąc do widza zalotne minki²⁸.

²⁴ Na temat pogrzebów szlacheckich zob. Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI – XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 249–256. „W dobie baroku wykształciła się u nas pompa pogrzebowa, jakiej nie znały poprzednie, a także późniejsze epoki. Jeśli pogrzeb był rzeczywiście skromny, posądzano rodzinę zmarłego o pospolite skąpstwo. Stąd też, jeśli zdarzało się, że zmarły pragnął uniknąć wystawności, urządzano najczęściej dwa pogrzeby: jeden skromny, wedle życzeń zmarłego, drugi wystawny, wspaniały, wedle obowiązujących konwencji. Pogrzeby barokowe ludzi zamożnych przypominały jakieś triumfy, pompatyczne, teatralne widowiska” – *ibidem*, s. 249.

²⁵ Zob. T. Chrzanowski, *Wędrowniki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 298.

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 232.

²⁷ Bryżować – ubierać się, stroić się bogato, kosztownie, ozdabiać bryżami; bryż – haftowana, wyszywana różnobarwna ozdoba stroju; muchy, muszki – kolorowe (najczęściej czarne i czerwone) plasterki, wykonane z jedwabiu, tafty bądź skóry, służące do ozdabiania twarzy; zakrywały blizny po ospie oraz wypryski skórne.

²⁸ T. Chrzanowski, *Wędrowniki...*, s. 298.

Moda na portrety trumiennie wychodziła poza podziały wyznaniowe czy stanowe (malowano je zarówno katolikom, jak i protestantom, szlachcie i mieszcza-
nom).



Portret trumienny Barbary Domiceli Lubomirskiej (ok. 1676)

Piosenka *Z XVI-wiecznym portretem trumiennym – rozmowa* rozpoczyna się zwrotem do adresata, którym jest przodek żyjący w XVI wieku, z dumą, poczuciem wyższości i dezaprobaty patrzący na współczesnych Polaków. Pomimo że portrety trumiennie malowano przedstawicielom innych stanów, atrybuty oraz cechy „pysznego szalawili” (pas, wąs sumiasty, aluzje do przywilejów itp.) bezpośrednio wskazują na przedstawiciela szlachty.

Melodyjność utworu została oparta na kunsztownej wersyfikacji, do której Kaczmarek przywiązywał szczególną wagę. Świetnie znany w historii wiersza polskiego i tradycyjnie rezerwowany dla tematów podniosłych trzynastozgłoskowiec (ze średniówką po siódmej sylabie) użyty w strofach czterowierszowych, przeplatany jest konsekwentnie siedmierzgłoskowcem, charakterystycznym dla strof ośmiowersowych. Poeta zastosował system sylabotoniczny (z drobnymi odstępstwami), który z reguły przesądza o monotonii wypowiedzi lirycznej, dlatego

skrócenie długości wersów w refrenach dynamizuje piosenkę. Ten model wersyfikacji współtworzy dominantę kompozycyjną, którą stanowi kontrast widoczny w budowie dziewięciu 13-zgłoskowych strof charakteryzujących szlachtę złotego wieku, przeplatanych trzema 7-zgłoskowymi refrenami opisującymi ludzi żyjących obecnie. Na poziomie idei kontrast uwidacznia się w zestawieniu dwóch odległych pokoleń – apologia czasów minionych stanowi gorzki pretekst do krytyki współczesnych. Diagnozie obu pokoleń służy obecna w tekście wielowymiarowa ironia literacka, budująca dystans do ukazanej rzeczywistości, a zarazem ujawniająca opinie wartościujące. Ironiczne nagany pod adresem przodków przeplatają się z autoironicznymi, uwłaczającymi ocenami, wystawianymi sobie samym przez współczesnych Polaków.

Sugestywny realizm portretu trumiennego nakłania do dialogu z antenatem. Tadeusz Chrzanowski pisze:

To wyabstrahowanie samej głowy oraz jej weryzm w kontekście ostatecznego wydarzenia, jakie każdego człowieka na tym świecie spotyka, wytwarza ową specyficzną atmosferę, jaką odczuwamy w obcowaniu z ową galerią niegdysiejszych drogich nieobecnych, których do pozorowanej obecności familie przyzywały przy okazji funeralnych fet [...]. Z owych wielobocznych tarcz spoglądają ku nam oblicza pełne życia, pełne wszystkich czterech humorów (krew, cholera, melancholia, żółć), ludzkiego charakteru, jakby zaprzeczając nieuchronności śmierci²⁹.

Zmarły ukazany w piosence milczy, w tekście słyszymy tylko głosy ludzi żyjących w dzisiejszych czasach, ale o jego opinii na temat prawnuków dowiadujemy się pośrednio, wnioskując nie tylko na podstawie karcącego, pewnego siebie, przenikliwie skupionego wzroku szlachcica spoglądającego z portretu, ale też aluzji do wydarzeń historycznych oraz sytuacji obecnej. Mówią natomiast współcześni (konsekwentnie zastosowana liryka bezpośrednia, podmiotu zbiorowego – np. nas, wiemy, my), którzy w tonie imperatywnym (użycie czasowników trybu rozkazującego: nie patrz, bądźże, łypnij) zwracają się do dumnego przodka. Wyrzuty kilkakrotnie łagodzone są prośbami o wyrozumiałość i dobroć (bądźże z sercem łagodnym, łypnij na nas łagodniej – zamiast łajać). Rozmowa jest więc *de facto* burzliwym, pełnym falujących emocji monologiem z wielkim nieobecnym, o którym co prawda mało wiemy, ale szczątki informacji na jego temat budują sugestywny obraz etosu szlacheckiego doby Pierwszej Rzeczypospolitej. Pomimo że największa popularność portretu trumiennego przypada na stulecie XVII, Kaczmarek celowo wybiera wiek XVI – złoty wiek kultury polskiej, czasy koniunktury gospodarczej, potęgi politycznej, epokę, która wydała wielu wybitnych myślicieli, uczonych, mężów stanu, pisarzy, poetów, a także ugrun-

²⁹ T. Chrzanowski, *Portret ...*, s. 112–113.

towała pozycję szlachty, sukcesywnie powiększającej swoje przywileje kosztem stanów niższych.

Obraz wyłaniający się z medytacji współczesnych nad stylem życia spogląda-



Portret trumienny Stanisława Woyszy (1677)

jącego z portretu trumiennego przodka, wpisuje się w etos szlachecki, z charakterystyczną dla niego mentalnością, ideologią i obyczajowością. Fascynacja tym modelem bytu przeplata się z surową krytyką – głosy zachwyty i podziwu współczesnych uzupełniane są głosami ironii werbalnej, a nawet szyderstwa. Kontrasty dostrzegamy już w pierwszym epitecie oksymoronicznym, charakteryzującym pysznego szalawiłę. Słowo pycha można interpretować w tym kontekście wielorako – oznacza ono zarówno dumę, wyniosłość, znakomitość, doskonałość, świetność, jak i zarozumiałość. Może też być aluzją do pychy szlacheckiej, związanej z megalomanią, u której podłoża leżało przekonanie o wyższości tego stanu i modelu bytu nad innymi (np. dworskim czy miejskim). ‘Szalawiła’ natomiast to lekkoduch, trzpiot. Epitet określający antenata pokazuje złożoność cech jego charakteru – pycha miesza się z wyniosłością, znakomitością, świetnością, a zarazem z lekkomyślnością, nieodpowiedzialnością i brakiem powagi.

Ludzie żyjący w dzisiejszych czasach zdają sobie sprawę z temporalnej, kulturowej, obyczajowej, mentalnej i politycznej przepaści, jaka dzieli ich od XVI-wiecznych przodków („wiele się zmieniło”). Nie znają dobrze historii („mało wiemy o tobie”), ale ze strzępów informacji składają nietuzinkowy obraz stanu szlacheckiego, który toczył liczne wojny w obronie granic Rzeczypospolitej (Kaczmarewski wymienia konflikty zbrojne z Turcją i Szwecją – ich nasilenie przypadło na wiek XVII), sam decydował o wyborze króla, a tron obsadzał osobami narodowości niepolskiej („Węgry królem obierał”). Poeta nie komentuje sensowności wyborów dokonywanych przez szlachtę na wolnych elekcjach (uczyni to w piosence *Tradycja*³⁰), natomiast podkreśla typowe dla jej mentalności kontrasty – miłość ojczyzny, potwierdzana czynem zbrojnym na licznych polach walk, ściśle łączy się z prywatą, dbała o mnożenie i respektowanie przywilejów. Epitet „obrana władza” odsyła do wolnych elekcji, stanowiących doskonałą okazję sukcesywnego osłabiania przez szlachtę władzy monarszej i pozycji stanów niższych³¹. O kondycji stanu szlacheckiego na pierwszej wolnej elekcji (w 1573 roku, po bezpotomnej śmierci ostatniego z Jagiellonów – Zygmunta Augusta), czytamy:

Szlachta doszła do takiego znaczenia, iż niewiele brakowało, aby stała się wszechwładnym czynnikiem w życiu państwowym. [...] Elekcja wolna była zbyt dobrą okazją do zdobycia nowych przywilejów, by szlachta miała się jej wyrzec. Nie tylko więc jej się nie wyrzekła, ale wyzyskała ją w sposób nader wydatny. W artykułach, zwanych henrykowskimi, zawarła szereg warunków i dopiero po ich zaprzysiężeniu oddała elektowi władzę zwierzchnią nad narodem. W artykułach tych, obejmujących kwestię elekcji, sprawę wypowiedzania wojny i zawierania pokoju oraz różne warunki normujące zwoływanie pospolitego ruszenia, stwierdzała szlachta swoje suwerenne znaczenie: choć była tylko częścią narodu, przemawiała jednak do króla w imieniu całego narodu. Osiągnąwszy tak znaczne przywileje stanowe, strzegła ich szlachta zazdrośnie przez cały dalszy ciąg istnienia Rzeczypospolitej³².

Analizując fenomen ustroju politycznego Pierwszej Rzeczypospolitej na tle porównawczym innych krajów, historycy podkreślają, że pod koniec XVI wieku była ona jedynym europejskim mocarstwem, w którym władza monarsza nie wzrastała, ale słabła³³.

Interpretacja trzeciej strofy piosenki, rozpoczynającej się analogicznie do strof poprzednich zwrotem do przodka, nasuwa pewne problemy – nie do końca jasne są bowiem słowa „grozić drewnem”. Pojawiają się one w kontekście Jezuit

³⁰ Zob. *Tradycja*, s. 225–234.

³¹ Zob. *Elekcja*, s. 107–116.

³² *Polska w rozwoju dziejowym*, red. S. Arnold, Warszawa 1966, s. 204–205.

³³ Zob. J. Tazbir, *Rzeczpospolita u schyłku XVI wieku*, [w:] P. Skarga, *Kazania sejmowe*, oprac. J. Tazbir, Wrocław 1972, s. XVII.

– posła przed Bogiem, więc można postawić kilka hipotez wyjaśniających wieloznaczność tekstu. Być może chodzi o drewniany krzyż, może też o drewnianą trumnę (lęk przed śmiercią, zagrożenie potępieniem?). Niektórzy widzą tu symbol



Portret trumienny z Olkusza (XVII-XVIII w.)

Braci Polskich (drewniany miecz), co moim zdaniem nie ma najmniejszego uzasadnienia. Wszystkie te wyjaśnienia są niepewne, nie do końca trafne i nie rozwiewają ostatecznie wątpliwości. Zastosowana w słowie Jezuita pisownia wielką literą sugeruje konkretną osobę, a nie ogół przedstawicieli tego zakonu (w takiej sytuacji słowo napisane byłoby małą literą). Sławnym jezuitą, który pod koniec XVI wieku przypuścił frontalny atak na stan szlachecki, był ks. Piotr Skarga. Kaznodzieja królewski ganił szlachtę za brak mądrości, jednomyślności i doświadczenia politycznego potrzebnych do sprawowania władzy, za życie w luksusie, zbytku, przepychu, brak miłości ojczyzny, miłosierdzia względem ubogich, prywatę, wygórowane ambicje, odejście od wiary katolickiej, lekceważenie władzy królewskiej, chciwość, łakomstwo, pychę, zazdrość, wewnętrzne podziały i kłótnie, deptanie praw, ucisk chłopów, nadużywanie przywilejów, niemoralność, wszczynanie buntów, rozruchów, łatwowierność, naiwność, głupotę, skłonność do anarchii i podatność na wpływy demagogów politycznych. Postulował odebranie temu stanowi większości przywilejów³⁴, ostro piętnował nieudolność

³⁴ Np. przywileju *neminem captivabimus* czy wolnej elekcji.

funkcjonowania sejmów³⁵, a w wolności szlacheckiej widział niebezpieczne dla ojczyzny przejawy samowoli i braku karności:

Wszyscy się wolnością ślachecką bronią, wszyscy ten płaszcz na swe zbrodnie kładą, i pocziwają złotą wolność w nieposłuszeństwo i we wszeteczność obracają. O piękna wolności, w której wszystkie swowolności i niekarności panują, w której mocniejszy słabsze uciskają, w której Boskie i ludzkie prawa gwałcą, karać się nie dadzą ani królowi, ani urzędowi³⁶.

Legendę ks. Piotra Skargi – proroka groźby, pod koniec XVI wieku wieszczącego nieunikniony upadek ojczyzny, utrwalił w malarstwie XIX-wiecznym Jan Matejko (płótno *Kazanie księdza Skargi*). Jednak nie mamy pewności, że Kaczmarewski, pisząc o jezuitcie, który miałby być posłem przed Bogiem, ma na myśli słynnego z *Kazań sejmowych* królewskiego kaznodzieję.

Sens trzeciej zwrotki sprowadza się do ukazania kolejnych cech przodków. Mowa jest o odwadze (nie dali się nikomu zastraszyć), roztropności oraz dbałości o polską rację stanu – nie brali udziału w tych bitwach, z których nie osiągnęliby żadnych korzyści, a jedynie ponieśliby straty liczebne („krew i rany – twoje, a cudze profity”). Czytelnicy współcześni, znający krwawe wydarzenia historyczne kolejnych stuleci, kiedy to Polacy „za wolność naszą i waszą” ginęli na licznych polach walk, a naród nie osiągał z tego powodu oczekiwanych korzyści, mogą jedynie XVI-wiecznym przodkom pozazdrościć politycznej rozwagi, ale tego wątku dyskusji historiozoficznej Kaczmarewski w piosence nie rozwija, pozostawiając go do przemyślenia odbiorcom uważnym, wyczulonym na aluzje, niedopowiedzenia i posiadającym zmysł krytyczny.

Następująca po refrenie zwrotka, skierowana tak jak poprzednie do antenata groźnie spoglądającego z trumienne go portretu, wyraża prośbę o łagodność i pobłażliwość wobec ludzi współczesnych, na zasadzie kontrastu zestawionych z przodkami. Utrwalony w dyskursie historiozoficznym epitet określający stulecie XVI mianem złotego wieku³⁷ nasuwa ciąg kulturowych odwołań. Były to czasy

³⁵ Zob. np.: „Sejmy te jako wam źle wychodzą i jakiej by w nich naprawy potrzeba, sami to lepiej widzicie. [...] Zjeżdżacie się z wielkimi kupami jezdnych i pieszych, jako na wojnę, nie na radę, i utracacie to, czym by się niemałe wojsko uchować podobno mogło. Tak długi czas tu siedzicie, a mało sprawujecie. [...] Sejmy, które wam były lekarstwem na wszystkie Rzeczpospolitej choroby, w jad się wam obróciły. Bo na nich więcej niezgód i odrażenia myśli jeden od drugiego i stanu od stanu przyczyniacie. Na nich się buntowania i sedycje rodzą. Z nich z większym rozważnieniem wyjeżdżacie, niżli przyjeżdżacie” – P. Skarga, *op. cit.*, s. 13, 64–65.

³⁶ *Ibidem*, s. 11–12.

³⁷ Epitet nawiązuje do mitu o pięciu (lub czterech) wiekach ludzkości. Wiek złoty był okresem najszczęśliwszym, po nim następowały czasy coraz gorsze – zob. R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992, s. 47–48.

dla nas pod wieloma względami wyjątkowe – epoka mocarstwowej potęgi Rzeczypospolitej, koniunktury gospodarczej, rozkwitu kultury, literatury i nauki, „czasy kolosów”, po których niestety nadeszły „czasy miernoty”. Idealizacja przodków łączy się z surową krytyką wnuków, określonych jednym pejoratywnym, dosadnym rzeczownikiem, który wskazuje na takie cechy, jak przeciętność i bezwartościowość.

Skierowana pod adresem XVI-wiecznego szlachcica aluzja „rzymskim prawem się szczycisz opartym na sile” wiąże się z postrzeganiem prawa rzymskiego jako kwintesencji praworządności i sprawiedliwości, opartych na surowych normach (stąd popularna sentencja *dura lex sed lex* – twarde prawo, ale prawo). Na prawie rzymskim, wysoko cenionym w Akademii Krakowskiej, opierał się cały średnio-wieczny i wczesnonowoczesny system prawny, a jego znajomość otwierała drzwi do kariery dworskiej, pracy w urzędach czy kancelariach.

Kolejny fragment tekstu odsyła nas do typowego elementu stroju szlacheckiego, którego już nie widzimy na portrecie trumiennym. Długi na 3–4,5 metra złoty pas (przetykany złotą nicią) służył do przewiązywania kontusza, czyli szaty wierzchniej. Zapożyczony z kultury wschodniej (Turcja, Persja), najczęściej wykonany z jedwabiu, mówił o statusie materialnym, społecznym, a nawet wyznaniu właściciela. Kaczmarek poświęcił mu osobną piosenkę pt. *Z pasa słuckiego pożytek*³⁸.

Poeta lakonicznie, ale zarazem wyjątkowo trafnie sygnalizuje gest kręcenia wąsów, które widnieją na ogromnej większości zachowanych do naszych czasów portretów Sarmatów (nie tylko rzecz jasna portretów trumiennych). W dobie staropolskiej wąsy świadczyły o dojrzałości, powadze, stateczności mężczyzny. Nosili je królowie, magnaci, szlachta (np. portret Stefana Batorego, Jerzego Radziwiłła, Władysława IV Wazy, Łukasza Opalińskiego, Jana III Sobieskiego, Jerzego Lubomirskiego³⁹). O silnie utrwalonym w kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej wizerunku szlachcica – wąsacza, świadczy napisana w XVIII wieku przez Franciszka Dionizego Książnika żartobliwa *Oda do wąsów*, w której czytamy, że są one ozdobą twarzy, oznaką męstwa, odwagi, a także polskości:

[...] Gdy nasz Czarniecki słynął żelazem,
I dla ojczyzny krew swą poświęcał,
Wszystkie go Polki wielbiły razem,
A on tymczasem wąsa podkręcał.

Jana Trzeciego gdy Wiedeń sławił,
Głos był powszechny między Niemkami:
„Oto król Polski, co nas wybawił,

³⁸ Zob. *Z pasa słuckiego pożytek*, s. 97–105.

³⁹ Zob. T. Chrzanowski, *Portret...* Wymienione portrety są na s. 20, 29, 31, 34, 42, 112.

Jakże mu pięknie z tymi wásami!” [...]

Kogo wstyd matki, ojców i braci,
Niech się z swojego kraju natrząsa.
Ja zaś z ojczystej chlubny postaci,
Żem jeszcze Polak, pokręcę wása⁴⁰.

W kolejnym dwuwiersie piosenki rozmowa z przodkiem przybiera tony jawnie ironiczne – wyrozumiałość (cecha, która znamionuje człowieka potrafiącego zrozumieć powody czyichś błędów, motywy niewłaściwego postępowania, zarazem skłonnego do przebaczenia i pobłażliwości) nie wynika, jak byśmy się tego spodziewali, z mądrości życiowej, ale paradoksalnie – okazuje się przywilejem stanowej siły. Natomiast miarą rozumu szlachty nie jest ani przezorność polityczna, ani myślenie o przyszłości kolejnych pokoleń, ale chwila obecna – toż to „rozum na wiek szesnasty”, czyli na czasy, kiedy wszystko układa się pomyślnie. Brak szerszego spojrzenia na bieg historii nie pozwalał stanowi szlacheckiemu dostrzec grożącego Rzeczypospolitej niebezpieczeństwa.

W następnej zwrotce piosenki poetycka ironia przechodzi w gniew, wyrażony ostrymi zarzutami, do których ludzie współcześni, znający tragiczną historię końca Pierwszej Rzeczypospolitej, mają prawo. Ich zdaniem największą winą szlachty okazała się głupota, co w konsekwencji doprowadziło do politycznej oraz moralnej degrengolady kolejnych pokoleń. Synowie dumnych Sarmatów scharakteryzowani są dwiema trafnymi, dosadnymi, obraźliwymi, szyderczymi metaforami („czapkowali rozumem”, „myśleli tyłkiem”), pokazującymi małość, służalczość, stanowe skarlenie, ciemnotę, brak mądrości, dumy, postawę lęku o samych siebie. Krytyka jest tym bardziej bolesna, że dotyczy posłów i statystów, czyli ludzi zasiadających w sejmie, mężów stanu odpowiedzialnych za politykę państwa.

Polacy żyjący współcześnie, po skrytykowaniu głupoty, naiwności politycznej oraz krótkowzroczności pysznego szafawiły, nie proszą go już ani o wyrozumiałość, ani o łagodność („patrz na nas jak uważasz”), natomiast konstatują fakty – pod wieloma względami można mu zazdrościć, ale także wiele mu zarzucić. Wymienione w dalszej części piosenki pozytywne cechy przodków, budujące sugestywny obraz kultury sarmackiej, pośrednio mówią o kompleksach ludzi „czasów miernoty”. Katalog tych kompleksów, a także wad możemy ułożyć na zasadzie kontrastu wobec epoki renesansu.

Ironiczny ton wypowiedzi ustępuje pochwalnemu, który powraca triumfalnie w ostatnich zwrotkach, charakteryzujących animusz oraz fantazję szlacheckich przodków, potrafiących cenić siebie samych i czerpać uroki pełni życia. Konwencja idealizująca każe widzieć w Sarmatach ludzi nie tylko prawdomównych, ale

⁴⁰ F. D. Kniaźnin, *Oda do wásów*, [w:] *Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło. Antologia poezji polskiego oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1981, s. 219.

też honorowych, odpowiedzialnych za słowo i dotrzymujących słowa („znaczyło słowo słowo”). Kaczmarek tym razem odwołuje się do znanej sentencji *verbum nobile debet esse stabile* (słowo honoru/ szlachcica powinno być dotrzymane), która wiązała się z przekonaniem, że słowo szlacheckie stanowi świętość, a jego dotrzymanie jest gwarancją rzetelności i honoru⁴¹. Można w tym fragmencie utworu doszukiwać się również aluzji do ewangelicznej postawy prostolinijności oraz szczerości (Mt 5,37: „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od Złego pochodzi”), ale moim zdaniem analiza całości utworu kontekstowo wskazuje na *verbum nobile*. O wyjątkowym wyczuleniu szlachty na punkcie honoru oraz słowa honoru Janusz Tazbir pisze:

Słowo honor nader często przejawia się w pamiętnikach szlacheckich (z Paskiem na czele), o *verbum nobile* rozprawiano więc na długo przed wystawieniem znanej opery Stanisława Moniuszki⁴². [...] Szlachecka wrażliwość na punkcie honoru dawała powód do licznych awantur, szczególnie gdy była podlana alkoholem [...] Sposobności do obrazy bywało zresztą mnóstwo, ponieważ samo pojęcie honoru miało nader rozległe i słabo sprecyzowane granice. Było ono przy tym niesłychanie rozciągliwe: honor wymagał bowiem zarówno spłaty długu karcianego czy wydania przyjęcia na odpowiednim poziomie, jak i wystąpienia w obronie czci kobiety i oczywiście – z szablą w ręku – w obronie ojczyzny⁴³.

Dwie ostatnie zwrotki *Z XVI-wiecznym portretem trumiennym rozmowy* ukazują Sarmatów jako ludzi odważnych, śmiałych, pewnych siebie, ryzykanckich, postępujących z fantazją, balansujących na granicy życia i śmierci, zarazem popadających w poważne konflikty z prawem. Źródła historyczne poświadczają, że stan szlachecki przy braku sprawnej egzekucji praw często sam wymierzał sprawiedliwość, był kłótlivy, skłonny do pijaństwa i bójek:

Według zgodnej opinii zachodnioeuropejskich pamiętnikarzy byliśmy jednym z najkłótlivszych, najbardziej zawadiackich krajów Europy. Pewien Holender, po-

⁴¹ Zob. pouczenia dawane szlachcicowi przez Mikołaja Reja: „Abowiem to jest nadobny przymiot każdego poćciwego człowieka, gdzie są słowa jasne, a nie ponure, a prawie sękowate, a iż się i twarz, i postawa, i sprawa nadobnie wszystko z poćciwym skutkiem zgadzają, a od cnoty sławnej nic się nie odstrzelawają” – Mikołaj Rej, *Żywot człowieka poćciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 284–285. ‘Nie odstrzelawają’ – nie odbiegają. Na temat honoru szlacheckiego zob. również Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 18–19.

⁴² Chodzi o operę Stanisława Moniuszki pt. *Verbum nobile* (premiera 1861 r.). Długie trwanie w kulturze polskiej przekonania o ogromnej wartości szlacheckiego honoru poświadcza chociażby ballada *Pani Twardowska* Adama Mickiewicza. Na *verbum nobile*, jako na ostatnią instancję odwoławczą, powołuje się diabeł: „Diabeł za kontusz ułapił: «A gdzie jest *nobile verbum?*», [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie, t. 1 Wiersze*, Warszawa 1965, s. 144.

⁴³ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Poznań 1998, s. 37, 39.

dróżyjący po Polsce u schyłku XVII wieku, zauważa: biesiada kończy się często na kłótniach, na obcięciu uszów i nosa szablami⁴⁴.

Epitet „sprawa gardłowa”, odnoszący się do staropolskiego sądownictwa, dotyczy przestępstw, za które skazywano na karę śmierci. Do gardłowych spraw zaliczano ówczesnie m.in.: obrazę majestatu, zamach na króla, zdradę ojczyzny, ojcobójstwo, zgwałcenie dziewicy, zabójstwo z zasadzki, podrabianie dokumentów czy monet.

Metafora życia – ogiera, którego należy odpowiednio okiełznać (siłą bądź delikatnością), wskazuje na brawurę szlachty, korzystającej z uroków istnienia w pełni, bez względu na koszty oraz konsekwencje. W ostatnim fragmencie piosenki, przedstawiającym obrazowo śmierć jako upadek z konia, widzimy sarmackich przodków, którzy do końca życia – nawet w tej granicznej sytuacji – nie wypadają z roli stanowej, dumnie wypowiadając po łacinie słowa „*eques polonus sum*” (jestem polskim szlachcicem). Pewność siebie, buta stanowa, skłonność do ryzykanctwa, megalomania szlachty i śmiałość nie ustępują nawet w obliczu śmierci, dlatego utrwalone zostały na trumiennych portretach, o których Tadeusz Chrzanowski pisze:

Przeciwny Sarmata to ten, którego oczy bez zmrużenia spoglądają na nas [...] z portretów trumiennych, które jak mało co wyrażają ducha swej epoki. Znajdujemy się bowiem nagle w świecie ludzi tak pewnych swego znaczenia i swej osobowości, że nie zapierają się brzydoty, chamstwa, gminności nawet, śmiało patrząc w oczy i nam, i własnej śmierci⁴⁵.

Wyłaniający się z lektury utworu wizerunek szlachty złotego wieku zbudowany jest w odwołaniu do jednego z najpopularniejszych mitów literatury staropolskiej – mitu cnotliwych, poczciwych przodków. Zasadzał się on na kontrastowym zestawieniu teraźniejszości z przeszłością – krytyce chwili obecnej służyła apologia czasów dawnych, stanowiących wzorzec moralności oraz cnoty. W piosence ta apologia przeplata się jednak z surową, ironiczno-sarkastyczną naganą, ale także z niekłamaną nutą fascynacji, zadumy, melancholijnej zazdrości oraz żalu za bezpowrotnie minioną epoką potęgi, sławy, dumy, honoru, wielkości, fantazji i brawury.

Trzy refreny, którymi przeplatane są zwrotki charakteryzujące szlachtę, stanowią zestawioną na zasadzie kontrastu ze stuleciem szesnastym surową krytykę współczesnych, ze wstydem i poczuciem niższości rozmawiających z sarmackim przodkiem. Krytyka ta przybiera formę wyznania-spowiedzi ludzi, którzy świadomi swojej małości, co prawda biją się w piersi, ale poprawy nie obiecują. Piosenka powstała pod koniec XX w., jednak zawarty w niej obraz współczesnego

⁴⁴ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁵ T. Chrzanowski, *Wędrówki...*, s. 50–51.

pokolenia jest na tyle ogólny, że aktualny również obecnie, więc nie należy go interpretować jedynie w kontekście czasów PRL-u.

Diagnoza wnuków XVI-wiecznej szlachty prowadzi do wniosków skrajnie pesymistycznych. To pokolenie miernoty, którego służalczą postawę wobec różnych władz czy sił wyraża symboliczny gest zgiętych kolan, nasuwający czytelne skojarzenia z *Przesłaniem Pana Cogito* Zbigniewa Herberta (zob. zdanie: „idź wyprostowany wśród tych co na kolanach”). O braku rozważ, dumy, siły, roztropności oraz o nieumiejętności trafnej oceny rzeczywistości świadczy fakt skarlenia wnuków dawnych Sarmatów do tego stopnia, że gotowi są klękać „co rusz to przed kimś kolejnym”. Zdanie „po wciąż to nowych dworach pętamy się nie w porę” sugeruje chodzenie bez celu, włóczenie się, wałęsanie się, obijanie się. W dobie staropolskiej dwór (dworek szlachecki) stanowił ostoję polskości, był centrum kultury, a także życia politycznego (dwory magnackie i królewski), intelektualnego, naukowego, promieniującego na poszczególne dziedziny kraju. Metafora pętania się po nowych dworach może w tym kontekście być rozumiana jako szukanie protekcji (np. politycznej) czy czerpanie wzorców kulturowych wszędzie tam, gdzie Polacy nie są dobrze widziani (przychodzą przecież „nie w porę”).

Charakteryzując kolejne negatywne cechy współczesnych, Kaczmarek dwa razy wykorzystuje zmianę znaczenia tego samego słowa, użytego w liczbie pojedynczej oraz mnogiej (honor/honor, mądrości/mądrość). Ludziom dzisiejszych czasów, w przeciwieństwie do ich przodków, brakuje zarówno honoru, jak i mądrości, żądni są natomiast zaszczytów oraz lubują się w rzeczach pozornie mądrych. Krytyce Polaków służy też zabieg animalizacji (nadanie osobie cech zwierzęcych) – podobnie do psa, który łasi się w nadziei uzyskania jakiejś korzyści, stają „na tylne łapki” z byle powodu, co świadczy o braku godności i szacunku wobec samych siebie.

Motyw szukania czapki jest intertekstualnym nawiązaniem do symboliki *Welesa* Stanisława Wyspiańskiego – dramatu, który również w swoim czasie stanowił pesymistyczną diagnozę pokolenia (przełomu XIX i XX wieku). Schylając się po czapkę z pawich piór (symbol próżności, prywaty, przywiązania do dóbr materialnych), Jasiek zgubił złoty róg, który miał moc poderwania narodu do czynu zbrojnego. Zgromadzonym na weselu gościom Chochoł śpiewa:

Miałeś, chamie, złoty róg,
miałeś chamie, czapkę z piór:
czapkę wicher niesie,
róg huk po lesie,
ostał ci sie ino sznur (Akt III, scena 37)

Ukazana w piosence Kaczmarzkiego metaforyczna wizja Polaków, z gołą głową szukających czapki, odczytana w kontekście młodopolskiego dramatu oraz czasów współczesnych, sugeruje wady kolejne – próżność i przedkładanie prywaty nad sprawę narodu.

Ostatni refren, puentujący rozmowę ze staropolskim antenatem, uzupełnia wyznanie podmiotu o wady kolejne. W dzisiejszych czasach odeszliśmy od modelu wszechstronnego wykształcenia humanistycznego, przejawiającego się w dobie renesansu między innymi w posługiwaniu się językami klasycznymi (ideałem był *homo trilinguis* – człowiek znający łacinę, grekę, hebrajski). W XVI wieku łacina była powszechnym językiem elity kulturalnej całej Europy – językiem Kościoła, liturgii, dyplomacji, szkoły, medycyny, nauki, prawa, literatury pięknej, a jej znajomość otwierała drogę kariery politycznej, dworskiej itp. Staropolska szlachta chlubiła się makaronizowaniem, stanowiącym przejaw mody językowej, polegającej na wplataniu w tok mowy polskiej zwrotów łacińskich. Ogromne znaczenie łaciny zmniejszyło się dopiero w stuleciu XVIII, kiedy to zapanowała moda na kulturę francuską. Ironia poetycka zwraca się przeciw Polakom współczesnym, którzy niestety nie tylko nie znają łaciny, ale również mają problemy z poprawnym posługiwaniem się językiem polskim. Piosenkę kończy autoironiczne wyznanie pokolenia „czasów miernoty”, co prawda świadomego własnych wad i ułomności, ale uporczywie tkwiącego w bezkrytycznej postawie samozadowolenia („Bo się kochamy w sobie”), która wynika z ignorancji. Ostatni wers utworu odsyła nas do dydaktycznej maksymy starogreckiej, stanowiącej wskazówkę etyczną („poznaj samego siebie”) – potrzeba poznania siebie samego jest koniecznym warunkiem życiowej mądrości.

Dobre rady Pana Ojca

(06.01.1993)

Słuchaj młody ojca grzecznie
A żyć będziesz pożytecznie.
Stamtąd czekaj szczęśliwości,
Gdzie twych przodków leżą kości.
Nie wyjeżdżaj w obce kraje,
Bo tam szpetne obyczaje.

Nalej ojcu, gardło splucz
Ucz się na Polaka, ucz.

One Niemce i Francuzy
Mają pludry¹ i rajtuzy.
Niechrześcijańską miłość głoszą
I na wierzchu jajca noszą.
Pyski w pudrach i w pomadkach,
Wszy w perukach, franca² w zadkach.

Nalej ojcu, gardło splucz
Ucz się na Polaka, ucz.

Cudzoziemskich ksiąg nie czytaj,
Czego nie wiesz – księdza pytaj.
Ucz się siodła, szabli, dzbana,
A poznają w tobie pana.
Z targowiska nie bierz złota –
To żydowska jest robota.

Nalej ojcu, gardło splucz
Ucz się na Polaka, ucz.

¹ Pludry – krótkie bufiaste spodnie, sięgające kolan; z XVI-wiecznych Niemiec rozposzechniły się na całą Europę.

² Franca – „choroba francuska”, czyli choroba weneryczna, kiła (syfilis), także rzeżączka, której ówczesznie niekiedy nie potrafiono odróżnić od kiły.

Twoja sprawa – strzec ojczyzny,
Czyli własnej ojcowizny.
Nie wiesz, gdzie się czai zdrada –
Uczyń zajazd na sąsiada.
Jak już musisz być w stolicy
Patrz, co robią politycy.
Na elekcjach dawaj kreskę³
Nie za słowa, a za kieskę⁴.

Nalej ojcu, gardło spłucz
Ucz się na Polaka, ucz.

Bierz od wszystkich z animuszem⁵,
Dawaj na mszę za swą duszę.
Bóg cnotliwe czyta chęci
I zachowa je w pamięci.
Żeń się młodo, dzieci rób
By miał kto o twój dbać grób.
Tu przez wieki twoje dziady
Dały nauk tych przykłady.
Tu przez wieki twoje wnuki
Nie przepomną⁶ tej nauki.

Nalej ojcu, gardło spłucz
Ucz się na Polaka, ucz.

Taką stoi Polska racją
Na pohybel⁷ innym nacjom!

Piosenka *Dobre rady Pana Ojca* przedstawia scenkę z życia rodzinnego szlachty doby królów elekcyjnych – w trakcie alkoholowej libacji ojciec daje rady potomkowi, wygłaszając zarazem swoje życiowe *credo*. Rodzina ówczesna miała charakter patriarchalny, najczęściej składała się z dwóch pokoleń, z licznymi krewnymi z obu stron⁸. W kulturze sarmackiej bardzo ceniono więzi pokrewieństwa; uznając rodzinę za jedną z najważniejszych wartości, szlachta przywiązywała ogromną

³ Kreska na elekcjach – głos oddany na danego kandydata (przy nazwisku kandydata zapisywano tyle kresek, ile dostał głosów).

⁴ Kieska – woreczek do przechowywania kosztowności, pieniędzy.

⁵ Animusz – odwaga, zapał, chęć, łaskawość w stosunku do kogoś.

⁶ Nie przepomną – nie zapomną.

⁷ Na pohybel – na zgubę, na zatracenie, na nieszczęście.

⁸ Zob. J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. II, Warszawa 1976, s. 121; na temat znaczenia rodziny w kulturze szlacheckiej zob. również: Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 37–58.

wagę do genealogii oraz dobrego imienia rodu. Jacek Kaczmarski pośrednio nawiązuje do popularnych w kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej instrukcji dla synów. Pisane były one na różne okazje (np. przed wyjazdem syna za granicę). Zawierały przekazywane z pokolenia na pokolenie rady, napomnienia wychowawcze, wskazówki moralne, precyzowały wymagania rodzicielskie i przestrogi, dlatego pełniły funkcję dydaktyczno – wychowawczą. Ojcowie zalecali potomkom życie cnotliwe, naukę języków obcych (przede wszystkim francuskiego, włoskiego, niemieckiego, także hiszpańskiego), gry na instrumencie, matematyki, geometrii, arytmetyki, geografii, zachęcali do ćwiczeń w fechtunku, do jazdy konnej czy tańca. Przestrzegali natomiast przed złym towarzystwem, pijaństwem, pojedynkami, trwonieniem pieniędzy, oddawaniem się grom hazardowym i rozpucie. Instrukcje takie pisali przykładowo Jakub Sobieski (dla Marka i Jana), Krzysztof Radziwiłł (dla Janusza), Stanisław Herakliusz Lubomirski (dla Teodora i Franciszka).

Piosenka zbudowana została z pięciu różnej długości zwrotek przeplatanych dwuwersowym refrenem i zakończonych również dwuwersową pointą. Napisana sylabotonicznym systemem wersyfikacyjnym o toku trocheicznym (z nielicznymi odstępstwami), jest rytmiczna, a zarazem wyjątkowo melodyjna. Ekspresyjne wykonanie autorskie Kaczmarskiego, który spowalnia śpiew w strofach, a przyspiesza w refrenach oraz moduluje natężenie dźwięku, sprawia, że typowa dla sylabotonizmu monotonia jest burzona wypowiedziami gwałtownymi i wyrazistymi.

Utwór jest przykładem liryki zwrotu do adresata. Podmiot liryczny – szlachcic, w tonie imperatywnym (konsekwentne użycie w obrębie całego tekstu licznych czasowników w trybie rozkazującym: np. słuchaj, czekaj, nie wyjeżdżaj, na-lej, ucz się, nie czytaj, nie bierz, dawaj) przemawia do milczącego syna. Te zwroty stanowią dominantę kompozycyjną piosenki. Pan Ojciec daje potomkowi liczne rady życiowe, przeplatając je kilkakrotnie ponawianym w refrenach rozkazem nalewania i spożywania trunku. Sytuacja liryczna przedstawia scenę libacji, możemy więc przypuszczać, że adresat nauk – syn, nie podejmuje dyskusji z ojcem, ponieważ jest już zamroczony alkoholem. Dzięki tak zbudowanej konstrukcji wypowiedzi poetyckiej słyszymy jedynie monolog ojca, natomiast nie mamy żadnych informacji o poglądach jego potomka.

Podstawową kategorią estetyczną budującą przesłanie utworu jest ironia literacka dostrzegalna na poziomie ogólnej wymowy tekstu, ironia werbalna (obecna przykładowo w tytule) oraz ironia udratyzowana, dotycząca sytuacji lirycznej i kreacji podmiotu mówiącego. W przypadku ironii udratyzowanej:

Ironista wycofuje się całkowicie. Ani nie mówi własnymi słowami, maskując swą postawę czy poglądy, ani nie ukazuje się, lekko zamaskowany, jako naiwny

głuptas, nie ma prostaczka w charakterze rzecznika, zamiast tego wszystkiego najzwyczajniej przedstawia ironiczną sytuację czy zdarzenie⁹.

Pan Ojciec jest absolutnie nieświadomy własnej głupoty, przez co kolejne rady dawane synowi ośmieszają i obnażają jego pseudo-etykę: „Kaczmarek używa tu mechanizmu autokompromitacji podmiotu, nieświadomego zapętlania się w sieć własnych «dobrych rad»”¹⁰.

W pierwszej zwrotce piosenki poznajemy szlachcica, który chce cieszyć się autorytetem syna, dlatego nakazując mu posłuch wobec władzy rodzicielskiej, zarazem uświadamia pożytek płynący z udzielanych pouczeń. Wcielenie w życie poglądów, ideałów i przekonań ojca ma zapewnić młodemu człowiekowi szczęście („żyć będziesz pożytecznie”). Dwuwers: „Stamtąd czekaj szczęśliwości,/ Gdzie twych przodków leżą kości” podkreśla znaczenie przywiązania szlachty do ziemi – ojcowizny, a także stanowi odwołanie do mitu staropolskiej arkadii ziemiańskiej. Kultura szlachecka to przede wszystkim kultura wiejska. Powszechnie aprobowanym przez tę warstwę społeczną modelem bytu była egzystencja na wsi, we własnym folwarku, zapewniającym stabilizację finansową, niezależność gospodarczą i gwarantującym ład moralny¹¹. Popularna w ówczesnej literaturze pięknej idealizacja „wsi spokojnej, wsi wesołej” oraz wzorzec szlachcica-ziemianina, szły w parze z krytyką dworu i podkreśleniem niechęci do miasta.

⁹ D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje*, [w:] *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002, s. 74. O naiwności bohatera literackiego w kontekście ironicznym Piotr Łaguna pisze: „Jeśli naiwność taka oznacza głupotę, zacofanie, ograniczenie umysłowe podmiotu referującego, to ostrze ironiczne (czy wręcz satyryczne) obraca się przeciw temu podmiotowi. [...] Dwuznaczność nie wynika tu [w naiwności – M. K.] z zamierzonego efektu podmiotu mówiącego, ale ze zderzenia świadomości tego podmiotu ze świadomością zobiektywizowaną społecznie odbiorcy (i rzecz jasna autora). W związku z tym wypowiedź unaiwniona zbliża się do ironii dramatycznej, gdzie bohater także nie jest świadom prawdy i ironia nie realizuje się w płaszczyźnie jego psychiki oraz predyspozycji psychicznej, lecz w płaszczyźnie bohater – odbiorca” – idem, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984, s. 75.

¹⁰ K. Dźwinel, *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmarek*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” nr 53/2013, s. 103.

¹¹ „Wytworzyła ona [szlachta – M. K.] kulturę nie tylko zdeglomerowaną i zatowarzyszoną, ale przede wszystkim rustykalną. Szlachta mieszkła bowiem na wsi, w siedzibach rozproszonych na terenie olbrzymiego państwa, a nie skupiona wokół dworu królewskiego, jak to działo się na przykład we Francji. [...] Ideał stanowiła włość dostatecznie duża, aby zapewnić gospodarczą niezależność jej posiadaczowi, równocześnie zaś na tyle mała, aby mógł osobiście kierować pracami na roli, a sam pozostał wolny od pokus, jakie niesie bogactwo i próżnowanie” – J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Poznań 1998, s. 17, 20.

Pierwsza przestroga dana synowi przez pijanego ojca dotyczy zakazu wyjazdu za granicę: „Nie wyjeżdżaj w obce kraje,/ Bo tam szpetne obyczaje”. W XVI wieku zagraniczne podróże synów szlacheckich były zjawiskiem powszechnym, ogólnie aprobowanym¹². Młodzież udawała się do Włoch, Francji, Niemiec (m.in. do Padwy, Bolonii, Rzymu, Bazylei, Lipska), gdzie na uniwersytetach uzupełniała edukację (przede wszystkim w zakresie medycyny i prawa, ale też filologii klasycznej), a także poznawała obce dwory książęce i monarsze, zabytki architektoniczne, zdobywała wiedzę o kulturze innych narodów, uczyła się języka itp. Mikołaj Rej w *Żywocie człowieka poczciwego*, stanowiącym spisana u schyłku życia sumę jego przekonań, zachęca młodych do tego typu wyjazdów, ale jednocześnie przestrzega ich przed karciarstwem, marnotrawstwem pieniędzy czy złym towarzystwem. W rozdziale pod tytułem *Jako młody człowiek ma się do cudzych krajów przejeździć*, pisze:

A gdy już sobie pan młody podroście [...] nie wadzi mu się też czasem i do cudzych krajów przejechać, a zwłaszcza tam, gdzie są ludzie pomierni, trzeźwi, obyczajni, a iż się rozumem a pocziwymi naukami parają¹³.

Masowe wyjazdy zagraniczne zanikły w XVII wieku, czego przyczyn należy upatrywać w ruinie materialnej kraju po potopie szwedzkim oraz w przemianach zachodzących w mentalności warstwy szlacheckiej. Janusz Tazbir o stopniowym zrywaniu kontaktów z Europą zachodnią, które rozpoczęło się na przełomie stulecia XVI i XVII, pisze:

Szlachta przestaje tam jeździć po naukę, która, traktowana w XVI wieku poważnie jako narzędzie do zdobycia władzy (studia prawnicze), staje się niepotrzebna z chwilą, gdy cel został osiągnięty. Teraz nie budziły już podziwu kulturalne i naukowe osiągnięcia Zachodu. Często natomiast wywoływał on u wolnej szlachty pogardliwą dezaprobatę swym rosnącym absolutyzmem, odstraszał i zniechęcał nietolerancją, krwawymi zamieszkami i nieustannymi wojnami¹⁴.

Kwestionowanie sensu wyjazdów zagranicznych z pragmatycznego punktu widzenia pojawia się głównie w staropolskiej twórczości satyrycznej i publicystycznej. Niechętni Europie pisarze podkreślali wielkie koszty podróży, związane z nimi niebezpieczeństwa, nikły pożytek, a także szkodliwość bezkrytycznego przenoszenia na nasz grunt poznanych za zagranicą obyczajów. W satyrze pt. *Na posyłanie synów do obcych krajów* (1650) Krzysztof Opaliński (który *nota bene*

¹² Na temat wyjazdów zagranicznych w dobie staropolskiej zob. T. Bieńkowski hasło ‘podróż’, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 670–672.

¹³ M. Rej, *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 65.

¹⁴ J. Tazbir, *Sarmaci i świat*, Kraków 2001, s. 393.

zwiedził Europę zachodnią oraz studiował na uniwersytetach w Lowanium, Orleanie i Padwie), zwracając się do szlachcica, o skutkach zagranicznych wojaży pisał:

oszalałeś,
Jeśli rozumiesz, że [syn – M. K.] co dobrego przywiedzie
Z tamtych krajów, chybaby francuską chorobę
I z nią żonkę Francuzkę, więc strój alamode¹⁵. [...]
Ojczyzna mu zbrzydnie [...]
Cokolwiek zepsowania dobrych obyczajów [...]
wszystko to z obcych ziem
Z tymi peregrynantami do Polski się wniosło¹⁶.

Konsekwencją ograniczenia kontaktów z Europą zachodnią była zmiana modelu edukacji – w miejsce pokolenia wykształconego na uniwersytetach zachodnioeuropejskich przyszło pokolenie zdobywające wiedzę o świecie w szkołach jezuickich i na wyprawach wojennych¹⁷. Ukazany w piosence Kaczmarzkiego szlachcic należy już do tego pokolenia. Epitet o funkcji charakteryzującej („szpetne obyczaje”) wyjaśnia, że ojciec najbardziej obawia się, by syn za granicą nie zinterioryzował złej postawy moralnej. Refren „Nalej ojcu, gardło spłucz/ Ucz się na Polaka, ucz” tchnie jaskrawą ironią werbalną zakrawającą na szyderstwo – ten sam ojciec, który troszczy się o morale syna, rozpija go, dając zarazem gorzący przykład własny.

Pijaństwo niestety było i jest jedną z naszych głównych wad narodowych, co potwierdzają liczne teksty kultury Pierwszej Rzeczypospolitej. Jedni pisarze, poeci, satyrycy, moralisci, księża, myśliciele, reformatorzy otwarcie krytykują „opilstwo sprośne”, wyliczając jego katastrofalne konsekwencje w życiu rodzinnym i społecznym, natomiast inni (np. Jan Chryzostom Pasek w *Pamiętnikach*) bez głębszej refleksji czy poczucia wstydu opisują stany zamroczenia alkoholowego¹⁸. Nie ma potrzeby w tym miejscu wymieniania wielu utworów literackich dotyczących tego poważnego problemu, ale warto zwrócić uwagę na scenkę przedstawioną przez Mikołaja Reja w *Żywocie człowieka poczciwego*. Widzimy pijaka, który kilka

¹⁵ Alamode (fr. *a la mode*) – modny.

¹⁶ K. Opaliński, *Satyry*, oprac. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953, s. 214–215.

¹⁷ Zob. J. Tazbir, *Kultura polskiego baroku*, Warszawa 1986, s. 27: „Po wykształconych na zachodnich uniwersytetach i spędzających czas w sejmie lub na dworze członkach warstwy rządzącej przychodzi nowe pokolenie, chowane często tylko w konwiktach jezuickich, a dopełniające swej edukacji na polach bitewnych czy w jasyrze tureckim lub tatarskim. Więcej oglądało ono Turków niż ich poprzednicy Francuzów, Holendrów, Włochów i Anglików w sumie wziętych”.

¹⁸ Na temat trunków i pijatyk w kulturze szlacheckiej zob. Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie...*, s. 80–95.

razy wymiotuje za węglem karczmy, by móc dalej pić. Rej – moralista i wychowawca szlachty, z oburzeniem konstatuje, że umiejętność spożywania dużej ilości alkoholu, której konsekwencją jest ogłupienie człowieka, nie tylko nie budzi grozy, a wręcz przeciwnie – staje się powodem uznania w towarzystwie:

A będzie drugi trzy kroć z onym gardłem za węglem¹⁹, a jeszcze sobie dobrze gęby nie utrże, a już woła: „Nalej drugą!” Owa tylko blują²⁰, aby pili, a piją zasię, aby znowu blwali, a to iście jest osobny przysmak do dobrej biesiady. I powiedają, iż z tego zachowanie roście²¹. [...] A jakież tu zdrowie ma być, mój miły bracie, jaki rozum, jakie baczenie? Ano się we łbie miesza zawżdy jako w browarze²².

Literatura XVII i XVIII w. (np. satyra Ignacego Krasickiego pt. *Pijaństwo* czy poemat heroikomiczny *Monachomachia*) pokazuje, że obyczaje związane ze spożywaniem alkoholu nie zmieniły się na lepsze. Nałóg był tym groźniejszy, że dotyczył wszystkich warstw społecznych (magnateria, szlachta, mieszczaństwo, chłopstwo) oraz przedstawicieli wszelkich profesji, nawet tych, które decydowały o najważniejszych dla kraju sprawach. Krzysztof Opaliński w satyrze pt. *Na pijaństwo nieposkromione i pijaniców* opisuje pijanych biskupów, dwór, sejm i senat:

Rozumiem, że pijaństwo w Polsce zasadziło
Swe gniazdo. Tu się mnoży [...]
Piją wszyscy, biskupi i senatorowie,
A piją do umoru; piją i prałaci,
Żołnierze, szlachta, w miastach, we dworach i we wsiach²³.

Autor *Satyr albo przestróg do naprawy rządu i obyczajów w Polsce należących* proponuje konkretne środki zaradcze i sankcje, których oczywiście nie zastosowano – zakaz szynkowania w dni powszednie, wyznaczenie określonych godzin zasiadania w gospodach w czasie świąt oraz karanie nieposłusznych wsadzeniem ich do ‘klatki’ – żelaznego kojca, który umieszczony na placu publicznym, stanowiłby karę sięgającą nie tylko ograniczenia wolności osobistej, ale też utraty honoru i czci. Pijak zamknięty w klatce na rynku stałby się niewątpliwie powodem powszechnego pośmiewiska i drwin społeczeństwa²⁴. Zjawisko pijaństwa było tak nagminne i dokuczliwe, że przebywający w Polsce cudzoziemcy ostrzegali swoich

¹⁹ Pijany trzy razy wymiotuje za węglem karczmy.

²⁰ Blują od ‘blwać’ – wymiotować.

²¹ Zachowanie roście – rośnie poważanie, szacunek.

²² M. Rej, *op. cit.*, s. 214–215.

²³ K. Opaliński, *op. cit.*, s. 209.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 238–239.

rodaków przed podróżowaniem w soboty, gdy pijacy wychodzą na drogi i zaczepiają przejezdnych²⁵.

Piosenka Kaczmarekowskiego z sarkastyczną pasją obnaża nasze największe wady narodowe – nauka bycia Polakiem jest jednoznaczna z nauką picia alkoholu („Ucz się na Polaka, ucz”).

Druga zwrotka utworu, pisana w tonie humorystyczno-ironicznym, porusza problem stereotypów mentalnych związanych z wyobrażeniami o innych narodach. Utarłe wzorce postrzegania praktycznie każdej narodowości funkcjonowały nie tylko w staropolszczyźnie, ale są obecne w kulturze wszystkich epok, świadcząc o głęboko ukrytych antagonizmach, kompleksach, a także sympatiach, poczuciu wyższości itp. Charakteryzując synowi Niemców i Francuzów, nieprzypadkowo szlachcic dokładnie opisuje ich wygląd zewnętrzny i strój:

One Niemce i Francuzy
Mają pludry i rajtuzy.
Niechrześcijańską miłość głoszą
I na wierzchu jajca noszą.
Pyski w pudrach i w pomadkach,
Wszy w perukach, franca w zadkach.

Ubiór w czasach, o których mówi piosenka, był swego rodzaju kodem do odczytania stanu cywilnego właściciela, jego pozycji społecznej, materialnej, wykonywanego zawodu, a nawet poglądów politycznych²⁶. W Rzeczypospolitej typowy szlachcic nosił żupan i kontusz przepasany pasem, co świadczyło o jego całkowitym utożsamieniu się z ideologią stanową, ziemiańskim modelem bytu oraz o aprobachie dla istniejącego politycznego *status quo*. Osoby ubrane wedle cudzoziemskiej mody budziły podejrzenia konserwatywnie nastawionej szlachty oraz wywoływały falę potępienia w literaturze pięknej (cudzoziemską modę krytykują przykładowo: Wacław Potocki, Krzysztof Opaliński, Ignacy Krasicki. Negatywnym typem literackim oświecenia stał się ubrany z francuska fircyk – uosobienie niemoralnego piękniśa i lekkoducha).

Ukazany w piosence szlachcic jest konserwatystą, silnie przywiązany do polskiej mody, tradycji i obyczaju, o czym świadczy wielka pogarda, z jaką wypowiada się o innych nacjach. Niemcy i Francuzi to brudasy, krytykowane za „wszy w perukach”. Pan Ojciec, który z wyjątkową łatwością oskarża inne narody, nie

²⁵ J. Tazbir tę sytuację komentuje następująco: „Wynikało to chyba po części z picia mocnej gorzałki. Sporo tego typu zachowań cechuje i dzisiejszych opojów, stanowiących najbardziej chyba agresywną w całej środkowo-wschodniej Europie odmianę ludzi tego gatunku” – idem, *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 38.

²⁶ Zob. idem, *Kultura polskiego baroku...*, s. 44. Wyobrażenie o różnorodności ówczesnych ubiorów dają J. Matejki *Ubiory w Polsce: 1200–1795*, Kraków 1967.

wspomina, że chorobą epidemiczną wśród szlachty XVII wieku, był powstający w wyniku braku higieny kołtun. (Stanowił on efekt stanu zapalnego skóry – włosy sklejały się od brudu, grzybicy, wszawicy i zwisały w strąkach lub miały kształt czapy²⁷).

Fragment piosenki „Pyski w pudrach i w pomadkach” odnosi się do powszechnego na dworach XVII-wiecznej Europy zachodniej zabiegu pudrowania twarzy, dłoni, dekoltu, rąk i peruk oraz stosowania pomady. Puder, wykonywany z mączki ryżowej bądź zbożowej oraz nasączany substancjami zapachowymi, stanowił podstawowy środek kosmetyczny na dworze króla Francji, używany do upiększania ciała i stroju zarówno kobiet, jak i mężczyzn, a nawet małych dzieci. Zastępował perfumy, ukrywał niedoskonałości cery oraz siwiznę, służył również do higieny włosów (zamiast mycia wodą i czesania, włosy posypywano pudrem). Ciało silnie upudrowane, blade, stanowiło świadectwo ówczesnego pojmowania czystości²⁸. Polski szlachcic komentuje tę modę z pogardą oraz poczuciem wyższości – widok upudrowanego, wypomadowanego mężczyzny noszącego perukę świadczy o arystokratycznej zniewieściałości i pretensjonalności, absolutnie nieprzystającej do modelu kultury sarmackiej.

Do oskarżenia o zniewieściałość dołącza się w pijackim monologu zarzut braku męskości – Francuzi i Niemcy co prawda obnoszą się z jej oznakami, ale daleko im do bycia prawdziwymi mężczyznami. Zdanie „na wierzchu jajca noszą” nawiązuje do kroju pludrów, XVI-wiecznego stroju męskiego niemieckich landsknechtów (żołnierzy zaciężnych formacji piechoty), którzy na nogach nosili rodzaj nogawico-spodni, podzielonych na dwie części: górną, bufiastą, zakrywającą pośladki i biodra oraz dolną, rurkowatą, sięgającą za kolana. Na łydkach mieli pończochy podtrzymywane podwiązkami. Natomiast dla genitaliów przeznaczony był wypchany saczek²⁹.

O deprawacji moralnej mieszkańców Europy zachodniej świadczy zdaniem szlachcica głoszenie przez nich niechrześcijańskiej miłości. Oskarżanie innych

²⁷ Zob. M. Krzysztofik, *Studium z dziejów krakowskich kalendarzy astrologicznych XVII wieku. Almanachy Stanisława Słowakowica jako podstawa uogólnień*, Kraków 2010, s. 382–390; *Dyskurs o kołtunie polskim (plica polonica)*.

²⁸ „Pudrowanie odgrywa taką samą rolę co koronki przy bieliźnie. Jego brak oznacza nieprzystojność (nieschludność) i zarazem zdecydowane zaniedbanie” – G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX w.*, przeł. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1996, s. 92.

²⁹ „W Polsce spodnie niemieckich landsknechtów nazywano pludrami, a w następnym stuleciu nazwę tę przeniesiono na wszelkie spodnie do stroju zagranicznego, sięgające najwyżej do kolan” – M. Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach*, Wrocław 2003, s. 39.

narodów o nieobyczajność stanowiło typową cechą ówczesnej szlachty³⁰. Janusz Tazbir pisze:

Zepsucie obyczajowe pozostawiano Zachodowi i Wschodowi Europy, stwierdzając z dumą, jak to czynił Łukasz Opaliński, że „nie ma u nas tej deprawacji i zepsucia obyczajów, którego pełne są umysły innych ludów”. Inna sprawa, że było to pisane jako obrona Polski przed atakami z zewnątrz, gdy tymczasem zarówno Opaliński, jak i [...] Potocki co innego twierdzili w adresowanych do rodaków satyrach³¹.

Dowodem niemoralności panującej w krajach Europy zachodniej jest dla szlachcica „franca w zadkach”. Słowo ‘franca’, czyli ‘choroba francuska’ oznacza budzące lęk nieuleczalne ówczesnie ciężkie choroby weneryczne, przenoszone na drodze kontaktów seksualnych – przede wszystkim kiłę (syfilis), ale też rzeżączkę (której często nie potrafiono od kiły odróżnić). Dla mentalności doby staropolskiej charakterystyczne było przekonanie, że choroby te wywodzą się z zepsutej moralnie Francji – przykładowo w żartobliwej fraszce pt. *O Francuzie cyruliku* Wespazjan Kochowski pisze: „I choroba, i doktor z jednej są nacyjej,/ Doktor Francuz i franca rodem ze Francyjej”³². Przypadki zachorowań na kiłę znane były w Rzeczypospolitej już w XV–XVI stuleciu. Choroba miała bardzo ciężki przebieg, często doprowadzała do inwalidztwa, a nawet zgonu, dlatego wywoływała powszechną grozę. Zapadalność na nią charakterystyczna była dla środowisk dworskich (stąd nazwa ‘dworska niemoc’), wielkomiejskich oraz wojska, natomiast wśród chłopstwa i w małych miasteczkach występowała sporadycznie. Szlachta zarażenie się ‘francą’ postrzegała jako skandal obyczajowy, dlatego to wstydlive schorzenie leczono sekretnie³³.

Ksenofobia Pana Ojca jest typową postawą szlachcica XVII i XVIII wieku, chociaż niechęć do Francuzów pogłębiła się w Rzeczypospolitej już pod koniec stulecia szesnastego, po haniebnej ucieczce pierwszego króla elekcyjnego Henryka Walezego (1574), stanowiącej kompromitację dla naszej ojczyzny. W dobie staropolskiej nastroje ksenofobiczne nasilały się i słabły falami, co było związane z poczuciem zagrożenia, braku bezpieczeństwa bądź rzeczywistymi atakami czy najazdami ze strony innych narodów³⁴. Okresowo większy lub mniejszy lęk bu-

³⁰ Na temat zbrodni seksualnych w Pierwszej Rzeczypospolitej zob. J. Tazbir, *Studia nad kulturą...*, s. 251–269.

³¹ *Ibidem*, s. 271.

³² W. Kochowski, *Utwory poetyckie*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 238.

³³ Zob. Z. Kuchowicz, *Z badań nad stanem biologicznym społeczeństwa polskiego od schyłku XVI do końca XVIII wieku*, Łódź 1972, s. 32–35.

³⁴ Zob. J. Tazbir, *Sarmaci i świat...*, s. 397, 400–401: „Do wzmożonej ksenofobii przyczyniała się nie tylko obawa zagrożenia czy konkurencji ze strony cudzoziemców, osobiste nastawienie szlachty (w szczególności megalomania), ale i ataki obcych na Polskę, utrwa-

dzili m.in. Niemcy, Francuzi, Węgrzy, Włosi, Szwedzi, Moskale, Turcy, Finowie, Kozacy zadnieprzańscy i dońscy. Miłująca złotą wolność szlachta, z wyższością i pogardą odnosiła się do monarchii absolutystycznych, ale zarazem obawiała się przenoszenia na nasz grunt zachodnioeuropejskiego modelu władzy, obyczajów, kultury, co potęgowało jej niechęć do innych nacji.

Kolejna 'dobra rada' udzielona synowi świadczy o poziomie umysłowym szlachty – zdanie „cudzoziemskich ksiąg nie czytaj” oddaje nie tylko nastroje ksenofobiczne, ale też podkreśla niski stan czytelnictwa w omawianym okresie, co wynikało zarówno z analfabetyzmu, jak i braku szerszych horyzontów myślowych czy intelektualnych potrzeb. Stan szlachecki w XVII stuleciu przestał pełnić rolę masowego odbiorcy literatury. Nie czytał ani cudzoziemskich ksiąg, ani polskich, natomiast nastawiony był na lekturę użytkową, dającą doraźne i wymierne korzyści (kalendarz, poradnik, modlitewnik itp.). Kulturoznawcy podkreślają, że często jedyną książką czytaną w szlacheckich dworach był kalendarz³⁵. Przyczyny tego stanu rzeczy są złożone (m.in. ruina kraju po potopie szwedzkim, zubożenie społeczeństwa, brak mecenatu oraz wysokie ceny książek). Szlachcic często zamiast kupić książkę, wołał ją pożyczyć i przepisać. Kultura doby baroku była rękopiśmienna – mówi się nawet o fenomenie wieku rękopisów. W dworach powstawały prowadzone na bieżąco dla potrzeb gospodarstwa księgi rachunkowe, raptularze, diariusze, kopiańskie, sylwy rodzinne.

Wers piosenki „Czego nie wiesz – księdza pytaj” nasuwa analogię z wypowiedzią wójta zapisaną przez Mikołaja Reja w *Krótkiej rozprawie między panem, wójtem a plebanem* („To mamy za wszystko zdrowie,/ Co on nam w kazaniu powie”³⁶) i podkreśla przywiązanie szlachty do katolicyzmu, przejawiające się w szacunku wobec autorytetu Kościoła. Otoczona zewsząd innowiercami, Polska była 'przedmurzem chrześcijaństwa', a katolicyzm, umacniając tożsamość narodową, stanowił zarazem charakterystyczną cechę Polaków na tle innych nacji:

lone w paszkwilach, ulotnych pisemkach czy opisach geograficznych [...]. Zjawisko ksenofobii nie występuje w sposób ciągły i stały. Pierwsze jej przejawy przynosi «wojna kokosza», nastroje ksenofobii wzmaga następnie każdorazowe niezadowolenie z rządów króla – cudzoziemca, fawory okazywane przezeń własnym rodakom (Henryk Walezy, Stefan Batory), a jeszcze bardziej faktyczna czy urojona próba wzmocnienia władzy monarszej, podejmowana przez króla przy pomocy cudzoziemskich wojsk i doradców [...]. Zmieniają się obiekty nienawiści: po Włochach i Francuzach przychodzą Węgrzy, po Węgrzech Niemcy czy Szwedzi”. Na temat ksenofobii w dobie staropolskiej zob. również: *ibidem*, s. 375–377; idem, *Kultura szlachecka...*, 145; o pamfletach Francuzów na Polaków zob. idem, *Sarmaci i świat...*, s. 398.

³⁵ Zob. M. Krzysztolik, *op. cit.*, s. 14.

³⁶ M. Rej, *Wybór pism*, oprac. A. Kochan, Wrocław 2006, s. 6.

Katolicyzm, i to w wieloraki sposób, stanowił wyróżnik: najpierw samego państwa, skoro w XVII stuleciu wierna nadal Rzeczpospolita znalazła się w innowierczym okrążeniu ze strony protestanckich Prus i Szwecji oraz prawosławnej Rosji i mahometańskiej Turcji. Następnie był wyróżnikiem stanu szlacheckiego, który składał się wówczas w lwiej części z papistów [...], gdy tymczasem znaczny procent mieszczaństwa stanowili luteranie, a wśród chłopów ruskich przeważali wyznawcy Kościoła Wschodniego. Wreszcie wiara umacniała poczucie odrębności narodowej³⁷.

Wyrokowanie na tym miejscu o głębi katolicyzmu ówczesnej szlachty byłoby dość problematycznym generalizowaniem, uproszczeniem, a nawet mogłoby prowadzić do przekłamania, ponieważ to zjawisko jest bardzo trudne do zbadania. Znamca kultury szlacheckiej, Zbigniew Kuchowicz pisze:

Przyjmuje się powszechnie, że zasadniczą wagę przywiązywano nie do treści, subtelności teologicznych, lecz do form, rytuału. Szlachcic barokowy wręcz obnosił się ze swą nabożnością, uczestniczył w pielgrzymkach, zbiorowych modłach. Widowiskowy, retoryczny styl stał się znamienny dla życia kościelnego i religijnego. Błagalne, a równocześnie, jakby rzec, aktorskie gesty, zewnętrzne manifestowanie uczuć religijnych zastąpiło wewnętrzne przeżycia³⁸.

Warto podkreślić, że religijność doby baroku (wystawne nabożeństwa, obrzędy paraliturgiczne, kult świętych, odpusty, procesje, wielość nabożnych bractw itp.) silnie zespoliła się z polską kulturą oraz obyczajowością, stąd popularne ówczesne określenie Polak-katolik³⁹.

Zdobycie pozycji społecznej oraz ludzkiego uznania syn szlachecki może sobie zapewnić na trzy sposoby: przez naukę „siodła, szabli, dzbana”. Te słowa, symbolizujące biegłość we władaniu bronią, jeździe konnej i umiejętność spożywania dużych ilości alkoholu, stanowią kolejne typowe elementy sarmackiego światopoglądu, co poświadczają teksty kultury staropolskiej. Przykładowo w utworze Jana Protasowicza *Konterfet człowieka starego*, będącym XVI-wieczną medytacją nad starością, starzec żali się, że nie może już jeździć konno, a jego niesprawność wyłącza go z czynnego życia i naraża na drwiny ze strony otoczenia⁴⁰. Na ówczesnych polach bitewnych o zwycięstwo często decydowała siła fizyczna oraz biegłość w walce orężnej, stąd silnie zakorzeniony w etosie rycerskim motyw wojownika,

³⁷ J. Tazbir, *Kultura polskiego baroku...*, s. 20.

³⁸ Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie...*, s. 227.

³⁹ Zob. ks. D. Olszewski, *Polska chrześcijańska. Zarys dziejów (966–1984)*, Kielce 1985, s. 25.

⁴⁰ Zob. *Konterfet człowieka starego uczyniony przez Jana Benedyktowicza Protasowicza z Mohilnej. Tudzież też wystawienie o starości przydane, to jest dwa starzy z sobą rozmawiają, jeden narzeka na starość swoją i na jej doległości, drugi zaś pokazuje starości pożytki, w roku 1597*, [b. m.], k. A3v.

który opanował rzemiosło w stopniu doskonałym (np. najlepszy szermierz, bez trudu pokonujący wszystkich przeciwników – zob. obecne na kartach Sienkiewiczowskiej *Trylogii* kreacje bohaterów i ich słynne pojedynki). Do obowiązków szlachty należała obrona ojczyzny. Waleczność Sarmatów podkreślają ówczesne portrety. Typowy szlachcic przedstawiony jest na nich najczęściej z szablą u pasa. Bogato zdobione złotem, srebrem i klejnotami karabele (lekkie szable wykorzystywane w walce pieszej), noszone do stroju codziennego, były świadectwem sta- nowiej przynależności i chlubą właścicieli.

Kultura szlachecka, głosząca pochwałę ziemiańskiego modelu bytu, była ogólnie nieprzychylna zajmowaniu się licznymi profesjami, a zwłaszcza wyrażała awersję wobec kupiectwa⁴¹. Handel uwłaczał warstwie, która we własnym mniemaniu przeznaczona była do celów wyższych, czyli do walki zbrojnej oraz decydowania o sprawach państwowych. Znamienną niechęć do kupiectwa, a także parającego się nim narodu żydowskiego, wyraża w piosence kolejna rada udzielona przez ojca synowi: „Z targowiska nie bierz złota – / To żydowska jest robota”. Kupiectwo stopiło się w ideologii stanowej z takimi cechami, jak oszustwo, kombinatorstwo, chytrość, fałsz, hipokryzja, łgarstwo itp.⁴². W Pierwszej Rzeczpospolitej handlem trudnili się przede wszystkim Żydzi⁴³. Samuel Bogumił Linde w *Słowniku* notuje następujące synonimy słowa Żyd: lichwiarz, chciwiec, skąpiec, sknera, kutwa, liczykrupa, zdzierca⁴⁴. Szlachta obawiała się konkurencji ze strony narodu żydowskiego, który oprócz kupiectwa zajmował się też rzemiosłem, szynkowaniem, leczeniem (balwierze, cyrulicy), administracją myt, komór celnych, dzierżawą dóbr ziemskich i żup solnych, a nawet muzyką⁴⁵. Żydom zarzucano bezbożność (nieuznawanie Chrystusa), pogoń za zyskiem, skłonność do zdrady tajemnic państwowych, uprawianie czarów, służenie diabłu, niechęć do asymilacji i podkreślanie odrębności obcym strojem (zwłaszcza czarnym, symbolicznie kojarzonym z siłami zła) oraz fryzurą (pejsy), wyśmiewano się z ich specyficznego zapachu (spożywali duże ilości czosnku i cebuli), nerwowych gestów wykony-

⁴¹ Zob. J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce...*, s. 34.

⁴² „Szlachta, nawet prowadząc działalność handlową, nie uważała jej nigdy za główne zajęcie; w kręgach szlacheckich z upodobaniem powtarzano: «Grzech i sromota kupczyć». W przekonaniu tej warstwy każdy kupiec, tak włoski, jak niemiecki czy żydowski [...] był z natury rzeczy oszustem, krętaczem i szachrajem” – J. Tazbir, *Żydzi w opinii staropolskiej*, [w:] idem, *Świat panów Pasków. Eseje i studia*, Łódź 1986, s. 217–218.

⁴³ Na temat Żydów zob. *ibidem*, s. 241. Autor notuje: „W XVI–XVII w. szlachecka Rzeczpospolita stanowiła drugie po Turcji tak olbrzymie skupisko ludności żydowskiej, i to w skali nieznanej żadnemu z krajów Zachodniej Europy. Musiało to w określony sposób rzutować na opinie o nich; stanowiły one integralną część wyobrażeń o obcych, które w żadnym kraju nie przedstawiały się przecież zbyt pozytywnie”.

⁴⁴ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. VI, Warszawa 1951, s. 1204.

⁴⁵ Zob. J. Tazbir, *Żydzi w opinii...*, s. 221.

wanych w trakcie rozmowy, nadpobudliwości, niezrozumiałego języka itp. Zastosowany w piosence epitet „żydowska robota” świadczy nie tylko o głębokiej niechęci do handlu, ale też o pogardzie szlachcica wobec Żydów.

Podstawowe zadanie stanu szlacheckiego – obrona ojczyzny – w radach Pana Ojca sprowadzone zostało do ciasno pojmowanej troski o własną ziemię: „Twoja sprawa – strzec ojczyzny,/ Czyli własnej ojcowizny”. Konsekwencją tego ograniczonego toku rozumowania była prywatna, posuwająca się do bezprawia. Symbolem stanowej samowoli, anarchii, nieładu oraz chęci wymierzania sprawiedliwości na własną rękę są znane w dobie staropolskiej zajazdy: „Nie wiesz, gdzie się czai zdrada –/ Uczynź zajazd na sąsiada”. O ich długim trwaniu w kulturze naszego narodu świadczy dobitnie epos *Pan Tadeusz, czyli ostatni zajazd na Litwie* Adama Mickiewicza. Słabość ówczesnej władzy wykonawczej doprowadziła do dochodzenia własnych praw na drodze siłowej, co niestety wiązało się często z łupiestwem.

Następny fragment piosenki dotyczy jednego z najważniejszych przywilejów stanowych – decydowania o wyborze króla nie na zasadzie sukcesji dynastycznej, ale na drodze wolnej elekcji:

Jak już musisz być w stolicy
Patrz, co robią politycy.
Na elekcjach dawaj kreskę
Nie za słowa, a za kieskę.

Pierwsza wolna elekcja odbyła się we wsi Kamień pod Warszawą w roku 1573. Następnie na miejsce wyboru królów została wyznaczona wieś Wola również pod Warszawą. Na elekcję miał prawo przybyć każdy szlachcic. Elekcje osłabiały pozycję króla, prowadziły do kłótni między województwami oraz do ingerencji państw ościennych w naszą politykę⁴⁶. Przywilej ten został zniesiony dopiero przez Sejm Czteroletni w 1791 r.

Wykreowany w piosence Pan Ojciec ma cechy ironicznie-karykaturalne, ponieważ jego światopogląd stanowi zaprzeczenie patriotyzmu, mądrości politycznej i dbałości o polską rację stanu, natomiast jest uosobieniem zaściankowości i prywaty w najgorszym tego słowa znaczeniu. O wyborze króla w jego mniemaniu nie powinny decydować żadne walory kandydata, ale jedynie korzyści materialne – głos, czyli ‘kreskę’ należy oddać na tego pretendenta do tronu, który szlachcicowi odpowiednio zapłaci. Niestety przekupstwo na wolnych elekcjach było zjawiskiem powszechnym, prowadzącym do licznych nadużyć, zgubnym dla Pierwszej Rzeczpospolitej.

Groteskowo-ironicznej charakterystyki szlachcica dopełnia zwrotka ostatnia, w której życiowe *credo* Pana Ojca sprowadza się do egoizmu oraz materializmu

⁴⁶ Zob. *Elekcja*, s. 107–116.

(„bierz od wszystkich”), na zasadzie kontrastu zestawionego z płytką pobożnością, co podkreśla naiwność, a zarazem hipokryzję postaci. Sprzedajny Sarmata, który kupczy swoim głosem na elekcjach, traktuje sprawy religii jako kolejny interes do załatwienia na drodze finansowej („dawaj na mszę za swą duszę”). W szlacheckiej mentalności można kupić nawet zbawienie wieczne.

Dbłość o ojcowiznę łączy się z następnym poleceniem pod adresem syna – z nakazem młodego ożenku oraz „robienia dzieci”. Duża rodzina i liczne potomstwo gwarantują wielkość rodu, a zarazem przetrwanie u przyszłych pokoleń wyznawanego modelu bytu, dlatego są niekwestionowaną wartością szlacheckiego sposobu myślenia i interpretowania rzeczywistości.

Głupota szlachcica niestety nie stanowi zjawiska jednostkowego, odrębnego, oderwanego od szerszego kulturowego kontekstu, ale ugruntowana została w ideologiczno-moralnej spuściźnie, przekazanej przez poprzednie generacje, które życiem poświadczyły rangę ideałów głoszonych w monologu pijackim. Ta specyficzna mądrość pokoleń ma zapewnić również w przyszłości trwałość i stabilność państwa („Taką Polska stoi racją”). Piosenka kończy się złorzeczeniem pod adresem innych narodów: „Na pohybel innym nacjom!” Życzenie zguby, nieszczęścia, zatracenia stanowi pointę ksenofobiczno-megalomańskiej postawy Pana Ojca.

Piosenka *Dobre rady Pana Ojca* jest przykładem persyflażu – utworu ironicznego, kpiącego, żartobliwego, a zarazem sarkastycznego, który pod pozorami powagi czy mądrości ukrywa jaskrawe szyderstwo. Drwinę widzimy już w samym tytule – epitet „dobre rady” oraz dostojna tytułatura „Pan Ojciec” nijak się mają wobec głupoty, małości, śmieszności i prymitywizmu pijaka, który w czasie alkoholowej libacji deprawuje własnego syna. Dzięki zastosowaniu ironii udramatyzowanej Kaczmarem udało się w krótkim tekście syntetycznie ująć podstawowe negatywne elementy sarmackiego światopoglądu: ksenofobię, nieuctwo, pijaństwo, prywatę, hipokryzję religijną, egoizm, megalomanię, butę, pewność siebie i absolutny brak skłonności do refleksji, a tym bardziej samokrytycyzmu. Pod pozorną pochwałą modelu życia pozbawionego większych ambicji ukryta została druzgocąca ocena pejoratywnych wartości kultury Polski szlacheckiej. Ten zabieg demitologizacji, polegający na gorzkim rozrachunku z mitem szlachcica-patrioty, obrońcy ojczyzny, Polaka-katolika, tym bardziej przeraża dosadnością drwiny, że poeta nie przeciwstawia mu w piosence propozycji odmiennej. Nie wiemy, czy milczący syn zasymiluje poglądy ojca, czy się mu sprzeciwi, nie mamy żadnego antagonisty pijackiego monologu, dlatego zawarta pod płaszczykiem ironii ocena kultury szlacheckiej jest jednostronna.

Z pasa słuckiego pożytek

(23.10.1993)

Człowiek się staje bardziej ludzki
Gdy się przepasze pasem słuckim¹.
Ów słuszną słynie w świecie sławą,
Że lewą stronę ma – i prawą.
Te same wzory i ozdoby
Dwoisty dobór barw rozdziela:
Tą stroną na wierzch – znak żałoby,
Odwrotną zasię² – znak wesela.

Kwiecista jest wymowa stroju,
Milczącym mową – szlachcic strojny:
Lśni złotem brzuch na czas pokoju,
A karmazynem³ – na czas wojny.
Pas przypisuje jak proporzec,
Czyni hetmanem⁴, lub hołyszem⁵:
Zechcesz – poszarzy cię w pokorze,
Wzrośniesz – roziskrzy w słusznej pysze.

Gdy – wobec wiary – gnębi żal win,
Pas słucki chwacko⁶ zeń wyzwoli:
Tak się owiniesz – jużes kalwin⁷,
Na opak włożysz – toś katolik!
Przy tym niewielka jest to praca
Gdy zmienny humor, mus, kaprys chęci:

¹ Pas słucki – pas kontuszowy wytwarzany w Słucku.

² Zasię – zaś, znowu.

³ Karmazyn – szkarłat, kolor intensywnie czerwony.

⁴ Hetman – naczelny wódz, dowódca wojsk w Pierwszej Rzeczypospolitej.

⁵ Hołysz – biedak, człowiek zubożały, biedny.

⁶ Chwacko – dzielnie, śmiało, odważnie, mężnie.

⁷ Kalwin – wyznawca kalwinizmu.

Ot, parę razy się poobracasz –
Nawet się w głowie nie zakręci!

Gdy słuckim pasem się przepaszysz –
W siłę słabości zmieniasz lasze⁸.
Pas wszelkich możliwości miarką:
Póki na brzuchu – łeb na karku!

Tytuł piosenki mówi o pasie kontuszowym – jednym z elementów ubioru szlacheckiego, który w powszechnej mentalności stał się synonimem polskiego stroju narodowego. W staropolskiej modzie męskiej, kształtowanej przez kilka



Pas kontuszowy wykonany z jedwabiu i złotej nici, Słuck XVIII w.

stuleci na polach bitewnych rubieży Pierwszej Rzeczypospolitej, widoczny jest silny wpływ orientu, natomiast ubiory kobiece wzorowane były na zachodnioeuropejskich. Stroje bogatszej szlachty do tego stopnia przypominały ubiory dostojników tureckich, że „Sobieski kazał swym żołnierzom okręcać się pod Wiedniem powróżkami, aby nie wzięto ich za Turków”⁹. To zjawisko kulturowe znajdowało motywację w micie sarmackim, podkreślającym pochodzenie szlachty z terenów wschodnich – wzorce orientalne przyjmowano z aprobatą, natomiast zachodnie, kojarzone z tendencjami absolutystycznymi, traktowano z rezerwą i dystansem. Moda polska tak znacznie różniła się od ubiorów zachodnioeuropejskich, że cudzoziemcy z podziwem podkreślali jej odmienność oraz przepych¹⁰.

Męski strój narodowy (utożsamiany z ubiorem szlacheckim) składał się z długiego do kolan i zapinanego pod szyję żupana noszonego pod kontuszem; kontusza o rozcinanych rękawach (kontusz i żupan szyto z sukna lub jedwabiu), szeroko krojonych spodni, czapki – futzanego kołpaka zdobionego piórami,

⁸ Lasze – ‘polskie’ od ‘Lach’ dawniej Polak. Sens jest taki: ‘zmieniasz polskie (lasze) słabości w siłę’. Turcy Rzeczypospolitą zwali Lechistanem, czyli krajem zamieszkiwanym przez Lechów (Lachów). Nazwa Lachy (Lachowie) funkcjonowała też na Rusi i Litwie. Utrwalona została w przysłowiu „strachy na Lachy”.

⁹ J. Tazbir, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Warszawa 1978, s. 155.

¹⁰ M. Możdżyńska-Nawotka, *Wiek kontuszów*, [w:] eadem, *O modach i strojach*, Wrocław 2003, s. 86: „Sarmacki przepych strojów i klejnotów prezentowanych podczas uroczystości dworskich w dawnej Rzeczypospolitej zadziwił cudzoziemskich obserwatorów”.

wysokich butów ze skóry (o płaskiej podeszwie i wydłużonym nosie) oraz z pasa, przy którym noszono karabelę¹¹. Jędrzej Kitowicz, świetny obserwator obyczajowości swoich czasów, tak opisuje ubiór szlachty:

Kontusz, żupan, pas, spodnie czyli portki, i boty, czapka to było całym ubiorem publicznym Polaka, szlachcica i mieszczanina. Szlachcic przypasywał kontusz pasem. [...] Gdy wychodził z domu, przypasywał szablę do boku, brał w rękę obuch. [...] Pasy [...] za mojej pamięci do publicznego stroju tak u szlachty jak u mieszczan bywały jedwabne, siatkowe, szmucklerskiej roboty, z końcami w sznurki kręconymi, w kolorach rozmaitych, lecz najczęściej karmazynowym, z końcami, czyli kutasami u chudszych jednostajnymi, u majątniejszych z srebrnymi lub złotymi. Takież pasy bywały wciąż na pół srebrem lub złotem przerabiane. Na powszednie chodzenie zażywano pasów taśmowych, rzemieniem podszitych, na klamrę żelazną, mosiężną, srebrną, pozłocistą, według przepomożenia i ambicyi każdego, na przedzie zapinaną. Zarzucili niedługo takie pasy siatkowe i taśmowe, wzięli się do pasów tureckich, perskich i chińskich; te ostatnie były to z wełny tak delikatnej robione, że choć był taki pas szeroki na dwa łokcie, przewlókł go przez pierścionek¹².

Szlachta polska miała upodobanie w noszeniu strojów barwnych oraz bogatych, ceniła aksamity, atłasy, sobole, futrzane kołnierze, tkaniny wyszywane złotymi nićmi, zdobioną broń, klejnoty¹³. Strojem podkreślała status społeczny, zamożność, odrębność od innych stanów. Ubiór pełnił zarazem funkcje reprezentacyjne (kontusz był strojem uroczystym, nakładanym np. do kościoła czy na przyjazd gości), symbolizował patriotyzm, odwagę wojenną oraz dawał wyraz określonym poglądom politycznym¹⁴.

Pas kontuszowy, który był elementem najbardziej rzucającym się w oczy, przez cztery stulecia stanowił ozdobę męskiego stroju. Zwyczaj jego noszenia

¹¹ Zob. *ibidem*, s. 65–90.

¹² J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1970, s. 466–467, 472. Według przepomożenia – stosownie do zamożności.

¹³ „Strojenie się stanowiło pasję obu płci, jedną z zasadniczych namiętności. Dotyczyło to wszystkich warstw i grup społecznych. [...] Powszechnie znane są czerwone kontusze i złote pasy, atłasowe żupany, wyszywane złotymi nićmi safianowe buty szlachty. Strój ten charakteryzował się śmiałym zestawieniem barw i szczegółów dekoracyjnych. Lubowano się (dotyczyło to obu płci) w czerwieni, amarancie, błękicie, żółci. Narodowy strój szlachecki wymagał noszenia klejnotów i zdobionej broni. Stąd też ciężkie łańcuchy, guzy, pierścienie, manele. Stąd czaple pióra, diamentowe spinki, perły. Stąd kosztowne karabele, zdobione przez złotników i jubilerów szable, sadzone drogimi kamieniami buzdygany” – Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 151.

¹⁴ Zob. M. Możdżyńska-Nawotka, *op. cit.*, s. 66.

utrwalił się w XVI wieku. Wywodził się ze wschodu (Persji, Indii, Turcji¹⁵), był długi na 3–4 m., szeroki na 30–35 cm, mógł być zakończony po obu stronach frędzelkami. Apogeum popularności pasów przypadło na wiek XVIII, zwłaszcza czasy Sejmu Czteroletniego, gdy Polacy manifestowali patriotyzm noszeniem narodowego stroju.

Pasy wykonywano z jedwabiu, wełny, a dla uboższych z płótna lnianego lub bawełnianego. Ich kompozycja była trójdzielna: dwa zakończenia zwano ‘głowami’, a część środkową ‘wciążem’, ‘tłem’, lub ‘polem środkowym’. Tło pasa tkano z nici złotej, srebrnej lub metalowej. Pasy lite, zwane też sutymi i bogatymi miały tło złote lub srebrne, skromniejsze półlite miały mniej złota, wytwarzano też pasy bez metalowych nici. Ich kolorystykę cechowała bogata gama barw (np. zieleń, pomarańcz, karmazyn, biel, koral, błękit, róż itp.), związana z określoną symboliką, o której Zbigniew Kuchowicz pisze:

Pewnym barwom przypisywano wartość symboliczną. Istniało przekonanie, że piękno uosabia kolor czerwony. Symbolizował on równocześnie siłę życiową, płodność, stanowił także barwę władzy, toteż oznaczał przynależność do stanu szlacheckiego. Dlatego też np. czerwone buty były teoretycznie zarezerwowane tylko dla szlachty. [...] Popularny wtedy kolor żółty wiązano ze złotem¹⁶.

Wśród wzorów zdobiących pasy pojawiały się wielobarwne motywy roślinne, kwitnące krzewy, kwiaty (krzak róży, malwy, tulipany, margerytki, goździki, rumianki, słoneczniki, maki), liście, drzewka, kokardy, bukiety w wazonie, kosze z bukietami, owalne medaliony otoczone drobnymi ukwieconymi gałązkami, na wąskich poprzecznych paskach zamieszczano wzory geometryczne czy szlaczki.

Pasy sprowadzano ze wschodu, przede wszystkim z Turcji, w późniejszych wiekach produkowano je w manufakturach na terenie Rzeczypospolitej (w tzw. persjarniach). Ich wytwarzaniem zajmowali się przybyli na nasze ziemie Ormianie, za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego Francuzi, a także Polacy. O wysokiej cenie pasów decydował ich materiał – zwłaszcza złoto oraz jedwab, który trzeba było do Polski sprowadzać, a także wynagrodzenia dla fachowych rzemieślników¹⁷. Znane były manufaktury w Gdańsku, Krakowie, warsztaty tkackie działały też w dobrach magnackich. Wykonywano pasy dwustronne (obie strony były ozdobne, żadna z nich nie była „gorsza”) oraz czterostronne. Składano je wzdłuż – strona bardziej ozdobna noszona była od święta, skromniejsza

¹⁵ „Tureckie i perskie pasy były rozmaite, dłuższe krótsze, szersze i węższe, sute i ordynaryjne, wszystkie jedwabne, rozmaitych kolorów i deseniów, srebrem i złotem bogato i skąpo przerabiane” – J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 472.

¹⁶ Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 183.

¹⁷ Zob. J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 473–474. Autor zauważa, że polskie pasy wcale nie były tańsze od sprowadzanych z zagranicy.

na co dzień. „Pas składany na pół, dawał w zależności od potrzeby cztery różne możliwości kolorystycznego zharmonizowania z resztą ubioru”¹⁸. Trudna sztuka poprawnego ułożenia pasa świadczyła o ogładzie szlachcica – stanowiła jeden z elementów *savoir-vivre'u*. Pas wiązano na brzuchu, o którym czytamy:

U sarmatów nastąpiło coś w rodzaju autonomizacji brzucha, przypadła mu w udziale ważna funkcja, stał się nosicielem dostojeństwa w sensie przenośnym, przez swą majestatyczność, i w sensie dosłownym, jako miejsce, na którym wiązało się pas i przy którym wieszano się karabelę¹⁹.

Na początku XIX w. szlachta zarzuciła ubiór kontuszowy, w miejsce którego pojawiły się naśladujące modę zachodnią fraki, surduty i tużurki. Noszono też tzw. czamarę – męskie okrycie wierzchnie sięgające bioder lub połowy ud, zbliżone krojem do kontusza, rozpowszechnione przede wszystkim wśród mieszczan. W drugiej połowie XIX w., na skutek nasilenia się nastrojów patriotycznych, szlachta powróciła do tradycyjnego stroju narodowego kojarzonego z niepodległą Polską²⁰.

Pasy kontuszowe zachowane do dzisiejszych czasów stanowią cenne świadectwo wybitnych osiągnięć tkactwa artystycznego epok dawnych. W czasie II wojny światowej wiele pasów bezpowrotnie zaginęło lub uległo zniszczeniu. Ocalałe okazy są przechowywane w zbiorach muzealnych (np. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Krakowie, Poznaniu), także w muzeach diecezjalnych (np. w Płocku, Tarnowie) oraz w kościołach (ofiarowywano je na ornaty, z tego względu przetrwały we fragmentach jako ozdoby szat liturgicznych), przerabiano je również na makiety czy serwety.



Jan Piotr Norblin, *Szlachcic polski* (1790)

¹⁸ M. Kałamejska-Saeed, *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1987, s. 11.

¹⁹ M. Możdżyńska-Nawotka, *op. cit.*, s. 68.

²⁰ Zob. M. Taszycka, *Polskie pasy kontuszowe*, Kraków 1985, s. 77.

Piosenka *Z pasa słuckiego pożytek* skomponowana została z czterech zwrotek – trzy mają po osiem wersów, ostatnia jest o połowę krótsza. Napisana jest dziewięciozłogłoskowcem sylabotonicznym (z niewielkimi odstępstwami). Podział na wersy pokrywa się z rozczłonkowaniem składniowym, czym Kaczmarek nawiązuje do poetyki średniowiecznego wiersza zdaniowego. Tok wierszowy dzięki zestrojeniu z tokiem składniowym jest spokojny. Poeta zastosował rymy parzyste oraz przeplatane, często niedokładne, które pełnią funkcję delimitacyjną i rytmiczną. Przemyślana wersyfikacja utworu (wyrazista rytmiczna regularność typowa dla sylabotonizmu oraz brak inwersji i przerzutni) buduje jego melodyjność. Celowo dobrana melodia poloneza, wpisująca się w klimat czasów staropolskich, sprzyja powolnemu, dostojnemu wykonaniu wokalnemu utworu.

Podmiot liryczny piosenki nie ujawnia się bezpośrednio (liryka pośrednia). Na podstawie jego wypowiedzi można wywnioskować, że jest to ktoś świetnie znający staropolską obyczajowość oraz mentalność, a zarazem konsekwentnie prezentujący postawę ironisty, która pozwala mu na zachowanie dystansu wobec opisywanych fenomenów kulturowych. Ironia jako kategoria estetyczna i literacka staje się więc kluczem do poprawnego rozszyfrowania podwójnego sensu piosenki. Adresatem utworu (liryka zwrotów do adresata: zechcesz, wzrośniesz, owiniesz itp.) jest ktoś, kto dowiaduje się o różnych funkcjach i symbolicznym znaczeniu pasa. Może to być szlachcic; co prawda pasy nosiło też najbogatsze mieszczaństwo, jednak kojarzone są przede wszystkim ze stanem szlacheckim. Sytuację liryczną w dwóch pierwszych zwrotek zdominowały rozważania nad cechami pasa kontuszwego, w strofach kolejnych – rozmowa z osobą, której w sarkastyczny sposób przedstawiane są wielorakie walory pasa.

W dwóch pierwszych wersach piosenki zastosowana została ironia werbalna, której celem jest ośmieszenie zachowania szlachty – nie ubiór wszak decyduje o tym, czy ktoś jest człowiekiem „bardziej ludzkim” – dobrym, humanitarnym, wspaniałomyślnym, życzliwym itp. Jacek Kaczmarek używa określenia pas słucki, a nie kontuszowy, ponieważ słucka manufaktura Radziwiłłów (działająca w latach 1743–1842), słynęła na całą Polskę wysoką jakością wyrobów oraz wielkością produkcji, a wytwarzane przez nią wzory naśladowali inni wytwórcy. Z tego względu „Tylko w literaturze specjalistycznej obowiązuje termin pas kontuszowy, bo w popularnym rozumieniu kładzie się często znak równania pomiędzy pojęciami pas słucki i pas kontuszowy”²¹.

²¹ M. Kałamejska-Saeed, *op. cit.*, s. 6. J. Kitowicz o modzie na pasy słuckie pisze: „Nastaly potem pasy słuckie, bogactwem i pięknoscią perskim i tureckim bynajmniej nie ustępujące. Każdy pas takowy, bogaty lub ordynaryjny, miał na końcu wyhaftowane słowa: *factus est Sluciaie* [łac. wyprodukowany w Słucku – M. K.], którymi różnił się od perskiego i tureckiego” – idem, *op. cit.*, s. 473.

Poeta opisuje pas dwustronny. Podkreśla, że żadna z tych stron nie jest gorsza, ponieważ na obu są „Te same wzory i ozdoby”. Różnią się natomiast tłem, mającym znaczenie symboliczne, o którym Maria Taszycka pisze:

Składane przed wiązaniem dwa, trzy, a nawet cztery razy w długości, pasy czterostronne pokazywały raz jeden, raz drugi kolor i mogły harmonizować z różnymi ubiorami i służyć właścicielom na różne okazje. Utarło się w związku z tym dość powszechne przekonanie, że ciemny kolor odwrocia symbolizował smutek i ukazywany był w sytuacjach żałobnych²².

Zwyczaj okazywania żałoby stosownym kolorem pasa utrwalał się w wierszu Jana Lechońa pt. *Jan Kazimierz*, w którym abdykujący król mówi:

Padłem krzyżem, zapłakałem,
Złożyłem koronę
I pas słucki przewiązałem
Na żałobną stronę²³.

W dzisiejszych czasach ciemny kolor (czerni) również jest znakiem żałoby, ale zaobserwować można zjawisko odchodzenia od tradycji ubierania się na czarno po śmierci bliskich.

W kolejnych wersach piosenki przedstawiane są charakterystyczne cechy pasa, który okazuje się być nie tylko jednym z elementów ubioru, ale także przedmiotem o charakterze symbolicznym, objawiającym ukryte, utrwalone kulturowe kody²⁴. W sposobie jego noszenia zawarte były bowiem liczne informacje o właścicielu, co podkreślone zostało oksymoronicznym stwierdzeniem „Milczącym mówcą – szlachcic strojny”. Oprócz ozdobnej, dekoracyjnej, pas pełnił też funkcję informacyjną – sposób jego noszenia mówił o przynależności stanowej, zamożności, godności właściciela, o działaniach militarnych, wyznaniu, pozycji społecznej. W czasie wojny pas noszono stroną karmazynową, a w czasie pokoju – złotą („Lśni złotem brzuch na czas pokoju,/ A karmazynem – na czas wojny”). Stąd trafne porównanie go w piosence do proporca, czyli małego sztandaru, pełniącego rolę reprezentacyjną oraz informacyjną, zarazem przypisującego człowieka do określonej grupy społecznej.

Ironiczne słowa „Czyni hetmanem lub hołyszem” mówią o jednej z uniwersalnych cech ubioru jako tekstu każdej kultury – zakodowane są w nim informacje o zamożności właściciela. Magnateria, mająca upodobanie w odzieży podkreślającej wysoką pozycję społeczną, bogatej, dostojnej, zdobionej klejnotami, nosiła pasy najdroższe, wykonywane z jedwabiu. Natomiast szlachta uboższa, której nie

²² M. Taszycka, *op. cit.*, s. 60.

²³ J. Lechoń, *Poezje*, wybór i wstęp M. Wełna, Lublin 1989, s. 144.

²⁴ Zob. M. Taszycka, *op. cit.*, s. 52.

stać było na taki luksus, zakładała pasy z płótna lnianego lub bawełnianego. Nie były one tkane, ale ozdabiane drukiem odbijanym z drewnianej deski drukarskiej²⁵. Kosztowną złotą nić (złotogłów) zastępował kolor żółty. Pas kontuszowy stanowił więc czytelny znak zamożności właściciela – mógł podkreślać dumę płynącą z bogactwa lub świadczyć o ubóstwie, a w związku z tym uczyć pokory („Zechcesz – poszarzy cię w pokorze,/ Wzrośniesz – roziskrzy w słusznej pysze”). Informował również o wyznaniu szlachcica („Tak się owiniesz – jużes kalwin,/ Na opak włożysz – toś katolik!”).

Piosenka *Z pasa słuckiego pożytek* ma wymowę ironiczną, ujawniającą się w nastawieniu podmiotu do opisywanego fenomenu kulturowego, jakim jest pas kontuszowy. Budowaniu ironii służą liczne aluzje i niedopowiedzenia, których dekodowanie objawia sarkastyczny, prześmiewczy sens utworu. Szyderczo brzmi już samo tytułowe słowo ‘pożytek’. Pas słucki, noszony zgodnie z kulturowym kodem, ma nie tylko czynić człowieka „bardziej ludzkim”, ale też poniżać go lub wywyższać, likwidować powstałe na tle religijnym wyrzuty sumienia („Gdy – wobec wiary – gnębi żal win,/ Pas słucki chwacko zeń wyzwoli”) oraz odpowiadać kaprysom, humorom i chęciom właściciela. Dokonywanie ważnych zmian jest pozorne, ponieważ sięga jedynie sfery zewnętrznej człowieka i odbywa się bez większej pracy – wystarczy kilka obrotów, niezwiązanych z najmniejszym wysiłkiem... Element szlacheckiego ubioru staje się znakiem rozpoznawczym właściciela, który może dowolnie zarówno skrywać, jak i objawiać prawdę o sobie. Pas ma więc szczególną kulturową siłę oddziaływania. ‘Pożytek’ z niego jest taki, że demonstracyjnie okazuje to, co pragnie powiedzieć o sobie jego posiadacz, a co jednocześnie wcale nie musi być prawdą (np. żałoba może być jedynie zewnętrzną).

Ostatnia zwrotka utworu stanowi szydercze podsumowanie rozważań o pasie kontuszowym symbolizującym szlachecką mentalność – paradoksalnie wystarczy go założyć, by polskie słabości zmieniły się w siłę. Jako miara wszelkich możliwości, jest zarazem gwarantem oraz świadectwem zaradności i rozsądku („Póki na brzuchu – łeb na karku!”). W rzeczywistości pycha i buta szlachecka, której zewnętrznym przejawem jest strój, nie pozwalają na trzeźwe myślenie. Ten wniosek nie narzuca się odbiorcy wprost, ale stanowi wynik dekodowania obecnej w tekście ironii werbalnej. Wysnuwa go czytelnik współczesny, który zna inne piosenki z programu *Sarmatia* oraz ma szerszą perspektywę historyczną, związaną ze świadomością rozbiorów, niewoli narodowej i roli, jaką odegrał w tych wydarzeniach stan szlachecki. Pomimo że Kaczmarek w utworze *Z pasa słuckiego pożytek* wprost nie krytykuje szlachty, jednak pośrednio, dzięki zastosowaniu typowej dla jego poetyki subtelnej ironii rozumianej jako zasada twórczości oraz postawa dystansu poznawczego, mówi o wielu wadach stanu szlacheckiego – megalomanii, zadu-

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 76.

fanej pewności siebie, chęci manifestowania wysokiej pozycji, demonstrowania zamożności, potrzebie uznania oraz odrębności od innych stanów. Poeta-erudyta, doskonale znający obyczajowość Pierwszej Rzeczypospolitej, z właściwą sobie nutą drwiny, ukrytej pod maską persyflażu, opisuje kulturowy fenomen jednego z elementów stroju narodowego, elementu w garderobie męskiej przecież nie najważniejszego, a jednak będącego nośnikiem wielorakich ukrytych, zaszyfrowanych znaczeń.

Na zakończenie warto przypomnieć, że o wielkiej wadze przywiązywanej do noszenia pasa kontuszowego świadczy fragment *Pana Tadeusza*, w którym Woźny odwiązuje pas udającemu się na spoczynek Sędziemu:

Woźny pas mu odwiązał, pas słucki, pas lity,
Z jednej strony złotogłów w purpurowe kwiaty,
Na wywrót jedwab czarny, posrebrzany w kraty;
Pas taki można równie kłaść na strony obie,
Złotą na dzień galowy, a czarną w żałobie²⁶.

²⁶ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1965, s. 35.

Elekcja

(13.01.1993)

Ramiona do nieba wzniesione wzburzeniem
Łacina spieniona na wargach,
Żył sznury na skroniach, przekrwione spojrzenie
Przekleństwo, modlitwa lub skarga.

Pod nos podtykane i palce i pięści,
Na racje oracji¹ trwa bitwa,
Szablistą polszczyzną tnie, świszczce i chrzęści
Przekleństwo, skarga, modlitwa.

„Czas ratować państwo chore,
Szlag mnie trafia – *ergo sum!*²
Po sąsiadach partię zbiorę,
Uczynimy szum!”

Ten Prusom gardłuje³, ten Wiednia partyzant⁴,
Ów ruskiej się chwyta sukienki,
A troską każdego szczęśliwa ojczyzna –
Stąd modły, przekleństwa i jęki.

Polityką zwie się ów spór Panów Braci⁵
W kolokwiach⁶ elekta⁷ z elektem;

¹ Oracja – mowa, przemówienie.

² *Ergo sum* (łac.) – więc jestem. Skrócona sentencja Rene Descartesa *Cogito, ergo sum* – myślę, więc jestem.

³ Gardłować – rozprawiać, mówić o czymś głośno i dużo, przemawiać z przejęciem.

⁴ Wiednia partyzant – stronnik, sprzymierzeniec Wiednia.

⁵ Panowie Bracia – określenie szlachty.

⁶ Kolokwia (łac.) – rozmowy.

⁷ Elekt (łac.) – osoba przewidywalnie mająca sprawować jakiś urząd, będąca jeszcze przed jego objęciem.

Schlebiają szarakom⁸ złości magnaci
Wśród jęków, modlitw i przekleństw.

„Czas ratować państwo chore,
Szlag mnie trafia – *ergo sum!*
Po sąsiadach partię zbiorę,
Uczynimy szum!”

„Pojedziemy do stolicy,
Wszak Warszawa to nie Rzym,
Tam rabują przedawczycy⁹,
Poświecimy im!”

Co czub¹⁰ i wąsiska – to wróż i historyk,
Niezbite też ma argumenta¹¹;
Lecz Wiednie Sobieskich¹² i Pskowy Batorych¹³
Dziś każdy inaczej pamięta!

Więc grunt to obyczaj, obyczaj – rzecz święta,
By Rzeczpospolita zakwitła.
Niech rządzi kto bądź – byle wolnych nie pętał
W przekleństwach, skargach, modlitwach!

„Czas ratować państwo chore,
Szlag mnie trafia – *ergo sum!*
Po sąsiadach partię zbiorę,
Uczynimy szum!”

„Pojedziemy do stolicy,
Wszak Warszawa to nie Rzym,
Tam rabują przedawczycy,
Poświecimy im!”

„Jest nas patryjotów siła,
Żaden nam nie straszny wróg,
A Ojczyzna sercu miła
I łaskawy Bóg.

⁸ Szarak – ubogi zaściankowy szlachcic.

⁹ Przedawczycy – sprzedawczycy, ludzie sprzedajni, zdrajcy.

¹⁰ Czub – aluzja do fryzury noszonej przez szlachtę, która goliła dookoła głowę, pozostawiając wysoki czub z włosów nad czołem.

¹¹ Argumenta – argumenty.

¹² Wiednie Sobieskich – aluzja do zwycięstwa Jana III Sobieskiego nad Turkami w bitwie pod Wiedniem 12 września 1683 r.

¹³ Pskowy Batorych – aluzja do bitwy Stefana Batorego pod Pskowem (oblężenie trwało od 8 września 1581 do 6 lutego 1582 r.), w wyniku rozejmu w Jamie Zapolskiej car Iwan IV Groźny oddał Rzeczpospolitej Inflanty.

Rozniesiemy na szabelkach
Zdrajców, co nam wodzą rej¹⁴,
Rzeczpospolita jest wielka
Starczy dla nas jej!”

Ramiona do nieba wzniesione przed zgonem,
Krew czarna zaschnięta na wargach,
A w oczach otwartych milczenie zdumione
I skarga...

Rozniesiemy na szabelkach
Zdrajców, co nam wodzą rej,
Rzeczpospolita jest wielka
Czy
Starczy dla nas jej?

Tytuł piosenki stanowi odwołanie do jednego z fundamentalnych praw demokracji szlacheckiej – przywileju wolnej elekcji, czyli wyboru monarchy bez przestrzegania zasady dynastycznej sukcesji tronu. W elekcji mógł wziąć udział każdy szlachcic osobiście (elekcja *viritim*). „Przez wolność rozumiano możność czynnego udziału każdego szlachcica w tym tak dla narodu ważnym akcie. Toteż, kiedy w 1573 r. Jan Zamojski postawił zasadę elekcji *viritim*, to jest przez całą szlachtę, dał wyraz powszechnemu przekonaniu, które już od dość dawna przenikało umysły ogółu szlacheckiego”¹⁵. Teoretycznie każdy szlachcic mógł też zostać wybrany królem:

Od elekcji w 1573 roku istniało przekonanie, że każdy niemal szlachcic może zostać właśnie nawet królem. [...] Formalnie ze stanu szlacheckiego, byli bowiem w istocie magnatami, pochodzili królowie Jan Sobieski i Stanisław Leszczyński. Ostatni król Rzeczypospolitej Stanisław August Poniatowski pochodził z bardzo nowej magnaterii, wiadano, że jeszcze jego dziad był prostym szlachetką. Tego rodzaju elekcje w jakiś sposób podtrzymywały mit o możliwości uzyskania korony, który wpłynął na psychikę zbiorową, mentalność szlachty¹⁶.

Pierwsza wolna elekcja odbyła się we wsi Kamień pod Warszawą w 1573 r. po bezpotomnej śmierci ostatniego z Jagiellonów – Zygmunta II Augusta. Wszystkich wolnych elekcji było jedenaście. Na miejsce kolejnych wyborów monarchów wybrano wieś Wolę pod Warszawą (wyjątkiem była elekcja Augusta III Sasa, która odbyła się również we wsi Kamień). Po śmierci króla, w czasie bezkrólewia rządy w kraju obejmował *interrex*, którym był prymas Polski i Litwy. Króla wybierano

¹⁴ Wodzić rej – wieść prym, górować, mieć przewagę, zajmować pierwsze miejsce, rządzić.

¹⁵ *Polska w rozwoju dziejowym*, red. S. Arnold, Warszawa 1966, s. 204.

¹⁶ Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 10.

na sejmie elekcyjnym, a następnie koronowano na sejmie koronacyjnym (w Krakowie w archikatedrze wawelskiej).

Wolna elekcja jako instytucja ustrojowa świadcząca o poziomie kultury politycznej, stanowiła fenomen na tle innych krajów europejskich. Była główną ostoją przywilejów, „żrenicą złotej wolności” stanu, który jako jedyny mógł wybierać króla (przypomnieć należy, że szlachta stanowiła w czasach Pierwszej Rzeczypospolitej od 8 do 10% społeczeństwa). Zniosła ją dopiero Konstytucja 3 maja. Na historycznej ocenie tego wyjątkowego przywileju zaważył fakt trzech rozbiorów – Jan Dziegielewski pisze:

Gdyby Pierwsza Rzeczpospolita nie utraciła suwerenności, a w końcu i niepodległości, zapewne nikt, przynajmniej ze współczesnych, nie uznawałby instytucji sejmiku elekcyjnego, również z jego uprawnieniami wyborczymi wyrażonymi w formule wolnej elekcji *viritim*, za instytucję zasługującą na potępieniu. Przeciwnie, szczycilibyśmy się z tego, że nasi przodkowie, już przed wiekami, byli prekursorami takiej ordynacji wyborczej głowy państwa, która współcześnie uznawana jest za najlepszą z możliwych¹⁷.

Do pozytywnych aspektów przywileju wolnej elekcji zaliczyć należy integrację stanu szlacheckiego, kształtowanie świadomości politycznej czy prawo do samostanowienia. Niestety, elekcje miały też niewątpliwie negatywne konsekwencje w wymiarze politycznym i społecznym. Pogłębiały megalomanię szlachty, postrzegającej ustroj polityczny Pierwszej Rzeczypospolitej za najlepszy z możliwych. Stawały się okazją do przekupstwa, anarchii, destabilizacji, frymarczenia najwyższym urzędem w państwie, partykularyzmu, indoktrynacji, manipulacji opinią niezorientowanego ogółu, oszukiwanego przez kandydatów do tronu polskiego obietnicami bez pokrycia:

Wszystkie wolne elekcje stanowiły swego rodzaju *wielki targ władców*, na którym kupowani, a nie kupujący, licytowali się w najhojniejszych obietnicach pod adresem szlachty. Kiedy zaś w trakcie panowania niewiele z nich realizowano, królowie powoływali się na coraz większe ograniczenie ich władzy¹⁸.

Trwające po kilka miesięcy bezkrólewia stanowiły dla państw ościennych doskonałą sposobność do ingerencji w wewnętrzne sprawy Rzeczypospolitej. Zdarzało się, że o wyborze króla decydowała siła zbrojna kandydatów korzystających z pomocy wojska. Monarchowie elekcyjni obcej narodowości zazwyczaj na pierwszym miejscu stawiali interesy własnego kraju. Przywilej wolnej elekcji

¹⁷ J. Dziegielewski, *Sejmy elekcyjne, elektorzy, elekcje 1573–1674*, Pułtusk, 2003, s. 201.

¹⁸ J. Tazbir, *Geneza i skutki wolnych elekcji*, [w:] *Elekcje królów Polski w Warszawie na Woli 1575–1764. Upamiętnienie pola elekcyjnego w 400-lecie stołeczności Warszawy*, red. M. Tarczyński, Warszawa 1997, s. 19.



Jan Matejko, *Portret Rzeczypospolitej u zenitu. Złota wolność. Elekcja 1573* (1889)

spowodował też znaczne osłabienie władzy królewskiej w kraju oraz jej prestiżu w Europie. Zdaniem historyków nie należy go jednak oceniać jedynie w perspektywie krytycznej:

Dość potoczne przypisywanie winy wolnym elekcjom za wszystkie bez wyjątku nieszczęścia, jakie dotknęły Rzeczpospolitą, łącznie z rozbiorami i utratą niepodległości, jest niewątpliwie przesadą charakterystyczną dla polskiej historiografii rozliczeniowej¹⁹.

Piosenka Jacka Kaczmarskiego pt. *Elekcja* nie jest ekfrazą konkretnego obrazu, chociaż wolne elekcje zostały uwiecznione w malarstwie historycznym – m.in. Jana Matejki (*Potęga Rzeczypospolitej u zenitu. Złota wolność. Elekcja R. P. 1573* – olej na płótnie, 1889), Bernarda Bellotto (*Elekcja Stanisława Augusta*, 1776), Jana Piotra Norblina (*Elekcja Wettina na króla polskiego* – olej na płótnie, ok. 1790), Juliusza Kossaka (*Elekcja Jana Kazimierza*).

Elekcja ma kunsztowną kompozycję opartą na przeplataniu się dłuższych strof spowalniających tok wypowiedzi i krótszych dynamizujących go refrenów. Kaczmarski z właściwą sobie wirtuozerią oraz wyczuciem melodii wykorzystuje możliwości sylabotonizmu, swobodnie skracać i wydłużać wersy przy zachowaniu jednakowego rozkładu akcentów; stosuje od trzech do czterech zestrojów akcentowych (wyjątkiem jest przedostatni wers monosylabowy). W wypowiedziach szlachty dominuje tok trocheiczny, który w zestawieniu z krótkimi wersami rytymizuje i dynamizuje przekaz poetycki. W wypowiedziach podmiotu – obserwatora pojawia się monotonny tok właściwy dla amfibrachu. Wykonanie wokalne piosenki jest ekspresyjne, poeta w refrenach przyspiesza tempo, natomiast znacznie zwalnia oraz przycisza głos w ostatniej zwrotce i refrenie. Wersyfikacja utworu współgra z jego treścią – wyraża pewność siebie szlachty zgromadzonej na elekcji oraz dezorientację i załamanie się tej pewności. Zastosowana w tekście instrumentacja głoskowa (np. „Szablístą polszczyzną tnie, świszczce i chrzęści”) wymaga od wykonawcy perfekcyjnej dykcji, z czym Kaczmarski nie miał najmniejszych problemów.

W utworze występują dwa podmioty liryczne – jednym z nich jest obserwator, który nie ujawnia się wprost, ale relacjonuje sytuację na elekcji (liryka pośrednia). Słyszymy go w dłuższych wypowiedziach o charakterze opisowym. Natomiast drugim podmiotem mówiącym jest szlachta (liryka bezpośrednia, zarówno podmiot indywidualny – np. „szlag mnie trafia”, jak i zbiorowy – np. „pojedziemy do stolicy”). Wypowiedzi tego podmiotu zaznaczone są cudzysłowem. Adresat nie został wpisany w tekst. Sytuacja liryczna przedstawia szlachtę zgromadzoną na sejmiku ziemskim (świadczą o tym słowa „pojedziemy do Warszawy”) oraz na wolnej elekcji. Nie wiemy dokładnie, o którą elekcję chodzi,

¹⁹ M. Tarczyński, *Wstęp*, [w:] *ibidem*, s. 6.

natomiast na podstawie wypowiedzi obserwatora (wzmianka o Stefanie Batorym, Janie III Sobieskim, wymowa ostatniej strofy) wnioskujemy, że ma ona miejsce w XVIII wieku – u schyłku Pierwszej Rzeczypospolitej. Poetycki obraz elekcji budowany jest dzięki zastosowaniu ironii w jej różnych odmianach – podmiot obserwator posługuje się ironią werbalną, natomiast w słowach szlachty dostrzegamy ironię udratyzowaną. Charakterystyczną cechą twórczości Kaczmarskiego, obecną w wielu jego piosenkach, jest wyrażanie opinii i komentarzy nie wprost, ale pośrednio – dopiero mechanizm działania ironii jako zasady porządkującej świat pozwala na poprawne rozszyfrowanie oceny prezentowanych zjawisk.

Dwie pierwsze zwrotki *Elekcji* mają charakter opisowy – zdystansowany do rzeczywistości obserwator, patrzący z pewnej perspektywy, charakteryzuje zachowanie szlachty zgromadzonej na sejmiku. Główną zasadą oglądu sytuacji jest tu ironia, która tworzy dystans wobec ukazanej sceny. Mamy tu przykład ironii werbalnej, dostrzegalnej w warstwie poetyki tekstu przykładowo w przenośniach („łacina spieniona na wargach”), epitetach („szablita polszczyzna”) oraz hiperbolizacjach (ożywiona gestykulacja szlachty). Wyłaniający się z lektury obraz nasuwa skojarzenia z grafiką Jana Piotra Norblina (np. *Sejmik w kościele, Bójka szlachty na sejmiku*). Ekspresyjne gesty (wzniesione ramiona, przekrwione spojrzenia, pięści podtykane pod nos sugerujące skrajne, silne emocje wzburzenia, gniewu, podniecenia) stanowiły typowy sposób posługiwania się ciałem w dobie staropolskiej, silnie utrwalony w kulturowej konwencji i obyczajowości. Badacze epok dawnych porównują zachowanie ówczesnych ludzi do gry aktorów na scenie oraz podkreślają ogromną rolę mowy ciała:

Gest ukazywał emocje, ujawniał gniew, zadowolenie, szacunek itp. Tak np. podkręcanie wąsa oznaczało zadowolenie, przygryzanie go – dezaprobatę, ciskanie czapki na ziemię – gniew lub prośbę itp.²⁰

Elementy wizualne ukazane w migawkowych szczegółach łączą się ze słuchowymi (przekleństwa, modlitwy i skargi sugerujące wielki hałas oraz brak jednomyślności). Ze sposobu bycia szlachty wnioskujemy, że sejmik nie jest miejscem spokojnej, merytorycznej czy argumentacyjnej dyskusji, ale burzliwej utarczki, kłótni i zwady. Epitet „szablita polszczyzna” sugeruje walkę słowną, a metafora „bitwy na racje oracji” potęguje obecne w całej scenie nerwowe napięcie.

W refrenie słyszymy jednego z przedstawicieli szlacheckiego stanu – kierowany w swoim mniemaniu troską o ojczyznę („Czas ratować państwo chore”), a zarazem zdenerwowany zaistniałą sytuacją („szlag mnie trafia”), odgraża się chę-

²⁰ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 164. Wśród innych ekspresyjnych gestów typowych dla kultury szlacheckiej Kuchowicz wymienia: padanie do nóg, składanie pocałunków nie tylko w rękę, ale też w kolana czy stopy. Była to swego rodzaju gra, utrwalona zwyczajowo konwencja.

cią zebrania sąsiadów i „uczynienia szumu”. Z jego wypowiedzi wnioskujemy o braku mądrości oraz rozwagi politycznej – ratowanie ojczyzny ma sprowadzić się do wymierzania sprawiedliwości na własną rękę, czyli do zwykłej burdy, zajązdu czy pospolitej bijatyki. W wypowiedziach szlachty Kaczmarek konsekwentnie stosuje ironię udratyzowaną, mającą na celu autokompromitację stanu nieświadomego własnej głupoty.

Dwie kolejne zwrotki pokazują rozbieżność poglądów i preferencji politycznych w trakcie wolnej elekcji – jedni opowiadają się za Prusami, inni za Austrią, są też zwolennicy Rosji. Niestety wśród ugrupowań politycznych brak zwolenników polskiego kandydata do tronu. Metafora „chwytania się sukienki” sugeruje brak samodzielności oraz służalczość wobec obcego państwa. Magnateria dla swoich kandydatów stara się pochlebstwami pozyskać głosy ubogiej szlachty („Schlebiają szarakom złości magnaci”). Kupowanie głosów na sejmikach i wolnych elekcjach było zjawiskiem powszechnym, ponieważ uboga, często też naiwna szlachta, łatwo ulegała politycznej demagogii.

W refrenie znowu słyszymy głosy szlachty, która tym razem odgraża się, że pojedzie do Warszawy, by walczyć ze zdrajcami ojczyzny. Słowa „poświecimy im” sugerują użycie siły i pośrednio mówią o krótkowzroczności stanu szlacheckiego, który jest skory do bójki, natomiast brak mu politycznej rozwagi.

Z dalszej części tekstu dowiadujemy się o kolejnych cechach szlachty – co prawda każdy z przedstawicieli tego stanu ma bardzo solidne argumenty historyczne (bitwa pod Wiedniem, bitwa pod Pskowem), ale niestety każdy też inaczej je rozumie i interpretuje, czego konsekwencją jest brak jednomyślności i zgody oraz perspektywicznego działania dla dobra kraju.

Ogromną rolę w kształtowaniu świadomości politycznej odegrała odsiecz wiedeńska, która ugruntowała w naszym narodzie przeświadczenie o Rzeczpospolitej jako przedmurzu chrześcijaństwa. W Janie III Sobieskim widziano męża opatrnościowego, który uratował Europę przed zalewem pogaństwa, a zarazem potężnego monarchę władającego wielką ojczyzną²¹. Janusz Tazbir pisze:

Odsiecz Wiednia odcisnęła się na sposobie myślenia Polaków o przyszłości. Koalicyjna bitwa, w której pod Wiedniem broniliśmy także i własnych interesów państwowych, przekształciła się w powszechnym odczuciu w akt bezinteresownej przysługi wyświadczonej chrześcijańskiej Europie, która winna się nam za nią w przyszłości, i to z nadatkiem zrewanżować²².

Drugim przykładem argumentu historycznego przywołanego przez szlachtę na elekcji jest bitwa Stefana Batorego pod Pskowem (8 września 1581 – 6 lutego

²¹ Zob. J. Tazbir, *Legenda odsieczy Wiednia*, [w:] idem, *Świat panów Pasków. Eseje i studia*, Łódź 1986, s. 73–104.

²² *Ibidem*, s. 102.

1582), w wyniku której car Iwan IV Groźny oddał Rzeczpospolitej Inflanty. Podsumowanie tych obu chlubnych kart naszej historii jest pesymistyczne – „Wiednie Sobieskich i Pskowy Batorych/ Dziś każdy inaczej pamięta” – nawet w stosunku do tak wyjątkowych wydarzeń nie ma jednego zdania. Stan szlachecki jest wewnętrznie podzielony, co niestety nie sprzyja rozwazce politycznej, tak bardzo potrzebnej w trakcie wyboru nowego króla. Wszyscy natomiast jednogłośnie powołują się na obyczaj, który ma stanowić fundament wzrostu kraju. W kontekście wypowiedzi szlachty obyczaj sprowadza się do pilnego strzeżenia przywilejów stanowych. Okazuje się, że szlachcie nie zależy na tym, który kandydat zostanie wybrany na polskiego monarchę, ale jedynie na zachowaniu złotej wolności – słowa „niech rządzi kto bądź – byle wolnych nie pętał” obnażają stanową prywatę, egoizm i interesowność. Ironiczna wymowa piosenki niestety znajduje potwierdzenie w faktach historycznych – zdaniem Janusza Tazbira:

Idealem sarmackiego monarchy był skrzepowany przez sejm władca, ktoś dobry i sprawiedliwy, ale mało ambitny, bo nie wtrącający się do spraw szlachty oraz daleki od myśli o wzmocnieniu swojej władzy. Jeśli starania w tym kierunku czyniła królowa, nienawidzono jej podwójnie: jako wroga wolności szlacheckiej i jako kobiety, mieszej się do polityki [...]. Malowany król, *primus inter pares* szlacheckiej Rzeczpospolitej, nie kolidował ze stawianymi monarsze wymogami cnót rycerskich. Na zewnątrz miał to być bowiem miecz państwa polsko – litewskiego, broniący jego niezawisłości, wewnątrz kraju zaś pierwszy strażnik swobód szlacheckich²³.

Refren rozbudowany o kolejną wypowiedź przedstawicieli stanu szlacheckiego pośrednio nawiązuje do idei Boskiej providencji, czyli szczególnej opatrności, która w mniemaniu szlachty strzegła Rzeczpospolitą przed wszelkimi nieszczęściami. Z przekonaniem tym wiązała się myśl o wyjątkowej misji naszego narodu jako bastionu katolicyzmu wybranego przez Boga do obrony wiary. Ukazana w piosence szlachta przechwala się także odwagą oraz patriotyzmem. Dowodem tych cech znowu ma być walka – tym razem „rozniesienie na szabelkach” zdradców. Słowa „Rzeczpospolita jest wielka/ Starczy dla nas jej” wyrażają przekonanie o wielkości terytorialnej i potędze (możemy się domyślać, że również politycznej) kraju, który będzie niewzruszenie trwać w obecnym stanie.

Ostatnia wypowiedź podmiotu – obserwatora stanowi przykład liryki opisowej, nawiązującej do początku utworu. Znowu widzimy wzniesione ramiona szlachty – gest, który sugeruje wzburzenie, ale są to ramiona wzniesione przed zgonem, co stanowi czytelną aluzję do rozbiorów Polski. Czarna krew zaschnięta na wargach może być interpretowana w kontekście walki, ale też i śmierci (czerni). Otwarte ze zdumienia oczy i milczenie oraz skarga sugerują upadek ojczyzny.

²³ J. Tazbir, *Kultura polskiego baroku*, Warszawa 1986, s. 57.

W refrenie stanowiącym pointę *Elekcji* pada pytanie retoryczne „Rzeczpospolita jest wielka/ Czy starczy dla nas jej?” Odpowiedzią na nie dla odbiorcy znającego naszą historię są trzy rozbiory oraz czasy niewoli narodowej.

Piosenka *Elekcja* jest głosem w dyskusji na temat jednego z najważniejszych przywilejów szlacheckich. Kaczmarowski pokazuje złożone aspekty oraz konsekwencje elekcyjności polskiego tronu. Dzięki zastosowaniu ironii w jej różnych wymiarach nie szczędzi surowej krytyki stanowi, który jako jedyny w państwie mógł wybierać króla, ale nie potrafił docenić i właściwie korzystać z tego prawa. Prywata, brak rozwagi politycznej, wewnętrzne podziały, głupota, krótkowzroczność, skłonność do awantur i samowolnego wymierzania sprawiedliwości ukazują szlachtę z najgorszej strony. Elekcje stają się powodem kłótni, bójek, przekupstwa, buty oraz łudzenia samych siebie siłą i rzekomym patriotyzmem.

Krótką historia nawiązania stosunków polsko-francuskich

(07.01.1993)

Zimno bardzo Francuzom w sarmackim królestwie,
Pryskają perły kolczyków u odmrożonych uszu,
Krzepną w koronę z lodu pióra na kapeluszu,
Gromadzą się w ostępach hiperborejskie¹ bestie.

W zaspach bryłami burgunda² porozsadzane beczki,
Armatnie kule melonów, złote grudki konfektów³;
Nie ma dla majestatu polska zima respektu,
Zaśnieżonym bezdrożem żadnej przed władzą ucieczki.

Król⁴ w zawiei przybywa,
Wróżba to nieszczęśliwa.
Nim śnieg strugą pocieknie
Francuz tronu się zrzeknie.

Z lodu bramy Wawelu. Od powitalnych oracji
Aż Vistula⁵ stanęła – płynie kwiecista łacina,
Marznie władca, klnie świta, wicher jęczy w kominach
I nie skończą się hołdy nim wystygnie kolacja.

Huczą kłody lipowe, błyska dno złote w miskach,
Król widelcem w ząb stuka, o toaletę pyta;
Ze zmarszczonych sarmackich brwi francuska drwi świta,
Cięży głowie korona, tron bez dziury uciska.

¹ Hiperborejski – północny.

² Burgund – gatunek wina.

³ Konfekty – słodczyce.

⁴ Król – Henryk Walezy przybył do Polski po dwumiesięcznej podróży w styczniu 1574 r.

⁵ Vistula (łac.) – Wisła.

Król niejadek, niepitek,
 Żaden z niego pożytek,
 Choć kucając się spoci
 Nie ma czego wyknocić!⁶

Henryk pióra się chwytą, list za listem na Paryż,
 Psują wzrok senatorzy, król wymyśla ustawy;
 Za oknami jak bitwa zgiełk świątecznej zabawy –
 Francuz wierzy w pergamin, lud w obyczaj prastary.

Jeszcze go nie widzieli, by pod stół się potoczył
 Gdy antałki⁷ i dzbany puste ledwie w połowie
 On ma swoje tancerki i tancerzy w alkow⁸
 I ludowa pieśń niesie, że nie patrzy im w oczy:

Pan posturą nikczemny
 Pacykuje⁹ pysk ciemny,
 Poruchliwy¹⁰ i krewki
 Ciowa¹¹ chłopców i dziewczki!

Wreszcie wieści z zachodu! W Luwrze wietrzą dywany!¹²
 Boczną furtką po nocy król z królestwa ucieka¹³.
 Przytrzymują za nogi zaspy, chaszcze i rzeka,
 Placz starosty: *Cur fugis*, Majestacie wybrany!¹⁴

Chroni w uszach kolczyki czapka z bobrów na głowie,
 Pozostawił widelec i ideę klozetu;
 Wyuzdaną miłością natchnął paru poetów,
 Lecz nie dowie się Francja, jak jest wiosną w Krakowie!

Nie korony rządami
 Stoi kraj nad krajami:
 Nie poruszy kontusza
 Byle brak Walezjusza.

⁶ Wyknocić – sknocić, zrobić coś z trudem i źle.

⁷ Antałek – mała beczka wina.

⁸ Alkowa – część pomieszczenia przeznaczona na sypialnię.

⁹ Pacykować – nieumiejętnie, przesadnie lub niedbale malować się.

¹⁰ Poruchliwy – od czasownika ‘ruchliwy’ lub wulgarnie od ‘poruchać’.

¹¹ Ciowa – brak w słownikach.

¹² Aluzja do śmierci brata Henryka Walezego, króla Karola IX.

¹³ Ucieczka Henryka Walezego odbyła się nocą z 18 na 19 czerwca 1574 r.

¹⁴ Króla rozpoznał i próbował zatrzymać starosta oświęcimski, który zadał mu pytanie: *Cur fugis?* (łac. dlaczego uciekasz).

Krzyż na drogę Walezy!
Zabierz jeszcze kanclerzy!
My świętujemy zapusty:
Pusty tron – to rok tłusty!

Krótka historia nawiązania stosunków polsko-francuskich Jacka Kaczmareckiego podejmuje temat przybycia do Polski, panowania i ucieczki pierwszego naszego króla elekcyjnego Henryka Walezego, syna króla Francji Henryka II i Katarzyny Medycejskiej. Został on obrany królem Rzeczypospolitej i wielkim księciem Litwy 11 maja 1573 r. Do Polski przybył wraz z orszakiem po dwumiesięcznej podróży w końcu stycznia 1574 r., w czasie wyjątkowo ostrych nawet jak na zimową porę roku mrozów i śnieżyc. Miał wówczas 23 lata, był dobrze wykształcony, ambitny i odważny. Na żądanie strony polskiej, zabezpieczającej ustrój Rzeczypospolitej przed tendencjami absolutystycznymi, podpisał *pacta conventa*, mające zagwarantować m.in. wieczne przymierze Polski z Francją i wzajemną pomoc na wypadek wojny¹⁵ oraz artykuły henrykowskie, które:

Określały ogólne zasady ustroju państwa polsko-litewskiego w sposób znacznie ograniczający władzę monarszą (gwarancja wolnej elekcji, stała kontrola ze strony senatorów-rezydentów, potwierdzenie zasad konfederacji warszawskiej). W razie przekroczenia tych artykułów naród szlachecki zastrzegł sobie prawo do rokoszu, król zwalniał bowiem „obywatele koronne od posłuszeństwa i wiary”¹⁶.

Koronacja Henryka Walezego odbyła się w katedrze na Wawelu 21 lutego 1574 r. Jego krótkie, niespełna półroczne panowanie rozczarowało szlachtę, ponieważ odwlekał potwierdzenie jej praw i przywilejów, nie spieszył się do ożenku ze starszą od niego o prawie 30 lat Anną Jagiellonką oraz dążył do wprowadzenia dobrze mu znanego modelu władzy absolutnej. Szybko zorientował się w polskich stosunkach, dzięki czemu sprytnie odwlekał niekorzystne dla siebie decyzje lub odpowiednio usprawiedliwiał postanowienia niepopularne¹⁷. Na wieść o śmierci swego brata Karola IX, w nadziei na koronę francuską, nocą z 18 na 19 czerwca 1574 r. Walezy uciekł do Francji. Ten fakt zbulwersował oraz rozczarował szlachtę, która poczuła się urażona w swej dumie stanowej.

Przybycie Francuzów do Polski, postrzeganej przez nich za daleki egzotyczny kraj, wiązało się z konfrontacją dwóch kultur, która doprowadziła do wzrostu nastrojów ksenofobicznych. Janusz Tazbir pisze:

¹⁵ Zob. S. Grzybowski, *Henryk Walezy*, Wrocław 1980, s. 93.

¹⁶ J. Tazbir, *Henryk Walezy*, [w:] *Poczet królów i książąt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1987, s. 348.

¹⁷ Zob. S. Grzybowski, *op. cit.*, s. 111.

Ogół szlachecki nie dowierzał zbyt królowi-cudzoziemcowi. [...] Pogłębiło jeszcze nieufność do króla i niechęć do jego rodaków zachowanie młodego władcy oraz jego ziomków, którym się w Rzeczypospolitej tak dalece wszystko nie podobało, że „rozwściekleni najgorszymi przekleństwami obsypywali naród polski”¹⁸.

Świta francuska, przybyła do Polski wraz z królem, narzekała na tutejszy surowy klimat, ciężko strawną kuchnię oraz dziwiła się pijaństwu i obżarstwu szlachty. Polacy natomiast gorszyli się francuską swobodą obyczajów i modą nieprzystającą do ich wyobrażeń o ideale męskości.



Jan Matejko, *Henryk Walezy*

Młody król nosił biżuterię, używał perfum, miał upodobanie w bogatych strojach, haftowanych kamieniami szlachetnymi i perłami oraz przywiązywał wielką wagę do bielizny i ułożenia fryzury, co uważane było w naszej kulturze za objawy zniewieściałości. Zdaniem szlachty dostojęstwa ujmował mu fakt zakładania kolczyków, popularnych i nie budzących zastrzeżeń we Francji. Polskich panów raziły również takie zachowania króla, jak tańczenie wolty czy grywanie z dworzanami w piłkę.

Henryk Walezy nie znał języka polskiego, dlatego znudzony wysiadywał na posiedzeniach senatu (zyskał nawet przydomek „króla malowanego”). Czas spędzał głównie na licznych rozrywkach, zabawach, ucztach, grze w kości i karty. Sekretarz kancelarii królewskiej, dyplomata i kronikarz Reinhold Heidenstein pisał: „król bez żadnego dozorczy zostawiony razem z otaczającymi go Francuzami oddawał się polowaniu, grze w karty, tańcom i rozpustnym ucztom, na które – jak powiadano – nagie dziewczęta były wprowadzane”¹⁹. Haniebna ucieczka Walezego, stanowiąca obrazę majestatu Rzeczypospolitej, położyła się cieniem na ideałach demokracji szlacheckiej. Głęboko oburzeni polscy panowie bezskutecznie nawoływali do powrotu króla, który zwodził ich obietnicami. Po bezkrólewiu trwającym prawie półtora roku na tronie polskim zasiadł Stefan Batory.

Te burzliwe wydarzenia historyczne znalazły wydzźwięk w literaturze pięknej. Jan Kochanowski poświęcił Henrykowi Walezemu kilka utworów. W odzie

¹⁸ J. Tazbir, *Sarmaci i świat*, Kraków 2001, s. 375.

¹⁹ *Ibidem*, s. 376.

Ad Henricum Valesium regem in Galliis morantem (Do króla Henryka Walezego bawiącego we Francji)²⁰, pisanej przed przybyciem monarchy do Polski, nazywał go największym z królów, władcą, przed którym czuje respekt Moskwa i Tatarzy, nawoływał do objęcia tronu Rzeczypospolitej, odwagi i wymierzenia pomsty wrogom.

Po ucieczce Henryka Walezego dworzanin francuski Filip Desportes napisał zjadliwy paszkwil *Adieu a la Pologne*, w którym wytykał Polakom liczne wady, pychę, lekkomyślność oraz narzekał na panujący u nas surowy północny klimat²¹. Odpowiedzią ze strony polskiej była oda Jana Kochanowskiego *Gallo crocitantii* (Francuzowi kraczącemu)²². Obrażliwy jest już sam tytuł utworu, ponieważ łacińskie słowo 'gallus' oznacza nie tylko Francuza, ale też koguta i rzezańca-kapłona. Wśród zalet Rzeczypospolitej Kochanowski na pierwszym miejscu wymieniał spokój i bezpieczeństwo, co stanowiło ewenement na tle ówczesnych stosunków europejskich. Czynił jednocześnie aluzje do rzezi Francuzów na Sycylii w 1282 r. (tzw. nieszpory sycylijskie) oraz do mordu na hugenotach dokonanego podczas nocy św. Bartłomieja (1572 r.). Polacy ukazani zostali jako naród serdeczny, szczerzy, gościnni i życzliwi, z otwartym sercem przyjmujący cudzoziemców oraz hojnie ofiarowujący im wszystko, co najlepsze. Pod adresem Francuzów padły ostre zarzuty o zniewieściałość, tchórzostwo, niewdzięczność, niezdolność do wytrwania w surowym klimacie, wychowanie w rozkoszach i zbytku oraz deptanie świętych praw gościnności. Kochanowski w oburzonym tonie pisał:

Kraj nasz potrzebuje mężów, których nie trwoży żadna zima, ani żaden Boreasz porażający lodem [...]. Ty zaś, niewdzięczniku, zbiegu, barbarzyńco, przybłędzie, naszą gościnność uważasz za przywarę i nie tylko na nas, lecz i na własne swoje wiersze po pijanemu bryzgasz winem²³.

Poeta, niegdyś zagorzały zwolennik króla, ostro sprzeciwił się jego powrotowi do Polski. Temat ten rozwinął w bajce politycznej *De electione, coronatione et fuga Galli* (O elekcji, koronacji i ucieczce koguta), w której ośmieszał głupotę monarchy-koguta oraz w odzie *In conventu Stesicensi*²⁴ (Na zjazd Stężycki), gdzie wyrażał nastroje niepokoju po ucieczce króla oraz nawoływał obradującą szlachtę do politycznej rozwagi („Czy mamy czekać? Czy mamy się łudzić daremną nadzieją zobaczenia króla tak skorego do odjazdu, którego odwołują nieszczęścia własnej ojczyzny i ustawiczne domowe zamieszki?”²⁵).

²⁰ Zob. I. Cochanovius, *Pisma łacińskie*, oprac. zespół pod kier. W. Waleckiego, Kraków 2008, s. 125–126.

²¹ Zob. S. Kot, *Adieu a la Pologne*, Kraków 1930.

²² I. Cochanovius, *op. cit.*, s. 190–193.

²³ *Ibidem*, s. 192.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 127–128.

²⁵ *Ibidem*, s. 127.

Krótką historią nawiązania stosunków polsko-francuskich Jacka Kaczmareckiego pośrednio nawiązuje do zarzutów stawianych Polakom w *Adieu a la Pologne* Filipa Desportesa oraz do wymowy ody Jana Kochanowskiego *Gallo crocitant*. Zarówno dla Filipa Desportesa, jak i Jana Kochanowskiego typowe jest czarno-białe widzenie rzeczywistości, a odwracają się tylko role złych i dobrych. Obydwaj piszą na poważnie, stosując zabiegi literackie takie jak inwektywa czy paszkwil. Sam temat, pomimo że jest jak najbardziej poważny, zawiera w sobie jednak pewien element groteskowy i absurdalny – król uciekający przed tronem oraz naród nawołujący go do powrotu to *sui generis* kuriozum epoki szlacheckiej demokracji. Dlatego naczelną zasadą organizującą wypowiedź podmiotu w wierszu Jacka Kaczmareckiego, poety wyjątkowo wyczulonego na osobliwości biegu historii, jest wszechobecna ironia (werbalna, ironia historii, oraz ironia literacka rozumiana jako specyficzny sposób ukształtowania utworu), budująca dystans wobec opisywanych wydarzeń. W paradoksalnej sytuacji przybycia i ucieczki Henryka Walezego poeta nie wybiela żadnej ze stron, z właściwą sobie bystrością spojrzenia, rezerwą i sarkazmem opisując przywary zarówno Francuzów, jak i Polaków.

Kompozycja i wersyfikacja *Krótkiej historii*... podporządkowane są jej wymowie. Utwór składa się z ośmiu zwrotek czterowersowych oraz czterech refrenów (trzy pierwsze mają po cztery wersy, na ostatni składają się dwa czterowersze). Słyszymy dwa podmioty mówiące. Zwrotki o charakterze opisowym mają od 13 do 15 sylab w wersach, co spowalnia tok wypowiedzi. Ujawnia się w nich obserwator z poczuciem dystansu charakteryzujący zachowanie francuskiej świty i króla. Krótkie, siedmiosylabowe refreny, pisane tokiem sylabotonicznym, dynamizują i rytmizują poetycki przekaz. Nawiązują zarazem do poetyki pieśni ludowej. Słyszymy w nich poglądy narodu, który lakonicznie, z właściwą dozą ironii komentuje postępowanie Henryka Walezego. Przemyślana budowa utworu współgra z typowym dla Kaczmareckiego pokazywaniem rzeczywistości z różnych punktów widzenia oraz nakazuje czujność w deszyfrowaniu poglądów samego poety.

Zjadliwa pasja ironisty ujawnia się w całej pełni już w pierwszych zwrotkach wiersza, opartych na znanym u Desportesa i Kochanowskiego motywie surowego polskiego klimatu. W opisanie mrozu Kaczmarecki posuwa się do hiperbolizacji pełniącej funkcję satyryczną – zniewieściałym i wydelikacowanym Francuzom pękają kolczyki u odmrożonych uszu, pióra krzepną w lodową koronę, Wawel jawi się jako zamek z lodu, a Wisła zamarza od powitalnych oracji. Świadectwa epoki potwierdzają, że Francuzi, którzy przybyli wraz z królem do Polski, byli nie tylko zmęczeni i głodni, ale nie mieli stosownych na tę porę roku ubrań. Aluzja Kaczmareckiego dotycząca powitalnych oracji odnosi się do powszechnego ówczesnie w Rzeczypospolitej zwyczaju wygłaszania długich mów. Przy granicy polskiej swiętą francuską przyjęła delegacja senatu. Przemowę z tej okazji wygłosił biskup kujawski Stanisław Karnkowski, natomiast Walezy:



Artur Grottger, *Ucieczka Henryka Walecznego z Polski* (1860)

Słuchał z ciekawością łacińskiej przemowy uczonego przywódcy polskiej kontr-reformacji. [...] Odpowiedział sam krótko po włosku. [...] Ceremonia jednak się nie zakończyła. Długo jeszcze przyszło zmęczonym podróżnym wysłuchiwać w polu pustego gadulstwa pozostałych senatorów, zanim powiedli go w granice królestwa²⁶.

Podobnie było z powitaniem w Krakowie. Wyczerpani męczącą podróżą Francuzi musieli wysłuchiwać długich mów biskupa płockiego Piotra Myszkowskiego, dworzan, mieszczan i żaków: „Znów gadulstwo święciło tryumfy i dopiero o drugiej w nocy wjechał Henryk do Krakowa”²⁷. Kaczmarek całą sytuację długiego powitania zmęczonej świty ironicznie podsumowuje widmem wystygłej uczty:

Marznie władca, klnie świta, wicher jęczy w kominach
I nie skończą się hołdy nim wystygnie kolacja.

Kreacja Henryka Walezego pełna jest szyderstwa – król interesuje się głównie nowinkami technicznymi: widelcem oraz nieznaną na dworze francuskim toaletą. Na Wawelu rzeczywiście funkcjonowała już wówczas kanalizacja. Walezy gustuje w zabawach, tańcach, uciechach alkowy oraz nieustannie pisze listy do Francji. W szczegółach opisu zachowania monarchy Kaczmarek zgodny jest ze źródłami historycznymi, które potwierdzają prowadzenie przez króla obfitej korespondencji²⁸.

Poglądy naszego narodu na temat nowo obranego króla poznajemy w krótkich refrenach, stylizowanych na pieśń ludową. Polakom nie podoba się umiarkowanie monarchy w jedzeniu i piciu, ponieważ jest ich zdaniem złą wróżbą:

Król niejadek, niepitek,
Żaden z niego pożytek

Zjadliwa ironia, rozumiana jako zasada postrzegania rzeczywistości, pozwalająca na jej właściwą ocenę, dosięga nie tylko Francuzów, ale też Polaków – obydwa narody mają swoje wady i przywary, głęboko zakorzenione w zbiorowej mentalności. Wydelikowanej francuskiej świcie przeciwstawiona jest skłonna do obżarstwa i opilstwa polska szlachta. Dzielą nas także poważne różnice obyczajowe. Kaczmarek wymienia używanie przez króla kosmetyków („Pacykuje pysk ciemny”) oraz czyni aluzję do jego upodobań seksualnych („On ma swoje tan-

²⁶ S. Grzybowski, *op. cit.*, s. 107–108.

²⁷ *Ibidem*, s. 109.

²⁸ „Ówczesny jego sekretarz Martin Ruze opowiadał później, że z Polski wysyłał Henryk «nieraz 40 lub 50 listów, nawet trzykartkowych». Najwięcej ponoć skierowanych było do dam, «które stracił tylko z widoku»” – *ibidem*, s. 117.

cerki i tancerzy w alkowie”). Pierwszy król elekcyjny to żałosna karykatura etosu monarchy. Zniewieściałość, słabość polityczna, brak zrozumienia polskiej racji stanu („Cięży głowie korona”), przesadna skłonność do zabaw i uciech przekreślają go jako poważnego władcę, który mógłby odegrać istotną rolę w dziejach naszego narodu.

Dopełnieniem zgryźliwej charakterystyki monarchy jest ośmieszenie godności królewskiego majestatu – Henryk Walezy na wieść o śmierci brata „boczną furtką” salwuje się ucieczką z własnego królestwa. Jak podają źródła historyczne:

Nocą z 18 na 19 czerwca wymknął się Henryk z Wawelu z czterema tylko wiernymi towarzyszami. [...] Przez boczną furtę wychodzącą w stronę Kazimierza dostali się nad Wisłę i stąd na Zwierzyniec, gdzie przy opuszczonej kaplicy czekało kilku dalszych dworzan z końmi. Puszczono się cwałem, zmieniając często konie²⁹.

Uciekającego króla rozpoznał kucharz i natychmiast zaalarmował Polaków. W wierszu znajdujemy aluzję do rozpaczliwego gestu starosty oświęcimskiego, który bezskutecznie próbował zatrzymać monarchę:

Zobaczył króla – już na Śląsku – rzucił więc suknie i wskoczył do wody, krzycząc «*Serenissima Majestas, cur fugis?*» Widząc nagusa w Wiśle «*Serenissima Majestas*» wybuchnęła śmiechem i zacięła konia³⁰.

Walezy nie miał zamiaru wracać – był młody, marzył o powrocie do ojczyzny, o koronie francuskiej i pozostawionej we Francji ukochanej kobiecie. Do końca życia tytułował się jednak królem Polski i wielkim księciem litewskim.

Kompromitujące zarówno Francuzów, jak i Polaków krótkie panowanie Walezego szyderczo zostało podsumowane w wierszu wyliczeniem jego oplakanych osiągnięć:

Pozostawił widelec i ideę klozetu;
Wyuzdaną miłością natchnął paru poetów

Budowany na zasadzie ironii obraz zniewieściałych, wydelikacowanych, nieodpornych na mrozy, skorych do zabawy i nieodpowiedzialnych Francuzów nasuwa analogię z przesłaniem ody Jana Kochanowskiego *Gallo crocitant*. Różnice wobec utworu renesansowego widzimy natomiast w charakterystyce Polaków, którym Kaczmarek również nie szczędzi złośliwych uwag. Można powiedzieć, że Francuzi i Polacy są sobie warci, dlatego dochodzi do kuriozalnej sytuacji, w której monarcha rezygnuje z władzy i potajemnie salwuje się ucieczką. O wadach naszego narodu dowiadujemy się nie wprost, ale pośrednio, przez czytanie ‘między

²⁹ *Ibidem*, s. 127.

³⁰ *Ibidem*, s. 128.

wierszami' dynamizujących utwór refrenów. Polacy nie zachowują umiarkowania w jedzeniu i piciu, a co gorsza, nie darzą należytych szacunkiem władzy królewskiej. Oparty na podwalinach szlacheckiej demokracji ustrój Rzeczypospolitej nie ucierpi z powodu ucieczki króla. Szlachta ma poczucie stabilności państwa nawet w obliczu kompromitacji aprobowanego modelu władzy oraz poważnej destabilizacji politycznej:

Nie korony rządami
Stoi kraj nad krajami:
Nie poruszy kontusza
Byle brak Walejusza.

Typowe dla kultury staropolskiej osłabienie pozycji króla stanowiło fenomen europejski, przeciwny idei monarchii absolutystycznej. Pusty tron nie napawa niepokojem o przyszłość kraju, ale staje się okazją do powszechnego świętowania. Pointa utworu, w której słyszymy radość i zachęty do zabawy, przeraża krótkowzrocznością polityczną:

My świętujemy zapusty:
Pusty tron – to rok tłusty!

Krótką historią nawiązania stosunków polsko-francuskich stanowi wyraz postrzegania biegu historii przez Kaczmarskiego w całej jej złożoności, niejednoznaczności, nieprzewidywalności, wręcz nawet nieobliczalności. Jest on wyjątkowo wyczulony na wszelkie przejawy ironii losu, posiada umiejętność dystansowania się do rzeczywistości oraz ukazywania jej przez pryzmat racji ludzi czasów, o jakich pisze. Wielowymiarowa ironia obecna w wierszu pozwala na wykpienie zachowania obu skonfrontowanych narodów oraz na sceptyczną ocenę opisywanych wydarzeń. Dzieje niespełna półrocznego, żałosnego i kuriozalnego panowania Henryka Walezego, posiadające wszelkie znamiona absurdu, obnażają w pierwszej kolejności bezmyślność Francuzów, którzy nie umieli docenić oraz umiejętnie wykorzystać zesłanej im przez los koniunktury politycznej. Zaważyły tu z pewnością problemy konfrontacji dwóch kultur, ale nie były one przecież tak wielkie, by przy dobrej woli obu stron nie dało się ich zniwelować bądź przynajmniej zminimalizować w stopniu, który gwarantowałby pokojowe współistnienie. Decydująca okazała się postawa samego króla, nieprzywiązującego należytego szacunku do korony polskiej. To obnażyło słabość systemu politycznego Rzeczypospolitej, powołującej na tron cudzoziemców, dla których sprawy własnego kraju z reguły były ważniejsze niż polska racja stanu. Dlatego Kaczmarski nie wybiela Polaków, którzy na planie ogólnej wymowy tekstu ponoszą odpowiedzialność za poważną destabilizację polityczną kraju.

Rokosz

(04.02.1993)

– Dosyć mamy tego, co było,
– Panowie szlachta! W górę czuby¹
– Nie da dobrocią się – to siłą
Strzec przed hetmanem praw swych zguby!
– Furda² podpisy i układy!
– Kłamie inkaust³, krew jest szczerą!
– Układ, by powód był do zdrady,
Podpis jest, by się go wypierać!

– Dalej na Zamek!
– Dalej! Dalej!
– Precz z hetmanem!
– Precz!
W potrzebie⁴ wzywa nas ku chwale
Pospolita Rzecz!

Niech z czeluści piekieł bestie
Wyciągają ku nam szpony;
Hufce⁵ bronią nas niebieskie,
Świetliste bastiony⁶.
Niech diabelskim wynalazkom
Bije ciemny świat pokłony,
Nas czekają z bożą łaską
Niedoczesne trony

¹ Czuby – aluzja do fryzury szlachty.

² Furda – rzecz błaha, bzdura.

³ Inkaust – dawniej atrament.

⁴ Potrzeba – trudna sytuacja, wojna, bitwa (potrzeba wojenna).

⁵ Hufiec – poczet żołnierzy, formacja taktyczna.

⁶ Bastion – element fortyfikacji stałej, potężna wielokątna budowla ziemna będąca stanowiskiem artylerii.

– Dosyć mamy tego co jest!
– Panowie szlachta! Do pałaszy!⁷
– Starczy po gardle ostrza gest
A kundel kanclerz się wystraszy!
– Furda odezwij, sądy, pozwy,
– Łżą płaczki, żeśmy rokoszanie!
– Ich matactw my ofiarne kozły
Padnie kraj, jeśli nas nie stanie

– Dalej na wieżę!
– Dalej! Dalej!
– Precz z kanclerzem!
– Precz!
W potrzebie wzywa nas ku chwale
Pospolita Rzecz!

Niech z czeluści piekieł bestie
Wyciągają ku nam szpony;
Hufce bronią nas niebieskie,
Świetliste bastiony.
Niech diabelskim wynalazkom
Bije ciemny świat pokłony,
Nas czekają z bożą łaską
Niedoczesne trony

– Dosyć mamy tego, co będzie!
– Panowie szlachta! Po buławy!⁸
– Niech jeden z nas na tronie siedzie
I weźmie w ręce nasze sprawy!
– Uniesiem razem władzy ciężar
W zamian ojczyzny skarbiąc miłość!
Wiedział nasz pradziad jak zwyciężać,
Niech zatem będzie tak, jak było!

– Dalej na szanice!⁹
– Dalej! Dalej!
– Precz z pomazańcem!¹⁰
– Precz!

⁷ Pałasz – rodzaj siecznej broni białej o długiej prostej lub lekko zakrzywionej kłindze, przypominał wyglądem szablę; przenośnie – broń, oręż.

⁸ Buława – niedługa laska zakończona gałką, zazwyczaj okrągłą, czasem zdobioną drogimi kamieniami; stanowiła symbol godności hetmańskiej – zob. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, Warszawa 1972, t. I, hasło 'buława', s. 213–215.

⁹ Szaniec – fortyfikacja ziemna, okop, nasyp ziemny, wał obronny.

¹⁰ Pomazaniec – wybraniec, namaszczony, wybrany, król.

W potrzebie wzywa nas ku chwale
Pospolita Rzecz!

Niech nam obce chwałą wzory
Niemce, Szwedy, Angielczyki –
Nie nauczą nas pokory
Czarcie ich praktyki!
Niechaj słucha się litery
Kto się nie ma za człowieka,
Nas za wiarę w zapał szczery
Wiekuiście czeka!

W czasach Pierwszej Rzeczypospolitej rokosz był zbrojnym powstaniem szlachty przeciw królowi. Na podstawie artykułu konfederacji warszawskiej (1573) *De non praestanda oboedientia* senatorowie mieli prawo występowania przeciw władcy. Etymologia słowa 'rokosz' wywodzi się od potoku Rakos:

Określenie rokosz formalnie nawiązuje do miejsca obrad szlachty i panów węgierskich nad potokiem Rakos. W Polsce, w roku 1587, szlachta zebrana na zjeździe elekcyjnym po śmierci Batorego dowodziła, że „kupa albo rokosz” winna dokonywać i dokonywała naprawy państwa¹¹.



Jan Piotr Norblin, *Opójs sejmikowy*

¹¹ H. Wisner, *Rokosz Zebrzydowskiego*, Kraków 1989, s. 16.

Zygmunt Gloger pisze:

Zjazdy rokoszowe nie oznaczały wcale buntu poddanych, ale zbrojną opozycję przeciwko władzy królewskiej, którą to opozycję rokoszanie uważali za „ostatnią ochronę każdej wolnej Rzeczypospolitej”. Słowo rokosz hasłem było w Polsce, na którego wydanie każdy szlachcic obowiązany był stawać zbrojno dla zabezpieczenia powszechnego przeciw przemocy króla i senatu¹².

Do najgłośniejszych rokoszy należały rokosz Zebrzydowskiego (sandomierski 1606–1609) i rokosz Lubomirskiego (1665–1666). Przyczyną pierwszego z nich był bunt przeciw Zygmuntowi III Wazie, którego szlachta chciała zdetronizować. Zarzucała mu bowiem faworyzowanie cudzoziemców, jezuitów, dążenie do abso-



Jan Piotr Norblin, *Magnat i jego klienci*

lutyizmu, dziedziczności tronu oraz próby ograniczenia wywalczonych przywilejów stanowych. W efekcie tego konfliktu politycznego doszło do bratobójczej walki zakończonej zwycięstwem wojsk królewskich pod Guzowem (1607). Do przywódców rokoszan należeli Mikołaj Zebrzydowski, Jan Szczepny Herburt, Stanisław Stadnicki oraz Janusz Radziwiłł. Pomimo zwycięstwa Zygmunta III Wazy, efektem rokoszu było osłabienie władzy monarszej¹³. Historycy działania rokoszan ukazują w negatywnym świetle:

W oczach potomnych ów rokosz – Zebrzydowskiego [...] stał się owocem urażonej pychy magnackiej albo ostatnią, zakrojoną na wielką skalę próbą ratowania słabnącej Rzeczypospolitej. Wyrazem sprzeciwu warcholów wobec króla, który dążył do wzmocnienia władzy, bądź następstwem niezadowolenia dobrych obywateli

¹² Z. Gloger, *op. cit.*, t. IV, hasło 'rokosz', s. 176.

¹³ „Rezultatem rokoszu Zebrzydowskiego było między innymi ostateczne sprecyzowanie prawa do wypowiedzenia królowi posłuszeństwa (artykuł *de non praestanda oboedientia*)” – H. Olszewski, *Ustrój polityczny Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. J. Tazbir, Warszawa 1977, s. 62.

z jego rządów. Różniono się w ocenie przyczyn, celów, przebiegu wydarzeń, ale zgadzano się przecież w ocenie następstw, iż zaprzepaszczone – Zygmunt III lub rokoszanie – możliwość zejścia z drogi prowadzącej do klęski¹⁴.

Drugi ze słynnych rokoszy wywołał przywódca opozycji Jerzy Sebastian Lubomirski, który wystąpił przeciwko królowi Janowi Kazimierzowi jako obrońca wolności i przywilejów szlacheckich. W trakcie działań wojennych doszło do okrutnej bratobójczej rzezi pod Częstochową (1665) i Mątwami (1666), gdzie rokoszanie pokonali oddziały władcy. Zuchwały magnat ukorzył się wreszcie przed Janem Kazimierzem, który zrezygnował z planów elekcji *vivente rege* (za życia króla). Skutki rokoszu Lubomirskiego były opłakane – praktycznie obie strony poniosły klęskę, autorytet króla został poważnie nadwyrężony, nasiliło się zrywanie sejmów, a w konsekwencji pogłębiło się osłabienie wewnętrzne kraju:

Na polach bitewnych Częstochowy i Mątew pogrzebane zostały ideały trwalszego zbliżenia szlachty i tronu, skompromitowana na długie dziesiątki lat idea naprawy ustroju; niejako symbolicznie obnażono faktyczną słabość monarchii. Król przestał być rzeczywistym dysponentem władzy zwierzchniej¹⁵.

Naoczny świadek tych tragicznych wydarzeń, Jan Chryzostom Pasek, który w czasie rokoszu pozostał wierny królowi, kończąc w *Pamiętnikach* relację o roku 1666, notuje:

A czy nie lepsza to rzecz była pogodzić się, nie rozlewając tak wiele krwi ludzkiej, nie pustosząc ubogiej ojczyzny? I moglibyśmy byli co dobrego zrobić z nieprzyjacielem koronnym i wiosek byśmy byli nie spustoszyli, i ci ludzie, których wojna strawiła, przygodziliby się byli na inszą Rzplitej potrzebę, a nade wszystko Boga byśmy nie rozniewiali¹⁶.

Rokosz Jacka Kaczmarskiego ma kunsztowną, przemyślaną kompozycję o tryptykowym układzie – trzy zwrotki przedzielone zostały trzema krótkimi refrenami (*incipit*: Dalej na) i trzema refrenami dłuższymi (*incipit*: Niech). Budowa wersyfikacyjna oddaje dynamikę i silne napięcie emocjonalne tekstu. Poeta swobodnie gra z sylabotonizmem, unikając monotonii dzięki temu, że dłuższe wypowiedzi konsekwentnie urozmaica krótkimi frazami wykrzyknikowymi, a nawet posługuje się wersem monosylabowym. Przeważające w tekście równomierne rozłożenie akcentów (w większości o toku trocheicznym) oraz kilkakrotne zastosowanie rymów męskich silnie rytmizuje utwór. Sceniczne wykonanie piosenki pulsuje ogromem emocji – Kaczmarski śpiewa *Rokosz* głośno i ekspresyjnie, wykrzykując donośnie krótsze partie tekstu.

¹⁴ H. Wisner, *op. cit.*, s. 78.

¹⁵ H. Olszewski, *op. cit.*, s. 64.

¹⁶ J. Ch. Pasek, *Pamiętniki*, wstęp i oprac. W. Czapliński, Wrocław 1968, s. 387.

W *Rokoszu* poeta sięga do ulubionej przez siebie kategorii estetycznej, jaką jest ironia. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z ironią literacką, ukrytą, rozumianą jako zasada twórczości, oraz z ironią udratyzowaną, dostrzegalną w kreacji stanu szlacheckiego.

Sytuacja liryczna ukazana w tekście przedstawia zgromadzenie zbuntowanej szlachty. Rzecz, jak wskazuje tytuł, dzieje się w trakcie rokoshu. Podmiotem zbiorowym poeta uczynił szlachtę, a dzięki zastosowaniu zabiegu prozopopei (*fictio personae*) uwiarygodnił jej kreację. Słyszymy wykrzyknienia wielu oburzonych postaci, co sugerują myślniki rozpoczynające poszczególne wersy. Wnioskujemy, że zgromadzenie jest hałaśliwe, żywiołowe i gwałtowne. Scena rokoshu to migawkowy obraz z epoki, nasuwający skojarzenia z grafikami Jana Piotra Norblina – konsekwentnie w obrębie całego utworu widzimy typowy sposób bycia stanu szlacheckiego, brak natomiast jakichkolwiek odautorskich komentarzy. Dopiero deszyfrowanie ironii literackiej prowadzi do właściwej oceny głupoty, naiwności politycznej, pieniactwa, warcholstwa, prywaty i krótkowzroczności stanu szlacheckiego.

Liryka apelu przeplata się w piosence z liryką zwrotu do adresata (zwroty „Panowie szlachta! W górę czuby!”, „Panowie szlachta! Do pałasy!”, „Panowie szlachta! Po buławy!”). Wiersz wręcz eksploduje silnymi negatywnymi uczuciami i emocjami buntu, niezgody, niezadowolenia, rozczarowania, pragnienia zemsty, wymierzenia sprawiedliwości na własną rękę. W głosach oburzenia i sprzeciwu stan szlachecki ujawnia swój burzliwy, nieposkromiony temperament, o którym Zbigniew Kuchowicz pisze:

Obyczajowość szlachecką charakteryzowało często występujące awanturnictwo, przez które pojmujemy kłótnie, zajścia, zwady, pojedynki, także dokonywanie zajazdów, gwałtów, zaborów mienia, stosowanie w ogóle przemocy. Miało ono swe źródło w temperamentach, większej niż dziś gwałtowności i agresywności jednostek, a także w nadużywaniu alkoholu [...]. W codziennych zachowaniach występowało spontaniczne reagowanie na zaistniałe sytuacje, operowanie gestami, także hałaśliwość. Struktura emocjonalna ówczesnych ludzi sprzyjała manifestowaniu popędów, afektów, żywiołowości¹⁷.

Zachowania tego typu niejednokrotnie wynikały z poczucia zagrożenia. Wobec słabości władzy wykonawczej szlachcic często sam zmuszony był do obrony siebie i własnego mienia. W potocznej opinii awanturnictwo traktowano jako przejaw stanowej fantazji¹⁸.

¹⁷ Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 196, 14.

¹⁸ Zob. *ibidem*, s. 196–197.

Trzy zwrotki rozpoczynające się od słów „Dosyć mamy tego...” dobitnie podkreślają totalne oburzenie szlachty, która sprzeciwia się zarówno temu, co było, co jest, jak i temu, co będzie. Żywioł ironii udratyzowanej ujawnia się tu w całej pełni. O ile można umotywować powody niezadowolenia z przeszłości czy teraźniejszości, wypowiedź „Dosyć mamy tego, co będzie!” uświadamia absurdalną logikę mentalności stanowej – wzburzenie jest zarówno całkowite, jak i nie do końca uzasadnione racjonalnie. Zbuntowana szlachta nawołuje do zbrojnej opozycji (pałasze, buławy), ponieważ utraciła wiarę w prawne i pokojowe możliwości rozwiązywania konfliktów. Nie ufa układom czy dokumentom poświadczonym podpisami („Furda podpisy i układy!”). Jedynym wiarygodnym argumentem w tej sytuacji okazuje się więc zastosowanie siły („krew jest szczerą”).



Jan Piotr Norblin, *Szlachcic przemawiający*

W imię specyficznie rozumianej miłości ojczyzny oraz pragnienia chwały stan szlachecki zwraca się najpierw przeciw hetmanowi – zawarte w pierwszym refrenie krótkie, ekspresyjne wykrzyknienia nawołują do uderzenia na zamek i odebrania władzy głównemu dowódcy sił zbrojnych (artylerii, kawalerii i piechoty). W hierarchii Pierwszej Rzeczypospolitej było pięciu hetmanów, którzy od XVI w. piastowali swoją funkcję dożywotnio (hetman wielki koronny, polny koronny, nadworny, wielki litewski, polny litewski¹⁹). Do ich obowiązków należało organizowanie służby wojskowej, kontrolowanie wydatków na wojsko oraz decydowanie o przebiegu kampanii wojennych, a znakiem ich godności była buława²⁰.

Pomimo że poeta konsekwentnie unika jakichkolwiek ocen rokoshu, komentarz do opisywanej sytuacji odbiorca odczytuje ‘między wierszami’, dzięki

¹⁹ „Hetman wielki jest zastępcą króla na wojnie: prowadzi wojsko, wyznacza miejsce obozów, urządza szyki, daje hasło do boju lub odwrotu, czuwa nad żywnością wojska, ustanawia ceny na targowiskach obozowych, przestrzega sprawiedliwości miary i wagi, i winowajców karze. Hetman zaś polny jest jakby dodanym od króla namiestnikiem hetmana wielkiego; do niego w szczególności należą: czaty, szpiegi i żywność” – Z. Gloger, *op. cit.*, t. II, hasło ‘hetman, hetmaństwo’, s. 248.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 248–252.

deszyfrowaniu ironii literackiej. Buta, samowola, krótkowzroczność i polityczna głupota rujnują próby pokojowego rozwiązywania problemów („Podpis jest, by się go wypierać”). Scena rokoszu w jaskrawym świetle objawia główne wady stanowe szlachty, takie jak megalomania, pycha, zarozumialstwo, zuchwałość, hardość, prywata, zadufanie w sobie i niechęć do podporządkowania się władzy zwierzchniej. Cechą charakterystyczną poetyki Kaczmarskiego jest perfekcja w umiejętności oddania syntetycznej i sugestywnej wizji przy użyciu minimalnej ilości słów. Migawkowe obrazy opisane w piosence tchną realizmem, wyraziście i plastycznie przemawiającym do wyobraźni odbiorcy.

Przekonania szlachty o szczególnej opiece Opatrzności i działaniu w imię Boga oraz perspektywa wiekuistej nagrody („Hufce bronią nas niebieskie”, „Nas czekają z bożą łaską/ Niedoczesne trony”), również wiążą się z mentalnością doby staropolskiej, którą Kaczmarski świetnie znał i błyskotliwie komentował. Korzeniami sięgają mniemania o Rzeczpospolitej jako przedmurzu chrześcijaństwa i bastionie zbrojnie strzegącym wiary katolickiej przed innowiercami, a przez to w sposób szczególny umiłowanym i chronionym przez Boga. Idea providencjalizmu (łac. *providentia* – opieka, opatrzność) obecna jest zarówno w historiografii, jak i literaturze pięknej. Jej apologię wygłosił Wespazjan Kochowski w *Psalmidii polskiej* (1695) – dziele powstałym jako *votum* wdzięczności Bogu za otrzymane przez naród dobrodziejstwa. Przykładowo w Psalmie XXXVI pt. *Wyznanie opieki Boskiej nad Koroną Polską zawsze, ale mianowicie teraz, podczas walnej wojny tureckiej*, poeta wyznaje:

Rozważ i ty, Korono moja, jeśli nie słusznie rzec możesz: Pan jest obrońca mój i ucieczka moja [...] A Korona Polska w wspomózeniu Twoim gdy od bisurmańskiej ma zaszczyt szabli: o jako słuszna, aby Cię uznawała, Boże, mocnym obrońcą²¹.

W kolejnej zwrotce *Rokoszu* szlachta zwraca się przeciw kanclerzowi, wobec którego nie żywi najmniejszego szacunku (pejoratywnie określa go mianem ‘kundla’). Za czasów Pierwszej Rzeczpospolitej kanclerz był urzędnikiem kierującym kancelarią. Kanclerz wielki koronny miał ogromną odpowiedzialność. Decydował o kierunku polityki zagranicznej wobec Europy zachodniej, pilnował, by król przestrzegał prawa oraz respektował *pacta conventa*. Kanclerz wielki litewski miał

²¹ W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 455–456. Zob. również Psalm V: *Dobrodziejstwa Boskie nad Koroną Polską wylicza*; Psalm VII: *Praktykom i konkurencyjom na elekcyjach aplikowany*: „Zrozumcież, królowie, że od Boga ten klinot [wolność – M. K.]: a uczcie się, którzy sidła swobodzie stawiacie, że wolność polską ma Pan w opiece swojej. Nie potrzebuje ona ludzkiego pieczołowania tak dalece” – *ibidem*, s. 387.

podobny zakres władzy do kanclerza wielkiego koronnego, a decydował o kształcie polityki wschodniej. Urząd ten cieszył się wielkim poważaniem:

Kanclerstwo ceniono od dawna w Polsce jako jedno z najszaszczytniejszych dostojestw. Pieczęć kanclerska i w ogólności wszelka pieczęć [...] była przedmiotem czci bałwochwalczej, której udzielała dokumentom. Była ona główną rzeczą, sercem każdego dokumentu. [...] W stopniu dostojności kanclerze szli po marszałkach i hetmanach wielkich, po nich podkanclerzowie, dalej podskarbiowie²².

Tym razem napad zbrojny na kanclerza dokonać się ma w imię miłości ojczyzny, której szlachta poczytuje się jedynym obrońcą („Padnie kraj, jeśli nas nie stanie”). Działając wbrew prawu („Furda odezwy, sądy, pozwy”), stan szlachecki nie przejawia najmniejszych wyrzutów sumienia, ale ma poczucie dobrze spełnionego obywatelskiego obowiązku.

W ostatniej zwrotce utworu oburzenie kieruje się przeciwko przyszłości oraz osobie monarchy, nazwanego ‘pomazańcem’ (pomazaniec – wybraniec, namaszczoney na znak godności monarszej, co wiąże się z przekonaniem o władzy pochodzącej od Boga). Szlachta chce obalenia króla i wybrania na tron jednego z przedstawicieli własnego stanu. W mentalności sarmackiej, uznającej teoretyczną równość całej braci szlacheckiej, myśl o tym, że każdy szlachcic może zostać królem, podtrzymywała jedność, umacniała poczucie godności, dawała przekonanie o wielkich możliwościach oraz o stanowej sile. Pielęgnowanie tego przekonania miało cele zarówno psychologiczne, jak i propagandowe. Odwołanie się szlachty do przykładu postępowania przodków świadczy nie tylko o znajomości historii, ale też o nastawieniu konserwatywnym.

W refrenie kończącym piosenkę skrytykowane zostały wzorce narodów europejskich, które nie przemawiają do butnej, pysznej, zawziętej trwającej przy własnych przekonaniach szlachty. Echem powraca myśl o wiekuistej nagrodzie, stanowiącej Boską odpłatę za miłość okazaną ojczyźnie przez stan szlachecki. Tym samym usprawiedliwienie postępowania wbrew literze prawa dokonuje się w imię najświętszych wartości.

Plastycznie ukazana w piosence scena rokoshu tchnie realizmem. Widzimy i słyszymy wzburzoną szlachtę, niezadowoloną z niczego i nikogo poza własnym stanem. Krótkie, hałaśliwe odezwy oraz pogróżki, w zawrotnym tempie, brawurowo wyśpiewane przez Kaczmarskiego, doskonale oddają szlachecki temperament oraz stanową mentalność. Poeta bezpośrednio nie wyjaśnia, nie usprawiedliwia i nie potępia mechanizmów kierujących zachowaniami szlachty. Dzięki konsekwentnemu zastosowaniu prozopopei pozwalającej na wniknięcie w mentalność szlachecką oraz brakowi opinii wyrażanych wprost, unika nachalnego moralizowania. Dopiero wszechobecna, wielopłaszczyznowa ironia staje się

²² Z. Gloger, *op. cit.*, t. II, hasło ‘kanclerze, podkanclerzowie, kancelarie’, s. 323, 324.

kodek do rozszyfrowania zawartej w tekście druzgocącej oceny stanu szlacheckiego. Migawkowe, obrazowe relacje z rokoszu doskonale objawiają najważniejsze wady i przywary szlachty, takie jak warcholstwo, pieniactwo, awanturnictwo, bezprawie, prywata, buta, megalomania, pycha, przemądrzałość, niedojrzałość polityczna, głupota czy bezmyślność. Na ironię losu zakrawa fakt, że postępowanie wbrew polskiej racji stanu motywowane jest troską o ojczyznę oraz nadzieją Boskiej nagrody. Lektura utworu uświadamia, że każde zło zawsze można postrzegać jako dobro i dobrem usprawiedliwiać – wszystko zależy od punktu widzenia. Prawdę natomiast bezlitośnie obnaża i weryfikuje historia, która mówi o negatywnych konsekwencjach rokoszy dla państwa polskiego.

Kniazia Jaremy nawrócenie

(16.02.1993)

Drży ze strachu czerń kozacza¹,
Dęba stają oseledce² –
Kniaź³ Jarema się nawraca,
Prawosławnej wiary nie chce.
Złe przeczucie piersi dusi;
Chłopom – Popy i Ikony,
A on – Pan udzielnny Rusi
Księstwo zbliża do Korony⁴.

Lat dwadzieścia duch w nim drzemał
Aż go rzymski Krzyż oświecił:
Kniaź Jarema, Kniaź Jarema
Straszny będzie dla swych dzieci.

Jęczą głośno ruskie pany:
– Zajrzyj w duszę swą, Władko!⁵
Wszak oddajesz wszystko za nic!
I nas gubisz polityką!
Oczywista próśb daremność –
Kniaź noc całą leżał krzyżem:
– Kto mnie kocha – pójdzie ze mną,
Lub na palik go naniżę!⁶

¹ Czerń kozacza – określenie ukraińskiego chłopstwa biorącego udział w powstaniach kozackich.

² Oseledce – noszony przez kozaków zaporoskich wąski kosmyk włosów na czubku ogolonej głowy, spleciony go w warkocz lub rozpuszczano.

³ Kniaź – na Litwie i Rusi tytuł księcia.

⁴ Korona – Korona Królestwa Polskiego (łac. *Corona Regni Poloniae*) – w czasach I Rzeczypospolitej nazwa Królestwa Polskiego, po unii lubelskiej obok Litwy stanowiącego jedną z dwóch części Rzeczypospolitej Obojga Narodów.

⁵ Władko – w Pierwszej Rzeczypospolitej i na Rusi pan, władca, zwierzchnik.

⁶ Nanizać – nawlec (w tym kontekście wbić na pal).

Lat dwadzieścia duch w nim drzemał
Aż go rzymski Krzyż oświecił:
Kniaź Jarema, Kniaź Jarema
Bogu krwawą Ruś poleci!

– Nie dostaniesz się w pokorze
Na królewskie przedpokoje,
Stanie w ogniu Zaporozie⁷,
Pójdzie w dym dziedzictwo twoje!
– Przed dziedzictwem chcę ojczyzny,
Przed ojczyzną chcę zbawienia.
Niech za chrystusowe blizny
Idą w ogień pokolenia!

Lat dwadzieścia duch w nim drzemał
Aż go rzymski Krzyż oświecił:
Kniaź Jarema, Kniaź Jarema
Dusz żarłoczny żar roznieci.

– Krew dla ciebie, nie zaszczyty!
Wzgarda dla ruskiego księcia!
My dla Rzeczypospolitej
Jak paznokcie do przycięcia!
– Zechce przyciąć, to się sparzy,
Bo ja krzyżem się zasłonię;
Doczekają koroniarze
Wiśniowieckich na swym tronie!⁸

Ku serc pocieszeniu temat –
Leży w krypcie szkłem przykryty
Kniaź Jarema, Kniaź Jarema
Ojciec dzieci na pal wbitych!

Kniaź Jarema, Kniaź Jarema
Neofita⁹, bo polityk.

Jeremi Wiśniowiecki (1612–1651), książę na Wiśniowcu, Łubniach, Chorolu, wojewoda ruski i dowódca wojsk koronnych, pomimo krótkiego życia odegrał istotną rolę w historii Pierwszej Rzeczypospolitej. Wśród polskiej szlachty cieszył się ogromną popularnością oraz autorytetem. Widziano w nim wzór rycerza,

⁷ Zaporozie – historyczna nazwa ziem nad dolnym Dnieprem, zwana też dzikimi polami.

⁸ Aluzja do Michała Korybuta Wiśniowieckiego, króla Polski w latach 1669–1673, syna księcia Jeremiego Wiśniowieckiego i Gryzeldy Zamoyskiej.

⁹ Neofita (łac. *'neophytus'* nowo nawrócony) – człowiek, który przyjął nową wiarę; ironiczne określenie nadgorliwego wyznawcy danej doktryny.

wodza, męża stanu, patrioty i bohatera, a na jego cześć powstawały liczne panegiryki. (Mit idealizujący jego postać utrwalił Henryk Sienkiewicz w powieści *Ogniem i mieczem*). Niektórzy historycy twierdzą, że jego syn Michał Korybut otrzymał koronę polską dzięki sławie ojca. Historiografia ocenia Jeremiego Wiśniowieckiego niejednolicie, oskarża się go zwłaszcza o siłowe rozwiązywanie problemów kozackich¹⁰ i brutalne tłumienie powstania Bohdana Chmielnickiego. W piosence *Kniazia Jaremy nawrócenie* Jacek Kaczmarski kreuje własną wizję magnata, do zrozumienia której niezbędne jest przypomnienie najistotniejszych faktów z życia Wiśniowieckiego oraz krótkie naszkicowanie sytuacji społeczno-politycznej i religijnej, w której przyszło mu żyć.



Daniel Schultz, *Portret Jeremiego Wiśniowieckiego* (XVII w.)

Ród Wiśniowieckich wyodrębnił się z rodu książąt Zbaraskich na przełomie XV i XVI stulecia¹¹. Ojcem Jeremiego był książę Michał Wiśniowiecki, a matką Raina Mohyłanka, córka Jeremiego Mohyły, hospodara Mołdawii. Wcześniej osierocony (ojciec zmarł, gdy Jeremi miał 4 lata, matka trzy lata później), wychowywał się na dworze wuja, księcia Konstantego, który wysłał go na naukę do Kolegium Jezuickiego we Lwowie, a następnie w podróż zagraniczną (Włochy, Niderlandy). Takie wyjazdy, typowe dla potomków rodzin magnackich, miały na celu zarówno zdobycie wiedzy o innych narodach, nabycie towarzyskiej ogłady, jak i nawiązanie znajomości na dworach królewskich.

Jeremi od wczesnych lat dziecięcych wychowywał się w atmosferze katolickiej („Konstanty, jego rodzina, najbliższe otoczenie, wreszcie dwór cały byli wyznania rzymskokatolickiego”¹²) oraz kształcił się w katolickiej szkole, a następnie poznał katolickie Włochy. Te doświadczenia miały decydujący wpływ na ukształtowanie się jego poglądów religijnych:

¹⁰ Zob. R. Romański, *Książę Jeremi Wiśniowiecki*, Warszawa 2009, s. 144.

¹¹ Zob. J. Widacki, *Kniaź Jarema*, Katowice 1984, s. 8.

¹² *Ibidem*, s. 18.

Pobyty na katolickim dworze księcia Konstantego, wychowanie w kolegium jezuickim, wreszcie stałe towarzystwo dwóch kuzynów katolików i wspólny z nimi pobyt we Włoszech sprawiły, że duchowa kondycja Jeremiego ukształtowała się w łacińskiej kulturze zachodniej. Z prowincjonalnego książątka ruskiego, jakim był jego ojciec i dziad, stał się Jeremi magnatem polskim, żyjącym i myślącym po polsku. Mało tego, myślącym polskimi kategoriami państwowymi, a nie kategoriami prowincjonalnych interesów dalekich kresów¹³.

Z zagranicznej podróży wrócił w roku 1631 r. Jako dziedzic ogromnych dóbr na Wołyniu i Ukrainie uporządkował swoje sprawy majątkowe, a sześć lat później ożenił się z Gryzeldą Zamoyską. W trosce o powiększenie majątku zajął się udaną kolonizacją ziem lewobrzeżnej Ukrainy; fundował cerkwie, kościoły, wspierał finansowo szkolnictwo. Brał udział w wojnach przeciw Rosji, Kozakom i Tatarom. Miał własną armię liczącą od 2 do 6 tys. żołnierzy. Wsławił się tłumieniem powstania Bohdana Chmielnickiego. Dowodził obroną Zbaraża oraz przyczynił się do zwycięstwa wojsk polskich pod Beresteczkiem. Zmarł nagle w trakcie kampanii wojennej w obozie pod Pawołoczą.

Piosenka *Kniazia Jaremy nawrócenie* składa się z czterech zwrotek przeplatanych refrenami. Pisana jest sylabotonicznym ośmioletkownikiem o toku trocheicznym, który rytmizuje wypowiedź poetycką i przesądza o jej monotonii. Melodia utworu nawiązuje do prądawnych śpiewów cerkiewnych. Wykonanie sceniczne – głośne, powolne, dostojne – buduje grozę, podkreślając ironię lirycznego przekazu.

Utwór mówi o konwersji magnata, mającej poważne konsekwencje polityczne. Podmiotem lirycznym jest obserwator, który nie ujawnia się wprost (liryka pośrednia), ale z perspektywy historycznej komentuje decyzję księcia o porzuceniu prawosławia i przejściu na katolicyzm oraz relacjonuje reakcje społeczne na ten gest. Zasadę organizującą jego wypowiedź stanowi ironia literacka, pozwalająca na zachowanie dystansu emocjonalnego oraz subiektywną ocenę postępowania Wiśniowieckiego. Struktura ironiczna utworu jest wielowymiarowa. Oprócz ironii jako głównej kategorii estetycznej porządkującej wypowiedź podmiotu, w tekście obecna jest także ironia werbalna i ironia losu. O dystansie czasowym wobec opisywanych wydarzeń świadczy subtelne nawiązanie do twórczości Henryka Sienkiewicza („Ku serc pokrzepieniu temat”). Oprócz podmiotu-obszawatora, w piosence obecny jest także podmiot wewnętrzny – w trzech zwrotkach słyszymy słowa ruskich panów skierowane do Jeremiego (adresat wewnętrzny), który odpowiada na wysunięte przeciw niemu zarzuty. Sytuacja liryczna przedstawia nastroje społeczne po geście apostazji księcia.

Podmiot liryczny z właściwą sobie nutą ironii rozpoczyna monolog od krótkiej charakterystyki atmosfery panującej wśród ukraińskiego chłopstwa, które

¹³ *Ibidem*, s. 19.

jest przerażone konwersją kniazia na katolicyzm. Chłopi są pełni złych przeczuć zarówno z powodu porzucenia przez Jeremiego wiary prawosławnej, jak i prowadzenia polityki zbliżania księstwa do Korony.

Sytuację wyznaniową na terenach wschodnich regulowała unia brzeska (1596), której celem było połączenie Kościoła Katolickiego i Cerkwi Prawosławnej. Prawosławni duchowni mieli uznać władzę papieża oraz przyjąć katolickie dogmaty, ale w liturgii zachować ryt bizantyjski. W następstwie unii wyznawcy prawosławia podzielili się na unitów (zwolenników unii) oraz dyunitów (przeciwników unii). Natomiast polonizujące się ruskie rody magnackie i szlacheckie przechodziły na katolicyzm, dlatego gest Jeremiego nie stanowił na tym tle ewenementu, ale wpisywał się w powszechne wówczas tendencje:

Proces, jakiemu uległ Jeremi, nie był czymś wyjątkowym, przeciwnie, był regułą. Polonizacji ulegały nie tylko litewsko-ruskie rody magnackie, ale także większość szlachty. Polska kultura, polskie prawa, a może przede wszystkim polska wolność były czymś szalenie atrakcyjnym i przyciągającym. W ostatnim pokoleniu na katolicyzm w rzymskim obrządku przeszli prawie wszyscy Wiśniowieccy, Zbarascy, a także Ostrogscy i Zasławscy¹⁴.

Biografowie księcia oprócz przyczyn politycznych konwersji wymieniają też czynniki rodzinne i osobiste – wychowanie w katolickim domu i szkole, wyjazd do Włoch oraz przykład postępowania krewnych¹⁵. Religijne, społeczne i polityczne konsekwencje odejścia ruskich elit od cerkwi okazały się bardzo poważne. Romuald Romański pisze:

Polonizujące się stare rody ruskie zrywały w sposób nieodwracalny więź ze swym narodem i przestały być przez ten naród traktowane jak własne elity. Przestawały być Rusinami, a stawały się niejako automatycznie elementem obcym i wrogim¹⁶.

Unia brzeska tym samym traciła rangę, apostatów traktowano jako zdrajców narodu i religii, a miejsce dotychczasowych elit zaczęli przejmować nieprzygotowani do tego Kozacy, występujący w obronie prawosławia¹⁷. Konwersja Jeremiego

¹⁴ *Ibidem*, s. 19.

¹⁵ „Wpływ rodziny i dworu stryja, pedagogiczne zabiegi jezuitów, «profesjonalnych łowców dusz», atmosfera katolickiej Italii i Francji, być może rozmowy w Watykanie, a także na katolickich uniwersytetach w Padwie i Bolonii. No i wreszcie przykład znajomych i krewnych Rusinów” – R. Romański, *op. cit.*, s. 85.

¹⁶ *Ibidem*, s. 86–87.

¹⁷ „Powszechne przechodzenie na katolicyzm magnackich rodów prawosławnych było procesem nader dla państwa niekorzystnym, powodującym, że unia brzeska okazała się w gruncie rzeczy niewypałem, a ugoda hadziacka nie miała szans realizacji, bowiem rolę ruskiej szlachty i magnaterii wśród Rusinów i protekcyjną wobec prawosławia przejmą Kozacy” – J. Widacki, *op. cit.*, s. 19.

Wiśniowieckiego wiązała się więc z groźnymi następstwami – magnacka polityka polonizacji doprowadziła do porażki ukraińskiej cerkwi, rozbicia jedności narodowej oraz wzrostu znaczenia groźnej dla Rzeczypospolitej kozaczyzny:

Kozaczyzna zacznie stopniowo oddalać się od Rzeczypospolitej. Stanie się zbrojnym ramieniem i obrońcą dyzunii, zajmie w ruskim narodzie lukę powstałą po zlatynizowanej i spolonizowanej szlachcie i magnaterii. Stanie się siłą wymierzoną głównie nie przeciw sąsiadom, ale państwu¹⁸.

W życiu osobistym księcia skutkiem jednej z najważniejszych jego decyzji okazała się ogromna popularność oraz sympatia wśród polskiej szlachty. Był dla niej niekwestionowanym autorytetem i uwielbianym wodzem, którego nagła śmierć brutalnie przerwała świetnie zapowiadającą się karierę wojskową i polityczną.

W refrenie piosenki podmiot liryczny ironicznie mówi o „oświeceniu księcia przez rzymski krzyż”, podkreśla młody wiek, w jakim podjął tak ważną decyzję oraz przepowiada jego okrucieństwo („Straszny będzie dla swych dzieci”). Refren drugi i trzeci różnią się nieznacznie od pierwszego, ale są również pisane w szyderczym tonie. Nawrócony Jeremi poleca Bogu „krwawą Ruś” oraz roznieca „żar dusz”, co można rozumieć zarówno w kontekście religijnym (wzywa do refleksji nad wiarą), jak i militarnym (pośrednio swoim zachowaniem wywołuje wojnę). Żywioł ironii tym razem służy ocenie postępowania księcia. Nawrócenie, które powinno prowadzić do zmian pozytywnych, wywołuje skutki przeciwnie. Rodzi cierpienia, niepokoje społeczne oraz wzmaga surowość księcia, bezwzględnie realizującego własne ambicje i wizje polityczne.

W drugiej zwrotce słyszymy reakcje ruskich panów, którzy przestrzegają Jeremiego:

Wszak oddajesz wszystko za nic!
I nas gubisz polityką!

Świadectwa historyczne pokazują, że na konwersję księcia pierwsza zareagowała cerkiew prawosławna, która obawiała się utraty możnego protektora i magnata-fundatora. Jeremi katolik na Zadnieprze mógł teraz swobodnie sprowdzać duchowieństwo katolickie i takim postępowaniem dawać przykład do naśladowania innym przedstawicielom swojej klasy. Metropolita kijowski Izajasz Kopiński, przyjaciel rodziców księcia, wystosował do niego list, w którym prośby przeplatają się z pogróżkami:

Co W. Ks. Mość zobaczył w cerkwi bożej wątpliwego, co podejrzanego, co za herezję? [...] Nie wiem, kto ją tak W. Ks. Mości obrzydził i obmierzył, kto

¹⁸ *Ibidem*, s. 24.

W. Ks. Mość od niej odwrócił i odwraca [...]. Proszę tedy W. Ks. Mość uniżenie, imieniem całego chrześcijaństwa i imieniem całej cerkwi; nie daj się W. Ks. Mość uwodzić racjom politycznym [...] na miłość boską, całe duchowieństwo, całe chrześcijaństwo uniżenie i z płaczem prosi: Nie gardź W. Ks. Mość wiarą swą, ale wróć do cerkwi bożej¹⁹.

Duchowny przypomniawszy księciu żarliwie religijną postawę jego matki – fundatorki prawosławnych kościołów, klasztorów, zagorzałej przeciwniczki Rusinów zmieniających wiarę i Kościoła Unickiego. Tradycja głosi, że w akcie fundacyjnym monasteru Mharskiego widnieje klątwa Rainy Mohylanki, która paradoksalnie spadła na jej jedyne dziecko:

A kto by tę fundację w przyszłości naruszać i kasować miał, albo odejmować to, cośmy nadali, albo na starożytną błahoczystą wschodnią wiarę następował i odmieniał – tedy niech będzie nad nim klątwa i rozsądzi się ze mną przed Majestatem Bożym²⁰.

Kniaź Jarema wykreowany w piosence Kaczmarzkiego decyduje się na konwersję ze względów politycznych, dlatego nie zamierza (zgodnie zresztą z prawdą historyczną) zmieniać podjętej decyzji. Pomimo że panowie ruscy przestrzegają go przed poważnymi negatywnymi konsekwencjami tego czynu, nie przyjmuje ich argumentacji. Pewność wielkiej siły, władzy, przekonania idzie w parze z bezwzględnością, okrucieństwem oraz złośliwością księcia. Świadectwa historyczne przeczą bezlitosnej postawie Wiśniowieckiego, który potrafił zachować się tolerancyjnie – ani nie zmuszał poddanych do zmiany wiary, ani nie szykanował cerkwi, z którą starał się utrzymywać poprawne stosunki. Natomiast w swoich dobrach fundował głównie kościoły katolickie.

W refrenie piosenki Jeremi Wiśniowiecki bezwzględnie i apodyktycznie grozi własnemu narodowi:

– Kto mnie kocha – pójdzie ze mną,
Lub na palik go naniże!

Ironia tych słów przeraża przewrotnością, potwornością i okrucieństwem. Śmierć na palu była bowiem jedną z najcięższych kar stosowanych w czasach Pierwszej Rzeczypospolitej. Szczegółowy przebieg tej egzekucji znajduje się w *Opisie obyczajów...* Jędrzeja Kitowicza:

Obnażonego hajdamakę [kozaka ukraińskiego – M. K.] położyli na ziemi na brzuch; mistrz albo który chłop sprawny, do egzekucji użyty, naciął mu toporkiem kupra, zaciesany pal ostro z jednego końca wetchnął w tę jamę, którą gnój

¹⁹ R. Romański, *op. cit.*, s. 85–86.

²⁰ *Ibidem*, s. 40.

wychodzi z człowieka, założył do nóg parę wołów w jarzmie i tak z wolna wciągał hajdamakę na pal rychtując go [kierując – M. K.], aby wszedł prosto. Zasadziwszy hajdamaka na pal, a czasem i dwóch na jeden, kiedy było wiele osób do egzekucji, a mało palów, podnosili pal do góry i wkopywali w ziemię. Jeżeli pal wyszedł prosto głową lub karkiem, hajdamak prędko skonał; lecz jeżeli wyszedł ramieniem albo bokiem, żył na palu do dnia trzeciego²¹.

Mit Jaremy – okrutnika utrwalił w *Ogniem i mieczem* Henryk Sienkiewicz, który zamieścił brutalną scenę ukarania przez księcia sześciu posłów przybyłych od Bohdana Chmielnickiego. Pięciu z nich ścięto mieczem, a ich przywódca, ataman Sucharuka został wbity na pal. Jeremi nie uszanował nienaruszalności posłów nawet w obliczu prośb ze strony swoich doradców. „Straszny kniaź” karał: „tam, gdzie najmniejszą oznakę knującego się buntu znalazł, a jako naturę miał i w nagradzaniu i w karaniu niepohamowaną, karał bez miary i litości”²².

Świadectwa historyczne potwierdzają, że rzeczywiście Jarema stosował karę wbijania na pal, co zgodne było z obowiązującym kodeksem karnym, przewidującym również inne sadystyczne rodzaje śmierci, takie jak wypuszczenie jelit, łamanie kołem, zakopywanie żywcem w ziemi czy ćwiartowanie. Postępowanie Wiśniowieckiego Jan Widacki usprawiedliwia w kontekście XVII-wiecznego prawodawstwa: „Jeremi stosował więc takie kary, jakie przewidywało ówczesne prawo i karał w ten sposób – w swoim rozumieniu – rozbójników dopuszczających się gwałtu, mordów i rozboju”²³.

Trzecia i czwarta zwrotka piosenki mają paralelną budowę do strofy drugiej. W czerech pierwszych wersach słyszymy groźby pod adresem księcia, w czterech kolejnych – jego odpowiedzi. Panowie przestrzegają Jeremiego przed polityczną naiwnością – pokorą nie zdobędzie zaszczytów „na królewskich przedpokojach”, ale doprowadzi do wojny domowej, w wyniku której straci ogromne dziedzictwo i doczeka się jedynie wzgardy, ponieważ ziemie kresowe przez Rzeczpospolitą traktowane są „jak paznokcie do przycięcia”. To dosadne, obrazowe porównanie sugeruje, że polskie elity są świadome zagrożenia płynącego z ziem wschodnich (co prawda niezbyt wielkiego), a jednocześnie pełne pogardy, więc nie można oczekiwać z ich strony postawy partnerstwa.

Po unii lubelskiej (1569) pojawiła się koncepcja polityczna poszerzenia Rzeczpospolitej Obojga Narodów o Księstwo Ruskie (Rzeczpospolita Trojga Narodów), którego przywódcy mieliby takie prawa i przywileje, jak szlachta pol-

²¹ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1970, s. 334.

²² H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 1, Warszawa 1976, s. 257. Na palu w *Ogniem i mieczem* ponosi też śmierć brat Horpyny Doniec, a w *Panu Wołodyjowskim* Azja Tuhajbejowicz.

²³ J. Widacki, *op. cit.*, s. 115.

ska i litewska, ale nie została ona wcielona w życie. Elity ruskie, zafascynowane polskim modelem ustrojowym, polonizowały się więc, a niższe warstwy narodu wywoływały krwawe bunty przeciw Rzeczypospolitej. Jedno z najokrutniejszych powstań, dowodzone przez hetmana kozackiego Bohdana Chmielnickiego (1648–1654), surowo tłumił Jeremi Wiśniowiecki.

W piosence padają bardzo poważne zarzuty pod adresem księcia – dla celów politycznych oraz osobistych, pragnienia awansów i zaszczytów na polskim dworze, wyrzekł się wiary przodków, w konsekwencji czego jest odpowiedzialny za destabilizację Zaporozża. Ironiczne odpowiedzi Jeremiego na jedne z najcięższych oskarżeń, jakie może usłyszeć panujący, świadczą o jego magnackiej bucie, pewności siebie oraz o niewzruszonym przekonaniu co do słuszności własnych racji. Ważniejsze od ojczyzny staje się dla niego zbawienie, dlatego wobec przeciwników nie przejawia najmniejszej litości – w imię religii mogą ginąć całe pokolenia („Niech za chrystusowe blizny/ Idą w ogień pokolenia!”). Okrucieństwo tych słów poraża zwłaszcza w kontekście walk religijnych czasów reformacji oraz znamiennej dla kultury Pierwszej Rzeczypospolitej idei tolerancji religijnej. Wobec Rzeczypospolitej magnat ma stosunek równie wyniosły, jak wobec rodaków. Grozi jej „zasłonięciem się krzyżem” oraz przepowiada, że jego potomek zasiądzie na polskim tronie. Jest to aluzja do pierworodnego syna księcia – Michała Korybuta Wiśniowieckiego, króla Polski w latach 1669–1673. Zakrawa ona na ironię losu z tego powodu, że Michał Korybut jako monarcha nie zasłużył się w dziejach naszego narodu niczym szczególnym. Zarzucano mu brak ambicji, doświadczenia politycznego (przed elekcją nie brał udziału w życiu politycznym ani nie pełnił żadnego urzędu), nieudolność, bierność, zdanie się na politycznych doradców, nawet niezaangażowanie. Król nie potrafił dorównać militarnym talentom ojca, nie umiał pozyskać sobie wojska koronnego, nie doceniał zasług Jana Sobieskiego, nie angażował się należycie w obrady sejmów, otaczał się cudzoziemcami i nosił cudzoziemski strój, co zrażało do niego ogół szlachecki²⁴. Niektórzy historycy oceniają go wręcz złośliwie:

W półtora roku po ślubie dnia 31 lipca 1640 roku narodził się pierworodny syn Jeremiego. Na chrzcie dano mu po dziadkach imiona: Michał Tomasz. Gdyby przyszedł król Polski odziedziczył mądrość i rozagę polityczną po Tomaszu, waleczność po Michale, byłby zapewne jednym z najwybitniejszych polskich monarchów. Niestety, stało się odwrotnie. Wprawdzie młodzieniec był starannie wychowany i kształcony, biegle władał kilkoma językami, ale – jak twierdził profesor Władysław Konopczyński – w żadnym z nich nie miał nic ciekawego do powiedzenia²⁵.

²⁴ Zob. A. Przyboś, *Michał Korybut Wiśniowiecki*, [w:] *Poczet królów i książąt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1987, s. 388–398. Wymienione zarzuty są na s. 391 i 395.

²⁵ J. Widacki, *op. cit.*, s. 47.

Ostatni refren w szyderczo-ironicznym tonie nawiązuje do Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, pisanej w czasie niewoli narodowej „ku pokrzepieniu serc”. Sienkiewicz w *Ogniem i mieczem* wykreował postać Jaremy na bohatera narodowego, wzór wodza i ideał rycerza, ale tej kreacji przeczy ocena wystawiana przez podmiot liryczny – bohater okazuje się zdrajcą własnego narodu, przedkładającym interes prywatny nad rację stanu, „ojcem dzieci na pal wbitych”.

Książę Jeremi Wiśniowiecki zmarł niespodziewanie w wieku 39 lat w trakcie kampanii wojennej. Ta nagła, tajemnicza śmierć wywołała powszechną rozpacz wojska oraz falę spekulacji. Bezpośrednią przyczyną zgonu było skrajne osłabienie organizmu, spowodowane silnym zatruciem pokarmowym (miał wysoką gorączkę i biegunkę, nie mógł o własnych siłach stanąć na nogach, ale zachował przytomność). Takie objawy mogły wynikać z niezdrowej diety (zjadł ogórki i popił je miodem) lub zarażenia bakteriami przenoszonymi przez grasujące w obozie stada much lub z otrucia przez politycznych wrogów. Żadna z tych hipotez nie została potwierdzona naukowo.

W testamencie hetman wyraził życzenie, by pochowano go w kościele w Wiśniowcu. Wzmianka Kaczmarskiego o szklanej krypcie („leży w krypcie szkłem zakryty”) dotyczy przechowywania domniemanych zwłok Jeremiego w klasztorze na Świętym Krzyżu. Wdowa po zmarłym nie spełniła ostatniego życzenia męża, ale przewiozła jego ciało na Święty Krzyż, który ówczesnie był bardzo ważnym miejscem kultu religijnego, odwiedzanym przez licznych pielgrzymów. Historycy tłumaczą jej postępowanie brakiem funduszy na wyprawienie pogrzebu godnego hetmana. Jego syn również nie dopełnił woli ojca, ale jedynie ufundował mu w klasztorze tablicę, pomimo że jako monarcha z pewnością miał możliwość uczczenia ojca zaszczytnym pochówkiem. Istnieją przypuszczenia, że zwłoki Jeremiego strawił w końcu XVIII stulecia pożar wybuchły w opactwie świętokrzyskim. Obecnie w oszklonej trumnie na Świętym Krzyżu eksponowane są zwłoki mężczyzny uznawanego za Jeremiego Wiśniowieckiego, ale przeprowadzone w roku 1980 badania nie potwierdzają ich autentyczności²⁶.

Ostatni dwuwers piosenki stanowi ironiczną pointę rozważań o hetmanie: „Książ Jarema, Książ Jarema/ Neofita, bo polityk”. Kreacja Wiśniowieckiego jest skrajnie jednostronna i negatywna – zarówno ruscy panowie, jak i zewnętrzny podmiot liryczny komentują gest apostazji Jeremiego jedynie w kontekście osobistych korzyści politycznych. Książę jawi się jako pozbawiony skrupułów ironiczny despota, uporczywie trwający w przekonaniu o własnej racji, w imię której poświęca swój naród, bezlitośnie skazując go na pasmo wojen i okrutne cierpienia. W jednym z wywiadów Jacek Kaczmarek wyjaśniał cele, które chciał osiągnąć przez pejoratywne ukazanie konwersji księcia:

²⁶ Zob. *ibidem*, s. 252.

Sienkiewicz łąał jak z nut, oczywiście w pięknym celu pokrzepienia serc, ale nie da się ukryć, że wypaczył nasze historyczne myślenie na całe pokolenia. Sam zresztą mam na sumieniu cały szereg nadużyć typu sienkiewiczowskiego. Przede wszystkim w *Sarmatii*, gdzie w sposób bezzelny nadużyłem historię nawrócenia się na katolicyzm Jeremiego Wiśniowieckiego. A zrobiłem to w celu wytłumaczenia współczesnych kontekstów i zależności religii od polityki. Jedynym usprawiedliwieniem jest to, że nie piszę «ku pokrzepieniu serc», a właśnie «ku przerażeniu serc», jak to określił prof. Jerzy Jedlicki. Moją intencją jest raczej mącenie, budzenie wątpliwości, a nie uspokajanie i podnoszenie na duchu w błogim przeświadczeniu o naszej wspólności²⁷.

Z tych słów wynika, że poeta miał pełną świadomość nadużyć w kreacji bohatera. Historycy nie oceniają bowiem apostazji hetmana w tak kategorię spósb²⁸. Przykładowo Jan Widacki konwersję księcia usprawiedliwia pobudkami religijnymi:

Jeremi Wiśniowiecki był dostatecznie bogaty, by bez względu na wyznanie sięgać po najwyższe dostojęstwa w Rzeczpospolitej. Zmiana wyznania w niczym kariery mu nie ułatwiała. Dlatego też nie ma podstaw do twierdzeń, że uczynił to nie z przekonania, lecz z wyrachowania²⁹.

Jacek Kaczmarski jako artysta miał pełne prawo do swobody twórczej, podobnie zresztą jak Henryk Sienkiewicz. Wszak jedną z podstawowych cech literatury pięknej jest fikcyjność również w odniesieniu do prezentowania wydarzeń i postaci historycznych. Obydwaj pisarze zdawali sobie sprawę z reguł rządzących mentalnością zbiorową – czytelnicy nieznający historii postrzegają ją nie z perspektywy obiektywnej, ale zgodnie z wizją nakreśloną przez twórców literatury pięknej. Obydwaj dopuścili się więc nadużyć w ukazaniu historycznej postaci Jeremiego Wiśniowieckiego, ale przyświecały im różne cele. Zamierzeniem Sienkiewicza było wskrzeszenie mitu rycerstwa spod kresowych stanic i budzenie w czasach zaborów ducha narodowego. Jarema w *Ogniem i mieczem* to młody 36-letni wódz ucieleśniający ideał obrońcy ojczyzny – magnat pełen godności, śmiały, dzielny, ambitny, dumny, butny, honorowy, świetny wódz, ‘hetman nad hetmany’ cieszący się wręcz fanatyczną miłością i posłuchem wśród wojska:

Imię strasznego księcia rozbłysło słonecznym blaskiem sławy – było na wszystkich ustach, we wszystkich sercach. [...] W cieniu tej olbrzymiej postaci nikli coraz bardziej kanclerz i wojewoda braclawski, i regimentarze [...]. Jeremi siłą rzeczy stawał się hetmanem i naczelnym wodzem całej potęgi Rzeczypospolitej. Szlachta

²⁷ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/kniazia-jaremy-nawrocenie/> [24.04.2017].

²⁸ Na temat różnych ocen wystawianych Jeremiu Wiśniowieckiemu przez historyków zob. J. Widacki, *op. cit.*, s. 253–258.

²⁹ *Ibidem*, s. 20.

i wojsko oddane mu duszą i ciałem czekało tylko jego skinienia. Władza, wojna, pokój, przyszłość Rzeczypospolitej spoczęły w jego ręku. I rósł jeszcze z każdym dniem, bo każdego dnia nowe waliły do niego chorągwie³⁰.

Nieustraszony obrońca wschodnich rubieży Rzeczypospolitej wykreowany został przez Sienkiewicza prawie na świętego, który w scenie samotnej nocnej modlitwy przed krzyżem przełamuje magnacką pychę oraz urażoną dumę, by pokornie poddać się pod komendę regimentarzy. Dzięki temu gestowi posłuszeństwa zwycięża mądrość, rozważa polityczna oraz polska racja stanu. Czytelnik *Ogniem i mieczem* otrzymuje idealny wzór rycerza-patrioty, poświęcającego dla dobra ojczyzny majątek, życie, a także niepoahamowaną ambicję władzy.

Kaczmarek do historycznej postaci Wiśniowieckiego podszedł w odmienny sposób, ponieważ nie zamierzał tworzyć ani utrwalać narodowych mitów, ale chciał wstrząsać sumieniami, by zrywając z utrwalonymi schematami i szablonami recepcji, pobudzić odbiorcę do myślenia. W tym celu wykorzystał kategorię estetyczną ironii literackiej, widocznej zarówno na płaszczyźnie ogólnej wymowy tekstu, jak i w kreacji hetmana. Wielowymiarowa ironia, nie stroniąca od kpiny i złośliwości, obecnych w wypowiedziach kresowego magnata oraz w sarkastycznych komentarzach zawartych w refrenach tekstu, tworzy dystans pozwalający na subiektywizm ferowanych ocen. Burzy Sienkiewiczowski mit Jaremy jako symbolu idealnego rycerza i hetmana. Umożliwia zarazem zrozumienie gestu apostazji księcia z punktu widzenia odmiennej niż polska racja stanu. Konwersja Jeremiego staje się także pretekstem do ponadczasowej dyskusji nad złożonymi relacjami zachodzącymi między religią a polityką. W imię realizacji celów osobistych ludzie gotowi są bez skrępowań wyrzec się najświętszych wartości, nawet zmienić wiarę przodków, ponieważ ich przynależność religijna ma kluczowe znaczenie w budowaniu własnego statusu społeczno-politycznego. Etos rycerza, pożyteczny w czasach niewoli narodowej, w zderzeniu z brutalną rzeczywistością ponosi klęskę. Dyskurs polityczny rządzi się rygorystycznymi zasadami, z którymi musi się liczyć każdy, kto dąży do zrobienia kariery.

³⁰ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem...*, s. 370–371.

Rejtan, czyli raport ambasadora

(1980 wg obrazu Jana Matejki)

*Wasze wieliczestwo*¹, na wstępie śpieszę donieść:
Akt podpisany i po naszej myśli brzmi.
Zgodnie z układem wyłom w Litwie i Koronie
Stał się dziś faktem, czemu nie zaprzeczy nikt.

Muszę tu wspomnieć jednak o gorszącej scenie,
Której wspomnienie budzi we mnie żal i wstręt,
Zwłaszcza że miała ona miejsce w polskim sejmie,
Gdy podpisanie paktów miało skończyć się.

Niejaki Rejtan, zresztą poseł z Nowogrodu,
Co w jakiś sposób jego krok tłumaczy mi,
Z szaleństwem w oczach wszerek wyciągnął się na progu
I nie chciał puścić posłów w uchylone drzwi.

Koszulę z piersi zdarł, zupełnie jak w teatrze,
Polacy – czuły naród – dali nabrać się:
Niektórzy w krzyk, że już nie mogą na to patrzeć,
Inni zdobyli się na litościwą łzę.

Tyle hałasu trudno sobie wyobrazić!
Wzniesione ręce, z głów powyrywany kłak,
Ksiądz Prymas² siedział bokiem, nie widziałem twarzy,
*Evidemment*³, nie było mu to wszystko w smak.

Poniński⁴ wezwał straż – to łajdak jakich mało,
Do dalszych spraw polecam z czystym sercem go,

¹ *Wasze wieliczestwo* (ros.) – wasza wysokość, wasza moc. Zwrot do carycy Katarzyny II (1729–1796).

² Ksiądz Prymas – Michał Jerzy Poniatowski (1736–1794), brat Stanisława Augusta Poniatowskiego, prymas Polski od roku 1784.

³ *Evidemment* (fr.) – oczywiście.

⁴ Poniński – Adam Łódzia Poniński (1732–1798), marszałek sejmu rozbiorowego.

Branickij⁵ twarz przy wszystkich dłońmi zakrył całą,
Szczęsnyj-Potockij⁶ był zupełnie *comme il faut*⁷.

I tylko jeden szlachcic stary wyszedł z sali,
Przewrócił krzesło i rozsypał monet stos,
A co dziwniejsze, jak mi potem powiadali,
To też Potockij!⁸ (Ale całkiem *autre chose*⁹).

Tak a propos, jedna z dwóch dam¹⁰ mi przydzielonych
Z niesmakiem odwróciła się wołając – Fu!
Niech ekscelencja spojrzy jaki owłosiony!
(Co było zresztą szczerą prawdą, *entre nous*¹¹).

Wszyscy krzyczeli, nie pojąłem ani słowa.
Autorytetu władza nie ma tu za grosz,
I bez gwarancji nadal dwór ten finansować
To może znaczyć dla nas zbyt wysoki koszt.

Tuż obok łoży, gdzie wśród dam zająłem miejsce,
Szaleniec jakiś (niezamożny, sądząc z szat)
Trójbarwną wstążkę w czapce wzniośł i szablę w pięści¹² –
Zachodnich myśli wpływu niewątpliwy ślad!

Tak, przy okazji – portret Waszej Wysokości
Tam wisi, gdzie powiesić poleciłem go,
Lecz z zachowania tam obecnych można wnosić
Że się nie cieszy wcale należytą czcią.

Król¹³, przykro mówić, też nie umiał się zachować,
Choć nadal jest lojalny, mogę stwierdzić to:

⁵ Branicki – Franciszek Ksawery Branicki (1730–1819), przywódca stronnictwa prorosyjskiego, targowiczanie.

⁶ Szczęsny Potocki – Stanisław Szczęsny Potocki (1751–1805), magnat o orientacji prorosyjskiej, marszałek konfederacji targowickiej.

⁷ *Comme il faut* (fr.) – prawidłowo.

⁸ Potocki – Franciszek Salezy Potocki (1700–1772), jeden z najbogatszych magnatów Pierwszej Rzeczypospolitej.

⁹ *Autre chose* (fr.) – inna sprawa.

¹⁰ Jedna z dwóch dam – dwie damy to przedstawicielki arystokracji: Izabela Lubomirska (1733?–1816) i Izabela Czartoryska (1746–1835).

¹¹ *Entre nous* (fr.) – między nami.

¹² Trójbarwna wstążka w czapce – aluzja do tzw. czapki konfederatki, rogatywki, która była zdobiona trójkolorową kokardą.

¹³ Król – Stanisław August Poniatowski, król Polski w latach 1764–1795.

Wszystko, co mógł – to ręce do kieszeni schować,
Kiedy ten mnisi lis Kołłątaj¹⁴ judził go.

W tym zamieszaniu spadły pisma i układy.
– Zdrajcy! – krzyczano, lecz do kogo, trudno rzec.
Polityk przecież w ogóle nie zna słowa „zdrada”,
A politycznych obyczajów trzeba strzec.

Skłócony naród, król niepewny, szlachta dzika
Sympatie zmienia wraz z nastrojem raz po raz.
Rozgrywka z nimi to nie żadna polityka,
To wychowanie dzieci, biorąc rzecz *en masse*¹⁵.

Dlatego radzę: nim ochłoną ze zdumienia
Tą drogą dalej iść, nie grozi niczym to;
Wygrać, co da się wygrać! Rzecz nie bez znaczenia,
Zanim nastąpi europejskie *qui pro quo*!¹⁶

Piosenka *Rejtan, czyli raport ambasadora* z albumu *Muzeum* jest ekfrazą¹⁷ obrazu Jana Matejki *Rejtan-upadek Polski*, dlatego jej interpretacja obliuguje do przypomnienia podstawowych informacji o obrazie. *Rejtan-upadek Polski* (olej na płótnie o wymiarach 282×487 cm.) został namalowany w 1866 r., niedługo po klęsce powstania styczniowego, którą młody Matejko (miał wówczas 28 lat) boleśnie przeżywał¹⁸. Przedstawia wielopostaciową, pełną dramaturgii i patosu ekspresywną scenę, która rozegrała się na zamku w Warszawie w kwietniu 1773 r. w czasie pierwszego rozbioru Polski. Kompozycja obrazu jest dwudzielna – po lewej stronie widzimy tłum piętrzących się postaci, a po prawej samotnego Rejtana. W centrum umieszczony został Adam Łodzia Poniński – jedyna osoba, która nawiązuje z Rejtanem kontakt wzrokowy. Ubrany w sarmacki strój Tadeusz Rejtan na gości rozpaczy rozdarł koszulę i położył się u drzwi, by uniemożliwić zgromadzonemu wejście do sali senatu i paraflowanie traktatu rozbiorowego. Stojący najbliżej Rejtana trzech mężczyźni to hetman polny koronny Franciszek Ksawery Branicki (targowiczanie, przeciwnik Sejmu Czteroletniego; kryje w dłoniach twarz; nie brał udziału w obradach sejmu), Adam Łodzia Poniński (marszałek sejmu rozbiorowego; wyciąga rękę, by pokazać Rejtanowi żołnierzy rosyjskich znajdujących się w uchylonych drzwiach sali obrad – to kolejna nieścisłość hi-

¹⁴ Hugo Kołłątaj (1750–1812) – jeden z najaktywniejszych działaczy stronnictwa patriotycznego.

¹⁵ *En masse* (fr.) – masowo.

¹⁶ *Qui pro quo* (łac.) – jeden za drugiego, pomyłka, nieporozumienie wynikające z wzięcia danej osoby za kogoś innego.

¹⁷ Ekfraz (gr. *ekphrasis*) – utwór opisujący dzieło sztuki (malarstwo, rzeźbę itp.), zob. s. 52.

¹⁸ Na temat interpretacji obrazu zob. J. Bogucki, *Matejko*, Warszawa 1955, s. 101–110.

storyczna, gdyż na zamku nie było w tym czasie wojska rosyjskiego) i przywódca targowicy Szczęsny Potocki (zawstydzony spuścił wzrok; w rzeczywistości nie brał udziału w sejmie rozbiorowym, miał wówczas 21 lat). Widoczny po lewej stronie przewrócony fotel symbolizuje degradację urzędu oraz upadek Polski, a upuszczona balansująca na krawędzi złota moneta – korupcję i przekupstwo polityków. Ukazany za fotelem stary szlachcic ubrany w kontusz, z przypasaną karabelą oraz wstęgą Orderu Orła Białego¹⁹, idący jak ślepiec z wyciągniętymi do przodu rękami to jeden z największych magnatów, przeciwnik ugody z Rosją, Franciszek Salezy Potocki, który w czasie obrad sejmowych już nie żył (zmarł rok wcześniej). Umieszczenie go na obrazie ma symbolizować klęskę egoistycznej magnaterii oraz zmierzch kultury sarmackiej. Z lewej strony obrazu siedzi ubrany w sutannę brat króla, Michał Jerzy Poniatowski, prymas Polski od roku 1784. Obok niego Matejko namalował księcia Michała Fryderyka Czartoryskiego, przywódcę Familii Czartoryskich. Postać stojąca na drugim planie nad Michałem Jerzym Poniatowskim to ostatni król Pierwszej Rzeczypospolitej Stanisław August Poniatowski, który zamyślony stoi w sali obrad i spogląda na zegarek trzymany w lewej ręce (król nie brał udziału w obradach sejmu rozbiorowego). Obok niego widzimy głowę Hugona Kołłątaja (również nie uczestniczył w obradach, był wtedy na studiach zagranicznych; symbolizuje patriotyczny sprzeciw wobec państw zaborczych). W lewym górnym rogu obrazu ukazana jest łoża, a w niej otoczony dwiema wpływowymi przedstawicielkami arystokracji (z prawej Izabela Lubomirska, z lewej Izabela Czartoryska) ambasador Rosji – Nikołaj Repnin. W rzeczywistości ambasadorem Rosji był wówczas Otto Magnus von Stackelberg. Postać młodzieńca z wyciągniętymi rękami i czapką konfederatką namalowana na dalszym planie to uczestnik konfederacji barskiej i powstań narodowych – symbol patriotycznego sprzeciwu wobec obcej władzy. Wiszący na ścianie sali sejmowej pełnopostaciowy portret umieszczony w centralnej części obrazu (motyw obrazu w obrazie) przedstawia dumną, pewną siebie carycę Katarzynę II (w rzeczywistości jej portret nie wisiał w sejmie polskim). Sala sejmowa znajduje się w bardzo złym stanie, co również świadczy o słabości chylącego się ku upadkowi państwa (podarte kotary, pokruszona sztukateria, wypalone świece, poniszczone kinkiety).

Jan Matejko w mistrzowski sposób oddaje emocje oraz reakcje psychiczne obradujących. Jego postaci są dynamiczne, wyraziste, a szczegóły sceny maksymalnie dopracowane. Doskonale zna realia epoki, o czym świadczy wierne oddanie ubiorów, elementów architektonicznych, uzbrojenia, sprzętów codziennego użytku itp. Umieszczenie obok polityków biorących udział w pierwszym rozbiorze, tych, którzy w nim nie uczestniczyli, ma wymiar symboliczny. Tragiczną

¹⁹ Order Orła Białego – najstarsze i najwyższe odznaczenie państwowe Pierwszej Rzeczypospolitej.



Jan Matejko, *Rejtan-upadek Polski* (1866)

scenę widzimy oczyma XIX-wiecznego artysty, który nie zamierza realistycznie przedstawić faktów, ale daje ich historiozoficzną interpretację. Ukazuje różne stronnictwa odgrywające ważną rolę polityczną u schyłku XVIII w., a postacie grupuje zgodnie z ideologicznymi przekonaniem, czym podkreśla rozdarcie narodu polskiego (targowiczanie stoją obok portretu carycy, a zwolennicy reform skupiają się przy królu). Gest Rejtana urasta do rangi ponadczasowego symbolu miłości ojczyzny i sprzeciwu wobec zniewolenia. Przyczyna upadku Pierwszej Rzeczypospolitej to zdaniem malarza egoizm oraz prywata magnaterii, broniącej jedynie własnych interesów. Na płótnie artysty kontrastowo ukazane są patriotyzm i pragnienie reform obok zdrady i konserwatyzmu, heroizm obok tchórzostwa i serwilizmu.

Obraz *Rejtan-upadek Polski* spotkał się z krańcowo różnymi reakcjami odbiorców. Na wystawie w Paryżu (1867) zyskał międzynarodowe uznanie, zdobył złoty medal I klasy i został zakupiony do zbiorów cesarskich w Wiedniu. Natomiast w Polsce otoczony wciąż przez część społeczeństwa, ściągnął na malarza gwałtowne ataki ze strony arystokratyczno – ziemiańskich polityków krakowskich:

Hańbę kilku zwyrodniałych rodów magnackich, Branickich czy Potockich, utożsamiano zatem z hańbą całego narodu i oskarżano Matejkę o to, że kała świętości i poniewiera przeszłość narodu. Był to zarzut perfidny i z gruntu niesprawiedliwy. Istotą bowiem historycznego spojrzenia Matejki w *Rejtanie* jest myśl, że naród polski w okresie targowicy bynajmniej nie był jednością, że panującej warstwie zdrajców i sprzedawczyków przeciwstawiała się akcja płomiennych patriotów chociażby nawet odosobnionych, jak Rejtan. Co więcej, Matejko obrazem swym stwierdził, że w okresie tym nawet wśród arystokracji trafiały się jednostki szlachetne, wrażliwe na głos narodowego sumienia. Taką np. wymowę posiada pełna tragizmu postać Franciszka Salezego Potockiego. Wskazuje ona na to, że Matejko bynajmniej nie upraszczał przebiegu historii, że w realistycznym krytycyzmie swej sztuki, wydobywając wielkie sprzeczności życia narodowego, uwydatniał zarazem istniejącą w nich różnorodność postaw ludzkich. [...] Obraz Matejki mógł skłonić współczesnych widzów do zastanowienia się nad tym, którzy z aktualnie działających polityków są spadkobiercami targowicy, a którzy Rejtana²⁰.

Krytyka zarzucała Matejce również nieścisłości historyczne, co jest nieuzasadnione z tego względu, że malarz stworzył sugestywną alegorię, która nie miała wiernie oddawać wydarzeń, ale je interpretować. Pokazał, że możliwości dzieła sztuki są w tym względzie nieograniczone, a artysta ma prawo do wolności twórczej, przejawiającej się w oryginalności oraz subiektywizmie.

Oddziaływanie sztuki na zbiorową mentalność jest tak mocne, że wyrażony w bezsilnym proteście bohaterski gest Rejtanowego sprzeciwu stał się dla Polaków symbolem oraz swego rodzaju ikoną patriotyzmu i wolności. Obraz narzuca jed-

²⁰ J. Starzyński, *Wstęp*, [w:] *Jan Matejko*, Warszawa 1962, s. 10.

nokierunkowe dekodowanie zawartych w nim kulturowych znaczeń w tonie narodowej tragedii, ale warunkiem takiego odczytania jest znajomość dramatycznej historii końca Pierwszej Rzeczypospolitej. Dlatego z pewnością wielu odbiorców oglądających płótno na paryskiej wystawie, nieznających klucza historycznego, zinterpretowało dzieło w odmienny sposób, niezgodny z intencjami autora, co potwierdzają wspomnienia hrabiego Tarnowskiego:

Na wystawie paryskiej w r. 1867 zdarzyło się nam przypadkiem stać koło Francuzów. Jeden z nich tłumaczył innym, że ten, co leży na ziemi, zgrał się w karty, jak wskazują rozsypane dukaty, chce sobie w łeb strzelić, ci trzej nad nim perswadują mu, że nie ma znowu czego tak bardzo rozpaczac²¹.

W ekfrazie obrazu Matejki Jacek Kaczmarski konsekwentnie zachowuje ahistoryzmy malarza, ale zaskakuje odbiorcę wyborem punktu widzenia. Cała scena obserwowana jest i komentowana nie w sposób tradycyjny, o jakim zwykło się czytać w szkolnych podręcznikach (Rejtan – symbol patriotyzmu), ale w perspektywie odwróconej, z pozycji wroga Polski, Nikołaja Repnina (podmiotu lirycznego), piszącego donos do carycy Katarzyny II (adresatki wypowiedzi lirycznej). Ten śmiały i nowatorski zamysł artystyczny Kaczmarski motywował względami politycznymi, co wyjaśniał następująco:

Oczywiste było dla mnie, gdy wpadłem na pomysł, żeby opisać scenę sprzeciwu Rejtana oczami ambasadora, który siedzi w łoży z polskimi damami, że to jest jak najbardziej współczesna historia, bo bezustannie się mówiło o tym, jak ambasador ZSRR strofuje polskich władców i polskie społeczeństwo, groząc braterską pomocą. I to była jednoznacznie polityczna intencja, ale jednocześnie ta piosenka się obroniła, bo jest to bardzo wierne opisanie obrazu tak, jak to namalował Matejko. I tu była pewna przekora z mojej strony, bo reprodukcja tego obrazu wisiała w latach siedemdziesiątych w prawie każdej szkole w Polsce, ale traktowano to jako starość, taką dekorację akademicką, nauczyciele nie zajmowali się tłumaczeniem uczniom, o co tam chodzi, a jeżeli nawet – to w ściśle przestrzeganej perspektywie historycznej. Chodziło więc o pokazanie, że to jest jak najbardziej dotycząca nas rzeczywistość. Scena historii polsko-rosyjskiej, która trwa od 200 lat²².

Sytuacja liryczna w *Rejtanie* przedstawia XIX-wieczną, Matejkowską wizję pierwszego rozbioru (liryka opisu splata się z liryką zwrotu do adresata), jednak poeta nie zamierza dać wiernego opisu obrazu, ale dąży do wydobycia z niego niestereotypowych sensów oraz znaczeń, a przez to nadania mu nowej interpretacji. O oryginalnym pomysłe artysty Małgorzata Lisecka pisze: „Nacechowana

²¹ E. Kur, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin, 2007, s. 369.

²² <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/rejtan-czyli-raport-ambasadora/> [24.04.2017].

silnymi namiętnościami i głęboko patetyczna scena, widziana oczyma Matejki, w chłodnym i racjonalnym oglądzie rosyjskiego ambasadora staje się karykaturą majestatycznego obrazu²³.

Wykonanie sceniczne utworu jest żywiołowe. Kaczmarek śpiewa szybko, donośnie, a zarazem wyjątkowo rytmicznie. Rytmikę i melodyjność tekstu buduje doskonale dobrany sylabotoniczny system wersyfikacyjny, uporządkowanie stroficzne (15 zwrotek czterowersowych) i uzgodnienie podziałów składniowych z wersowymi. Kaczmarek zastosował wers długi (dwunasto- i trzynastozgłoskowiec) oraz obok rymów dokładnych także niedokładne, co daje złudzenie mowy potocznej. Przeplatanie rymów żeńskich męskimi dynamizuje wypowiedź poetycką.

Podstawową kategorią estetyczną obecną w utworze jest ironia rozumiana jako zasada twórczości oraz domagający się rozszyfrowania kod. Dostrzegamy ją przede wszystkim w pełnej szyderstwa i złośliwości, karykaturalnej kreacji Repnina – cynicznego sługi carycy. Ironiczny jest także zamiar artysty, mający na celu pokazanie znanych wydarzeń z odmiennego punktu widzenia. W piosence szuka przewartościowanie tradycyjnych ocen. Odbiorca uświadamia sobie potencjał interpretacyjnych możliwości, tkwiący w znanym i, wydawać by się mogło, świetnie przystosowanym do jednego szablonu odbioru dziele malarskim. Każdą sytuację, zdarzenie, postać można rozumieć, postrzegać czy wyjaśniać w skrajnie odmienny sposób. Dzięki zastosowaniu ironii jako głównej kategorii organizującej wizję świata Kaczmarek uczy rozumienia wielorakich aspektów rzeczywistości. W utworze zauważalna jest także ironia historii – bohaterski czyn patrioty nie ma mocy uratowania kraju przed zagładą.

Podmiot piosenki, którego oczyma widzimy przedstawioną scenę, to Nikołaj Wasiliewicz Repnin (1734–1801), książę rosyjski, dyplomata i ambasador w Polsce, wysłannik oraz wierny sługa carycy Katarzyny II, sprawujący władzę z jej ramienia. W rzeczywistości miał wielki wpływ na naszą historię – kierował akcją zbrojną przeciw insurekcji kościuszkowskiej, przekupywał posłów obietnicami wysokich urzędów oraz jurgieltu (stałej pensji wypłacanej przez dwór rosyjski), blokował reformy obozu królewskiego, a przed szlachtą występował jako obrońca złotej wolności. W instrukcji objaśniającej ambasadorowi strategię polityki Rosji wobec Rzeczypospolitej caryca Katarzyna II pisała:

Interesem głównym, pierwszym i najważniejszym dla wszystkich ościennych mocarstw jest, aby elekcja w Polsce nie została zastąpiona dziedzicznością tronu, albowiem byłby to pierwszy krok prowadzący do jak najrychlejszego zaprowadzenia innych reform szkodliwych naszym interesom. [...] Musimy zwrócić całą na-

²³ M. Lisecka, „Wiedziałem, że to się tak skończy”. Jacek Kaczmarek o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”, [w:] „Piosenki prawdziwe w kulturze PRL-u”, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 128.

szą uwagę na to, by obecna forma rządu polskiego pozostała nienaruszona, by nic nie odmieniono w prawie o jednomyślności na sejmach i aby siła zbrojna nie była nigdy powiększona; na tym opierają się zasadnicze podstawy korzyści płynących dla naszego cesarstwa²⁴.

Kreacja Nikołaja Repnina w piosence Kaczmarek jest odrażająca i groteskowa, a zarazem doskonale uwiarygodniona przez manierę językową – w tok wartko biegnącej narracji opisującej wydarzenia pierwszego rozbioru ambasador nieudolnie, niekiedy w złych kontekstach wplata rusycyzmy oraz francuskie zwroty językowe. Porażać może jego chłodna logika rzeczowej obserwacji i kalkulacji, ujawniająca mentalność polityka wyzbytego z wszelkich zasad moralnych. Poglądy Repnina nasuwają paralele z myślą Niccolo Machiavellego – polityka nie ma nic wspólnego z moralnością, ale kieruje się własnymi metodami i celami:

Polityk przecież w ogóle nie zna słowa „zdrada”,
A politycznych obyczajów trzeba strzec.

Dla realizacji własnych interesów należy wyzbyć się wszelkich skrupułów, norm i przyzwoitości, umieć rzeczowo oceniać sytuację, walczyć sprytem, siłą, podstępem oraz osłabić przeciwnika w takim momencie, by nie mógł się już zemścić. Słowa ambasadora: „nim ochłoną ze zdumienia,/ Tą drogą dalej iść” świadczą o jego sprycie, okrucieństwie, przebiegłości, obłudzie i bezwzględności. Swoją karierę polityczną Repnin buduje na donosicielstwie („spieszę donieść”), pochlebstwie i serwilizmie. Jako wierny poddany carycy wszystkie jej instrukcje spełnia brutalnie oraz bez najmniejszego wahania. Niestety nasz wielki wróg, pomimo wyzucia z moralności, ma doskonały zmysł rzeczowej obserwacji. Mówi przykrą prawdę o Polakach, co jest dla nas żenujące, upokarzające i trudne do przyjęcia.

Utwór rozpoczyna się zwrotem do Katarzyny II, bezwzględnej, silnej, energicznej władczyni, dążącej wszelkimi sposobami do upadku Rzeczypospolitej. Repnin z zadowoleniem informuje carycę o podpisaniu aktu rozbiorowego, a następnie drobiazgowo opisuje gorszące jego zdaniem zachowanie „niejakiego Rejtana”, posła z Nowogrodu, które wywołało w nim odrazę oraz żal. Poseł-sza-leniec w teatralnym geście rozdarł koszulę na piersi i położył się na progu, by uniemożliwić sygnatariuszom aktu wejście do sali senackiej. Rosyjski ambasador nie wierzy w szczerość intencji Rejtana, o czym świadczą słowa „Polacy – czuły naród – dali nabrać się”. Zachowanie posła stanowi przykład braku ogłady, politycznego obycia i dobrego wychowania lub po prostu jest dowodem umysłowej niepczytalności. W polityce zdaniem Repnina nie ma miejsca na uczucia, sentymenty, teatralne pozy czy emocje, dlatego wszelkie gesty, takie jak krzyki, płacze,

²⁴ W. Serczyk, *Początek końca. Konfederacja barska i I rozbiór Polski*, Warszawa 1997, s. 5–6.

wznoszenie rąk czy rwanie włosów z głowy są niestosowne, bo niedyplomatyczne. Zdanie o naszym narodzie szokuje dosadnością. Repninowska optyka sugerować może, że naiwna i uczuciowa mentalność Polaków w bezwzględnej politycznej grze stawia ich na przegranej pozycji.

Dramatyczna scena, z odrazą relacjonowana carycy przez carskiego ambasadora, w rzeczywistości miała miejsce 21 kwietnia 1773 r. Poseł nowogrodzki, syn zamożnego ziemianina Tadeusz Rejtan, wraz z Samuelem Korsakiem i Stanisławem Bohuszewiczem postanowili sprzeciwić się traktatowi rozbiorowemu. Działali zgodnie z otrzymaną na sejmiku przedsejmowym instrukcją, która obliżowała ich do obrony ojczyzny kosztem własnego mienia, a nawet z narażeniem życia. Gdy ich wysiłki okazały się bezowocne, Rejtan rozkrzyżował ręce i padł w drzwiach na ziemię, by zatrzymać sygnatariuszy traktatu rozbiorowego w sali sejmowej. Tradycja mówi, że krzyczał „Chyba po moim trupie”:

Stanął więc w drzwiach, rozkrzyżował ręce i zaklinał zbliżających się do niego na miłość Boga i ojczyzny, by nie zdradzali jej interesów i nie opuszczali w potrzebie. Na koniec, widząc, że jego przemowa nie robi na przeciwnikach żadnego wrażenia, rzucił się na ziemię wołając, aby wyszli, jeśli chcą to uczynić, lecz przez jego ciało. Lubomirski wraz z innymi nie zawahał się tego zrobić²⁵.

Protest trzech posłów trwał półtorej doby. W tym czasie odmawiali przyjmowania przynoszonych im posiłków. Swoim postępowaniem zyskali wśród ludności Warszawy wielką popularność²⁶, wreszcie:

Skrajnie wymęczeni, dowiedziawszy się, że pod groźbą całkowitego rozbioru Stanisław August zdecydował się przystąpić do konfederacji Ponińskiego, o godzinie 22.00 wyszli z sali. Prawnym świadectwem ich protestu pozostał manifest o nielegalności sejmu, który, zgodnie z ówczesnymi wymogami, zdołali uwierzytelić w jednym z urzędów grodzkich²⁷.

Po tych wydarzeniach 18 września 1773 r. nastąpiło podpisanie traktatów cesyjnych, na Rzeczpospolitą wymuszono zawarcie niekorzystnych umów handlowych z zaborcami, a ustrój otrzymał gwarancję Rosji, Austrii i Prus. Pozycja króla tym samym została drastycznie osłabiona. Tadeusz Rejtan wrócił na Litwę, popadł w chorobę psychiczną i w roku 1780 popełnił samobójstwo. Wkrótce

²⁵ *Ibidem*, s. 68.

²⁶ „Nie jedli niczego, ani dań przysyłanych im z kuchni królewskiej, ani ofiarowanych im przez panie z możnych domów stolicy. Odmawiali mówiąc, że nie chcą robić traktierni z izby poselskiej. Salę obrad opuścili dopiero po interwencji marszałka nadwornego litewskiego Władysława Gurowskiego, przekonawszy się o bezskuteczności stawiania dalszego oporu. Stali się najpopularniejszymi postaciami stolicy, a o ich postępowaniu krążyły legendy” – *ibidem*, s. 68–69.

²⁷ Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986, s. 21.

otoczony został kultem i do dziś w naszej narodowej mentalności postrzegany jest jako ikona patriotyzmu.

Patetyczny gest Rejtana, świetnie znany z podręczników historii i utrwalony na obrazie Matejki, w piosence Kaczmarek otrzymuje diametralnie odmienną wymowę. Wzór patrioty-bohatera narodowego, z narażeniem zdrowia i życia broniącego niepodległości ojczyzny, okazuje się być szaleńcem lub sprytnym oszustem, żerującym na uczuciowości i łatwowierności Polaków.

Do mitu tej postaci Kaczmarek powraca w wierszu pt. *Śmierć Rejtana* (1983), który ma formę lirycznego, ekspresyjnego wyznania bohatera popełniającego samobójstwo przez okaleczenie się szkłem. Wyraziście wyeksponowany motyw szkła ma podwójne znaczenie. Rejtan dokonuje samookaleczenia, a kraj jest rozbierany przez wrogów (trzykrotnie powtórzone zdanie: „Kroją kraj!”) Szaleństwo bohatera podkreślone zostało w warstwie semantycznej utworu odrealnieniem obrazu przez kalejdoskopowe nakładanie się wizji szkła, krwawiących ran, postaci dostrzeżonej w rozbitym oknie i oficera moskiewskiego stojącego w bramie. W warstwie formalnej obłęd Rejtana oddany został krótkimi, powtarzanymi zdaniami i równoważnikami zdań oraz wyjątkowo sugestywną, dobitną interpunkcją. Ukazanie chwili śmierci obłąkanego bohatera stanowi wyraz hołdu złożonego człowiekowi, którego do obłędu doprowadziła obsesyjna troska o losy Rzeczypospolitej. Kaczmarek unika patetycznych i górnolotnych ocen, ale oddając głos konającemu, bezbronnemu nawet wobec własnych emocji i uczuć Rejtanowi, potrafi wyrazić cały dramatyzm jego cierpienia.

Heroiczny dla Polaków model interpretacji sceny pierwszego rozbioru w piosence *Rejtan, czyli raport ambasadora* zburzony został w swoich podstawach. Pozostaje chłodna perspektywa Repnina – polityka cynicznego, wyzbytego z uczuć, bezwzględного, sprytnego i przebiegłego. Ambasador carski nie tylko nie potrafi, ale też nie może przyjąć polskiego punktu widzenia, ponieważ jest Rosjaninem, wrogiem naszego narodu, a poza tym w jego brutalnej logice widzenia świata nie ma miejsca na sentymentalne pozy, a tym bardziej na miłosierdzie wobec pokonanych.

W kolejnych słowach raportu lojalny ambasador skrupulatnie opisuje reakcje poszczególnych obserwatorów na zachowanie Rejtana. Repnin widzi tylko tyle, ile może dostrzec z łoża, w której zajął miejsce („Ksiądz Prymas siedział bokiem, nie widziałem twarzy”). Takie model kreacji bohatera świadczy o nowatorskim pomysły artysty – Repninowski punkt widzenia odczytać można nie tylko w wymiarze moralnym, ale też dosłownie, w sensie fizycznym, przestrzennym (miejsce w górnej łoży). Zabieg ten potęguje wrażenie autentyczności słów carskiego dyplomaty.

Wśród obradujących Polaków Repnin dostrzega najpierw księdza prymasa, czyli Michała Jerzego Poniatowskiego, który siedzi bokiem – z tego gestu wnio-

skuje więc, że brat króla czuje się zde gustowany i zażenowany całą sceną. Następnie ambasador krótko, trafnie i dosadnie charakteryzuje Adama Ponińskiego, marszałka sejmu, który wezwał straż:

to łajdak jakich mało,
Do dalszych spraw polecam z czystym sercem go

Oceny wydawane Ponińskiemu przez polskich historyków są niestety zbieżne ze słowami Repnina, który nie tylko ma doskonały talent obserwacji, ale również potrafi wyrażać trafne sądy, na podstawie których rzeczowo szacuje ewentualne korzyści oraz straty dla carskiej polityki. Zofia Zielińska o Adamie Ponińskim pisze:

Potomek wielkopolskiej rodziny senatorskiej, płatny zauszni k rosyjski od czasów Repnina, członek „Rady Patriotycznej” i faworyt ambasadora Wołkońskiego, Poniński łączył wysoką inteligencję z całkowitym brakiem zmysłu moralnego. Dla pieniędzy, których potrzebował głównie na grę w karty, gotów był na wszystko. Słusznie rachował, że za sprzedawanie własnej ojczyzny może liczyć na poważne zyski z korupcyjnej kasy trzech ambasadorów²⁸.

Bardziej dosadnie marszałka sejmu ocenia Władysław Serczyk. Gdy patrioci próbowali nie dopuścić do pierwszego rozbioru:

Rosjanie znaleźli kreaturę, człowieka, który [...] był, praktycznie rzecz biorąc, płatnym agentem rządu rosyjskiego, posłusznie wypełniającym każde jego polecenie. Był to Adam Poniński, kuchmistrz koronny²⁹.

Następna wymieniona przez ambasadora postać to Franciszek Ksawery Branicki, który ukrył w dłoniach twarz, z czego można wnioskować, że ogarnęło go uczucie zawstydenia i skrępowania. W rzeczywistości nie podpisał żadnego traktatu rozbiorowego. Nasza historia postrzega go jako przywódcę stronnictwa prorosyjskiego, targowiczanina, konserwatystę, przeciwnika reform obozu królewskiego, Sejmu Wielkiego i Konstytucji 3 maja, którego działania przyczyniły się do ostatecznego upadku Polski. Taką ocenę ugruntował w literaturze pięknej Stanisław Wyspiański, który w *Weselu* ukazał zjawę hetmana Branickiego jako symbol magnackiej pychy, fałszu, egoizmu i zdrady ojczyzny.

Kolejny magnat, Stanisław Szczęśny Potocki, który zdaniem Repnina zachował się tak, jak powinien (spuścił wzrok), w historii Polski zapisał się jako dyplomata o orientacji prorosyjskiej, sojusznik carycy, konserwatysta blokujący wszelkie reformy państwa oraz zdrajca – marszałek konfederacji targowickiej.

²⁸ *Ibidem*, s. 20.

²⁹ W. Serczyk, *op. cit.*, s. 66.

Wspomniany przez Repnina Franciszek Salezy Potocki, który przewraca krzesło i wychodzi z sali, to najbogatszy magnat osiemnastego stulecia, właściciel olbrzymiego majątku na Ukrainie. Ambasador nie komentuje jego zachowania, natomiast na obrazie Matejki postać Potockiego urasta do rangi symbolu próżności, dumy, dwulicowości i egoizmu magnaterii, a zarazem schyłku kultury sarmackiej w jej najgorszych przejawach.

Piosenka obnaża gorzką, upokarzającą prawdę o naszej arystokracji, mającej decydujący wpływ na kształt polityki wewnętrznej i zagranicznej. Wróg Polaków trafnie demaskuje kompromitujące fakty. Najwyższe warstwy narodu polskiego to sprzedawczycy, ludzie amoralni, skorumpowani i pazerni, na których nikczemności brutalnie żerują przebiegli nieprzyjaciele. Fakty historyczne potwierdzają tę ponurą diagnozę – wśród magnaterii końca XVIII wieku była liczna, wysłużona klientela rosyjskiej ambasady, sprytnie przekupywana oraz zastraszana przez carskie władze.

W ponurej Repninowskiej narracji pojawia się jednak dla Polaków iskra nadziei. Opisany przez ambasadora niezamożny „szaleniec jakiś”, w ekspresyjnym geście rąk wznoszący czapkę konfederatkę i szablę, ukazany jako człowiek manipulowany myślą zachodnią, to symbol patriotyzmu narodu polskiego, walczącego o odzyskanie niepodległości.

Ostatnie dwie postaci wymienione w raporcie to król i Hugo Kołłątaj. Zdaniem ambasadora bierność Stanisława Augusta Poniatowskiego, który wobec nieokrzesanego postępowania Rejtana zdobył się jedynie na gest schowania rąk do kieszeni, świadczy o tym, że jako lojalny sojusznik carycy niestety nie umiał się zachować. Ekfrazja Kaczmarńskiego tym razem odbiega od prawdy dzieła malarzkiego – u Matejki król w lewej dłoni trzyma zegarek, a prawą ma opuszczoną. Jest to różnica drobna i nieistotna wobec wymowy zarówno obrazu, jak i piosenki. Fakty historyczne świadczą, że Stanisław August Poniatowski, który nie brał udziału w sejmie rozbiorowym, czynił nadaremne wysiłki, by nie dopuścić do legalizacji traktatu:

Zgodnie z wolą zaborców zalegalizowanie rozbioru miał przeprowadzić polski sejm. Stanisław August początkowo próbował się opierać, ale uległ, gdy przedstawiciele trzech państw ościennych zagrozili mu rozszerzeniem zaborów³⁰.

Nazwanie Kołłątaja „mnisim lisem” objawia uczucia nienawiści, jakie Repnin żywi wobec jednego z najaktywniejszych działaczy politycznych stronnictwa patriotycznego. Hugo Kołłątaj, pisarz, satyryk, historyk, geograf, publicysta, kapłan, doktor prawa i teologii świetnie wykształcony na zagranicznych uniwersytetach (w Wiedniu i Rzymie), był współpracownikiem Komisji Edukacji Narodowej, twórcą *‘kuźnicy kołłątajowskiej’* – prężnego ośrodka myśli patriotycznej, zwo-

³⁰ Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 20.

lennikiem reform, współtwórcą Konstytucji 3 maja oraz uczestnikiem insurekcji kościuszkowskiej. Nie dziwi więc fakt, że w opinii carskiego ambasadora jawi się on jako sprytny i przebiegły przeciwnik.

Repnin, lojalny i wiernopoddańczy urzędnik Katarzyny II, ma cechy komiczne i groteskowe, obnażające jego prymitywny serwilizm. Wydawać by się mogło, że w tak ważnym raporcie relacjonować powinien same istotne fakty, natomiast wiernie notuje dla carycy nawet takie szczegóły, jak prymitywny komentarz jednej z arystokratek siedzących obok niego w łoży. Nie wiadomo, czy chodzi mu o Izabelę Czartoryską (pisarkę, kolekcjonerkę sztuki zaangażowaną w życie polityczne kraju), czy o Izabelę Lubomirską (mecenaskę, kolekcjonerkę sztuki rokokowej, również zajmującą się działalnością polityczną). Zachowanie Rejtana jest dla kobiety z wyższych sfer odrażające z tego powodu, że obnażył owłosioną klatkę piersiową, czym złamał maniery towarzyskie. Wnioskować stąd można, że w jej mentalności nie mieszczą się żadne patriotyczne motywacje Rejtanowego gestu.

Słowa ambasadora świadczące o dowodach oddania carycy brzmią żałośnie i groteskowo. Repnin z ubolewaniem stwierdza, że portret Katarzyny II, powieszony dzięki jego staraniom w sali sejmowej, nie cieszy się wśród Polaków należącym szacunkiem. Unizoność i służalczość Repnina nabierają tu karykaturalnego, a zarazem komicznego kształtu.

Diagnoza narodu polskiego wystawiona przez carskiego ambasadora jest porażająco trafna i dosadna. Władza nie cieszy się autorytetem, panuje powszechny chaos, bezprawie, rozbicie wewnętrzne (wzajemne oskarżanie się przeciwników politycznych o zdradę), władza królewska jest poważnie osłabiona, a chwiejna szlachta nieustannie zmienia poglądy polityczne. Polacy nie stanowią groźnych przeciwników, ale zachowują się jak dzieci, które łatwo będzie pokonać i ujarzmić:

Skłócony naród, król niepewny, szlachta dzika
Sympatie zmienia wraz z nastrojem raz po raz.
Rozgrywka z nimi to nie żadna polityka,
To wychowanie dzieci, biorąc rzecz *en masse*.

W zakończeniu raportu przebiegły polityk radzi carycy, by działała szybko i bez wahania, dzięki czemu wygra to, „co da się wygrać” w tym momencie historii, ponieważ już wkrótce polityczna mapa Europy zostanie zmieniona. Odbiorca znający historię narodu polskiego w pełni zdaje sobie sprawę z okrucieństwa, a także prawdziwości tych proroczych słów – Katarzyna II potrafi dla realizacji swoich celów politycznych sprytnie i bezlitośnie wykorzystać nadarzącą się okazję.

Piosenka Kaczmarekowskiego jest ekfrazą, czyli utworem opisującym dzieło malarskie. Do istoty ekfrastyczności w rozumieniu poety nie należy jedynie skrupu-

latne wyliczenie oraz scharakteryzowanie wszystkich elementów znajdujących się na obrazie (tzw. ekfrazy informacyjna³¹), co zresztą do końca nie jest możliwe, ale również, a może przede wszystkim jego subiektywne, nieszablonowe zinterpretowanie. W *Rejtanie* Kaczmarek wybiera model ekfrazy dyskursywnej, czyli takiej, w której podmiotem wypowiedzi jest postać z obrazu³². Artysta ma prawo do swobody twórczej przejawiającej się w niewierności wobec dzieła malarskiego. Może zmieniać detale, przekształcać poszczególne elementy i dodawać to, czego na płótnie malarza nie widzimy, przez co uświadamia odbiorcy ogromny potencjał odbioru dzieła sztuki.

W interpretacji piosenki można posłużyć się kluczem porównawczym, czyli skrupulatnie porównywać elementy obrazu i tekstu, by wydobyć to, co Kaczmarek zobaczył, ale też podkreślić te szczegóły malarskie, o których nie napisał (na obrazie jest ich bardzo wiele). Można też analizować kolejność wymienionych elementów, by uświadomić sobie, jak optyka artysty przenosi się na poszczególne postaci, ale piosenka skłania do głębszej lektury. *Rejtana* Matejki widzimy i rozumiemy tak, jak chce tego poeta, który staje się pośrednikiem w dekodowaniu tekstu kultury świetnie znanego z jednostronnej interpretacji. Ekfrazę Kaczmareckiego cechuje widzenie nieszablonowe, śmiałe, niepowtarzalne, odkrywcze, pokazujące jego wyjątkową wrażliwość oraz wielką wyobraźnię. Dzięki zastosowaniu wielowymiarowej ironii odbiorca zostaje wytracony z utrwalonego od pokoleń w zbiorowej mentalności schematu odczytywania płótna w duchu patriotyczno-tragicznym. Dotychczasowy model dekodowania nie przystaje do bolesnej konfrontacji z przewrotną reinterpretacją. Patetycznie-romantyczny gest Rejtana to niestosowny wybryk szaleńca, patrioci zostają napiętnowani, a wrogowie ojczyzny postrzegani są jako osoby pożądane dla realizacji brutalnej polityki carskiej.

Płótno Matejki staje się pretekstem do krytycznej refleksji nad Polakami, a ironiczne przyjęcie optyki Repninowskiej pozwala Kaczmarekowi na swobodne mówienie o naszych najgorszych wadach narodowych. Nieprzychylny Polakom komentarz carskiego ambasadora prowokuje do zastanowienia się nad zasadnością jego twierdzeń i niestety okazuje się, że wróg z właściwym sobie emocjonalnym dystansem oraz cynizmem potrafi dostrzec i obnażyć trudną do przyjęcia prawdę. Interpretacja poetycka wykracza tu poza obraz malarski, by

³¹ „Ekfrazy informacyjna polega na prezentacji obrazu poprzez narrację i opis, początkowo obowiązuje w niej zasada wierności wobec obrazu, sumiennego wyjaśniania zastosowanych scen, alegorii i znaków malarskich, z czasem opisy stają się coraz bardziej swobodne, przedstawiają obraz w «przekrzywionym» zwierciadle, przeradzają się w swobodne wariacje, uruchamiając różnego typu asocjacje” – A. Grodecka, *O możliwościach edukacyjnych ekfrazy poetyckiej*, „Polonistyka” nr 10/2008, s. 27.

³² „Ekfrazy dyskursywne przyjmują formę wypowiedzi osób z obrazu, może to być kazanie, monolog lub dialog” – *ibidem*, s. 27.

stać się ponadczasową diagnozą Polaków. Rozbicie wewnętrzne, kłótnie, prywatna, korupcja, brak szacunku do władzy, nieustanne zmienianie poglądów politycznych, istnieją w narodzie polskim obok brawurowych gestów szaleńczej odwagi, patriotyzmu, nieliczenia się z życiem i gotowości na męczeństwo, które nasuwają skojarzenia z kreacjami bohaterów romantycznych i Sienkiewiczowskich (np. w *Trylogii* śmierć Longinusa Podbięty czy Michała Wołodyjowskiego³³).

Jacek Kaczmarski celowo nie wartościuje i nie wydaje żadnych ocen ani zdrajcom, ani narodowym bohaterom, natomiast pośrednio o jego sądach wniosujemy dzięki rozszyfrowaniu znaczenia ironii jako głównej zasady widzenia świata i człowieka. Poeta konsekwentnie unika nachalnego moralizowania, ale jednocześnie pobudza do postawienia pytania o prawdę – czyj punkt widzenia jest prawdziwy, Rejtana czy Repnina, a może jeszcze innej postaci z obrazu? Lektura tekstu prowadzi do kolejnego zaskakującego wniosku – ze swojego punktu widzenia każdy ma rację, ponieważ postrzega rzeczywistość subiektywnie, zgodnie z horyzontem zasymilowanych norm kulturowych, politycznych, wzorców społecznych oraz wyobrażeń o życiu. Historia państw i narodów nie ustrzeże się braku obiektywizmu, a ludzie stojący po przeciwnych stronach, przekonani o słuszności swoich przekonań, piszą własne o niej narracje.

³³ W piosence pt. *Pan Wołodyjowski*, zainspirowanej postacią Małego Rycerza, padają znamienne słowa: „bo umrzeć łatwo, żyć jest trudno/ [...] Nie wątpić, w sens ofiary wierzyć/ Jest rzeczą łatwą – bywa wielką” – J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 396–397.

Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej

(1980 wg grafiki Jana Piotra Norblina)

Nic nie widać stąd gdzie stoję
Gęsto krążą w słońcu głowy
Tłum napiera na konwoje
Wokół prostych trzech rusztowań
Każdy krzyczy co innego
Nazbierało się wściekłości
Pcha się jeden na drugiego
Dziś będziemy bezlitośni

Król¹ gdzieś w oknie stoi ponoć
Nic dziwnego że się kryje
Różnie może być z koroną
Gdy hetmańskie cierpną szyje
Nie dla żartu biskupowi²
Postawili szubienicę
Pustą pętlą wiatr kołysze
Nie wiadomo kogo złowi

Krzyk się wzmaga pierwszy³ w górze
Stąd nie widać tylko który
Nie chciałbym być w jego skórze
Dla nas też już kręcą sznury

¹ Król – Stanisław August Poniatowski, król Polski w latach 1764–1795.

² Biskup – biskup inflancki Józef Kossakowski (1738–1794), przywódca targowicy na Litwie. Nie został powieszony na Rynku Starego Miasta, ale przed kościołem św. Anny.

³ Pierwsza i druga postać wisząca na szubienicy to Józef Ankwicz (ok. 1750–1794), targowiczanie (zawisł na szubienicy po prawej stronie) i Piotr Ożarowski (1725–1794), hetman wielki koronny (poniósł śmierć na środkowej szubienicy).

Drugi dynda wrzawa wściekła
Mało tryumfu gniew w zenicie
Tamci w drodze już do piekła
A nam walczyć tu o życie!

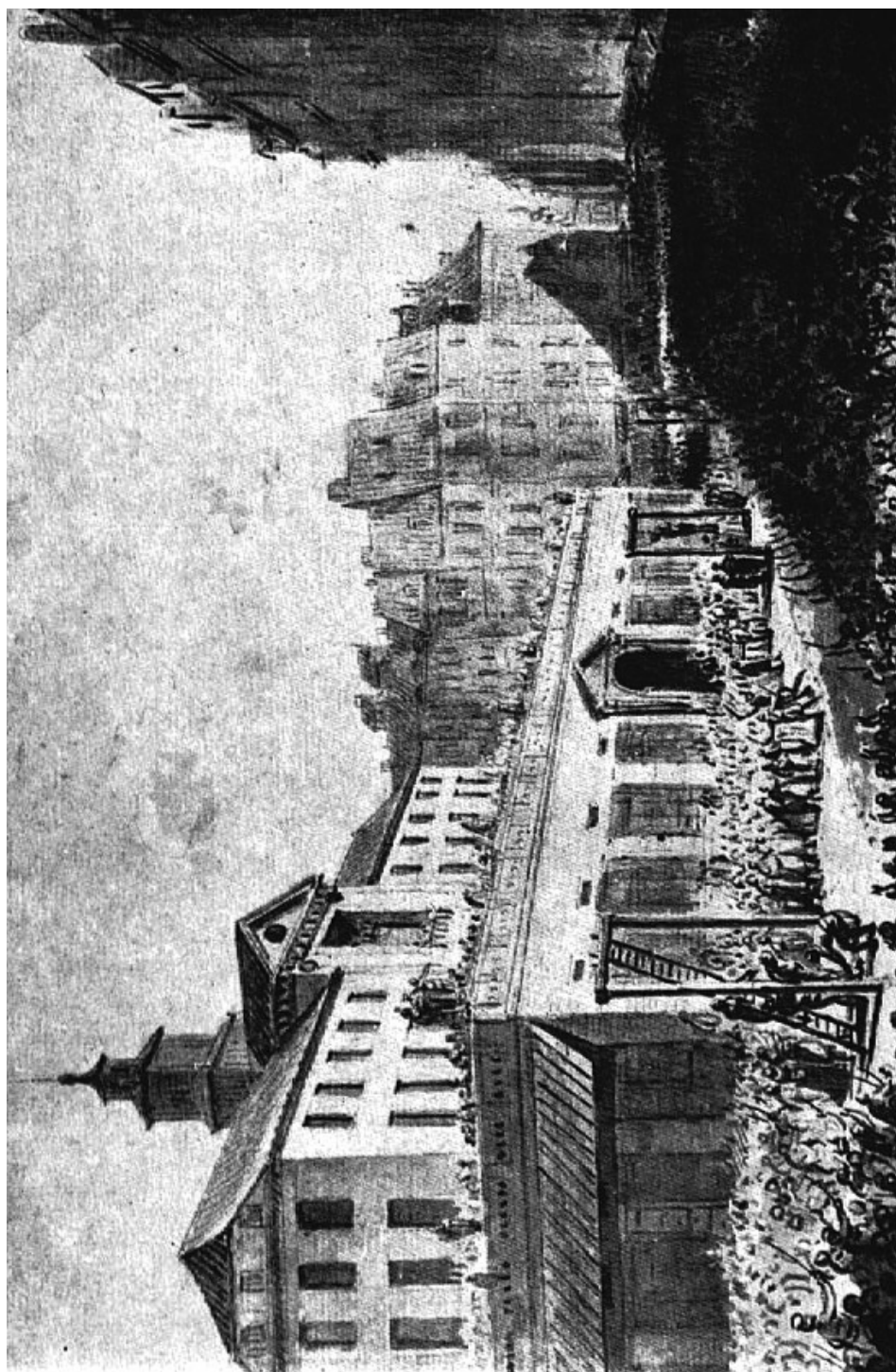
Trzeci⁴ szarpie się jak umie
Coś tłumaczy klęka pada
Bo niełatwo mu zrozumieć
W taki sposób słowo zdrada
Zawisł tańczy przez minutę
Życie w nim ugrzęzło twardo
Jeszcze w pętli kopie butem
Z płaczem wstydem i pogardą

Wiszą zdrajcy takie czasy
Będą wisieć przez dni parę
Wrony drzeć z nich będą pasy
Jak się drze sztandary stare
Może wreszcie coś się zmieni
Coś wyniknie z tej roboty
Zanim zdejmą ich z szubienic
Żeby w trumnach złożyć złotych

Piosenka Jacka Kaczmarskiego *Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej* jest ekfrazą grafiki Jana Piotra Norblina de la Gourdain (1745–1830), „ojca” polskiego malarstwa rodzajowego⁵. Artysta malarz, rysownik i grafik, z pochodzenia Francuz, w roku 1774 został sprowadzony do Polski przez księcia Adama Czartoryskiego i tu przebywał ponad 30 lat. Malował i rysował sceny z życia arystokracji (zabawy, kąpiele, śniadania – *Hustawka*, *Śniadanie w parku*, *Koncert w parku*, *Zabawa na lodzie*), wydarzenia historyczne (*Uchwalenie Konstytucji 3 maja*), ilustrował codzienność ludzi z niższych warstw społecznych oraz sceny z życia Warszawy (*Targ na Pradze*, *Żydowscy muzykanci*, *Zebranie chłopskie w karczmie*; cykl typów ludzkich – żebraków, wieśniaków, mieszczan, chłopów, sprzedawców, mnichów, służących), pozostawił galerię portretów szlacheckich (*Opasły szlachcic*, *Chudy szlachcic*, *Popiersie szlachcica*, *Magnat i jego klienci*, *Opój sejmikowy*, *Szlachcic przemawiający*, *Krzykacz sejmikowy*), rysował sceny z sejmików (*Sejmik w kościele*, *Sejmik przed kościołem*, *Sejmik w małym miasteczku*). Był naocznym świadkiem i ilustratorem insurekcji kościuszkowskiej, której ważne momenty utrwalił na grafikach oraz obrazach stanowiących kanon malarstwa historycznego (*Kosynierzy pod Racław-*

⁴ Trzecia postać, która na sztychu Norblina ma zawisnąć, to Józef Zabięto (zm. 1794), hetman polny litewski.

⁵ Zob. A. Kępińska, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978.



Jan Piotr Norblin, Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej

wicami, Bitwa pod Racławicami, Bitwa pod Maciejowicami, Kościuszko ranny pod Maciejowicami, Walka na Miodowej, Obóz Kościuszki na Mokotowie).

Rysunek *Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej* (wym. 20,5×28,6, tusz, ołówek) przedstawia scenę publicznej egzekucji, która rozegrała się 9 maja 1794 r. w Warszawie. Rozgorączkowany, spragniony zemsty lud, podburzony plotkami o ucieczce króla oraz zbliżaniu się wojsk nieprzyjaciela, wtargnął do ratusza staromiejskiego i zażądał od Rady Zastępczej Tymczasowej (organu władzy powstańczej w stolicy) natychmiastowego ukarania zdrajców ojczyzny. Andrzej Zahorski pisze:

Ogromne rzesze ludu wypełniły Rynek Starego Miasta i pobliskie ulice. Ratusz staromiejski, gdzie obradowała Rada Zastępcza Tymczasowa, pozostawał w oblężeniu, wreszcie tłum wtargnął do wnętrza i zażądał wyroku na zdrajców. Cóż to za ludzie wtargnęli na salę posiedzeń Rady? Był to tłum ogromny, ale niejednorodny: obok prostych rzemieślników stanęli znani w mieście ludzie wolnych zawodów, rzucali się w oczy również mundury wojskowe⁶.

Tłum wymusił na Radzie Zastępczej Tymczasowej, wbrew woli króla i nuncjusza papieskiego Wawrzyńca Litty, karę śmierci dla zdrajców⁷. Było to swego rodzaju formalne zalegalizowanie samosądu, pomimo że odbył się około czterogodzinny proces, przeprowadzony przez Sąd Kryminalny Księstwa Mazowieckiego (organ powołany do ścigania zdrajców i zbrodni przeciw powstaniu). Na szubienicę zostali skazani znenawidzeni targowiczanie: Józef Ankwicz, Piotr Ożarowski, Józef Zabiełło i Józef Kossakowski.

Pierwszy z wymienionych skazańców – Józef Ankwicz (ok. 1750–1794)⁸, kasztelan sądecki, poseł sejmu grodzieńskiego (1793), targowiczanie, hazardzista – bankrut na żołdzie Rosji, stał się symbolem zdrady narodowej. Pod szubienicą zachował się honorowo – był ubrany w elegancki strój i uznał wyrok za słuszny. („Zachował się z większą godnością niż inni więźniowie, jawnie przyznając, że kto rozbiór podpisał, wart jest śmierci, i mimo obrony samego Kilińskiego, został powieszony”⁹).

⁶ A. Zahorski, *Warszawa w powstaniu kościuszkowskim*, Warszawa 1985, s. 145.

⁷ Zob. W. Łukaszewicz, *Targowica i powstanie kościuszkowskie*, Warszawa 1953, s. 237; A. Zahorski, *op. cit.*, s. 146.

⁸ Zob. J. Nieć, *Ankwicz Józef*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. I, red. W. Konopczyński, Kraków 1935, s. 115–116.

⁹ *Ibidem*, s. 116.

Piotr Ożarowski (1725–1794)¹⁰, hetman wielki koronny, był zagorzałym przeciwnikiem reform Sejmu Wielkiego, Konstytucji 3 maja, insurekcji kościuszkowskiej oraz jurgielnikiem¹¹ zaprzędanym Rosji.

Józef Zabięłło (zm. 1794), jeden z najbardziej zagorzałych zwolenników Rosji, za pełnienie funkcji marszałka konfederacji targowickiej na Litwie otrzymał urząd hetmana polnego litewskiego. Prześladował patriotów, realizował program niszczenia wojska narodowego oraz torpedował działania reformujące Rzeczpospolitą. W czasie procesu winę za branie pieniędzy rosyjskich zrzucał na żonę, a w chwili haniebnego śmierci nie potrafił zachować godności.

Egzekucja biskupa inflanckiego Józefa Kazimierza Kossakowskiego (1738–1794)¹², pisarza, publicysty, zwolennika Katarzyny II i stronnictwa prorosyjskiego, przywódcy targowicy na Litwie, przeciwnika Konstytucji 3 maja oraz rosyjskiego jurgielnika, odbyła się z opóźnieniem, ponieważ poprzedziło ją zdjęcie sakry. Powieszony został przed kościołem św. Anny około godz. 13.00. Jędrzej Kitowicz w pamiętnikach notuje szczegóły egzekucji: „Zdjęli zaś z niego nie tylko święcenia wszystkie, ale też i suknie, obwiesiwszy w koszuli tylko i pluderkach płóciennych”¹³. Przed szubienicą nie potrafił zachować powagi – oskarżał innych i krzyczał. Jego ciało spoczęło w rezydencji rodowej w Janowie koło Kowna.

Sąd Kryminalny Księstwa Mazowieckiego wydał wyrok śmierci na zdrajców za pobieranie pensji od Rosji, obalanie reform Sejmu Wielkiego, działalność w targowicy, prześladowanie patriotów i doprowadzenie do rozbioru Rzeczypospolitej¹⁴. Egzekucje zostały wykonane natychmiast – skazanych stracono w godzinach południowych. Przed ratuszem na rynku Starego Miasta ustawiono trzy szubienice (po lewej stronie – dla Zabięłły; środkowa – dla Ożarowskiego; po prawej stronie – dla Ankwicza). Czwarta (dla Kossakowskiego) stanęła przed kościołem św. Anny. Zwyczajowo skazańców wieszano na peryferiach Warszawy, ale tym razem kara miała zadowolić podburzony przez jakobinów, pałający żądzą zemsty lud, który oklaskiwał wyrok, wygrażał zdrajcom i śpiewał anonimowe szubieniczne piosenki, jak na przykład:

Wkrótce za wami więcej posłemy,
Gdy tylko winy ich dociekniemy

¹⁰ Zob. Z. Zielińska, *Ożarowski Piotr*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIV, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 673–679.

¹¹ Jurgielnik (niem.) – osoba otrzymująca roczny żołd (jurgielt).

¹² Zob. A. Zahorski, *Kossakowski Józef Kazimierz*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1968–1969, s. 268–272.

¹³ J. Kitowicz, *Pamiętniki, czyli historia polska*, Warszawa 2005, s. 601.

¹⁴ Na temat przebiegu procesu zob. K. Bartoszewicz, *Dzieje insurekcji kościuszkowskiej*, Poznań 2002, s. 207–208.

Lecz ci największej kary doznają,
Co nas w powstaniu samym zdradzają¹⁵.

28 czerwca odbyła się kolejna uliczna egzekucja, która była już linczem. Na szubienicach zawisli m.in. biskup Ignacy Massalski i książe kasztelan Antoni Czetwertyński¹⁶. W efekcie tych wydarzeń, stanowiących jawny dowód wymknięcia się nieobliczalnego tłumu spod kontroli władz, król oraz prymas zaczęli obawiać się o własne życie. W relacji o tych wydarzeniach, inspirowanej przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, czytamy:

Pospólstwo, które na dniu 9 maja poznało się być wyższem od sądu, na dniu 28 czerwca zastąpiło samo i sąd i kata. Powracająca od okopów do miasta na dniu 27 czerwca hałastra, zatrzymaną została od obywatela [...] Konopki, który w zapalającej swej mowie zagrzął ją, aby sama przyspieszyła koniec tym, którzy byli więzieni, a nie osądzeni. Wpadła ta hałastra do miasta i w nocy kilkanaście wystawiła szubienic. Dowodził jej obywatel Dębowski. Nazajutrz, to jest 28 czerwca, uzbrojona też hałastra rzuciła się na różne więzienia, porwała Boskampa Lasopolskiego i Roguskiego nie osądzonych, Grabowskiego i Piętkę tylko posądzonych, Massalskiego biskupa i Czetwertyńskiego, nie pozwanych, i Wulfersa, z rąk Deputacyi Indagacyjnej, która tegoż dnia uznaną przez siebie jego niewinność publikować miała, i tych wszystkich z włóceniem, obelgą i sztyrsem na wystawionych od siebie wieszala szubienicach. Radził wprowadzić tłumowi w publicznej swej do niego mowie Ignacy Potocki, alby się wstrzymał od gwałtowności, ale na próżno¹⁷.

Władze powstańcze odżegnywały się od ulicznych samosądów, ponieważ zależało im na posłuchu tłumu, porządku oraz bezpieczeństwie w mieście. Nie chciały również być posądzane przez państwa Europy zachodniej o tolerowanie wydarzeń przypominających krwawe wzorce okresu wielkiej rewolucji francuskiej, której symbolem stała się gilotyna¹⁸. Tadeusz Kościuszko nakazał ukaranie najaktywniejszych agitatorów linczu, których nazwał 'hersztami'¹⁹. Aresztowano około 900 osób, a 26 lipca 1794 r. wykonano kilka wyroków śmierci (głównie na warszawskich rzemieślnikach), które wywołały kolejną falę niezadowolenia wśród ludu.

29 września Sąd Najwyższy Kryminalny skazał na karę śmierci, utratę urzędów, dożywotnią infamie oraz konfiskatę majątków najważniejszych targowiczów: marszałka konfederacji targowickiej Stanisława Szczęsnego Potockiego, hetmana wielkiego koronnego Franciszka Ksawerego Branickiego i hetmana polnego ko-

¹⁵ H. Michnik, L. Mosler, *Historia Polski do roku 1795*, Warszawa 1961, s. 438.

¹⁶ Zob. W. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 241.

¹⁷ Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986, s. 75.

¹⁸ Zob. A. Lityński, *Wymiar sprawiedliwości*, [w:] *Powstanie kościuszkowskie 1794. Z dziejów polityczno – społecznych*, red. J. Wojtasik, Warszawa 1997, s. 58.

¹⁹ Zob. W. Łukaszewicz, *op. cit.*, s. 243–244.

ronnego Seweryna Rzewuskiego. Z powodu ich nieobecności symbolicznie powieszono ich portrety (tzw. egzekucja *in effigie* – w obrazie):

Lud [...] wdarł się do opuszczonych pałaców i rzucił się na nienawistne postacie utrwalone na portretach. Portrety te załadowano na wozy chłopskie, wywieziono za miasto i, jak to czyniono z portretami zbiegłych arystokratów we Francji, na sznurach wciągnięto na szubienicę²⁰.

Ten moment Jan Piotr Norblin uwiecznił na obrazie *Wieszanie portretów zdrajców* (olej na płótnie, wym. 68 x 92, autorstwo obrazu jest sporne). Podobne egzekucje miały miejsce w Wilnie (np. na bracie powieszonego biskupa, hetmana wielkim litewskim Szymonie Kossakowskim).

Atmosferę wydarzeń naszkicowanych przez Jana Piotra Norblina w *Wieszaniu zdrajców...* oddają ponure cienie szarości. Scena ukazana została z oddali. Artysta był naocznym świadkiem wydarzeń, które obserwował i na gorąco szkicował z górnego okna jednej z kamienic znajdujących się w rynku²¹. Po lewej stronie placu widzimy potężną bryłę ratusza, przed nim trzy szubienice (czwartą ustawiono przed kościołem św. Anny), po prawej i na dalszym planie ciąg zabudowy miejskiej. Cały plac wypełniony jest bezimiennym tłumem, nieprzebranym mrowiem mieszkańców stolicy, którzy przyszli obejrzeć przerażającą ceremonię, by naocznie przekonać się o wykonaniu wyroku. Kamienice rzucają złowrogi cień na tłumy zgromadzonych gapiów. Pas światła pada na szubienice oraz lewą stronę obrazu. Napierająca na kolaborantów masa ludzi ustępuje jedynie przed samymi szubienicami, pozostawiając skrawek wolnego miejsca. Wśród licznie zgromadzonych nie da się wychwycić żadnych cech charakterystycznych, nie widać ich rysów twarzy, ale jedynie naszkicowane kilkoma kreskami sylwetki. Na dalszym planie dostrzec można już tylko drobne czarne punkty głów, zlewające się w szarą, drgającą masę. Jedni wymachują szablami, inni wznoszą w górę pięści, jeszcze inni bezwolnie stoją, panuje ścisk, hałas i wrzawa. Tłum pozbawia każdego człowieka indywidualności, ogarniając go ze wszech stron nieprzepartą potęgą gigantycznej masy. Malarz pokazuje, że ten tłum to nieobliczalna siła, której moc tkwi w zatraceniu cech jednostkowych. To zarazem nieubłagany sędzia – egzekutor, ucieleśniający wymiar najwyższej sprawiedliwości. Należy mu się bezwzględnie podporządkować, ponieważ nie uznaje sprzeciwu – każdy jednostkowy opór skończy się tragicznie. Bezimienna masa mikroskopijnych istot ludzkich, szczelnie wypełniająca prawie całą powierzchnię placu, kontrastuje z ogromem architektury kamienic usytuowanych po stronie prawej. Tym drobnym postaciom, zestawionym z obszerną panoramą rynku Starego Miasta, przyszło stanąć w roli najwyższego sędziego narodu. Myślą wspólnie, odczuwają wspólnie i wspólnie

²⁰ A. Kępińska, *op. cit.*, s. 70.

²¹ Zob. *ibidem*, s. 70.

działają, dlatego stanowią potężną, nieprzewidywalną siłę. Powaga zatrważającej egzekucji kontrastuje ze zgiełkiem kłębiącego się ludzkiego mrowia. Dwóch skazańców już zawisło. Na najdalszej szubienicy, znajdującej się po prawej stronie, widnieje odrętwiała mała sylwetka Ankwicza, na środkowej bezwładnie opa-



Jan Piotr Norblin, *Wieszanie portretów zdrajców* (1794)

dło ciało Ożarowskiego. Skazaniec na pierwszym planie naszkicowany został tuż przed śmiercią – to Zabiello. Kat już jest przy nim, domyślamy się, że dosłownie za moment wyrok zostanie wykonany. Zbiorową scenę przenika przynębiająca atmosfera niepokoju i grozy śmierci. Tryumf sprawiedliwości jest zarazem zwycięstwem nieobliczalnej potęgi tłumu.

Drastyczny moment egzekucji uwieczniony został również w anonimowej poezji politycznej epoki oświecenia – wiersz pt. *Duma dziadów farskich* nasuwa liczne analogie z piosenką Jacka Kaczmarskiego, dlatego warto go przytoczyć w całości:

W Starym Mieście, tu w Warszawie,
Dokazują cudu prawie;
Szubienicę wystawili,
Wielkich ludzi powiesili.

Najpierwszy z nich hetman stary,
Wódz nasz sławny z Alkantary²²,
Choć hetmani się nie boją,
Umarł z strachu śmiercią swoją.

²² Piotr z Alkantary Ożarowski.

Obok przy nim życie roni
Graf Zabięłło, wódz z Pogoni,
Ów to sławny z swych morałów,
Brat dwóch wielkich generałów²³.

A z kolei tej parady
Idzie Ankicz, głowa rady,
Jak kat objął szyję pańską,
Chciał mieć mowę kasztelańską.

I im wyżej się podnosił,
Ostatni raz o głos prosił,
«Znamy ciebie – rzekł ktoś z tłumu –
Dość już z pyska i z rozumu».

Lecz nim obwisł, zażył wprzody
Niuch tabaki, szklankę wody.
O tym wszędzie wbrew mówiono,
Że go pięknie powieszono.

Na to patrzył sługa boski,
Patryjarcha Kossakowski,
Gdy na krzyżach trzech wisiało
I już miejsca nie stawało.

Sądził z trzech być Bogiem Panem,
Dwóch łotrami, siebie Janem.
Gdzie Krakowska jest ulica,
Stała czwarta szubienica.

Gdy go do niej prowadzono,
Z Zbawicielem mówił pono:
«Niech ich Ojciec nic nie wini,
Nie wie naród sam, co czyni».

Dobrzeć wiedział sam, co robił,
Drapnąć w kościół się sposobił.
Więc się z onym uwinęto,
Ale wprzód sakrę zdjęto.

Tak pożegnał się z tym światem,
Pospieszając tuż za bratem.
Wódz to był z woli narodu
I sławny z tego powodu.

²³ Brat Szymona (generała wojsk litewskich) i Michała (generał-majora, marszałka konfederacji targowickiej na Litwie).

Dwudziestu go obierało,
A tysiące krzyżowało.
Strasliwszego cóż być może,
Zmiłuj się ty, Wielki Boże!

Pozostały od ich bandy
Wzdycha za nim Albertrandy²⁴.
Zrób tam sobie z nich eksamen²⁵,
A na ziemi odpuść. Amen²⁶.

Piosenka *Wieszanie zdrajców...* Jacka Kaczmarskiego znajduje się w albumie *Muzeum* bezpośrednio po *Rejtanie...*, dlatego jest swego rodzaju kontynuacją, a zarazem uzupełnieniem narracji o tragicznych losach końca Pierwszej Rzeczypospolitej. Samotny gest bezbronny i bezsilny Rejtana znajduje poparcie we wszechwładnej mocy tłumu zwykłych ludzi, mieszkańców Warszawy, którzy wychodzą na ulicę, by wymierzyć sprawiedliwość znienawidzonym zdrajcom narodu. Nieuchronna zemsta dosięga wreszcie kolaborantów będących na usługach ambasady carskiej.

Utwór ma kunsztowną, rygorystyczną budowę. Składa się z pięciu ósmiowersowych strof, pisanych metrum sylabotonicznym o trocheicznym toku. Sylabotonizm w wykonaniu wokalnym nie daje wrażenia monotonii, ponieważ przełamuje ją krótki wers, dynamizujący wypowiedź, a także rymy niedokładne, dające wrażenie mowy potocznej (np. głowy/rusztowań, wściekłości/bezlitości, ponoć/koroną, twardo/pogardą). Urozmaicona modulacja głosu artysty doskonale współgra z ukazaniem w wierszu nastrojem grozy i niepewności.

Sytuacja liryczna ukazuje scenę egzekucji z dnia 9 maja 1794 r., oglądaną oraz komentowaną przez anonimową postać z tłumu gapiów zgromadzonych na rynku przed warszawskim ratuszem. Podobną optykę zastosował Juliusz Słowacki w scenie 1 aktu III *Kordiana* – wydarzenia dziejące się na placu przed zamkiem królewskim (przejście orszaku koronacyjnego cara Mikołaja I) widzimy z perspektywy postaci znajdujących się w tłumie.

Piosenka jest ekfrazą dyskursywną, w której do głosu dochodzi niezidentyfikowana postać z tłumu przedstawiona na grafice Norblina. Ponura wizja Kaczmarskiego naznaczona została typową dla niego wielowymiarową kategorią ironii, pozwalającą na zachowanie dystansu wobec ulicznego samosądu dokonu-

²⁴ Jan Albertrandi (1731–1808), biskup rzymskokatolicki, historyk, publicysta, tłumacz, poeta, bibliotekarz, który jako zdecydowany wróg rewolucji po wkroczeniu wojsk Suworowa do Warszawy nakazał wydobyć z grobu ciał powieszonych i odprawił uroczyste nabożeństwo – zob. *Poezja polskiego oświecenia. Antologia*, oprac. J. Kott, Warszawa 1955, s. 480.

²⁵ Eksamen – egzamin.

²⁶ *Poezja polskiego oświecenia...*, s. 406–408.

jącego się w majestacie prawa. Ironiczne są zarówno wypowiedzi przedstawiciela zgromadzonego na rynku ludu, załęcznionego o własne życie i komentującego moment śmierci zdrajców, jak i pointa utworu, która w całej pełni objawia ironię historii. Liryka opisu (opis wydarzenia) łączy się w piosence z liryką wyznania (emocje podmiotu). Podmiot wypowiedzi ma ograniczony punkt widzenia („Nic nie widać stąd gdzie stoję”, „Stąd nie widać tylko który”). Może znajdować się na placu po każdej stronie obrazu; domyślamy się, że stoi gdzieś w głębi, ponieważ widok szubienic zasłaniają mu inni. W krótkich wypowiedziach relacjonuje zachowania ludzkiej cizby oraz przebieg egzekucji. Trzy szubienice – „proste rusztowania” – już stoją. Panuje upał (wiadomo, że zdrajców powieszono w godzinach południowych), wrzawa, ścisk, ogólna ekscytacja, wzburzenie, wściekłość oraz żądza krwawej zemsty. Siłom porządkowym z trudem udaje się pohamować rozjuszoną masę ludzką („Tłum napiera na konwoje”) i można odnieść wrażenie, że dosłownie za chwilę sytuacja wymknie się spod kontroli. Wizja literacka znajduje potwierdzenie w relacjach z epoki. Adam Zamoyski pisze:

Niespokojne tłumy przelewały się ulicami, napastując szacownych obywateli i zatrzymując „szpiegów”. Znieważano oficerów królewskich i bito służących, którzy odważyli się pokazać na mieście w liberii²⁷.

Zachowania tego typu nie stanowią ewenementu, ponieważ psychologia każdego tłumy, niezależnie od historycznego czasu czy miejsca, jest taka sama. Tłum zawsze jest groźny w swej wielkiej masie, nieprzewidywalności, podatności na wpływy demagogów, a zarazem ogromnej niszczyielskiej sile. Gdy władza straci nad nim panowanie, w poczuciu bezkarności staje się nieobliczalny. Może trącać, niszczyć, burzyć i siać bezprawie. Jest tym bardziej niebezpieczny, że nie kieruje się zasadami logicznego myślenia („Każdy krzyczy co innego”). W powszechnym hałasie zwycięża zdanie nie tego, kto jest najmądrzejszy, ale tego, kto najgłośniej krzyczy.

W drugiej zwrotce piosenki podmiot wypowiedzi zastanawia się nad trudnym położeniem Stanisława Augusta Poniatowskiego, który zatrwożony uliczną egzekucją, lęka się o własne życie (‘Różnie może być z koroną’). Ten fakt potwierdzają źródła historyczne:

Kilkakrotnie ludność zapuszczała się na dziedziniec zamkowy. Kiedy Stanisław August ukazywał się w oknie, tłum się rozpraszał. Widząc, jak sprzeczne panują odczucia, król nie był pewien, co może zdarzyć się następnym razem. Dano mu gwardię obywatelską, złożoną z cyrulików, kupców, druciarzy i aptekarzy. Karmił ich przy swym stole i rozmawiał z nimi uprzejmie, lecz ich obecność nie gwarantowała bezpieczeństwa i sprawiała tylko, że czuł się jak więzień. Jeden z paziów twier-

²⁷ A. Zamoyski, *Ostatni król Polski*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 1994, s. 427.

dził, że król przez cały czas nosił przy sobie truciznę. Rzeczywiście miał po temu powody²⁸.

Kaczmarek doskonale oddaje poetyckim słowem atmosferę panującą w Warszawie, emocje króla oraz zachowanie rozgorączkowanych tłumów. Po doświadczeniach przypominających krwawe wydarzenia rewolucji francuskiej obawy monarchy są jak najbardziej uzasadnione. Godności, dostojęstwa i urzędy tracą znaczenie wobec rozpalonych emocji niezadowolonych mas ludzkich, do których nie docierają już żadne pokojowe argumenty. Na szubienicach konają przedstawiciele najwyższych władz państwowych, a lud Warszawy nie ma litości ani szacunku nawet dla osób duchownych (aluzja do biskupa Józefa Kossakowskiego).

W trzeciej i czwartej strofie utworu grafika Norblinowska ożywa, przez co groza sytuacji unaocznia się w całej pełni. Wśród krzyków tłumu właśnie zawisł pierwszy ze skazanych, a po chwili drugi (Ankwicz i Ożarowski). Za moment powieszą trzeciego zdrajcę, Zabiełłę, który w obliczu śmierci nie potrafi zachować godności. Dokonuje desperackiej próby ratowania życia – szarpie się, klęka, tłumaczy, usprawiedliwia. Jego zachowanie otrzymuje ironiczno-sarkastyczny komentarz:

Bo niełatwo mu zrozumieć
W taki sposób słowo zdrada

Te słowa nasuwają skojarzenia z wypowiedzią Nikołaja Repnina z piosenki *Rejtan*... „Polityk przecież w ogóle nie zna słowa «zdrada»”. Targowiczanie jest moralnie zniszczony do tego stopnia, że nawet w obliczu jawnych dowodów kolaboracji nie przejawia najmniejszych oznak honoru, żalu czy skruchy. Poeta w drastycznie-naturalistyczny sposób oddaje moment jego agonii – zdrajca przez chwilę tańczy na sznurze, płacze i bezsilnie kopie butem.

Emocje wzburzonej gromady ludzkiej potęgują się z każdą chwilą. Wśród okrzyków „wścieklej wrzawy” gniew osiąga zenitu. Wydawać by się mogło, że sprawiedliwości stało się zadość, więc zgromadzonych na placu powinien ogarnąć entuzjazm, wypływający z poczucia siły i spełnienia obywatelskiego obowiązku. Źródła historyczne poświadczają burzliwą atmosferę tamtych dni:

Wszystkim tym wydarzeniom towarzyszyło ogromne napięcie nerwowe, jakieś ogólne odczucie, że dokonuje się akt sprawiedliwości. Wyroki śmierci przyjęto oklaskami, a egzekucji przyglądały się nieprzeliczone rzesze ludzi. [...] Nawet kobiety, które zazwyczaj unikały podobnych scen, tu patrzyły ciekawie i wyrażały głośno uznanie dla tych aktów sprawiedliwości i kary²⁹.

²⁸ *Ibidem*, s. 427.

²⁹ A. Zahorski, *Warszawa w powstaniu...*, s. 145.

Podmiot liryczny piosenki nie podziela jednak euforii rozgorączkowanego społeczeństwa sycającego się zemstą. Świadomy prawdy o tym, że szubienica „Nie wiadomo kogo złowi”, boi się o własne życie („Dla nas też już kręcą sznury”). Kaczmarek co prawda nie pisze o kolejnych egzekucjach, ale czytelnik znający historię wie, że powody samosądu z 28 maja 1794 r. zostali surowo ukarani. Ci, którzy stawiali szubienice, w końcu sami na nich zawisli.

W mniemaniu podmiotu utworu kara jest słuszna, bo powieszonych nazywa zdrajcami, ale zdobywa się na gest samodzielnego myślenia i gorzkiej, ironicznej refleksji nad całym zdarzeniem, które staje się archetypem wszelkich ulicznych sądów i samosądów oraz metod działań rewolucji. Każdy przejaw rewolucyjnych zachowań niszczy ład społeczny i niweluje kulturowo usankcjonowane normy moralne, dlatego może obrócić się przeciw wszystkim – zarówno wielkim, jak i małym tego świata, wszak „rewolucja pożera własne dzieci”. Wzburzone emocje prymitywnego zbiorowiska gapiów mogą w każdej chwili znaleźć upust w nieobliczalnych poczynaniach i reakcjach.

Medytacja nad wieszaniem zdrajców pozwala na wysunięcie kolejnych wniosków wykraczających poza schyłek XVIII stulecia. Wcześniej czy później kolaborantów dosięgnie kara – nawet wymierzona pod naciskiem tłumu czy będąca rodzajem samosądu. Jednak ironiczna pointa utworu, pozbawiająca złudzeń, odbiera nadzieję na nastanie pełni sprawiedliwości:

Może wreszcie coś się zmieni
Coś wyniknie z tej roboty
Zanim zdejmą ich z szubienic
Żeby w trumnach złożyć złotych

Wypowiadający te słowa nie wierzy w skuteczność i trwałość działań tłumu. Ludzie uznani za zdrajców niedługo zostaną z honorami pochowani w złotych trumnach. (Ciało biskupa Józefa Kossakowskiego spoczęło w rodowej rezydencji). Ta myśl nasuwa skojarzenia z rozważaniami mędrca Koheleta, który już w III wieku p.n.e. pisał: „Ponadto widziałem, jak złoczyńców ze czcią składano w grobie” (Koh 8,10). Okazuje się, że w ostateczności zwycięża siła pieniądza – wszak zdrajcy narodu mają pochówek taki, na który większość ludzi nigdy nie mogłaby sobie pozwolić. Ironia historii burzy poczucie istnienia sprawiedliwości.

Krajobraz po uczcie

(1977)

Nie ogryźli kości nie dopili wina
Resztek jedzenia szuka pies pod stołem
Na dębowym blacie obrana cytryna
I suche pestki czereśni dookoła
Odeszli z damami o zatłuszczonych wargach
Do łóżnic szerokich za ciężkie zasłony
Gdzie biały pudel kraj krynoliny targa
Przez panią w rumieńcach za fotel rzuconej

A w stolicy koronacja się zaczyna
I król¹ światowy pokazuje szyk
Ale z obecnych nie wie jeszcze nikt
Że na tortach dał napis „Vivat Katarzyna”²

Ksiąg nie doczytali nie skończyli pisać
Drukując hymny gorące epistoły³
Jakby miały spoić pękniętych ścian rysy
Gryzące pochwały pochwalne gryzmoły
Odeszli do zajęć sennych długotrwałych
Nad biurka za małe dla królewskich zaleceń
Gdzie świtem pióra skrzypiące się łamały
A świece świeciły by nic nie oświecić

A w stolicy Sejm kończy obrady⁴
Na rękach niesiony uśmiecha się król
Ambasadorowie nie zmieniają rolę
Wiedząc jak blisko od chwały do zdrady

¹ Król – Stanisław August Poniatowski, król Polski w latach 1764–1795.

² Katarzyna – Katarzyna II Wielka, cesarzowa Rosji w latach 1762–1796.

³ Epistoła – list.

⁴ Sejm kończy obrady – Sejm Wielki, Sejm Czteroletni obradujący w latach 1788–1792; jego głównym dziełem było uchwalenie Konstytucji 3 maja.

Nie skończyli ostrzyć kos na sztorc stawianych⁵
 Nie ruszyli zamków i sal pałacowych
 Nie powywieszali wszystkich zdrajców stanu
 W ziemię pól bitewnych powgniatane głowy
 Odeszli w sukmanach⁶ kurtach i opończach⁷
 Po dawnemu się męczyć nad nie swoją rolę
 Ktoś powiedział – wiedziałem że to się tak skończy
 Na żer wyszły obce wojskowe patrole

A król bez królestwa chodził na spacer
 Nie ze swojej kasy utrzymując dwór
 I nie wiedział jeszcze niepotrzebny chór
 Jakie kiedy i za co załśnił mu order

Akt abdykacji⁸:
 „Imperatorowa⁹ i państwa ościenne¹⁰
 Przywróć spokojność obywatelom naszym
 Przeto z wolnej woli dziś rezygnujemy
 Z pretensji do tronu i polskiej korony
 Nieszczęśliwie zdarzona w kraju insurekcja¹¹
 Pogrzyżyła go w chaos oraz stan zniszczenia
 Pieczołowitość nasza na nic się nie przyda
 Świadczymy z całą rzetelnością Naszego Imienia”

Nie ogryźli kości
 Nie dopili wina
 Resztek jedzenia szuka pies pod stołem

Piosenka *Krajobraz po uczcie* z albumu *Mury*, powstała we wczesnym okresie twórczości Jacka Kaczmarskiego. Genezą sięga fascynacji poety epoką oświecenia, w której dostrzegał archetypowe wzorce zachowań ludzkich oraz ponadczasowe schematy biegu historii, uaktualniające się we współczesności, co podkreślał w licznych wypowiedziach, m.in. w rozmowie z Jolantą Piątek:

⁵ Kosy stawiane na sztorc – aluzja do kosynierów, żołnierzy z czasów insurekcji kościuszkowskiej, uzbrojonych w kosy postawione na sztorc.

⁶ Sukmana – męskie okrycie wierzchnie dawniej noszone przez chłopów.

⁷ Opończa – obszerny płaszcz z kapturem i bez rękawów, noszony jako strój podróży i przeciwdeszczowy.

⁸ Abdykacja – zrzeczenie się urzędu przez panującego.

⁹ Imperatorowa – caryca Katarzyna II Wielka.

¹⁰ Państwa ościenne – Prusy i Austria.

¹¹ Insurekcja – insurekcja kościuszkowska, powstanie narodowe przeciw Rosji i Prusom z 1794 r.

– Dziennikarka: Najbardziej jednak fascynuje cię polityczna historia, czasy mało chwalebne dla Polski, jest parę piosenek „rozbiorowych” – *Rejtan*, *Krajobraz po uczcie*, *Ostatnia mapa Polski*, jest *Sen Katarzyny II*. Co jest takiego fascynującego w tym okresie rozbiorowym?

– Jacek: To się zaczęło od *Krajobrazu po uczcie*. Prof. Zdzisław Libera, u którego pisałem magisterium, namówił mnie do zainteresowania się oświeceniem, mówił, że to jest epoka powszechnie traktowana w Polsce jako najnudniejsza w literaturze polskiej i jeśli tego nie przegryzę w czasie studiów, to w ogóle tego nie poznam, i miał rację. A potem mi podsunął temat pracy magisterskiej o ulotnej poezji politycznej okresu stanisławowskiego, mówiąc, że to jest to samo, co robię, tylko 200 lat wcześniej. I rzeczywiście, dzięki temu, że pisałem na ten temat pracę magisterską, miałem dostęp do druków, do których nie było powszechnego dostępu, jako że większość tych wierszyków satyrycznych, politycznych, ulotnych, często pornograficznych, okresu stanisławowskiego to były wiersze antyrosyjskie, bo ów bohater Ciołek był traktowany jako agent i kochanek Katarzyny. I to pisanie pracy magisterskiej mnie zafascynowało, i bardzo zbliżyło do tej epoki, i nagle zobaczyłem, że można o niej pisać tak, jakby się pisało o Polsce lat siedemdziesiątych¹².

Utwór zyskał ogromną popularność po 1981 r., kiedy to był interpretowany w kontekście współczesnych wydarzeń politycznych czasów stanu wojennego. Retorykę aktu abdykacji ostatniego z królów polskich porównywano wówczas do przemówienia Wojciecha Jaruzelskiego usprawiedliwiającego wybuch stanu wojennego. Podkreślano też kolejne czytelne historyczne paralele:

Tak na przykład insurekcja kościuszkowska, charakteryzowana tu w kategoriach nieodpowiedzialnego i rujnującego kraj przewrotu, zyskuje aktualność w zestawieniu z działalnością NSZZ „Solidarność” czy strajkami sierpniowymi; a wyobrażenie obcych wojskowych patroli konweniuje w pełni w potocznej świadomości z czołgami i wojskami na ulicach¹³.

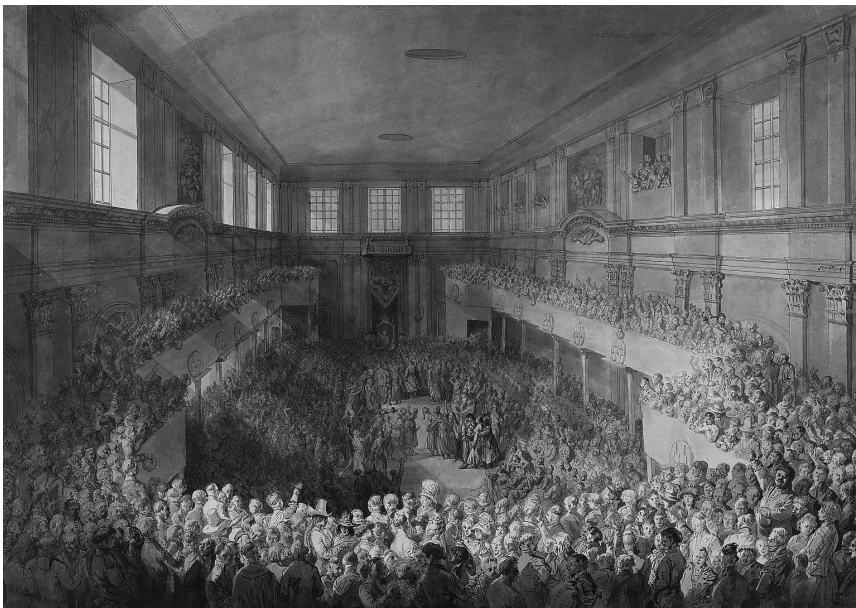
Pomimo że zmieniły się dziejowe okoliczności, historia po 200 latach powróciła w dawnym kształcie. Kaczmarek uważał, że *Krajobraz po uczcie* stanowi przełomowy utwór w jego twórczości, dający uniwersalne spojrzenie na historię oraz rozpoczynający szereg piosenek podejmujących problematykę biegu koła historii, toczącego się w powracających rytmach. Przeszłość stawiała się swego rodzaju maską oraz matrycą do pisania o aktualnej sytuacji politycznej. W wywiadzie z roku 1997 poeta mówił:

¹² <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/krajobraz-po-uczcie/> [24.04.2017].

¹³ M. Lisecka, „Wiedziałem, że to się tak skończy”. Jacek Kaczmarek o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”, [w:] „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 126. Zob. również: eadem, *Mit i historia w poezji Jacka Kaczmarek*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarek wobec tradycji*, red. K. Gajda, M. Traczyk, Warszawa 2010, s. 144–147.

– Dziennikarz: *Krajobraz po uczcie* to bez wątpienia piosenka napisana jakby poza poetyką Wysockiego. Czy można go uznać za coś w rodzaju przełomu?

– Jacek: Myślę, że tak. Jest to kompozycja z obszaru moich studiów, gdyż byłem na polonistyce. Szczególnie, że koncentrowałem się głównie na okresie oświecenia. Pod względem literackim nie była to najciekawsza epoka, ale w sferze polityczno-historycznej to czas upadku. Poza tym dużo się tu działo w tzw. literaturze ulotnej, pamfletach [...]. To właśnie w nich można znaleźć odzwierciedlenie wszystkich naszych problemów związanych z komunizmem i ze Związkiem Radzieckim. [...] *Krajobraz po uczcie* jest dla mnie fundamentalnym utworem, nie tylko dlatego, że dał on początek wątkowi historycznemu w mojej twórczości, ale i dlatego, że jest on dość aktualną analizą, swoistą panoramą Polski¹⁴.



Jan Piotr Norblin, *Uchwalenie Konstytucji 3 maja* (1791)

Krajobraz po uczcie ma przemyślaną budowę. Składa się z czterech ośmiowersowych zwrotek, przedzielonych czterowersowymi refrenami (ostatni refren ma 3 wersy). Spięty jest kłamrą kompozycyjną – w zakończeniu słyszymy słowa z początku tekstu. Długość wersów waha się od 5 do 13 sylab. Specyficzne rozłożenie stóp metrycznych (zwłaszcza trocheja) dynamizuje długie wersy, przez co piosenka jest rytmiczna i melodyjna. Poeta wykonuje ją brawurowo – donośnie, szybko i ekspresyjnie, dzięki czemu unika charakterystycznej dla długich wersów monotonii.

¹⁴ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/krajobraz-po-uczcie/> [24.04.2017].

Główną zasadą estetyczną organizującą kształt wypowiedzi lirycznej jest typowa dla pióra Kaczmareckiego wielowymiarowa ironia: literacka, werbalna oraz ironia losu. Podporządkowana jej została kreacja dwóch podmiotów mówiących oraz sytuacji lirycznej. Pierwszy z nich, zarazem nadrzędny, to uważny obserwator, który opisuje wykreowaną przestrzeń oraz błyskawicznie dziejące się wydarzenia. Nie ujawnia się on wprost (liryka pośrednia). Jego postawę charakteryzuje typowy dla ironisty dystans emocjonalny do rzeczywistości, pozwalający na ferowanie ocen zawartych w wypowiedziach o charakterze sarkastycznym, a także niedopowiedzeniach i przemilczeniach. Drugim podmiotem, wewnętrznym, jest Stanisław August Poniatowski (liryka bezpośrednia, w wypowiedziach króla użyta liczba mnoga – tzw. *pluralis maiestatis*), który w ostatniej zwrotce zabiera głos, by odczytać żenujący akt abdykacji. Kreacja tej postaci jest na wskroś ironiczna – bezwolny, całkowicie uzależniony od carycy władca, biernie poddaje się biegowi historii. Adresat nie został wpisany w tekst. Liryka opisowa obecna w wypowiedziach podmiotu-obszawatora przeważa nad liryką wyznania, charakterystyczną dla mowy króla.

Podmiot – ironiczny obserwator wydarzeń – w szeregu migawkowych odsłon pokazuje sceny i obrazy dziejące się w tragicznych, burzliwych czasach schyłku Pierwszej Rzeczypospolitej. Wspomina o koronacji i abdykacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, insurekcji kościuszkowskiej, Sejmie Wielkim oraz carycy Katarzynie II. Charakterystyczną cechą jego widzenia świata jest fragmentaryczność, ułamkowość oraz błyskawiczne zmienianie punktu obserwacji – jak w kalejdoskopie przed oczyma odbiorcy ukazują się różne stany, znane z historii wydarzenia, a także anonimowe postaci i sytuacje. Ten mozaikowy obraz przenika atmosferą ogromnego pośpiechu i przeczucia nieuchronnie nadchodzącej katastrofy. Sugeruje ją zarówno tytuł, jak i wielokrotne wykorzystanie rozpoczynającej wersy anafory ‘nie’, która podkreśla niedokończenie różnorodnych czynności (np. nie ogryźli, nie dopili, nie doczytali, nie skończyli, nie ruszyli, nie powywieszali). Widyśmy schyłek pewnej rzeczywistości, pośpieszną ewakuację, rozpad dotychczasowego ładu świata, dezintegrację, zmierzch istniejącego porządku, nieuchronnie i błyskawicznie nadchodzącą zagładę. To popularne motywy w twórczości Kaczmareckiego, który swoją fascynację nimi wyjaśniał następująco:

W 1980 roku miałem już za sobą cztery lata śpiewania i pewną niezależność wewnętrzną, która znajdowała odzwierciedlenie w tekstach. Już wtedy ocierałem się o tę swoją przyszłą fascynację historią. Przede wszystkim inspirował mnie motyw zagłady, który przewijał się od pierwszych piosenek, od *Oblawy, Pompei* czy *Krajobrazu po uczcie*. Ten motyw bardzo mocno przemawiał do ludzi. To nie były hymny, tylko pieśni nakazujące podwyższony stan czujności¹⁵.

¹⁵ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/krajobraz-po-uczcie/> [24.04.2017].

Pierwsza zwrotka utworu stanowi czytelne, dosłowne nawiązanie do tytułu. Przed oczyma odbiorcy namalowany został obraz niedokończonej uczty, z której biesiadnicy przenieśli się do łóżnic. Widzimy tę warstwę społeczną, której mentalność, ograniczona do pragnienia hedonistycznego użycia, daleka jest od troski o losy narodu. Podmiot liryczny nie komentuje ani nie ocenia uczujących, jego rola ogranicza się do obiektywnej prezentacji określonych ludzkich zachowań. Krajobraz po przerwanej z nieznanых powodów uczcie tchnie atmosferą pośpiechu i zniszczenia. Nieogryzione kości, niedopite wino, obrana cytryna, resztki jedzenia, pestki czereśni, łóżnice z ciężkimi zasłonami, pudel oraz krynolina nasuwają skojarzenia z europejskim malarstwem odzworowującym martwą naturę i sceny z życia towarzyskiego. Ten fragment piosenki nie jest ekfrazą konkretnego dzieła malarzskiego, ale z pewnością jest hypotypozą (odwołaniem do malarstwa bez wskazania konkretnego). Na poetykę tekstu mogły mieć wpływ dzieła takich mistrzów, jak Willem Claesz Heda¹⁶, Jean-Antoine Watteau, François Boucher, Jean Chardin, Francisco de Zurbarán, Diego Velázquez, William Hogarth¹⁷.



Jan Matejko, *Stanisław August Poniatowski*

Podczas gdy biesiadnicy oddają się uciechom stołu i rozkoszom łoża, w Warszawie ma miejsce koronacja ostatniego króla polskiego (6 września 1764 r.). Komentarzem do sceny koronacji jest ironiczna wzmianka o napisie „Vivat Katarzyna”, umieszczonym na tortach, co jaskrawo dowodzi zależności nowego władcy od carycy. Podmiot-obszwarator z sarkazmem komentuje poczynania króla, który co prawda chce pokazać „światowy szyk”, ale brak mu siły charakteru pozwalającej na samodzielne, niezawisłe sprawowanie władzy.

Skomplikowaną sytuację polityczną ostatniej elekcji Zofia Zielińska komentuje następująco:

Elekcja z roku 1764 nie była pierwszą, o której przesądziły carskie wojska. [...] O tym, że w roku 1764 nie było szans na prawdziwie wolny wybór króla, wiedzieli wszyscy. Mimo to młody monarcha startował z piętnem carskiego elekta¹⁸.

¹⁶ Zob. wiersz J. Kaczmarekiego pt. *Martwa natura* (wg obrazu Willema Claesza Hedy).

¹⁷ Zob. M. Lisecka, *Mit i historia...*, s. 147.

¹⁸ Z. Zielińska, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986, s. 7. Na temat okoliczności elekcji zob. również A. Zamoyski, *Ostatni król Polski*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 1994, s. 90–102.

W czasie elekcji: „rosyjscy posłowie chwalili Poniatowskiego za jego publicznie wyrażone słowa wdzięczności dla Katarzyny II i za podkreślenie dobroczynnej obecności oddziałów rosyjskich w Polsce”¹⁹.

Caryca nie kryła zadowolenia po wstąpieniu Stanisława Augusta na tron²⁰. Stanisław August Poniatowski (1732–1798), człowiek wszechstronnie wykształcony, znający dobrze Europę, tolerancyjny i świadom wad ustrojowych Rzeczypospolitej, poznał Katarzynę II w 1756 r., gdy pełnił funkcję sekretarza posła angielskiego Charlesa Williamsa²¹. Nawiązał z nią romans, a rok później urodziła im się córka Anna (zmarła w wieku około dwóch lat). Polityczne konsekwencje tego związku były bardzo poważne²².

Kaczmarek żywił do postaci carycy wyjątkową antypatię. W piosence *Sen Katarzyny II* władczyni stanowi uosobienie najgorszego zła absolutyzmu, despotyzmu, podłości i wyuzdania. Pewna siebie, świadoma własnej potęgi, impertynencka, żądna władzy, sprytna oraz niewyżyta seksualnie Katarzyna podporządkowuje sobie wszystko i wszystkich, by panować, dogadzając własnym kaprysom i zachciankom („Pałace stawiam, głowy ścinam,/ Kiedy mi przyjdzie na to chęć”²³). W *Krajobrazie po uczcie* jest ucieleśnieniem nikczemności i obłudy zaborców, którzy pod pretekstem przywrócenia pokoju, w majestacie prawa brutalnie dokonują trzeciego rozbioru Rzeczypospolitej.

W drugiej zwrotce piosenki powraca motyw pośpiechu, braku czasu, schyłkowości i nadchodzącej zmiany. Tym razem mowa jest o uczonych i ludziach pióra, którzy nie doczytali ksiąg i nie skończyli pisać. W dobie oświecenia miało miejsce ogromny rozwój okolicznościowej literatury politycznej, która na bieżąco komentowała aktualne wydarzenia, urabiała opinię publiczną, agitowała do przyjęcia określonych postaw, wychwalała bądź surowo ganiła ważne osoby oraz postulowała gruntowną reformę ustrojową. Piśmiennictwo tego typu w każdej epoce jest charakterystyczną reakcją na ważne wydarzenia polityczne i społeczne. Obejmuje cały szereg gatunków takich jak: mowy, odezwy, listy, pamflety, paszkwile, dyskursy, kazania, satyry, pieśni itp. Ukazani w piosence autorzy zajmują się pisaniem hymnów, listów i bezwartościowych panegiryków, o czym świadczą epitety o funkcji ironicznej „gryzące pochwały, pochwalne gryzmoły”, stawiające ich wysiłki w negatywnym świetle. Oni także nie zdążyli ukończyć swojej pracy, która okazała się bezowocna, ponieważ żadne działania nie były już w stanie uratować ginącej ojczyzny, obrazowo przedstawionej w metaforze rozpadającego się

¹⁹ W. Serczyk, *Początek końca. Konfederacja barska i I rozbiór Polski*, Warszawa 1997, s. 8.

²⁰ Zob. *ibidem*, s. 8.

²¹ Na temat relacji między S. A. Poniatowskim a Katarzyną II zob.: A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 56–72.

²² Zob. W. Serczyk, *op. cit.*, s. 2.

²³ J. Kaczmarek, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 167.

domu („pękniętych ścian rysy”). Po gorączkowej, nerwowej pracy pograżyli się teraz w marazmie i poczuciu bezsensu. Zastosowanie ironii poetyckiej sprawia, że ich zabiegi otrzymują złośliwie-sarkastyczną ocenę (zajęcia są senne, pióra łamają się, świece nie dają światła, a biurka są za małe dla realizowania zaleceń króla).

Następny fragment tekstu przenosi nas do Warszawy, w której obrady kończy Sejm Czteroletni (1788–1792)²⁴, a szczęśliwy król niesiony jest na rękach poddanych. (Ten gest nasuwa skojarzenia z obrazem Jana Matejki *Konstytucja 3 maja 1791 roku*, ale na płótnie artysty postacią niesioną na rękach tłumu jest marszałek Sejmu Wielkiego Stanisław Małachowski, natomiast król, namalowany po lewej stronie, wchodzi do kolegiaty św. Jana). Największym osiągnięciem Sejmu Wielkiego było uchwalenie Konstytucji 3 maja, dającej nadzieję na polityczne i społeczne odrodzenie kraju. Również te burzliwe wydarzenia otrzymują subtelny ironiczny komentarz informujący o spokojnym zachowaniu ambasadorów państw ościennych, którzy świetnie zdają sobie sprawę z tego, „jak blisko od chwały do zdrady”.

Błyskawicznie następujące po sobie wydarzenia polityczne migawkowo opisuje strofa trzecia. Przypomniana została insurekcja kościuszkowska, w czasie której z powodu braku broni palnej żołnierze uzbrojeni byli w piki i stawiane na sztorc kosy²⁵. Rozpoczęła się ona 24 marca 1794 r., a zakończyła trzecim rozbiorem Polski²⁶. Kolejny fragment tekstu aluzyjnie wspomina o wymierzaniu samosądów przez pałające żądzą zemsty tłumy (wieszanie zdrajców²⁷, grabienie pałaców). Mowa jest też o jednym z najważniejszych problemów ustrojowych, którym była pilna potrzeba reformy rolnej – chłopci walczący w oddziałach Tadeusza Kościuszki wracają do domów, by „Po dawnemu się męczyć nad nie swoją rolę”.

Konsekwencje insurekcji kościuszkowskiej okazały się katastrofalne – zniszczenia, śmierć powstańców, ruina kraju i wtargnięcie wojsk nieprzyjacielskich nieuchronnie przybliżyły ostateczny upadek. Jeden z listów króla do carycy, napisany po zakończeniu insurekcji i kapitulacji 16 listopada uświadamia ogrom upadku państwa:

„Madame Ma Soeur, los Polski spoczywa w Twych rękach” – napisał Stanisław do Katarzyny 21 listopada. Powiadomił ją, że jego kraj jest zniszczony, a lud głoduje; i błagał o miłosierdzie i wyrozumiałość [...]. Odpowiedź imperatoro-

²⁴ Na temat Sejmu Wielkiego zob. A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 315–333; Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 39–64.

²⁵ Zob. Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 71.

²⁶ Kościuszko „24 marca 1794 zaprzysiągł uroczyste Akt Powstania. [...] Hasłem insurekcji, wzorowanym na rewolucji francuskiej, były: «Wolność, całość, niepodległość»” – *ibidem*, s. 71.

²⁷ Zob. *Wieszanie zdrajców...*, s. 165–177.

wej była mniej szlachetna. Sprowadzała się do wykładu o zgubnych skutkach zepsucia napływającego z Francji i o tym, że wszelkie jej wysiłki zmierzające do uchronienia Polaków od nieszczęścia, które sami na siebie ściągnęli, spotykały się z „niewdzięcznością, nienawiścią i perfidią”. Obiecała jednak dostarczyć żywność głodującej ludności²⁸.

Katarzyna II nie miała wobec narodu polskiego żadnych skrupułów – po przegranej insurekcji: „Kazała Suworowowi traktować Polskę jak terytorium podbite. Polskie warty na zamku zastąpili Rosjanie. Skonfiskowano wszelką własność państwową. Polskie sztandary i insygnia miały zostać wywiezione do Rosji jako zdobycz wojenna”²⁹.

Refren piosenki w drwiąco-ironicznym tonie opisuje bierne i bezwolne zachowanie króla, który w tak dramatycznych okolicznościach politycznych chodzi na spacer i utrzymuje dwór za nieswoje pieniądze. Fakty historyczne potwierdzają skomplikowaną sytuację materialną Stanisława Augusta:

Królewskie finanse stanowią raczej ciemną, by nie powiedzieć kompromitującą – niejednokrotnie – kartę jego panowania i prywatnego życia. Było rzeczą powszechnie w Rzeczypospolitej wiadomą, że król, podobnie jak wielu jego rodaków, z wydatkami się nigdy nie liczył i nie miał najmniejszych skrupułów w szukaniu źródeł, które pozwoliłyby je zrealizować. [...] Okryło go niezatartą hańbą branie pieniędzy od swojej protektorki Katarzyny czy jej dygnitarzy i ambasadorów. [...] Staje się rzeczą zrozumiałą, że w każdym razie dochody królewskiego skarbu, wyrażające się sumą 7 milionów rocznie, już w początkach panowania okazały się niewystarczające. Od pierwszych niemal dni swych rządów szukał pożyczek³⁰.

Pod koniec panowania króla jego kondycja finansowa stała się wręcz tragiczna – został zmuszony do życia za przetopione srebra stołowe. Adam Zamoyski pisze:

Skarb państwa przestał wypłacać mu pieniądze, a dochody z królewskich ziem nie docierały do Warszawy. [...] Skarb przeszedł w ręce Kołłątaja, któremu udało się zgromadzić w ciągu siedmiu miesięcy insurekcji sumę 25 milionów złotych z olbrzymią szkodą dla polskiego dziedzictwa kulturalnego. (Prócz pałaców i dworów odzierano także kościoły i klasztory ze złota, srebra, ozdób i posągów; zabierano nawet dzwony i choć były z nieprzydatnego brązu, przetapiano je na armaty, które potem często wybuchały). Kołłątaj z pewnością nie zamierzał przekazać żadnej części tych dochodów królowi³¹.

Zawarta w refrenie piosenki aluzja o orderach w kontekście opisanej sytuacji nabiera zabarwienia sarkastycznego. Królowi nadano order pruski Czarnego Orła

²⁸ A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 441.

²⁹ *Ibidem*, s. 442.

³⁰ M. Żywirska, *Ostatnie lata życia króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1975, s. 129–130.

³¹ A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 429.

i rosyjski św. Andrzeja Apostoła, by w ten sposób w czasie wolnej elekcji podnieść jego rangę wśród szlachty³².

W ostatniej zwrotce utworu Stanisław August Poniatowski odczytuje akt abdykacji (parafraza autentycznego aktu³³), podyktowany mu przez Nikołaja Repnina, bezpośredniego wykonawcę poleceń Katarzyny II³⁴. Na ironię historii zakrawa fakt, że monarcha wybrany dzięki staraniom imperatorowej, na skutek jej knowań dobrowolnie zrzeka się korony, poddając własny naród pod protekcję Rosji. Kaczmarek, który pisał pracę magisterską u wybitnego znawcy epoki oświecenia, Zdzisława Libery, podkreślał ogromne emocje, jakie obudziła w nim lektura ostatniego królewskiego wystąpienia przed narodem: „[...] dotarłem do aktu abdykacji Stanisława Augusta. Było to tak porażająco współczesne w swoim cynizmie, oportunistycznym, że od razu cała historia mi się rozwinęła w cykl obrazów, pochodzących zresztą z różnych rzeczywistości”³⁵.

Ironiczna kreacja ostatniego króla Rzeczypospolitej pełni funkcje charakteryzująco-oceniające. Stanisław August Poniatowski zachowuje się żałośnie i żenująco, gdy próbuje przekonać naród o tym, że caryca Katarzyna II i państwa

³² Zob. W. Serczyk, *op. cit.*, s. 7.

³³ Akt abdykacji brzmi następująco: „My, Stanisław August, z Bożej Łaski Król Polski, Wielki Książę Litewski etc., etc., etc. Nie szukając w ciągu królowania naszego innych korzyści lub zamiarów, jak stać się użytecznymi ojczyźnie Naszej, byliśmy także tego zdania, iż opuścić należy tron w okolicznościach, w których rozumieliśmy, że oddalenie Nasze przyłoży się do powiększenia szczęścia współziomków Naszych lub też przynajmniej umniejsza ich nieszczęścia; przekonani teraz, że pieczołowitość Nasza na nic się ojczyźnie Naszej nie przyda, kiedy nieszczęśliwa zdarzona w niej insurekcja pograżała ją w coraz gorszy stan zniszczenia, i rozważywszy, że środki względem przyszłego losu Polski koniecznie potrzebne z powodu naglących okoliczności, a od Najjaśniejszej Imperatorowej Wszech Rosji i innych sąsiednich mocarstw przedsięwzięte, jedynymi są do przywrócenia pokoju i spokojności współobywatelom Naszym, których dobro zawsze było najmielszym przedmiotem starań Naszych — postanowiliśmy przeto z przywiązania do spokojności publicznej oświadczyć, tak jako też niniejszym aktem najuroczyściej ogłaszamy, że wolnie i z własnej woli wyrzekamy się bez ekscepcji wszelkich praw Naszych do Korony Polskiej, do Wielkiego Księstwa Litewskiego i innych należących do nich krajów, jako też znajdujących się w nich posesji i przynależności; akt ten uroczysty abdykacji korony i rządu Polski w ręce Najjaśniejszej Imperatorowej Wszech Rosji składamy dobrowolnie i z tą rzetelnością, która postępowaniem Naszym w całym życiu kierowała. Zstępując z tronu, dopełniamy ostatniego obowiązku królewskiej godności, zaklinając Najjaśniejszą Imperatorową, ażeby macierzyńską swą dobroczynność na tych rozciągnęła, których królem byliśmy, i to wielkości Jej duszy działanie wielkim swym sprzymierzeńcom udzieliła. Akt niniejszy dla większego waloru podpisaliśmy i pieczęć naszą wycisnąć rozkazaliśmy. Działo się to w Grodnie dnia 25 listopada, a roku 32 panowania Naszego. Stanisław August, król” — M. Żywirski, *op. cit.*, s. 123–124.

³⁴ Zob. Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 78.

³⁵ M. Lisecka, *Mit i historia* ..., s. 145.

ościenne przywróć mu pokój, „z wolnej woli” rezygnuje z tronu, mówi o negatywnych skutkach insurekcji kościuszkowskiej oraz o swojej bezsilności i bezradności. W retoryce królewskiej wypowiedzi poeta dostrzegał archetyp słabej, nieudolnej władzy państwowej, dobrowolnie podporządkowującej suwerenność kraju obcym mocarstwom, co stanowiło czytelną aluzję wobec czasów stanu wojennego. W insurekcji kościuszkowskiej widziano analogię do działalności NSZZ Solidarność, w królu – do Wojciecha Jaruzelskiego, obce patrole nasuwały skojarzenia z wojskami radzieckimi okupującymi nasz kraj. Historia zatoczyła koło, by powrócić w dawnym kształcie. Ta koncepcja historiozoficzna cyklicznych powrotów archetypowych sytuacji i ludzkich zachowań buduje wizję uniwersalną. Czytelnik ma świadomość, że określone wydarzenia oraz fakty są nieuniknione, dlatego będą uaktualniać się w kolejnych epokach.

Stanisław August Poniatowski został ukazany w jaskrawo negatywny sposób. Kaczmarek uświadamia odbiorcy, że człowiek piastujący najwyższy urząd w państwie okazał się bierny, nieudolny i całkowicie podporządkowany poleceniom obcej władzy. Nie stać go było na gest honoru, przejawiający się w akcie buntu czy choćby najmniejszego sprzeciwu wobec wrogów ojczyzny³⁶. Uniżenie spełniał polecenia cudzoziemskich mocarstw, brutalnie wykorzystujących jego słabość moralną i polityczną. Stał się marionetką w rękach wrogów Rzeczypospolitej, którzy sprytnie wykorzystując zaistniałą sytuację, bezwzględnie rozgrywali swoje interesy polityczne.

Historiografia ocenia jednak ostatniego polskiego władcę ambiwalentnie – podczas gdy jedni naukowcy rzeczywiście surowo i ostro go oskarżają, wysuwając przeciw niemu poważne zarzuty, inni dostrzegają skomplikowaną sytuację, w której się znalazł oraz niekwestionowane zasługi, jakie miał dla polskiej kultury. Obwiniany jest przede wszystkim za następujące działania:

We własnej sprawie wprowadził do Polski wojska rosyjskie w 1764 roku. Będąc u władzy – służył interesom Rosji i brał za to pieniądze. Przeszkadzał w pracach Sejmu Wielkiego. Zdradził naród, przystępując do konfederacji targowickiej w roku 1792. Podpisał akt rozbioru kraju w roku 1773 i 1793 w zamian za zabezpieczenie finansowe dla siebie i rodziny. Trząsł się i płakał zamiast wyruszyć na bój. Abdykował, zgadzając się ostatecznie na unicestwienie Polski. Wszystkie te zarzuty, prócz ostatniego, są bezpodstawne, a abdykacja była aktem pozbawionym

³⁶ O zachowaniu króla przed podpisaniem aktu czytamy: „Fakt położenia swego podpisu pod haniebnym dokumentem przeżył dotkliwie. Usiłował odsunąć dzień, zwłóczył, płakał [...], wreszcie dostał silnego ataku nerwowego i trzy dni nie podnosił się z łóża. [...] cała otaczająca rodzina starała się go przekonać o konieczności położenia podpisu w imię własnych korzyści” – M. Żywirska, *op. cit.*, s. 124.

jakiegokolwiek praktycznego znaczenia. [...] Pokolenia skazane na życie w niewoli dostrzegały jednak tylko fakt, że to on podpisał wyrok³⁷.

Wśród pozytywnych aspektów panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego historycy eksponują zwłaszcza jego mecenat kulturalny oraz podjęcie szeregu inicjatyw mających na celu ratowanie tożsamości narodowej – założenie Szkoły Rycerskiej (1765), współdziałanie przy powstaniu Komisji Edukacji Narodowej (1773), obiady czwartkowe, wspieranie „Monitora” oraz „Zabaw przyjemnych i pożytecznych”, dofinansowywanie teatru, baletu i opery, kształcenie artystów, wysyłanie za granicę stypendystów, gromadzenie dzieł sztuki (malarstwo, odlewy gipsowe, gemmy), sprowadzenie z Włoch słynnych malarzy itp.:

Zasługi Poniatowskiego jako mecenasa sztuki są bezsporne. Jego staraniem osiadło w Polsce i znalazło tu utrzymanie wielu wybitnych artystów cudzoziemskich. Dzięki temu pozostały nam po Bacciarellim portrety działaczy politycznych, Bernardo Bellotto zwany Canaletto zachował od zapomnienia obraz Warszawy, Jan Piotr Norblin sceny sejmikowe oraz galerię typów szlacheckich, miejskich i chłopskich, a także ważne momenty z okresu Insurekcji Kościuszkowskiej. W zakresie architektury najważniejszą inwestycją króla były Łazienki, traktowane jako letnia rezydencja oraz dokonane pod kierunkiem Dominika Merliniego przekształcenie Zamku w perłę sztuki klasycystycznej³⁸.

Znawcy epoki zauważają wyjątkową inteligencję oraz pracowitość Stanisława Augusta Poniatowskiego. Adam Zamoyski widzi w nim wzór monarchy, na którego negatywnej ocenie niesłusznie zaciążyły trzy rozbiory i upadek niepodległości³⁹.

Piosenkę *Krajobraz po uczcie* łączy klamrą kompozycyjną metafora czasów upadku jako pospiesznie przerwanej, niedokończonej uczty. W kontekście dramatycznych wydarzeń epoki Sejmu Wielkiego, insurekcji kościuszkowskiej oraz trzeciego rozbioru Rzeczypospolitej gorączkowa uczta jawi się jako zapowiedź nieuchronnie nadchodzącej apokalipsy. Wszechobecny pośpiech i nerwowość, poczucie braku czasu, zawieszenie norm moralnych (pierwsza zwrotka), społecznych, politycznych (wymierzanie samosądów), tragedia insurekcji, sugerują

³⁷ A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 469.

³⁸ Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 32.

³⁹ „Stanisław August należał do najinteligentniejszych ludzi, jacy kiedykolwiek zasiadali na polskim tronie, a z pewnością był z nich najpracowitszym i najbardziej oddanym krajowi. [...] Nie ma wątpliwości, że gdyby jego kraj przetrwał, Stanisław August zostałby powszechnie uznany za wzór monarchy [...]. Pokonała go ostatecznie niezdolność Polski do przetrwania, skazując na niesławę u potomnych – ale o tę niezdolność nie jego należy winić” – A. Zamoyski, *op. cit.*, s. 472.

rychłą zagładę, ostatecznie przypieczętowaną upokarzającym aktem królewskiej abdykacji. Małgorzata Lisecka pisze:

*Quasi-performatywny charakter tego aktu sprawia, że spina on natychmiast częściowe elementy obrazu w jeden obraz, sytuuje je w odpowiedniej perspektywie, nadaje im dramaturgiczny sens. Bez tej specyficznej konkluzji *Krajobraz po ucieczce* byłby właśnie serią malarskich przedstawień, nie miałby natomiast charakteru profetycznego wezwania⁴⁰.*

Następuje definitywny koniec pewnej epoki, a zaczyna się nowa rzeczywistość. Odbiorca piosenki, znający konsekwencje niewoli narodowej, świadom jest porażającego i upokarzającego ogromu klęski.

W migawkowych odsłonach, budowanych przez zastosowanie konwencji liryki opisu, Kaczmarek ukazał nadchodzącą zagładę Pierwszej Rzeczypospolitej. Obecny w piosence żywioł ironii pozwala na dystans do tych bolesnych wydarzeń, a jednocześnie na wydawanie sądów wartościujących. Bilans gorączkowych działań Polaków okazuje się negatywny. Żadne starania nie były w stanie powstrzymać nadciągającej katastrofy narodowej. Brak w utworze akcentów pozytywnych, ponure stwierdzenie „wiedziałem, że to się tak skończy” odbiera wszelką nadzieję oraz poczucie wartości narodowi, który przecież przed upadkiem dokonał ogromnego wysiłku ratowania ojczyzny. Rangę działań patriotów epoki oświecenia doceniły jednak kolejne pokolenia Polaków. Zofia Zielińska pisze:

Odziedziczywszy państwo słabe i nie w pełni suwerenne, politycy II połowy XVIII wieku nie zdołali uchronić go przed rozbiarami. Mimo to bilans epoki stanisławowskiej wypada dodatnio. Państwo upadło wówczas, gdy przestało „stać nierządem”, gdy rozpoczął się proces reform. By do odrodzenia Rzeczypospolitej nie dopuścić, sąsiedzi zniszczyli ją przemocą. Dla porozbiorowych dziejów społeczeństwa niebłahe znaczenie miało przekonanie, że zadawnione wady ustroju politycznego, z *liberum veto* i wolną elekcją na czele, zdołano przezwyciężyć. Ta świadomość dawała poczucie wartości polskiej spuścizny politycznej⁴¹.

⁴⁰ M. Lisecka, „Wiedziałem, że to się tak skończy”..., s. 126.

⁴¹ Z. Zielińska, *op. cit.*, s. 79.

Requiem rozbiorowe¹

(1995)

I

Głos I:

Pamięć moja – ponurej natury:
Nie chce wskrzeszać soczystych rozkoszy,
Nie rozczuli jej flet,
Nie rozrusza tamburyn,
Płochę szczęście ją peszy i płoszy.

Pamięć moją ożywia żaloba,
Lecz – nie płaczka rozpaczą podniosła,
Tylko wściekły ten wstyd,
Co się szwenda po grobach,
Które lepka pleśń legend porosła.

Jeśli grzmiące obrzędy bezcześci,
Jeśli babrze się w szczątkach wstydliwych –
To nie po to, by mieć
Nośny temat do pieśni,
Lecz by wstyd – był ostrogą – dla żywych.

II

Głos II:

1.

Na śniadaniu u Carycy²
Sutą dzieli się potrawę;

¹ *Requiem* (łac.) – utwór żałobny, msza za zmarłych.

² Cesarzowa Rosji Katarzyna II (1729–1796). Kaczmarek poświęcił jej piosenkę *Sen Katarzyny II*, zob. s. 185.

Pertraktują biesiadnicy,
Komu jaki kęs i skrawek.
Temu galicyjski połeć,
Temu – wielkopolski gryz;
Monarchini żre nad stołem
Schab *Polonia à la russe*³.

Chór:

Nie przystroi się garnirem⁴
Za to krwistym sosem łni;
*Dies irae, dies irae*⁵ –
Idą na nią gniewu dni.

2.

Uczta w imię Trójcy Świętej
Oświeconych autokratów
Potwierdzona dokumentem,
Co posiada moc traktatu.
Nie ma to, jak pełna miska
Do dyplomatycznej gry,
Choć wątpliwy na niej przysmak:
Kapuściane polskie łby.

Chór:

Zaraz się nad nimi schylą,
Żeby im upuścić krwi;
Dies irae, dies irae –
Idą na nią gniewu dni.

3.

Polska karczma wciąż pijana
Od swych obłąkańczych swar,
Polska pana i plebana
Zatopiona w chamski gwar.
Bizantyjski na niej przepych,
Azjatycki na niej bród,
Więc się do trzech par rąk lepi
I potrójny syci głód.

³ *Polonia à la russe* (fr.) – *Polska przyrządzona po rosyjsku* (wydźwięk ironiczny).

⁴ Garnir (fr.) – ozdoba na potrawie. Garnirowanie – dekorowanie, ozdabianie, przybieranie potraw.

⁵ *Dies irae* (łac.) – dzień gniewu, dzień Sądu Ostatecznego.

Chór:

Nie powlecze jej nikt kirem,
Nie uroni nad nią łzy;
Dies irae, dies irae –
Idą na nią gniewu dni.

III

Głos II:

Śpijcie spokojnie ojcowie i matki
Naszego „ja” – co tak dziś niewyraźne.
Już poza wami żywotów przypadki
I wybór między zbawieniem a kaźnią.
Was nic już więcej obchodzić nie musi,
Dotknięci życiem – snujcie śmierci smutek.
To nam spuściznę dziwną czas wykrztusił,
Niewymienialną na żadną walutę.

Chór:

Śpijcie – wy poza dobrem, poza złem –
Requiem.

Głos I:

Śpijcie spokojnie – zdradzani, zsyłani,
Mięso eposów skomlące o sens;
Straceńcy, stróże niewidzialnych granic
Powyznaczanych majestatem kłesk.
Niech was nie budzą skrzekliwie capstrzyki⁶,
Parady, werble, rocznicowe msze;
Szare – z ołowiu sumień – żołnierzyki,
Grzechot w pudełku pamięci, na dnie!

Chór:

Śpijcie – już poza dobrem, poza złem –
Requiem.

Głos II:

Śpijcie spokojnie – skrytym zdraodom wierni,
Za bezcen strachu swej pychy kupieni,

⁶ Capstrzyk – uroczysty pochód, przemarsz jakiejś organizacji, defilada.

Karni dzierżawcy cmentarnej guberni⁷,
Hetmańskich buław, biskupich pierścieni.
Nikt wam już dzisiaj nie pohańbi mogił;
Sąd ostateczny odległy, niepewny,
Nieprzeliczone zapomnienia drogi,
Bóg dobrotliwy, człowiek – krótkogniewny.

Chór:

Śpijcie – znów poza dobrem, poza złem –
Requiem.

Głos I:

Śpijcie spokojnie – mędrcy przenikliwi,
Żonglerzy światła – tak bezsilnie świetni,
Że nawet temu niezdolni się dziwić,
Gdy próchnem w mroku świeci ból szlachetny.
Wszystkoście z góry najlepiej wiedzieli,
Lecz nie zdołali niczemu zapobiec:
Naładowana broń – co nie wystrzeli,
Bo ma na ścianie wisieć ku ozdobie.

Chór:

Śpijcie więc, poza dobrem, poza złem –
Requiem.

Głos II:

I ty spokojnie śpij, bezkształtny tłumie
Analfabetów o zwichniętych karkach,
Którego grozy nigdy nie zrozumie
Mędrzec, wojownik, skazaniec ni zdrajca.
Śpij, boś też myślał, walczył, i też zdradzał;
Czemu byś lepszy miał być niż te tuzy⁸,
Dla których człowiek, wiara, rozum, władza
Do tego tylko, by im służyć – służy!

Głos I i II:

Śpij – wstrzymywany dobrem, gnany złem –
Requiem.

⁷ Gubernia – jednostka administracyjna w carskiej Rosji.

⁸ Tuz – osoba na wysokim stanowisku, znakomitość.

IV

Chór:

Jesteśmy – jacy jesteśmy,
Byliśmy – jacyśmy byli;
Tę prawdę o sobie unieśmy
W tej krótkiej, danej nam chwili.

Będziemy – jacy zechcemy,
Byle wiedzieć nam – czego chcieć,
Lecz – nie wiemy – czego nie wiemy,
Więc nie mamy – co chcemy mieć.

Mogliśmy, czego nie wolno,
Co wolno – nie chcemy móc.
Wolimy niewolę niż wolność,
W której nie ma o co łbem tłuc.

Więc będziemy – jacyśmy byli,
Więc jesteśmy – a jakby nas brak
W tej krótkiej danej nam chwili,
Której jutro nie będzie i tak...

V

Głos I:

Tym, co w szkarłatach⁹, tym w kazamatach¹⁰,
Tym, co w kapturach i tym na sznurach,
Tym, co w powozach i tym w powrozach –

*Chór:**Lacrimosa*¹¹.

Nie mamy rąk – mamy łapy,
Nie mamy głów – mamy łby.
Dlatego dla nas ochłapy,
Dlatego po nas – łzy.

⁹ Szkarłat – czerwona tkanina, okazały ubiór, kolor szat królewskich oraz stanu rycerskiego.

¹⁰ Kazamata – ciężkie więzienie, loch więzienny.

¹¹ *Lacrimosa* (łac. *lacrimosus* pełen łez, opłakany, żałosny) – fragment hymnu żałobnego *Dies irae*, rozpoczynający się od słów *Lacrimosa dies illa* (ów dzień pełen łez).

Głos II:

Tym w dumnej pozie i tym w pokorze,
Tym, co w koszarach i tym w koszarach,
Tym, co w przestworzach i tym w obozach –

*Chór:**Lacrimosa.*

Nie mamy snów – lecz majaki,
Nie mamy myśli – lecz szal.
Dlatego los byle jaki,
Dlatego głos łka, jak łkał.

Głos I:

Tym – złote zboża, tym – ostrze noża,
Tym – szlak po płozach, tym – szlam bezdroża,
Tym – łaska boża, tym – trwożna groza –

*Chór:**Lacrimosa.*

Nie mamy wiary, lecz złudy,
Za dzieje nasze – zbiór klechd¹².
Dlatego trwać będą trudy,
Nasz własny płacz i z nas śmiech.

Piosenka *Requiem rozbiorowe* jest poetyckim komentarzem do utraty niepodległości przez Pierwszą Rzeczpospolitą. Historycy podkreślają, że było to wydarzenie bezprecedensowe w dziejach narodów Europy. Józef Gierowski pisze:

Europa XVIII w. przeżyła częściowe rozbiory kilku państw. Zwykle jednak odrywane terytoria były mniej czy więcej luźno powiązane z metropolią. Całkowity rozbiór terytorium nie tylko państwowego, ale i narodowego był faktem wyjątkowym. Los Rzeczpospolitej został w znacznym stopniu przesądzony przez jej własne społeczeństwo, przez błędy i wąski egoizm szlachty i magnatów, przez niedomogi ustroju politycznego, który spychał państwo na skraj anarchii¹³.

Rokowania między Rosją, Prusami a Austrią, związane z trzecim, ostatnim rozbiorem, rozpoczęły się w lecie 1794 r., w trakcie powstania kościuszkowskiego, które było dramatyczną próbą ratowania polskiej państwowości. Po upadku

¹² Klechda – ludowe podanie.

¹³ J. A. Gierowski, *Historia Polski 1764–1864*, Warszawa 1986, s. 101.

powstania władzę w Warszawie objął rosyjski generał Aleksandr Wasiljewicz Suworow. Król Stanisław August Poniatowski udał się do Grodna, a następnie abdykował. Istotną rolę w trzecim rozbiorze odegrała caryca Katarzyna II oraz dyplomacja rosyjska. Granice zaborów, po długich sporach, ustalono traktatem z dnia 24 października 1795 r. Politycy państw zaborczych fakt przeprowadzenia rozbiorów motywowali koniecznością zapewnienia pokoju w Europie, a także „chęcią likwidacji niepokojów w Polsce, które zagrażały państwom ościennym oraz rzekomą niezdolnością Rzeczypospolitej do samodzielnego bytu”¹⁴. Do dziś przyczyny rozbiorów są spornym tematem europejskiej historiografii, która nie wypracowała w tej kwestii jednolitego stanowiska. Jedni historycy winą obarczają politykę państw zaborczych, inni – samych Polaków¹⁵. W XVIII-wiecznej Europie Rzeczypospolita postrzegana była jako kraj, w którym panuje powszechny chaos i anarchia:

Zanim doszło do pierwszego i następnych rozbiorów, ugruntowało się wśród polityków i pisarzy przekonanie, że od czasów bezkrólewia po śmierci Sobieskiego trawi Polskę śmiertelna choroba. Przykład Rzeczypospolitej służył przez cały wiek XVIII jako odstrasząca lekcja wadliwego, anachronicznego ustroju, zagrażającego utratą niepodległości. [...] Krytykowali polską anarchię wszyscy zwolennicy monarszego absolutyzmu; sceptyczny stosunek do ustroju Rzeczypospolitej mieli również zwolennicy idei republikańskich i wolnościowych¹⁶.

Konsekwencje utraty niepodległości były dla wielu pokoleń Polaków katastrofalne¹⁷. Niegdyś mocarstwowa Rzeczypospolita, na 123 lata została wymazana z map Europy. Odzyskanie upragnionej wolności nastąpiło dopiero w roku 1918.

Łacińskie słowo *requiem*, występujące w tytule piosenki, oznacza żałobny utwór muzyczny na głosy i orkiestrę. *Requiem* to też msza żałobna, odprawiana za zmarłych w trakcie uroczystości pogrzebowych lub w dzień zaduszny, w celu ulżenia cierpieniom dusz czyśćcowych. Msza rekwalna (*Missa pro defunctis*) w obrządku rzymskim składa się z 9 części:

Introitus (*Requiem aeternam dona eis Domine*, łac. ‘wieczne odpoczywanie racz im dać, Panie’, nazwa mszy pochodzi od pieśniewego wyrazu Introitu), Kyrie, Graduale, Tractus (*Absolve, Domine*, ‘Panie, odpuść’), sekwencja *Dies irae*, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, Communio (*Lux aeterna* ‘światłość wiekuista’). Pierwsze kompozycje muzyczne do tekstu *requiem* pochodzą z XVI w., a w XVIII–XX w.

¹⁴ T. Cegielski, Ł. Kądziela, *Rozbiory Polski 1772 – 1793 – 1795*, Warszawa 1990, s. 317.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 334–346.

¹⁶ *Ibidem*, s. 338–339.

¹⁷ Zob. *ibidem*, s. 327–333.

powstały liczne dzieła dla liturgii i estradowe, opracowywane na głosy solowe, chór i orkiestrę¹⁸.

Do najważniejszych wątków tematycznych mszy za zmarłych należą: prośba do Boga o wieczny odpoczynek (*Requiem aeternam dona eis Domine*), dramatyczny obraz Sądu Ostatecznego, wizja zmartwychwstania, lęk przed wiekiustym potępieniem, obraz Boga jako sprawiedliwego Sędziego, wymierzającego słuszną karę za grzechy oraz człowieka – grzesznika, wyznającego winy i błagającego Chrystusa Króla o wybawienie od piekła.

Słowa *Dies irae* (łac. dzień gniewu) oraz *lacrimosa* (*lacrimosa dies illa* – ów dzień pełen łez) pochodzą z bardzo popularnego w średniowieczu hymnu (XII/XIII w.), przypisywanego niegdyś Tomaszowi z Celano, włączonego do mszy rekwalnej¹⁹. Hymn mówi o strasliwym dniu Sądu Ostatecznego, na którym dokona się podział ludzi na zbawionych i potępionych. Sąd rozpocznie się odgłosami trąb archaniołów, zwiastujących zmartwychwstanie całej ludzkości oraz koniec panowania śmierci. Następnie zostanie otwarta księga zapisana Boskimi wyrokami²⁰. Przerażony grzesznik, świadomy własnej małości oraz wielkości i dobroci Boga, zwraca się do Chrystusa z prośbą o miłosierdzie. Przypomina Mu, że poniósł śmierć dla odkupienia świata, przebaczył Marii Magdalenie i łotrowi na krzyżu. Hymn kończy się prośbą o wieczny odpoczynek dla zmarłych.

Wśród najbardziej znanych kompozytorów *requiem* są: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Michael Haydn, Franz Schubert, Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, Krzysztof Penderecki i Zbigniew Preisner.

Requiem rozbirowe Jacka Kaczmarskiego zostało podzielone na pięć części, mających formę dialogu rozpisanego na dwa głosy oraz chór. Taka kompozycja znajduje uzasadnienie w treści utworu – najpierw przywołana jest pamięć o tragicznych wydarzeniach, następnie mamy obraz śniadania u carycy oraz karczmy, w trzeciej części pojawiają się zwroty do przedstawicieli narodu polskiego, w czwartej Chór mówi o sobie, w ostatniej rozbrzmiewa przejmujące słowo *Lacrimosa*. Melodia została doskonale dobrana do słów piosenki, dzięki czemu współgra z ponurą, przejmującą atmosferą przekazu lirycznego. Z początku spokojna i monotonna, szybka w części drugiej (śniadanie, karczma), zwalnia w dalszych partiach utworu, który był śpiewany przez J. Kaczmarskiego wraz z P. Gintrowskim.

W *Requiem rozbirowym* obecne są trzy podmioty mówiące – dwa indywidualne (*Głos I* i *Głos II*) oraz zbiorowy (*Chór*). To Polacy, którzy paradoksalnie sami dla siebie śpiewają rozbirowe *requiem*. Adresatem wypowiedzi są poszczególni

¹⁸ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 974.

¹⁹ Zob. http://staropolska.pl/tradycja/średniowiecze/dies_irae.html [03.02.2017].

²⁰ Nawiązanie do symboliki apokaliptycznej – zob. Ap 5, 1n.

przedstawiciele naszego narodu (zwroty do śpiących). Liryka wyznania (część I, III, IV, V) przenika się z liryką opisu (część II – migawkowe obrazy obrad przypieczętowanych traktatem oraz pijanej karczmy). Czasy historyczne i epoki przenikają się – obok fragmentów tekstu sugerujących dobę staropolską i stulecie osiemnaste, mamy aluzje do powstań narodowowyzwoleńczych, a także zsyłek na Sybir.

W piosence obecna jest wielowymiarowa ironia. Ironiczny okazuje się być sam tytuł, nawiązanie do tradycji śpiewania *requiem* za zmarłych, obraz uczujących zaborców, Polski jako karczmy, a także uwagi o Polakach. Liryczny przekaz fałduje silnymi negatywnymi uczuciami oraz emocjami wstydu, wściekłości, rozpacz, gniewu, pogardy, szyderstwa i drwiny, które nie przystają do tradycyjnego utworu rekwialnego.

Piosenka rozpoczyna się wyznaniem *Głosu I*, który przywołuje pamięć o niechlubnych wydarzeniach historycznych. Nie mówi jednak dokładnie o rozbiorach, ale domyślamy się tego z tytułu i drugiego fragmentu tekstu. Jest pełen gniewu, wściekłości i zażenowania. Odżegnuje się od patosu, nie wpisuje się w tradycję martyrologiczną i tyrtejską, nie chce przyjmować roli żałobnej płaczki, lamentującej nad utratą niepodległości, ale pragnie „bezczęścić obrzędy” i „babrać się w szczątkach wstydliwych”, by wstrząsnąć sumieniami Polaków. *Głos I* jest więc tym przedstawicielem narodu, który zdaje sobie sprawę z ogromu poniżenia i upokorzenia, jakiego doznała chyląca się ku ostatecznemu upadkowi Pierwsza Rzeczpospolita.

Groteskowy obraz wyłaniający się z drugiej części *requiem* tchnie jawnym szyderstwem. Rozbiory przedstawione zostały jako śniadanie wydane przez carycę Katarzynę II. Biesiadującymi są zaborcy, którzy wiodą między sobą dyplomatyczne gry i spory o podział terytorium Polski. Uczta odbywa się „w imię Trójcy Świętej”, co jest nawiązaniem do treści traktatu rozbiorowego z roku 1795, rozpoczynającego się od słów: „W imię Najświętszej i Niepodzielnej Trójcy Świętej”²¹. Ironia historii okazuje porażające okrucieństwo oraz amoralność polityków, którzy świętym imieniem Boga potrafią umotywować i usprawiedliwić największe zbrodnie. *Głos II* co prawda ukazuje w karykaturalny, odrażający sposób zaborców (monarchini zre), ale bezpośrednio ich nie krytykuje. Winą za zaistniałą sytuację obarcza natomiast Polaków. Szydercze nazwy spożywanych pokarmów zawierają pośrednią ocenę głupoty oraz bezmyślności naszego narodu. Obrażliwe, poniżające słowa „kapuściane polskie łby” nawiązują do frazeologizmu „kapuściana głowa”, który jest wyzywiskiem określającym ludzi nieinteligentnych.

Wizji upiornej uczty, na której do syta posilają się biesiadnicy, dopełnia obraz Polski – pijanej karczmy, pełnej chamstwa, swarów, głupoty i hałasu. Kaczmarzski

²¹ Zob. treść traktatu: [https://pl.wikisource.org/wiki/Traktat_trzeciego_rozbioru_Polski_pomi%C4%99dzy_Rosji%C4%85_i_Prusami_\(1795\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Traktat_trzeciego_rozbioru_Polski_pomi%C4%99dzy_Rosji%C4%85_i_Prusami_(1795)) [10.01.2017].

znów ironicznie nawiązuje do silnie zakorzenionego w kulturze motywu ojczyzny – domu, który zmienia w przekorny sposób. Tym razem dom okazuje się być karczmą, czyli miejscem pijatyki, bójek i kłótni. W dramatycznym momencie, gdy decydują się losy naszego narodu, Polacy nie potrafią trzeźwo myśleć, dlatego upadku Rzeczypospolitej nikt nie będzie opłakiwał, nikt na znak szacunku nie okryje jej kirem, ale w konsekwencji krótkowzroczności politycznej oraz warcholstwa przychodzą na nasz naród dni gniewu. W tradycyjnej mszy rekwalnej dzień gniewu to dzień Sądu Ostatecznego, na którym Bóg sędzi ludzkie uczynki. W piosence natomiast brak perspektywy eschatologicznej oraz przestrzeni *sacrum*. Nie Bóg jest tu surowym sędzią wymierzającym sprawiedliwość. Dni gniewu przychodzą jako konsekwencja biegu Wielkiej Historii, która rządzi się surowymi regułami siły, natomiast nie ma żadnego względu na argumenty etyczne.

Kompozycja trzeciej części *requiem* została zbudowana z powtarzających się wezwań do spokojnego snu, jako kulturowej metafory śmierci, przeplatanych refrenem śpiewanym przez chór. Te wezwania, nasuwające skojarzenia z usypianiem i kołysankami („śpijcie spokojnie”), zestawione z sytuacją utraty niepodległości, tchną jawną ironią oraz szyderstwem. Przywołane są różne grupy społeczne – zarówno bezpośrednio odpowiedzialne za zabory, jak i te, które ponosiły tragiczne konsekwencje upadku Rzeczypospolitej.

Zwrot do „ojców i matek naszego ja” wiąże się ze świadomością, że ludzie odpowiedzialni za zaistniały stan rzeczy nie ponoszą konsekwencji narodowej tragedii. Nic ich nie obchodzi, ani o niczym nie decydują, bowiem są poza dobrem i złem.

Następny fragment utworu mówi o pokoleniu patriotów, doświadczających tragicznych skutków utraty niepodległości. Ludzie zsyłani, zdradzani, straceńcy zostali cynicznie nazwani „mięsem eposów skomlących o sens” oraz stróżami niewidzialnych granic. Te wstrząsające, pogardliwe i okrutne określenia dotyczą tych pokoleń, które walczyły o wolność Polski. Wzmianka o eposach przywołuje na myśl *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza, a oksymoron „majestat klęsk” nasuwa odległe skojarzenia z nowelą *Gloria victis* Elizy Orzeszkowej. *Requiem rozbiorowemu* obca jest jednak romantyczna, patetyczna, tyrtejska oraz martyrologiczna wizja dziejów. Nie ma tu Sienkiewiczowskiego ‘krzepienia serc’, zdewaluowana została również wiara w wartość pamięci zbiorowej, w której trwają mity o narodowych bohaterach. Ponury obraz ołowianych żołnierzyków, grzechoczących na dnie „pudełka pamięci”, poraża okrucieństwem.

Kolejny zwrot „śpijcie spokojnie” został skierowany do sprzedawczyków, tchórzów i zdrajców narodu, ludzi na wysokich stanowiskach oraz dygnitarzy i dostojników kościelnych. Mogą spać spokojnie snem śmierci, ponieważ nie dosięgnie ich ani kara ludzka, ani Boska. W piosence zostało zanegowane istnienie sprawiedliwości nie tylko doczesnej, ale również wiecznej. Brak perspektywy

eschatologicznej sprawia, że zmarli nie muszą obawiać się Sądu Ostatecznego („Sąd ostateczny odległy, niepewny”). Wszyscy są już poza dobrem i złem.

Czwarte wezwanie odnosi się do „mędrców przenikliwych”, czyli uczonych, myślicieli, elity intelektualnej narodu – ludzi, którzy w burzliwych czasach upadku Rzeczypospolitej nie potrafili uratować ojczyzny. Zwroty do tej grupy również rzną cynizmem, drwiną oraz sarkazmem (oksymoron „bezsilnie świetni”, obraz naładowanej broni wiszącej na ścianie ku ozdobie). Mężowie stanu, przekonani o własnej mądrości, okazali się bezsilnymi „żonglerami światła”, którzy nie zdołali zapobiec katastrofie.

Ostatnią grupą wezwaną do snu śmierci jest „bezkształtny tłum analfabetów o zwichniętych karkach”, czyli najniższe, niewykształcone warstwy narodu. Tłum to siła groźna, nieobliczalna, ale też prymitywna i upodlona. Okazuje się, że również on został skrytykowany z tego względu, że w niczym nie jest lepszy od warstw wyższych. Ideologia utworu daleka jest od gloryfikacji którejkolwiek z warstw społecznych – w perspektywie utraty wolności nikt nie pozostał bez winy.

Kolejna część *Requiem rozbiorowego* zawiera pieśń *Chóru*, którym są Polacy w lirycznym monologu charakteryzujący siebie samych. Obok truizmów i ogólników (np. „Jesteśmy – jacy jesteśmy,/ Byliśmy – jacyśmy byli”) pojawiają się zjadliwe komentarze na temat naszych głównych wad. Cyniczne wyznanie narodowych win poraża trafnością spostrzeżeń. Polacy nie wiedzą, czego chcą i dążą do niewłaściwych celów. Naród nie zmieni się jednak nawet po tak bolesnym doświadczeniu, jakim były rozbiory, ponieważ do takiej zmiany nie dąży („będziemy – jacyśmy byli”). Okazuje się, że paradoksalnie wolimy niewolę niż wolność. Ten fragment tekstu nasuwa analogię ze śpiewanym przez Kaczmarzkiego razem z Jackiem Kowalskim *Polonezem biesiadnym*, w którym słyszymy ironiczne słowa o egoizmie i prywacie Polaków, potrafiących jednoczyć się jedynie w sytuacji zagrożenia („Godni tylko gdy w niewoli,/ bo ich wtedy razem boli [...] Wolnych wspólnie nic nie cieszy,/ Bo za swoim każdy śpieszy”²²).

W zakończeniu utworu *Głos I* i *Głos II* wyliczają różnych przedstawicieli narodu, którym następnie Chór śpiewa rekwalne *Lacrimosa*. Polacy znowu zostali surowo skrytykowani. Poeta zastosował animalizację (łapy zamiast rąk, łby zamiast głów, ochłapy), deprecjonującą wartość narodu, którego historia okazuje się być zbiorem klechd i z którego można się jedynie śmiać.

Piosenka w ironiczny oraz szyderczy sposób przełamuje tradycyjne, silnie zakorzenione w kulturze wzorce mszy żałobnej, będącej mszą wotywną, czyli taką, której odprawienie ma przynieść ulgę cierpieniom dusz czyśćcowych. Przede wszystkim w *Requiem rozbiorowym* Kaczmarzkiego brak kategorii *sacrum* i perspektywy eschatologicznej, związanej z wiarą w życie pośmiertne. Tu nie ma Boga jako bezpośredniej bądź pośredniej siły ingerującej w bieg historii powszechnej

²² J. Kaczmarzki, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 533.

oraz wymierzającej sprawiedliwość na Sądzie Ostatecznym. Brak w związku z tym płaszczyzny etycznej (kilkakrotnie powtórzone słowa o zmarłych śpiących „poza dobrem, poza złem”), lęku przed wiecznym potępieniem, modlitw błagalnych za dusze, wyznania win, prośb o odpuszczenie grzechów, wiary w świętość Boga. Wieczny spokój przekornie jawi się więc nie jako nagroda Boska za dobre życie doczesne, ale jest synonimem śmierci, w której pogrążyły się pokolenia Polaków.

Nie padają bezpośrednie odpowiedzi na pytanie o przyczyny zaborów, ale pośrednio, między wierszami można wyczytać bardzo surową krytykę naszego narodu. Zaborcy nie zostali obarczeni winą za swoje czyny, ponieważ oni po prostu umieli świetnie wykorzystać sytuację polityczną do własnych celów. Państwo (pijana karczma), w którym panowały anarchia, bezprawie, głupota, warcholstwo, sobiepaństwo i skrajna nieodpowiedzialność elit rządzących, musiało upaść. Nie istnieje żadna dziejowa sprawiedliwość, ani doczesna odpłata za popełniane zło. Winy ojców i matek spadły na kolejne pokolenia narodu, żyjące w niewoli z piętnem cierpienia, wstydu, wściekłości oraz bezsilnej złości. Polacy zapłacili bardzo wysoką cenę za polityczną krótkowzroczność przodków.

W poglądach historiozoficznych Kaczmarek odżegnuje się od romantycznej wizji Polski – Chrystusa narodów, niewinnie cierpiącego za wolność Europy. Nie gloryfikuje pokoleń powstańców, heroicznie walczących o odzyskanie niepodległości („mięso eposów”), nie pisze ani o wielkich bohaterach narodowych, ani o chlubnych wydarzeniach historii (brak najmniejszej wzmianki o odzyskaniu wolności), nie mówi o licznych dobrych cechach, które bezspornie nasz naród posiada, dlatego wymowa piosenki jest w pewnym sensie stronnicza. Pisanie o najboleśniejszych i najbardziej upokarzających wydarzeniach naszej historii odarte jest z patosu, egzaltacji oraz nuty martyrologicznej.

Polacy sami sobie śpiewają rozbiorowe *requiem*, ponieważ inne nacje mogą jedynie śmiać się z narodu, który przez głupotę doprowadził do własnego upadku („Nasz własny płacz i z nas śmiech”). Nikomu takie *requiem* nie może jednak przynieść ulgi ani w sensie religijnym, ani moralnym, ani psychicznym, dlatego warto zapytać, jaki jest jego sens. Odpowiedź na to pytanie znajduje się w pierwszej części utworu – poezja tworzona jest w tym celu, „by wstyd – był ostrogą – dla żywych”.

Nad spuścizną po przodkach deliberacyjnej¹

(01.11.1993)

Ten, co ciałem się rodzi – ciałem w nicość schodzi,
Od świata się odwraca, za pan brat z robactwem.
Kędy duch jego błądzi – pytać się nie godzi
Tym, co jeszcze się chwieją na istnienia kładce.
Nie ma przecież takiego, co całkiem umiera:
Każdy spuszcza potomnym, co zgon zbędnym czyni;
Ten bogactwa niezmiernie zdobył lub nabierał,
Ów długi pozaciągał, grzeszył i nawinił².

Jeden ciała nigdy nie mył, lecz miał duszę czystą,
Bowiem w kropielnicy moczył robaczywe serce.
Gdy testament otworzono, klasztor dostał wszystko,
W świat po prośbie wyruszyły dzieci w poniewierce.

Drugi łupić zwykł sąsiadów nie dla krotochwili³:
Córkom wiano chciał majątne, synom dać nazwisko.
Aż go po sprawiedliwości złupieni – złupili.
Łup się znowu w łup obrócił, diabli wzięli wszystko.

Ten, co ciałem się rodzi – ciałem w nicość schodzi,
Od świata się odwraca, za pan brat z robactwem.
Kędy duch jego błądzi – pytać się nie godzi
Tym, co jeszcze się chwieją na istnienia kładce.

Trzeci mógłby z Apollinem⁴ równać się urodą,
Grał też, ale nie na harfie – najchętniej w mariaszka⁵.

¹ Deliberacje – deliberować (przestarzałe) zastanawiać się nad czymś, rozważać coś.

² Nawinił – zawinił.

³ Krotochwila – rozrywka, zabawa, uciecha.

⁴ Apollo – w mitologii greckiej syn Zeusa i Latony; bóg mądrości, muzyki, poezji, przewodnik dziewięciu Muz. Przenośnie określenie młodego, pięknego, dobrze zbudowanego mężczyzny.

⁵ Mariaszek – nazwa gry w karty.

Przegrał konie i majątek, pierścień, żonkę młodą,
Po czym sobie w łeb wypalił. Honor – nie igraszka!

Inny hojnie dukatami pomagał ojczyźnie.
Płacił msze i kładł na wojsko⁶, słał po szkołach dary;
Ani dbał – w kieszenie czyje jego grosz się wśliźnie –
Umarł goły, ale dumny, że poniósł ofiary.

Patrzą na nas z portretów, kryją się po księgach,
Na gniew nasz obojętni w tej ponurej dobie,
Że się naszą mizerią⁷ płaci ich potęga,
Bo za życia – zwykli myśleć tylko o sobie.
Z tych, co jeszcze się chwieją na istnienia kładce
Mało kto, zamiast gniewać się o to, co było,
Zęby ściśnie i powie – długi ojców spleć,
A co ich ułomnością – naszą będzie siłą!

Piosenka Jacka Kaczmarskiego *Nad spuścizną po przodkach deliberacje* stanowi przykład liryki refleksyjnej, podejmującej popularny temat dyskusji o dziedzictwie minionych pokoleń. Przybiera on w polskiej kulturze różne konwencje. Przykładowo mit pocziwych przodków zakłada apologię przeszłości, zestawianą na zasadzie kontrastu z krytyką współczesności. Pochwała antenatów dotyczy najważniejszych aspektów życia – poczynawszy od moralności, religijności, rozważ, mądrości politycznej, po walkę w obronie ojczyzny i śmierć na polu chwały. Ten powszechny w literaturze staropolskiej mit, obecny w licznych tekstach zarówno prozatorskich, jak i poetyckich, miał cel dydaktyczny. Przywołanie ideału dawało czytelne wzorce do naśladowania współczesnym. Odmienna konwencja historiozoficznej medytacji nad przeszłością zakłada krytykę poczynañ minionych pokoleń, zazwyczaj oskarżanych o poważne przewinienia w wielorakich sferach życia (politycznej, społecznej, moralnej, religijnej itp.). Może ona mieć różne cele – przykładowo stanowi usprawiedliwienie dla współczesności, borykającej się z niechlubnym dziedzictwem historii.

Refleksja obecna w utworze Kaczmarskiego wpisuje się w nurt rozważań nad dziedzictwem przodków w sposób oryginalny i przewrotny, ponieważ poeta stosuje ulubioną przez siebie kategorię estetyczną ironii literackiej. Pozwala ona na zachowanie złośliwie – kpiarskiego, a nawet szyderczego dystansu oraz prowadzi do wystawienia oceny minionym pokoleniom. Kamil Dźwiniel pisze:

W utworze *Nad spuścizną*... ironia zostaje wprowadzona przez ukazanie czterech historii „przodków”. Zdawać by się mogło, że poważne „deliberacje” – które są przecież w ich podstawowym znaczeniu dogłębnym, autorefleksyjnym rozwa-

⁶ Kłaść na wojsko – dawać pieniądze na wojsko.

⁷ Mizeria – nędza, niedola.

zaniem własnych emocji – będą dotyczyły „żywotów pocziwych”. Okazuje się, że jest całkowicie odwrotnie⁸.

Ironiczny jest tytuł piosenki (ironia werbalna), przywoływane przykłady czterech życiorysów (ironia losu) oraz sposób postrzegania świata przez podmiot wypowiedzi lirycznej (ironia poetycka). Mamy tu przede wszystkim przykład ironii jawnej, przywołującej niedorzeczne poglądy bądź absurdalne zachowania antenatów oraz posługującej się techniką pozorowanej pochwały i rzekomej obrony.

Kunsztowna kompozycja piosenki została oparta na przemyślanej wersyfikacji. Kaczmarek pisze trzynastozgłoskowcem, zwyczajowo zarezerwowanym w naszej literaturze dla tematów ważnych i podniosłych. Gra z systemem sylabotonicznym, którego trocheiczny tok rytmizuje fragmenty utworu mówiące o biografii przodków. Refren obecny na początku (*inc.* „Ten, co ciałem się rodzi”), pojawia się w wersji skróconej w środku utworu, a jego echo powraca w zakończeniu (motyw chwiejącej się kładki). Wykonanie sceniczne piosenki współgra z jej treścią. Poeta moduluje tempo śpiewu, zwalniając w refrenach, a przyspieszając w zwrotkach, dzięki czemu unika monotonii.



Jan Piotr Norblin, *Dwa chudopacholskie typy szlacheckie*

Zbiorowy podmiot liryczny (ujawniający się w ostatniej zwrotce) rozmyśla nad dziedzictwem Polaków żyjących w czasach Pierwszej Rzeczypospolitej, o czym świadczy zarówno świadomie stosowany zabieg archaizacji językowej (np. użycie słów *deliberacje*, *krotochwila*), jak i przykłady postępowania przodków typowe dla kultury staropolskiej. Podstawą jego medytacji jest ironiczny dystans, objawiający się w przytaczaniu życiorysów, o których lepiej byłoby milczeć. Ma on bolesną świadomość niechlubnej spuścizny obyczajowo-moralnej, z jaką przychodzi mierzyć się współczesnym pokoleniom.

Adresat tych deliberacji bezpośrednio nie jest obecny w tekście, ale na podstawie przesłania utworu możemy wnioskować, że to Polak żyjący w dzisiejszych czasach, którego dotyczy poruszony w utworze problem. Na sytuację liryczną wskazuje tytuł piosenki – są to rozważania, refleksje, medytacje.

⁸ K. Dźwinel, *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmareka*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” nr 53/2013, s. 105.

Utwór rozpoczyna ogólna myśl o nieuchronnym przemijaniu pokoleń. Poeta przypomina dobrze znaną prawdę – ciało ludzkie podlega po śmierci upokarzającemu unicestwieniu. Pobrmiewają tu echa Księgi Rodzaju („póki nie wrócisz do ziemi, z której zostałeś wzięty; bo prochem jesteś i w proch się obrócisz” Rdz 3,19b), a także kultury doby baroku, dla której charakterystyczne było postrzeganie ciała w perspektywie marności, ułomności, przemijalności, nieczystości czy rozkładu⁹. Pogardliwe określenie ciała obecne jest zarówno w poezji, jak i prozie przedrozbiorowej – o testamentach z XVII i XVIII wieku Bożena Popiołek pisze:

Większość testatorów wyrażała przekonanie, iż ciało zostało uformowane z ziemi, więc do ziemi winno powrócić. Nie jest bowiem człowieczą własnością, ale ‘sukienką grzeszną’ pożyczoną od Boga na czas ziemskiej wędrówki. [...] W wielu testamentach znajdujemy też pełne pogardy, choć dość konwencjonalne, charakterystyczne dla barokowej mentalności określenia ludzkich szczątków jako ciała grzesznego, marnego prochu, sprośnego gnoju, ‘lepianki rąk boskich’, ‘pokarmu robactwa’, bądź łagodniej – ‘dzieła rąk Stworzyciela’. Niektórzy w pogardzie dla swoich ziemskich szczątków domagali się nawet pochówku pod kościelnym progiem lub we wspólnym grobie, przeznaczonym dla biedoty¹⁰.

Poeta świadomie przywołuje brutalną kulturową konwencję („za pan brat z robactwem”), dzięki czemu wprowadza czytelnika w krąg barokowej estetyki i mentalności. Kolejne rozważania koncentrują się wokół ludzkiego ducha – nie godzi się pytać, co się z nim dzieje. O ile w przypadku ciała wszystko jest jasne, bo podlega ono doszczętnemu unicestwieniu, w odniesieniu do ludzkiego ducha pozostaje wielka niewiadoma. Tym razem Kaczmarek nie nawiązuje do staropolskiej wizji zaświatów, dla której istnienie pośmiertne (w raju, czyśćcu bądź piekle) było równie realne jak życie ziemskie¹¹. Trzykrotnie powtórzona w piosence metafora życia jako chwiania się na kładce istnienia mówi o kruchości, znikomości i niepewności ludzkiego bytu, a zarazem podkreśla wspólnotę losu wszystkich pokoleń, skazanych na marność doczesności. Tej pesymistycznej myśli przeciwstawiona jest przewrotnie wtrącona w tok rozważań słynna horacjańska teza głosząca przekonanie o nieśmiertelności *‘non omnis moriar’* („Nie ma przecież takiego, co całkiem umiera”). Horacy odnosi ją do poetyckiej sławy jako nagrody za geniusz artysty, natomiast Kaczmarek do wszystkiego, co człowiek chcąc nie chcąc pozostawia po śmierci. Zjadliwa ironia sprowadza kategorię nieśmiertelności do

⁹ Na temat barokowej konwencji opisu ciała zob. M. Krzysztofik, *XVII-wieczny model antropologii ciała w Kazaniu umarłych do żywych (1650) Eleuterego Zielejewicza*, „Studia Wschodniosłowiańskie” nr 13/2013, s. 249–267.

¹⁰ B. Popiołek, *Woli mojej ostatniej testament ten... Testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku*, Kraków 2009, s. 77.

¹¹ Zob. J. Sokolski, *Staropolskie zaświaty: obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994.

wymiaru materialnego oraz etycznego. Poeta przypomina dobrze znaną prawdę – podczas gdy jedni zapisują potomnym zbierane przez całe życie olbrzymie majątki, inni zostawiają po sobie długi i złą opinię.

Ironiczna teza o nieśmiertelności ludzkich poczynąń, z których konsekwencjami muszą zmierzyć się następujące po sobie pokolenia („Każdy spuszcza potomnym, co zgon zbędnym czyni”) konsekwentnie rozwijana jest w kolejnych zwrotkach, dających cztery niechlubne przykłady życia przodków. O pierwszym ze scharakteryzowanych krótko antenatów dowiadujemy się, że „ciała nigdy nie mył”. Ten fakt, który w europejskiej kulturze współczesnej, eksponującej istotne znaczenie wysokiego poziomu higieny osobistej może szokować, w dobie staropolskiej nie budziłby silnych emocji. Ówczesne podejście do czystości i brudu wynikało z niskiego poziomu medycyny oraz lęku przed zarazą, w efekcie czego kąpiele były rzadkie, a włosy myło się sporadycznie. Problem ten Georges Vigarello podsumowuje następująco:

Kąpiel, jeśli nie jest środkiem medycznym wskazanym w razie palącej konieczności, jest nie tylko zbyteczna, ale bardzo szkodliwa dla ludzi. [...] Kąpiel niszczy ciało i – napełniając je, czyni je podatnym na parcie złych aspektów powietrza [...]. Kąpiel wypełnia głowę waporami. [...] Między XVI a XVII wiekiem – właśnie wtedy, gdy zaczął nabierać kształtu ów charakterystyczny lęk przed zarazą – zaniknęły zwłaszcza dwie praktyki: kąpiel w łaźni publicznej i w domu¹².

Antenat, sarkastycznie scharakteryzowany w piosence, w odniesieniu do sfery higieny przejawiał więc zachowania typowe dla swoich czasów, nieodbiegające od powszechnie usankcjonowanych norm i reguł obyczajowych. Troszczył się nie o czystość ciała, ale o zbawienie duszy – powodowany specyficznie rozumianą pobożnością, cały majątek w testamencie zapisał klasztorowi, w konsekwencji czego doprowadził do nędzy swoich najbliższych („W świat po prośbie wyruszyły dzieci w poniewierce”). Lektura testamentów z czasów Pierwszej Rzeczypospolitej uświadamia, że kwestie majątkowe stanowiły jedną z najważniejszych oraz najbardziej szczegółowo opisanych dyspozycji. Umierający miał bowiem obowiązek rozliczenia się z najbliższymi, spłacenia długów oraz wynagrodzenia bliźnim wyrządzonych szkód¹³. O zapisach na rzecz kościołów, klasztorów i bractw dewocyjnych Bożena Popiołek pisze:

Bardzo ważne miejsce wśród dyspozycji majątkowych w testamentach zajmują rozmaite darowizny i legaty na rzecz kościołów, klasztorów i różnych instytucji dewocyjnych. Większość legatów ma charakter dewocyjno – charytatywny, ale darczyńcy różnie motywowali swoje postępowanie. Zwyczaj stanowienia pobożnych

¹² G. Vigarello, *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*, przeł. B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 2012, s. 21, 29.

¹³ Zob. B. Popiołek, *op. cit.*, s. 104.

fundacji znany był nie tylko zamożnym testatorom, którzy przekazywali spore sumy na rozmaite instytucje kościelne, ale i ubogiej szlachcie i mieszczanom¹⁴.

Darowizny te przewyższały nieraz zapisy na rzecz krewnych¹⁵. Wśród powodów takiego stanu rzeczy wymienić należy względy religijne – troskę o zapewnienie sobie zbawienia, rodzaj pokuty, dziękczynienia za otrzymane dobra czy zadośćuczynienia za grzechy. Testatorami mogły kierować ambicje, pragnienie uwiecznienia pamięci, a także brak spadkobierców. Pieniądze oraz wartościowe przedmioty oddawali kościołom, w których miały spocząć ich ciała, a także przeznaczali na msze zaduszne oraz instytucje opiekujące się kaplicami cmentarnymi. Spadkobiercy mogli jednak podważyć niekorzystny dla siebie testament lub utrudniać jego realizację:

Wiele zależało od rodziny zmarłego, obecności wśród jej przedstawicieli tradycji mecenasowskich czy chociażby donacyjnych, zamożności, zgody na uszczuplenie majątku na rzecz fundacji czy działalności charytatywnej. Rodzina mogła bowiem zakwestionować donację testatora przez podważenie aktu ostatniej woli lub zwlekać z jej realizacją. Postawy takie były spotykane zarówno w rodzinach ubogich, dla których każda suma stanowiła poważne nadwyżerzenie materialnych zasobów, jak i wśród magnatów¹⁶.

W piosence *Nad spuścizną...* postępowanie bogobojnego brudasa, który ze względów religijnych skazał rodzinę na nędzę, nie podlega jawnej ocenie. Kaczmarek konsekwentnie unika moralizowania oraz wydawania wartościujących sądów. Tę rolę pozostawia uważnemu czytelnikowi, który przekonuje się, że pobożność, która nie ma względu na potrzeby najbliższych, pozbawiona jest podstaw.

Kolejny przywołany w utworze pradziad zestawiony jest na zasadzie kontrastu z religijnym donatorem. Dla dobra dzieci, którym pragnął zapewnić wiano oraz nazwisko, okradał sąsiadów, w konsekwencji czego spotkała go słuszna kara:

Aż go po sprawiedliwości złupieni – złupili.
Łup się znowu w łup obrócił, diabli wzięli wszystko.

Powyższy fragment tekstu można odnieść do typowych dla kultury Pierwszej Rzeczypospolitej zajazdów szlacheckich, które były wymierzaniem sprawiedliwości na własną rękę. Okradano dwory, łupiono majątki, zabierano płody rolne (tego typu zajazd opisany jest w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza).

Ironia losu sprawia, że obydwaj ukazani w piosence przodkowie pozostawili rodzinę w nędzy – jeden ze względu na religijną żarliwość, drugi z powodu nie-

¹⁴ *Ibidem*, s. 158. Zagadnienie to zostało szczegółowo omówione w rozdziale pt. *Aby duszy mojej ciężkości nie czynić... – pobożne legaty* (s. 158–180).

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 159.

¹⁶ *Ibidem*, s. 172.

uczciwości. Także i tym razem czytelnik domyśla się, że poważne konsekwencje postępowania ojca-złodzieja spadły na jego potomstwo.

Równie złośliwie ukazany jest antenat, o którym mówi kolejna zwrotka. Co prawda mógł się poszczycić idealnym wyglądem zewnętrznym („mógłby z Apollinem równać się urodą”), ale był nałogowym szulerem, preferującym grę w mariaszkę¹⁷. Hazard doprowadził go do utraty majątku oraz rodziny („Przegrał konie i majątek, pierścień, żonkę młodą”), wreszcie do samobójstwa. Gra w karty rzeczywiście była bardzo popularną rozrywką w XVII w., charakterystyczną dla wszystkich warstw społecznych. Oddawali się jej chłopci, szlachta, magnateria, a nawet panujący (np. Jan Kazimierz, Jan III Sobieski, August III). Grywano po dworach szlacheckich, pałacach, gospodach, w obozach wojskowych, na sejmach i sejmikach. Zbigniew Kuchowicz pisze:

Grali w nie [karty – M. K.] tak panowie, jak i słuźalcy, wojskowi i klechy. Podanym chłopom czy czeladnikom zakazywano czasem tej rozrywki [...]. W większości dworów, pałaców, w obozach wojskowych po prostu kwitło karcieństwo [...]. W karty przegrywano wielkie sumy, czasem całe majątki [...]. W karty można było stracić, ale także zdobyć majątek¹⁸.

W XVI wieku zazwyczaj grywano o drobne pieniądze, gry hazardowe spopularyzowało stulecie kolejne, co w czasach saskich stało się poważnym problemem społecznym¹⁹. Grywano nie tylko w karty, ale też w kości, kręgle oraz zakładano się o grających (tzw. wetowanie)²⁰. Gorącą atmosferę hazardu oddaje opis Jędrzeja Kitowicza:

Nawet najwięksi panowie stali się szulerami, ogrywając jedni drugich nie tylko z gotowych pieniędzy, ale nawet z nieruchomości substancyj, z dóbr, z klejnotów i całej fortuny. Kiedy na jedną kartę wolno było stawić i tysięcy czerwonych złotych, i sto tysięcy, i przez jedną noc można było miernie majątnemu lub synowi szlachcica, wyprawionemu do dworu albo do palestry, ograć się do koszuli. Wielkich panów opanował jakiś szalony honor przegrywać w karty na jednej kompanii

¹⁷ O mariaszku J. Kitowicz pisze: „Maryjasz szlifowany, wymyślony został na ostatku i służył tylko do zabawy, tak w pieniądze i bez pieniędzy, najczęściej czterem osobom. Panowie najmniej do kart przywiązani i szlachta tą grą najczęściej się bawili, jako nie mogącą uczynić wielkiej pieniędzy straty” – idem, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1970, s. 565.

¹⁸ Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 154. Fakt powszechności gier hazardowych podkreśla też J. Kitowicz, który pisze: „Tak zaś chęć do grania w karty nagle i mocno opanowała cały naród, iż ledwo kogo znalazł z pierwszych i ostatnich, którzy by się nimi bawić nie lubili; z panów zaś wielkich i paniczów kto nie znał kart [...] ten był poczytany za grubijanina i źmindow” – idem, *op. cit.*, s. 568. Żminda – sknera.

¹⁹ Zob. Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 154.

²⁰ Zob. J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 561–563.

po kilka i kilkanaście tysięcy czerwonych złotych. Co zaś najdziwniejsza, że ci, którzy długów swoich płacić nie lubili, przegrane kwoty na kredyt z wielką punktualnością nazajutrz wygrywającym odsyłał²¹.

Ironia podmiotu deliberacji sprowadza się do pozornej pochwały przystojnego hazardzisty, który pomimo że roztrwonił cały majątek, okazał się człowiekiem honorowym. Przodek honor rozumiał w kontekście norm obyczajowych kultury szlacheckiej, która zobowiązywała m.in. do dotrzymywania słowa, odwagi, męstwa, rycerskości oraz do spłaty karcianych długów²². Samobójstwo, postrzegane przez antenata jako akt honoru, przez czytelnika może być ocenione jako gest tchórzostwa stanowiący konsekwencję ruiny majątkowej.

Ostatni lakonicznie scharakteryzowany pradziad to patriota, który dobrami materialnymi służył Kościołowi (dawał pieniądze na msze) oraz ojczyźnie (finansował wojsko i szkolnictwo). Rozpierała go duma, ponieważ miał poczucie dobrze spełnionego obywatelskiego obowiązku. Ironia losu sprawiła, że on także zmarł w biedzie. Wydawać by się mogło, że wreszcie pojawia się jakaś postać pozytywna, z której można czerpać wzór, niestety jednak okazuje się, że filantropowi brakowało roztropności i rozważa („Ani dbał – w kieszenie czyje jego grosz się wśliźnie”). Jego naiwność, związana z łatwowiernym rozdawnictwem pieniędzy, nie służyła dobru Rzeczypospolitej, ale z pewnością została wykorzystana przez bezwzględnych oszustów, spryciarzy i cwaniaków.

W zwrotce podsumowującej piosenkę ujawnia się podmiot zbiorowy, który wreszcie wprost wypowiada skrywane pod płaszczem ironii negatywne emocje. Wobec antenatów żywi złość, rozgoryczenie i gniew, jest jednak świadomy ich absolutnej obojętności, a w związku z tym także własnej bezsilności. Przodkowie za swoje złe życie nie poniosą już żadnych konsekwencji. Pomimo uzmysłowienia sobie tego faktu, zawzięcie ich oskarża o obecny zły stan rzeczy (pejoratywne określenia ‘ponura doba’, ‘nasza mizéria’), będący, jak obsesyjnie sądzi, konsekwencją ich egoizmu, przejawiającego się w braku troski o losy przyszłych pokoleń. Piosenkę kończy istotna refleksja – obwinianie przodków nie ma sensu, ponieważ nie prowadzi do pozytywnych działań, a jedynie do niezadowolenia, niemocy i frustracji. O wiele rozsądniejszą postawą jest czerpanie siły z ich wad

²¹ *Ibidem*, s. 563–564.

²² Zob. Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 171–172: „Honor określał system zasad i wartości etycznych wynikających z przynależności do przodującego stanu. Przyjmowano, że szlachcica obowiązuje odwaga, męstwo, swoiście pojmowana rycerskość, kompromituje zaś bez reszty tchórzostwo, a nie na przykład grabież czy okrucieństwo [...]. Kodeks honorowy nakazywał przestrzeganie szlacheckiego słowa, sławnego ‘*verbum nobile*’, którego nie sposób było nie dotrzymać. Odnosiło się to jednak tylko do zobowiązań wobec członków swego stanu”.

(„A co ich ułomnością – naszą będzie siłą!”). W rozmowie z Grażyną Preder Jacek Kaczmarek tak skomentował ostatnie słowa utworu:

G. P. – Jaki jest twój stosunek do historii? Czy historia jest nauczycielką życia?

J. K. – Nauczycielką życia chyba nie jest. Przede wszystkim dlatego, że podlega najróżniejszym manipulacjom. Każdy ją widzi na inny sposób. W moim przekonaniu jesteśmy skazani na powtarzanie błędów naszych ojców.

G. P. – Jak wobec tego należy rozumieć twoje słowa: „To co ich ułomnością, naszą będzie siłą”?

J. K. – To jest mój postulat, a nie stwierdzenie faktu. Według mnie historia jest raczej pewnym fatum ciążyącym na ludziach. Jest tym wszystkim, co pozostaje ponad zdarzeniami, ponad faktografią. Pozostaje pewnym wyobrażeniem, mitologią albo zbiorową podświadomością, która steruje zachowaniami ludzi, bez ich wiedzy na ten temat²³.

Ironiczne rozważania nad spuścizną przodków są skrajnie stronnicze, subiektywne, złośliwe, pełne kpiny i sarkazmu. Tego typu nastawienie do rzeczywistości typowe jest dla rozżalonego i niezadowolonego pesymisty, szukającego winnych w odległych czasach. Przywołane zostały jedynie negatywne osoby o groteskowych życiorysach: zaślepiiony źle rozumianą pobożnością dewot, złodziej-awanturник, hazardzista-samobójca i prostoduszny naiwniak. Zabrakło natomiast wzorców pozytywnych, których przecież w kulturze staropolskiej nie brakuje. Poeta nie przypomniał żadnej z wielkich postaci historycznych minionych czasów ani żadnego szczytnego wydarzenia, a przecież było ich wiele w wiekach dawnych. (Przeciwnie czynił Henryk Sienkiewicz, kreując ‘ku pokrzepieniu serc’ bohaterów narodowych i wskrzeszając mit rycerstwa spod kresowych stanic). Kaczmarek celowo przedstawił niechlubną galerię anonimowych pradziadów, którzy przynieśli potomnym jedynie poważne kłopoty, ruinę finansową i słuszne powody do wstydu, by drastycznie rozprawić się z mitem pocziwych przodków. Biografie tego typu postaci świetnie wpisują się w kulturę sarmacką, ale zarazem są na tyle ogólne, że mogłyby uobecnić się w historii różnych narodów, nie tylko polskiego, stąd wniosek, że każda nacja może do swojego dziedzictwa podchodzić w negatywny sposób, może też z niego czerpać wartości dobre i trwałe.

Poetycka medytacja nie ogranicza się jedynie do uporczywego szukania winnych. Wymowa piosenki wykracza poza ostre oskarżenia, niemające w obecnej sytuacji historyczno-kulturowej najmniejszego sensu. Z doświadczeń minionych pokoleń należy wyciągnąć wnioski pozytywne, by historia nie ciążyła ponurym piętnem na mentalności ludzi żyjących w dzisiejszych czasach. Ułomność przodków może stać się siłą współczesnych pod warunkiem właściwego do niej podejścia, przejawiającego się w zrozumieniu słabości natury ludzkiej i wybacze-

²³ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/nad-spuscizna-po-przodkach-deliberacje/> [24.04.2017].

niu zła. Użalanie się nad sobą oraz szukanie winnych obecnego stanu w odległej przeszłości należy przeciwstawić braniu odpowiedzialności za własne życie oraz za losy narodu, ponieważ w takiej postawie objawiają się rozsądek i dojrzałość, które pozwalają na zerwanie z negatywnymi stereotypami myślowymi ciążącymi na zbiorowej historiozoficznej mentalności.

O zachowaniu przy stole

(24.10.1993 za Jędrzejem Kitowiczem)

Polski stół zastawiony. Na chorągwi obrusach
Potu, patoki¹, posoki² – tysiącletni lśni haft.
Śniadał na nim król, kanclerz, ksiądz, parobek i husarz,
Nici Turczyn dostarczył, Niemiec dodał warsztat i kraft.
Litwin podsztył uporem Lachów niefrasobliwość
Dziką serca tęsknotę Kozak wniósł, smutek – Żyd;
Włoch łacińskie sentencje wplótł w tkaninę cierpliwą,
Estetyczny z cyrylicą³ wywołując tym zgrzyt.

Penelopa⁴ narodów – co utkała to pruća,
Zalotników zachłanność dopełniła jej los;
Zanim pracę podjęła Dejanira⁵ nieczuła
Szyjąc giezła⁶ śmiertelne rzeszom Herkulesów⁷ – na stos.
Na żalobno-rubasznym⁸ więc uczujęm brokacie⁹,
Gdy ze słomy zza cholew dobywamy swych łych!
Może nie tak jak drzewiej¹⁰, nie obficie, bogaciej
Lecz – na swoim sięgamy do kielichów i mich!

¹ Patoka – płynny miód pszczeli.

² Posoka – krew rannej lub zabitej zwierzyny, jucha, farba.

³ Cyrylica – alfabet starosłowiański.

⁴ Penelopa – żona Odyseusza, wzór wierności małżeńskiej. Na powrót męża z wojny trojańskiej czekała dwadzieścia lat.

⁵ Dejanira – żona Herkulesa. Przez szatę otrzymaną od Dejaniry Herkules zmarł w męczarniach.

⁶ Giezło – koszula z płótna.

⁷ Herkules – ubóstwiony mitologiczny heros, słynący z nadludzkiej siły, odwagi, wytrzymałości, gwałtowności, nieumiarkowania w jedzeniu i piciu, licznych miłostek.

⁸ Rubaszny – beceremonialny, bezpośredni w sposobie bycia.

⁹ Brokat – jedwabny materiał, przetykany złotą nicią.

¹⁰ Drzewiej – dawniej, ongiś, niegdyś.

Wielki budzą apetyt świeżego państwa pasztety,
 Krzepki kordiał¹¹ szaleju¹² ciska iskrę w dusz chrust!
 Rozgryzamy na miazgę krwawych kiszek konkrety
 A na wety¹³ – kościoła kołacz¹⁴ podnosimy do ust.
 Na subtelne bebechy zbyt treściwa to strawa,
 W łby, gdzie mózg się przelewa – nie nalejesz po brzeg!
 Torsy w torsjach trzepoczą na złocistych zastawach,
 Z rybich warg – farszu kartacz¹⁵, w zadach z hukiem pruje się ścieg!

Braćmi wzgardzi, kto z gardła puści sok na uboczu:
 Nie odzyska pozycji w towarzystwie ich mord;
 Zajmą wnet jego miejsce, gdy się tylko z krzesła wytoczy
 Pożądliwe żołądki z chrapką na wyżerkę na borg¹⁶.
 Nieudana to uczta co się kończy przytomnie,
 Jeśli goście w otchłanną nie zapadną się głąb,
 Kiedy jeden za drugim zdoła sobie przypomnieć
 Komu nakładł po pysku, kto mu złamał nos, wybił ząb.

Zatem jedzmy i pijmy, korzystajmy z okazji
 Bo Bóg wie kiedy znowu sam nakryje się stół!
 Będą o nas pamiętać w Europie i w Azji
 Jak się biesi¹⁷ docześnie, kto historią się stru!
 Europa i Azja! Miazmatów¹⁸ małmazja!¹⁹
 Karuzela i rzeźnia! *Paysage idéal*²⁰
 Hipokryzja finezji²¹ Na amnezję²² – fantazja!
 Dzień za dniem zmartwychwstanie – msza, pokuta – i bal!

W piosence *O zachowaniu przy stole* Jacek Kaczmarski z prawdziwą wirtuozerią bawi się oraz prowokuje czytelnika instrumentacją głoskową tekstu²³. Celowo dobiera i grupuje szeregi wyrazów o podobnym brzmieniu i trudne do wymówienia zbiegi spółgłoskowe (np. potu, patoki, posoki; swych łych; pożądliwe żo-

¹¹ Kordiał – mocny trunek, lek wzmacniający.

¹² Szalej – trucizna, którą otrzymuje się z soku korzenia szaleju (cykuty).

¹³ Wety – desery.

¹⁴ Kołacz – koliste ciasto weselne.

¹⁵ Kartacz – potrawa regionalna z Podlasia, pyza ziemniaczana z nadzieniem.

¹⁶ Borg – kredyt.

¹⁷ Biesić się – demoralizować się, psuć się, stawać się złym.

¹⁸ Miazmat – zły, demoralizujący wpływ; szkodliwy czynnik.

¹⁹ Małmazja – rodzaj białego likierowego wina.

²⁰ *Paysage idéal* (fr.) – idealny pejzaż.

²¹ Finezja – wyrafinowanie, subtelność.

²² Amnezja – niepamięć, utrata pamięci.

²³ Instrumentacja głoskowa: „celowe uformowanie głoskowej warstwy wypowiedzi zmierzające do nadania jej szczególnych walorów brzmieniowych i semantycznych. Uformowa-

łądki; farszu kartacz; Azja miazmatów małmazja hipokryzja finezji, na amnezję fantazja), dzięki czemu uzyskuje efekt eufonii²⁴, ale też paronomazji²⁵, tautacyzmu²⁶ i kakofonii, czyli zgrzytu dźwięków nieprzyjemnie brzmiących dla ucha²⁷. Warstwa głoskowa utworu uzyskuje w ten sposób autonomię wobec warstwy semantycznej.

Wyrafinowane efekty akustyczne sprawiają, że wykonanie estradowe utworu jest bardzo trudne, ponieważ wymaga genialnej dykcji scenicznej, którą poeta posiadał w stopniu doskonałym. Pomocne w śpiewaniu jest natomiast uporządkowanie wersyfikacyjne utworu, który składa się z pięciu ośmiowersowych zwrotek. Przeważają wersy długie, czternastosylabowe (z odstępstwami od tej zasady), spowalniające tok wypowiedzi, wpisujące się w tradycję polskiej liryki o tematyce refleksyjnej. Obok rymów dokładnych pojawiają się niedokładne, zarówno żeńskie, jak i męskie, które pełnią funkcję rytmizującą. Do przemyślanej warstwy brzmieniowej oraz intonacyjnej celowo została dobrana melodia stylizowana na barokową suitę taneczną, wprowadzająca w klimat epok dawnych.

Uważna lektura tekstu wymaga sięgnięcia do słowników, ponieważ w piosence obecne są liczne archaizmy leksykalne. Kaczmarek wyraźnie chce utrudnić odbiór utworu zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i słownej, co można tłumaczyć tak, że chce rozmawiać z czytelnikiem – erudytą, który zrozumie zawiły przekaz mowy poetyckiej.

Przez zastosowanie archaizmów autor buduje klimat kultury epok dawnych, do których odwołuje się w podtytule. Jednak pierwsze skojarzenia ze słowami *O zachowaniu przy stole* nie prowadzą do prozy Jędrzeja Kitowicza, ale do średniowiecznego wiersza, przypisywanego Przecławowi Słocie, pt. *O zachowaniu się*

nie to polega na takim doborze i ugrupowaniu wyrazów w wypowiedzi, że pewne głoski powtarzają się w niej z większą niż przeciętna częstotliwością, w bliskim sąsiedztwie lub określonym porządku [...]. W wyniku instrumentacji warstwa głoskowa zyskuje pewną autonomię w stosunku do warstwy semantycznej, przestaje bowiem służyć wyłącznie rozpoznawalności i identyfikacji wyrazów jako jednostek znaczeniowych, prezentuje natomiast własny porządek układu jakości brzmieniowych podlegający odrębnej waloryzacji estetycznej” – *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 167.

²⁴ Eufonia: „Sztuka harmonijnego, celowego doboru i ugrupowania w obrębie wypowiedzi elementów brzmieniowych języka” – *ibidem*, s. 112.

²⁵ Paronomazja: „zestawienie podobnie brzmiących słów, zarówno spokrewnionych etymologicznie, jak i niezależnych, uwydatniające ich znaczeniową bliskość, obcość lub przeciwieństwo” – *ibidem*, s. 295.

²⁶ Tautacyzm: „powtarzanie się jednakowych lub podobnych układów głoskowych w obrębie sąsiadujących wyrazów, uważane w prozie za wykroczenie przeciw eufonii, zacierające wyrazistość mowy i utrudniające artykulację, w poezji zaś mogące być celowym zabiegiem instrumentacyjnym” – *ibidem*, s. 450.

²⁷ Na temat organizacji brzmieniowej piosenek Kaczmarek zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 237–262.

przy stole (początek XV w.), będącego swoistym wykładem zasad dobrego wychowania. Do tego tekstu Kaczmarowski jednak nie nawiązuje. Tytuł może sugerować, że piosenka będzie rozwijać temat ogłady towarzyskiej w trakcie biesiadowania i wiązać się z nurtem utworów dydaktycznych z kręgu sztuki *savoir-vivre'u*. Natomiast jej podtytuł naprowadza na szukanie źródła inspiracji w prozie Jędrzeja Kitowicza. Także tym razem Kaczmarowski utrudnia poprawne zrozumienie tekstu, ponieważ odsyła czytelnika do XVIII-wiecznego źródła, z którego korzysta fragmentarycznie, swobodnie i wybiórczo.

Wiadomości biograficzne na temat ks. Jędrzeja Kitowicza (1728–1804) są skąpe. Najprawdopodobniej z pochodzenia mieszczanin, był historykiem, pamiętnikarzem, korespondentem politycznym, pracował na dworach magnackich, gdzie pełnił funkcję sekretarza. Wziął udział w konfederacji barskiej. Studiował teologię, dość późno przyjął święcenia kapłańskie (ok. 1777). Dwa jego najważniejsze dzieła to *Pamiętniki, czyli Historia polska* (pełne wyd. 1971) i *Opis obyczajów za panowania Augusta III* (wyd. 1840). W pierwszym dał kronikę wydarzeń lat 1743–1798. W drugim syntetycznie opisał obyczajowość polską czasów saskich. Jego *Opis obyczajów...* jest bezprecedensowym, bogatym w szczegóły oraz konkrety źródłem historycznym i literackim do poznania kultury materialnej, umysłowej, religijnej i obyczajowej schyłku Pierwszej Rzeczypospolitej. Kitowicz to genialny obserwator, który pisze stylem gawędziarskim, w tok wypowiedzi wplata anegdoty z życia codziennego, zdradzając przy tym talent do bawienia czytelnika (zwłaszcza w komicznych partiach tekstu), ale też niekiedy naiwność i prostoduszność. Niepośledni narrator systematycznie podzielił cały materiał książki i drobniaczково scharakteryzował wiary w Polsce, sposób wychowania dzieci, dał obraz stanu duchownego, żołnierskiego, dworskiego, chłopskiego oraz palestry. Historycy, literaturoznawcy i kulturoznawcy bardzo wysoko oceniają jego nowatorskie jak na tamte czasy dzieło. Roman Pollak pisze: „*Opis* w znacznej większości swoich ustępów należy nie tylko do najwybitniejszych dzieł dawnej historiografii, ale i do pierwszorzędnych narracji staropolskich”²⁸.

Próba szukania inspiracji Kaczmarowskiego w prozie Kitowicza prowadzi do wniosku, iż poeta korzysta z *Opisu obyczajów...*, nawiązując bardzo swobodnie do rozdziału VI *O stanie dworskim*, gdzie znajdują się podrozdziały: *O stołach i bankietach pańskich*, *O trunkach i pijatykach*, *O trunkach*, *O częstowaniach i pijatykach sejmikowych*.

Dominantą kompozycyjną piosenki jest metafora stołu oraz związane z nim: uctowanie, zastawa, obrusy, potrawy i biesiadnicy. Poeta stosuje dobrze znany

²⁸ R. Pollak, *Wstęp*, [w:] J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, Wrocław 1970, s. LII.

z poetyki barokowej koncept²⁹ – stołem okazują się być tysiącletnie dzieje Polski, wokół których snute są refleksje historiozoficzne. Utwór nawiązuje również do takich cech poetyki barokowej, jak wyliczenia, kontrasty, oksymorony, zdrobnienia obok zgrubień oraz przestawny szyk wyrazów.

Zbiorowym podmiotem wypowiedzi jest naród polski (np. uczuję, na swoim sięgamy), który znalazł się na bankiecie Wielkiej Historii. Sytuacja liryczna przedstawia wielką metaforyczną ucztę z suto zastawionym stołem. Ten obraz ma na celu uświadomienie złożoności tysiącletniej historii Polski oraz jej roli między Europą a Azją. Kaczmarek w potoku erudycji ogólnokulturowej odwołuje się zarówno do obiegowych sądów (np. o naszych wadach narodowych, takich jak chociażby pijaństwo), jak i konkretnych wydarzeń dziejowych (np. aluzje do utraty niepodległości). Nie należy naiwnie utożsamiać wypowiedzi podmiotu zbiorowego z przekonaniami poety, piosenka zawiera bowiem ogromny ładunek ironii, głównie rozumianej jako ogólna postawa wobec rzeczywistości, a także ironii losu (dostrzeganej w paradoksalnym biegu dziejów) i ironii udratyzowanej (ostatnia zwrotka). Podmiot wypowiedzi okazuje się być wielkim obserwatorem-ironistą, świetnie znającym historię, krytykującym nasz naród i zdystansowanym wobec opisywanej rzeczywistości (pierwsza i druga zwrotka), a zarazem przybierającym maskę Polaka-warchoła, który nawołuje do wielkiej wyżerki i opilstwa.

Koncept, metafora i ironia wytrącają ze schematycznej lektury. W pierwszej zwrotce ukazany jest obraz zastawionego polskiego stołu, nakrytego wyhaftowanymi obrusami. Epitet „tysiącletni haft” metaforycznie mówi o tysiącleciu dziejów naszego narodu, które są widziane i komentowane z perspektywy dzisiejszych czasów. Stół to Wielka Historia Polski. Obrusy uszyte zostały z chorągwi. Na chorągwiach w kulturze epok dawnych umieszczano najważniejsze symbole (np. godło) danego narodu, ziemi, miasta, organizacji wojskowej, kościelnej, politycznej czy społecznej. Haft (z potu, patoki i posoki) nasuwa skojarzenia z wysiłkiem, cierpieniem, ale także osłoda trudów. Fakt, iż obrusy wykonane są z chorągwi, może też sugerować, że na kształt dziejów mają wpływ wojny i zbrojne potyczki. Okazuje się, że chorągwie wykorzystane jako obrusy (a więc w pewnym sensie odarte z należnej czci) utkane zostały przez wiele narodów (Turcy, Niemcy, Litwini, Kozacy, Żydzi, Włosi), ponieważ każdy z nich wniósł określoną jakość do dziejów Rzeczypospolitej. Losy państw są splecione i powiązane siecią licznych relacji, oddziaływań oraz zależności. Położenie geograficzne Polski sprawia, że znajdujemy się na styku kultur – Zachodu i Wschodu, Europy i Azji, łaciny oraz prawosławia (aluzje do sentencji łacińskich i cyrylicy). W trakcie tysiącletnich

²⁹ Koncept: „wyszukany pomysł literacki, określający konstrukcję utworu lub jego fragmentu i nadający mu zamierzoną sztuczność poetycką, przeciwstawną stylowi potocznemu i naturalnemu tokowi zwykłej opowieści” – *Słownik terminów...*, s. 199.

dziejów poddawani byliśmy wielorakim wpływom, które „cierpliwa tkanina” przyjmowała i asymilowała.

W drugiej zwrotce Polska została nazwana metaforycznie „Penelopą narodów”, co nasuwa skojarzenia z obecnymi w narodowej mitologii podobnymi próbami eksplikacji naszego *status quo* na mapie Europy. W dobie staropolskiej ukuty został mit Polski ‘przedmurza chrześcijaństwa’ (*antemurale Christianitatis*), w romantyzmie ‘Chrystusa narodów’ i ‘Winkelrieda narodów’. Nawiązanie Kaczmareckiego do *Odysei* Homera automatycznie sugerować może wierność, ponieważ Penelopa to wzór uczciwej żony, dwadzieścia lat czekającej na powrót męża z wojny, ale w piosence wyeksponowana została zupełnie inna jej cecha, którą okazuje się być daremna praca („co utkała, to pruła”). Zachłanni zalotnicy natomiast stanowią czytelną aluzję do zaborców oraz trzech rozbiorów, po których następują lata niewoli, powstań i walk narodowowyzwoleńczych, sugerowane obrazem szcicia śmiertelnych koszul Herkulesom przez Dejanirę³⁰.

Tkanina obrusowa łączy kontrasty (żałobno-rubaszny brokat), historia jest bowiem splotem wydarzeń szczęśliwych i nieszczęśliwych, pomyslnych i złych, radosnych i smutnych. Uczta nieprzerwanie trwa od czasów staropolskich („śniadał na nim król, kanclerz”) po dziś dzień, ponieważ dzieje narodu toczą się dalej. Biorą w niej udział przedstawiciele wszystkich klas i stanów. Współcześni biesiadnicy, potomkowie dawnych Polaków, wyjmują łyżki, by „na swoim” najeść się i napić do syta. Ironia zawarta w słowach „ze słomy zza cholew” stanowi aluzję do frazeologizmu ‘słoma wystaje komuś z butów’. Tak mówi się o osobach, którym brak kultury i ogłady towarzyskiej, prostackich, prymitywnych, nieokrzesanych, nieumiejących się zachować. Zgrubienia łchy, michy, łby podkreślają negatywną ocenę Polaków.

Obrazy uczty, potraw oraz biesiadników zmieniają się jak w kalejdoskopie, przybierając groteskowe kształty. W trzeciej zwrotce piosenki bankiet Wielkiej Historii przeradza się w monstrualną i makabryczną wyżerkę („torsy w torsjach”, „krwawych kiszek konkrety”). Poeta stosuje oksymorony („subtelne bebechy”, „kordiał szaleju”) uwydatniające sprzeczności, które tkwią zarówno w samych uczujących, jak i w paradoksalnym biegu historii. Groza miesza się z absurdem, powaga z szałem i rozpasaniem, ukazując immanentne antynomie przedstawionej rzeczywistości.

Dwie ostatnie zwrotki *O zachowaniu przy stole* stanowią nawiązanie do prozy Jędrzeja Kitowicza. Opisane w migawkowych odsłonach wyżerka, pijatyka i bijatyka charakterystyczne były dla kultury schyłku Pierwszej Rzeczypospolitej. Warto

³⁰ „Szata (suknia, koszula) Dejaniry coś, co sprawia największe cierpienia, męczarnie, od których nie ma ucieczki” – W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1997, s. 199.

na tym miejscu zacytować dłuższy fragment prozy Kitowicza, doskonale oddający klimat 'saskich ostatków':

Panowie – tak w domach, jak na publicznych miejscach przebywając – kochali się w wielkich stołach, dawali sobie na publice nawzajem obiady i wieczerze; do tych zapraszali przyjaciół, obywatelów, wojskowych, sędziackich³¹, w domach zjeżdżali się do nich pobliscy sąsiedzi; rzadki był dzień bez gościa; częste biesiady z tańcami i pijatyką. W całym kraju pędzono życie na wesołości i lusztkach³² [...] Najadłszy się smacznych potraw i skosztowawszy cukierków, trzeba się napić; [...] Najprzód gospodarz po odbytej sztuce mięsa nalał w mały kieliszek wina i pił nim zdrowie wszystkich siedzących u stołu, począwszy od osoby najgodniejszej do ostatniej, za wymienieniem każdej znacznej osoby przytykając do ust i odejmując kieliszek; a skończywszy dystygowanych, resztę stołowników wymieniał jednego po drugim własnym nazwiskiem lub też powszechnym: „WPana zdrowie” [...]. W ten sam moment, kiedy gospodarz wymienił pierwsze zdrowie, jaki taki brał się do swego kieliszka i tymże sposobem pił zdrowie wszystkich [...]. Gospodarz promował coraz inny kielich za zdrowie dystygowańszych, po stopniach jednego za drugim, a ci znowu każdy z osobna gospodarskie zdrowie nowymi kielichami w kolej podawanymi i spełnianymi odwzięczali³³.

Słowa piosenki „braćmi wzgardzi, kto puści sok na uboczu” nawiązują do częstej w dobie staropolskiej praktyki opojów, którzy: „czując w sobie zbytek trunku, a nie chcąc go odstąpić, kiedy po skończonym stole trwała jeszcze dobra ochota – wychodzili za dom i tam sprawiwszy sobie dobrowolnie wymiot, powracali do kompanii i znowu na nowo pili”³⁴. Wyuzdanie, pazerność oraz pożądlliwość uczujących nie znają granic. Dobra biesiada musi skończyć się powszechnym pijaństwem i bójką. Triumfuje warcholstwo, kłótnia, prymitywizm, sianie zamętu i głupota. Ironiczne stwierdzenie „Nieudana to uczta, co się kończy przytomnie” oraz wzmianki o skutkach bijatyki stanowią kolejną aluzję do *Opisu obyczajów...*:

To było największym zamiarem owego traktamentu i ukontentowaniem gospodarza, kiedy słyszał nazajutrz od służących, jako żaden z gości trzeźwo nie odszedł, jako jeden potoczywszy się, wszystkie schody – tocząc się kłębem – przemierzył; jako drugiego zaniecono do stacyi jak nieżywego; jak ów zbił sobie róg głowy o ścianę; jak tamci dwaj – skłóciwszy się – pyski sobie powycinali; jako nareszcie ten jegomość – chybiwszy krokiem – upadł w błoto, a do tego ząb sobie o kamień wybił [...]. Jaki tedy trunek w której prowincyi panował, takim się raczono, i była to już zła kompania, zła uczta, kiedy się nie popili, kiedy gość trzeźwo pożegnał się z gospodarzem; taki szlachcic, co taką trzeźwość zachowywał w domu swoim,

³¹ Sędziacki – sądowy.

³² Luszytk – bankiet, hulanka.

³³ J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 418–419, 438–440.

³⁴ *Ibidem*, s. 442.

niewielką miał estymacją³⁵, niewiele wart był w kompanii i pospolicie nazywano go Francuzem, moderatem³⁶, wędziską³⁷.

Podtytuł piosenki nakierowuje na jej interpretację w kontekście prozy Kitowicza, ale podobnych opisów libacji alkoholowych, kończących się bójkami, a nawet śmiercią, znajduje się w literaturze staropolskiej wiele. Gdyby poeta nie dodał podtytułu, z treści utworu trudno byłoby wywnioskować, skąd czerpał inspiracje twórcze, ponieważ związek piosenki z *Opisem obyczajów...* jest swobodny.

Obrazy wyuzdanej wyzerki, libacji alkoholowej, warcholstwa i bójki można odczytywać dosłownie i komentować w kontekście naszych najważniejszych wad narodowych, ale lektura utworu nakierowuje na klucz metaforyczny. Polacy zachęcają siebie nawzajem do „korzystania z okazji” nieumiarkowanego jedzenia i picia, czyli do uczestnictwa w Wielkiej Historii, która biegnie nieobliczalnym, nieprzewidywalnym torem („Bóg wie kiedy znowu sam nakryje się stół!”). Liczy się tylko to, co tu i teraz, maksymalne użycie chwili, stąd postawa krótkowzroczności, brawury, szaleństwa, pazerności i ryzykanctwa. Wszystko po to, by narody Europy i Azji pamiętały, jak można się zdemoralizować i „struć historią”.

Ostatnie cztery wersy piosenki nie poddają się jednoznacznej interpretacji. Obfitują w eufoniczne zestawienia kontrastowe, uwydatniające szereg antynomii, które można odczytywać w kontekście osądu Europy i Azji. Kontynenty określone zostały epitetem „miazmatów małmazja” (wino mające demoralizujący wpływ), co stawia je w negatywnym świetle. Poeta, daleki od stronnicznej wizji rzeczywistości, nie wybiela żadnej ze stron. Obrazy znowu szybko się zmieniają. Europa i Azja są również jak karuzela i rzeźnia. Karuzela sugeruje radość, zabawę, upojenie, zapomnienie o troskach, natomiast rzeźnia nasuwa skojarzenia z zabijaniem, cierpieniem i grozą śmierci. Ironicznie w tym kontekście brzmi epitet „*Paysage ideal*”. Słowa kończące utwór „Dzień za dniem zmartwychwstanie – msza, pokuta – i bal!” uświadamiają cykliczność historii i odwieczne powtarzanie tych samych sprzeczności.

Kaczmarek konsekwentnie odżegnuje się od postawy poety – moralisty, ale uważa lektura piosenki uświadamia, że pod płaszczykiem metafory, ironii, szyderstwa i konceptu została ukryta porażająca ocena Polaków. Sugestywne opisy uczty i suto zastawionego stołu, nakrytego obrusami z tysiącletnich chorągwi, swobodnie nawiązujące do prozy Kitowicza, stanowią pretekst do surowej krytyki naszych wad. Naród żarłoków, opalców i warcholów, łamiących konwenanse, nie potrafi się właściwie zachować na bankiecie Wielkiej Historii. Tytuł utworu otrzymuje więc wydźwięk ironiczny. Naganne zachowanie przy stole sprawiło,

³⁵ Estymacja – poważanie, uwielbienie.

³⁶ Moderat – wstrzemięźliwiec, skromniś.

³⁷ J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 443, 458.

że Polacy „struli się historią”, ale niestety ich krótkowzroczność sprawia, że nie potrafią wyciągnąć z tego faktu właściwych wniosków. Można w metaforze strucia doszukiwać się odległej aluzji do zaborów, ale można ją też rozumieć w sensie ogólnym i ponadczasowym. Usytuowanie geograficzne sprawia, że funkcjonujemy na styku dwóch kontynentów, które mają wieloraki wpływ na naszą kulturę, tradycję i historię. My jednak nie umiemy zająć należnego nam miejsca w dziejach, ponieważ przeszkadzają nam poważne wady narodowe.

Tradycja

(10.05.1986)

Spójrzcie na królów naszych poczet –
Kapłanów durnej tolerancji.
Twarze jak katalogi zboczeń
Niesionych z Niemiec, Włoch i Francji!
W obłokach rozbijały dusze,
Ciała lubieżne i ułomne,
Fikcyjne pakty i sojusze,
Zmarnotrawione sny koronne –
Nie czyja inna – lecz ich wina:
Sojusz Hitlera i Stalina!

Spójrzcie na podgolone łby,
Na oczy zalepione miodem,
Wypukłe usta żądne krwi,
Na brzuchy obnoszone przodem,
Na czuby¹, wąsy, brody, brwi,
Do szabel przyrośnięte pięści –
To dumnej szlachty pyszne dni
Naszemu winne są nieszczęściu!
To za ich grzechy – myśmy czyści –
Gnębią nas teraz komuniści!

Sejmy, sejmiki, wnioski, *veto*!²
I – nie oddamy praw o włos!
Ten tłum idący za lawetą,³
Nieświadom, co mu niesie los!
Nie, to nie nasi antenaci!⁴

¹ Czub – typowa fryzura szlachecka, włosy golono naokoło głowy, a pozostawiano na czubku.

² *Veto* (łac.) – nie pozwalam; aluzja do przywileju szlacheckiego *liberum veto*.

³ Laweta – podstawa armaty stanowiąca oparcie dla lufy i przyrządów celowniczych.

⁴ Antenaci – przodkowie.

Nie mamy z nimi nic wspólnego!
Nie będą nam ułani – braćmi!
My już nie dzieci Piłsudskiego!
To ich historia temu winna,
Że nasza będzie całkiem inna:

Zapomnieć wojny i powstania,
Jedynie słuszny szarpać dzwon
Narodowego – byle trwania
W zgodzie na namiestniczy tron.
W zamian – w tej ziemi nam mogiła,
I przodków śpiew, jak echa kielich,
Że – „Jeszcze Polska wtedy żyła,
Gdy za nią ginęli!”...

Piosenka Jacka Kaczmarskiego pt. *Tradycja* jest głosem w historiozoficznej refleksji na temat narodu polskiego. Poeta powiedział o niej: „*Tradycja* – Polaków portret własny z połowy XVIII wieku”⁵.

Utwór cechuje przemyślana, kunsztowna kompozycja. Zbudowany jest z czterech zwrotek zakończonych dwuwiersowymi refrenami pełniącymi rolę pointy. Krótki wers (8- i 9-zgłoskowy) dynamizuje poetycki przekaz. Kaczmarski śpiewa *Tradycję* donośnie, rytmicznie, dynamicznie, ekspresyjnie, zwalniając tempo i ścisząc głos w tych partiach tekstu, które zawierają główne refleksje (np. w zakończeniu), dzięki czemu wykonanie wokalne ukierunkowuje słuchacza na określoną interpretację.

Tytuł piosenki sugeruje, że jej treść dotyczyć będzie fundamentalnych rozważań nad dziedzictwem kulturowym, przekazywanym przez pokolenia, nad obyczajami, poglądami, wierzeniami, wartościami, normami czy społecznie zaprobowanymi sposobami postępowania. Tradycja jest dziedzictwem tworzoną przez stulecia, zarazem tak doniosłym, że warunkującym istnienie narodu. Naród bez tradycji lub odwracający się od tradycji zatracą własną tożsamość i w konsekwencji ginie, ponieważ nie ma fundamentu, wzorca, stałego punktu odniesienia, w oparciu o który mógłby budować przyszłość. Stąd liczne postulaty ochrony, podtrzymywania i pielęgnowania tradycji jako jednej z najcenniejszych wartości dla każdego społeczeństwa.

Do zagadnienia tradycji Kaczmarski podchodzi w sposób przewrotny, posługując się w tym celu ulubioną przez siebie kategorią estetyczną ironii jako nadrzędnego kodu poetyckiego. Krzysztof Gajda pisze: „Zjadliwa ironia w tej piosence ogarnia zresztą wiele poziomów, aż do autoironii najwyraźniej przeja-

⁵ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/tradycja/> [24.04.2017].

wiającej się w refrenach”⁶. Ironia literacka, nadrzędna wobec pozostałych rodzajów i technik ironicznych, ogarnia cały utwór, nadając mu określoną wymowę ideologiczną, którą współtworzy ironia udratyzowana, polegająca na oddaniu głosu współczesnym Polakom oraz ironia werbalna, której jaskrawym przykładem jest tytuł piosenki.



Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele* (1785)

Podmiotem lirycznym *Tradycji* poeta czyni naród polski żyjący w czasach komunistycznych, na co wskazują słowa „gnębią nas teraz komuniści”. Z rozpoczynających dwie pierwsze strofy zwrotów (liryka zwrotu do adresata, użycie trybu rozkazującego w czasowniku Spójrzcie) wnioskujemy, że adresatem wypowiedzi mogą być również przedstawiciele naszego narodu, którym podmiot we wzburzonym tonie wyjaśnia przyczyny aktualnej sytuacji politycznej.

Zastosowanie ironii udratyzowanej sprawia, że słyszymy poglądy Polaków, ujawniające ich rozgoryczenie oraz naiwność. *Tradycja* zawiera ogromny ładunek negatywnych emocji. Wypowiedź pełna jest pretensji, oburzenia, oskarżeń, żalów, wyrzutów i niezadowolenia. Rozpoczyna się od apelu „Spójrzcie na królów naszych poczet” stanowiącego pośrednie odwołanie do namalowanego w stuleciu XIX przez Jana Matejkę pocztu królów polskich, który zawładnął zbiorową wyobraźnią Polaków⁷. Pierwsze oskarżenie padające pod adresem królów jest

⁶ K. Gajda, *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli Sarmatia Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*, red. J. Pałacowski, Kielce 2003, s. 256.

⁷ „Ani Bacciarelli na warszawskim zamku, ani Lesser w swoim albumie, ani żaden z plastyków nie zapanował nad wyobraźnią Polaków tak, jak Matejko, gdy pod koniec XIX wieku

na wskroś ironiczne, ponieważ obnaża głupotę podmiotu sprzeciwiającego się tolerancji religijnej („kapłani durnej tolerancji”). Zarzut ten wiąże się z ruchem reformacyjnym, który nasilił się w II poł. XVI w. Odchodząc od wiary katolickiej, poszczególne stany przyjmowały kalwinizm, luteranizm bądź arianizm. Historia Pierwszej Rzeczypospolitej pokazuje, że rzeczywiście byliśmy narodem tolerancyjnym. Konfederacja warszawska z roku 1573 zapewniała wszystkim wyznaniom pokój i zakazywała prześladowań na tle religijnym, co było fenomenem na skalę europejską. Zbigniew Kuchowicz pisze:

Ustawa ta gwarantowała przede wszystkim szlachcie ochronę wolności wyznania, zapewniała różnowiercom dostęp do wszystkich godności, urzędów i dochodów. Wprowadzenie przez konfederację warszawską tolerancji religijnej stanowiło unikalne zjawisko w rozdartej wojnami i prześladowaniami religijnymi Europie. [...] Postanowienia konfederacji warszawskiej włączono do tzw. artykułów henrykowskich, które zaprzysięgali wybierani królowie⁸.

Ta sytuacja uległa zmianie po potopie szwedzkim, który wywołał falę nienawiści wobec wrogów-innowierców, czego konsekwencją był m.in. dekret o banicji arian (1658), zakaz odstępstwa od religii katolickiej oraz wykluczenie dysydentów z piastowania ważnych funkcji państwowych⁹. Powrót do tolerancji nastąpił wraz z uchwaleniem Konstytucji 3 maja, która zapewniała wszystkim odłamom religijnym pełną swobodę, choć religię rzymskokatolicką uznawała za wyznanie panujące¹⁰.

Drugi zarzut pod adresem królów dotyczy ich wyglądu zewnętrznego, który ma ujawniać „katalogi zbroczeń/ Niesionych z Niemiec, Włoch i Francji!” Źródła zbroczeń rzeczywiście dopatrywano się w krajach Europy zachodniej (stąd np. nazwa ‘franca’, ‘francuska choroba’ na określenie choroby wenerycznej)¹¹.

stworzył własną – i odtąd już naszą, ogólnonarodową – wizję pocztu władców Polski” – S. Kobyliński, *Tajemnice pocztu Matejki*, Warszawa 1989, s. 1 nlb.

⁸ Z. Kuchowicz, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1993, s. 221.

⁹ „W 1658 wygnano z Polski arian, w 1668 roku zakazano katolikom, pod karą śmierci, odstępstwa od religii panującej. W 1673 roku sejm postanowił, że indygenty i nobilitacje nie będą nadawane przedstawicielom innego wyznania niż katolickie. W 1733 roku postanowiono wykluczyć dysydentów z wszelkich urzędów oraz funkcji posłów na sejmy i deputatów do trybunału” – *ibidem*, s. 222.

¹⁰ Na temat tolerancji w dobie staropolskiej zob. J. Tazbir, *Państwo bez stosów i inne szkice*, Kraków 2000, s. 9–250; idem, *Reformacja – kontrreformacja – tolerancja*, Wrocław 1996, s. 57–126.

¹¹ Katalog staropolskich zbroczeń (głównie seksualnych) omawia J. Tazbir. Pisze też o królach polskich oskarżanych o zbroczenia seksualne – zob. idem, *Dewiacje obyczajowe*, [w:] idem, *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 251–258.

Wzmianka o Niemcach i Francji może też odnosić się do władców elekcyjnych. Krótkotrwałe panowanie Francuza Henryka Walezego, zakończone niechlubną ucieczką, przyniosło falę ksenofobii oraz nieufności¹². Na tronie polskim nie zasiadał żaden Włoch (żoną Zygmunta Starego była Włoszka Bona Sforza). Mieliśmy dwóch królów z saskiej dynastii Wettynów – Augusta II Mocnego (1697–1733) oraz jego syna Augusta III Sasa (1733–1763). Podmiot liryczny nie wymienia jednak żadnego z władców bezpośrednio, ale oskarża ich ogólnie o lubieżność, głupotę, brak racjonalnej oceny rzeczywistości, rozważa politycznej, troski o polską rację stanu. W kontekście tego katalogu zarzutów należy przypomnieć, że królowie zasiadający na naszym tronie nigdy nie mieli władzy absolutystycznej. W rzeczywistości ich pozycja stopniowo malała, począwszy od bezpotomnej śmierci Zygmunta Augusta. *Pacta conventa*, artykuły henrykowskie oraz cały system przywilejów szlacheckich skutecznie ograniczały, niekiedy wręcz uniemożliwiały im sprawowanie realnej władzy w państwie¹³.



Jan Piotr Norblin, *Krzykacz sejmikowy*

W podsumowującym pierwszą zwrotkę refrenie ironia przeradza się w autoironię demaskującą absurdalność i groteskowość wysuwanych zarzutów. Królowie (z których ostatni abdykował w 1795 r.) obwiniani są nawet o sojusz Hitlera

¹² Zob. *Krótką historia...*, s. 117–126.

¹³ O stuleciu siedemnastym H. Olszewski pisze: „Epoka, która [...] wielu krajom Europy przyniosła ugruntowanie absolutystycznej władzy monarchy, w Polsce zaznacza się systematycznym słabnięciem pozycji królewskiej. Roztopiała się ona w prerogatywach sejmu, w uprawnieniach rad senatorskich i kompetencjach poszczególnych ministrów, przechodziła na rzecz sejmików bądź innych organów władzy państwowej. Początki tego procesu sięgają zresztą poprzedniego stulecia. Wtedy to – po śmierci Zygmunta Augusta – ustanowiono wolną elekcję, wprowadzono artykuły henrykowskie i *pacta conventa*, ograniczono władzę sądową monarchy przez utworzenie trybunałów jako sądów najwyższej instancji dla szlachty, a także wyjęto skarb państwa spod kontroli królewskiej. [...] Słabła pozycja władcy jako najwyższego zwierzchnika sił zbrojnych” – idem, *Ustrój polityczny Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. J. Tazbir, Warszawa 1977, s. 61–62.

i Stalina, który przecież miał miejsce w XX w. Mowa tu o pakcie Ribbentrop-Mołotow z 23 sierpnia 1939 r., określanym mianem 'czwartego rozbioru Polski'.

W kolejnej zwrotce sarkazm podmiotu obraca się przeciwko szlachcie, która pełniła główną rolę w polityce wewnętrznej oraz zagranicznej, a dzięki szeregowi wywalczonych i nieustępliwie respektowanych przywilejów zdominowała wszystkie pozostałe stany. W migawkowych odsłonach opisany został karykaturalny, groteskowo-odrażający wygląd zewnętrzny przedstawicieli stanu szlacheckiego. Żarłocy, opoje, grubasy i piniacze nasuwają skojarzenia z grafikami Jana Piotra Norblina. „Podgolone łby” oraz czuby to aluzja do typowej fryzury szlacheckiej, wąsy – do jednego z najważniejszych atrybutów szlachcica, o którym Jędrzej Kitowicz pisał: „kto się nosił po polsku, musiał oraz utrzymować wąsy, nie mogąc ich golić bez wystrychnienia się na błazna”¹⁴. „Oczy zalepione miodem” przypominają o jednej z głównych naszych wad narodowych, jaką jest pijaństwo. Stanowią nawiązanie do miodów pitnych, które były popularnymi napojami alkoholowymi, postrzeganymi jako zdrowe i sycące¹⁵. Szlachta obwiniana jest o obżarstwo, awanturnictwo, butę, piniactwo i skłonność do bójek („Do szabel przyrośnięte pięści”¹⁶). Świadczenia historyczne potwierdzają te cechy¹⁷.

W kolejnym autoironicznym refrenie podsumowującym tę strofę stan szlachecki obarczony został nawet odpowiedzialnością za zło, jakiego niewinny naród polski („myśmy czyści”) obecnie doświadcza ze strony komunistów. Kaczmarek konsekwentnie posługuje się tu techniką ironiczną polegającą na przywoływaniu niedorzecznych poglądów rzekomo branych na serio.

Trzecia strofa stanowi kontynuację szeregu oskarżeń wysuwanych pod adresem szlachty. Tym razem dotyczą one głupoty politycznej oraz prywaty objawiającej się w zrywaniu sejmów i zawziętym strzeżeniu przywilejów stanowych. Zrywanie sejmików i sejmów, które doprowadziło do rozkładu politycznego państwa,

¹⁴ J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1970, s. 467.

¹⁵ „Do połowy XVII wieku miód stanowił jeden z podstawowych napojów alkoholowych, sprzedawano go z reguły w gospodach. [...] Miody pitne przyprawiano ziołami lub korzeniami. [...] O miodzie mówiły liczne przysłowia, np.: «Kto miód pije, długo żyje», «Miód lipcowy to lek zdrowy» – Z. Kuchowicz, *op. cit.*, s. 85–86.

¹⁶ J. Kitowicz pisze: „Szablą jeden drugiemu obciął rękę, wyciął gębę, zranił głowę, krew zatem dobyta z adwersarza tamowała zawziętość” – idem, *op. cit.*, s. 467.

¹⁷ „Inna znamienna cecha ówczesnych to gwałtowność, popędlliwość, słowem niezwykle silne reakcje emocjonalne. Znajdowali się często w stanie afektu, któremu towarzyszyło osłabienie kontroli rozumu nad zachowaniem, silne podniecenie, wzburzenie. Tego rodzaju stany można zaobserwować tak u największych panów, szlachty, księży, jak i chłopów, służby, parobków. W stanie afektu szlachcic porywał się do szabli czy obucha, mieszczanin do noża, a chłop do pałki” – Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 160. Zob. również *Pamiętniki* J. Ch. Paska.

było rzeczywiście jednym z najpoważniejszych problemów ustrojowych Pierwszej Rzeczypospolitej¹⁸. Prawo zerwania sejmiku dawał szlachcie przywilej *liberum veto*, identyfikowany ze stanową wolnością, a zarazem ograniczający pozycję króla, permanentnie podejrzanego o tendencje absolutystyczne. *De facto* na sejmikach magnaci wykorzystywali ten przywilej do przekupywania naiwnej szlachty, paraliżowania działań przeciwników politycznych oraz rozgrywania własnych interesów. Henryk Olszewski pisze:

[*Liberum veto* – M. K.] stanowiło środek zabezpieczenia szlacheckich prerogatyw stanowych i klasowych, konsekwencją kryzysu ustroju, kolejny krok naprzód do dalszego uwstecznienia stosunków w kraju. Będąc produktem rozwoju historycznego, który doprowadził ostatecznie do przewagi magnackich koterii, stało się potężnym orężem walki politycznej pomiędzy tymi koteriami. [...] wolne prawo sprzeciwu w niemałej mierze spowodowało podkopanie samego sejmiku¹⁹.

Od połowy XVII wieku rozpoczął się powolny rozkład zarówno sejmików ziemskich²⁰, jak i sejmiku. Pierwszy sejm został zerwany w roku 1652 przez posła Władysława Sicińskiego, w kolejnych latach to negatywne zjawisko nasiliło się, aż wreszcie sparaliżowało całkowicie funkcjonowanie jednego z najważniejszych organów państwowych. O sejmikach za czasów Augusta III Sasa Jędrzej Kitowicz pisze:

Dobry pan ze wszech miar August III był tak nieszczęśliwy, że za jego panowania trzydziestoletniego żaden sejm nie doszedł. Do zerwania sejmiku nie zażywano osób rozumem i miłością dobra publicznego obdarzonych, bo też tego i nie potrzeba było. Lada poseł ciemny jak noc, utrzymany tym końcem na sejmiku posłem przez partycję Czartoryskich, nie szukając pozornych przyczyn, odezwał się w poselskiej izbie: „Nie ma zgody na sejm!” – i to było dosyć do odebrania wszystkim mocy sejmowania²¹.

¹⁸ Na temat funkcjonowania sejmiku i sejmików zob.: H. Olszewski, *op. cit.*, s. 65–86.

¹⁹ *Ibidem*, s. 70–73.

²⁰ O sejmikach H. Olszewski pisze: „Obowiązywała na nich zasada jednomyślności; brak było ściślej określonego regulaminu pracy; zaściankowy partykularyzm uczestników bezustannie powodował prymat interesu prywatnego i dzielnicowego nad dobrem publicznym i ogólnopolską racją stanu. Od połowy stulecia [XVII – M.K.] rozpoczął się postępujący szybko proces zrywania sejmików, sprawiając, że faktycznie władza poczęła się wymykać również z rąk sejmikującej szlachty [...]. Sejmiki w XVII wieku stanowiły w coraz większej mierze narzędzie w rękach poszczególnych grup magnatów, ich rodzin i ich koterii” – *ibidem*, s. 85.

²¹ J. Kitowicz, *op. cit.*, s. 577.

Magnacka buta oraz prywata szlachty doprowadziły do ostatecznego rozkładu sejmu, co było jedną z istotnych przyczyn utraty niepodległości. Marek Borucki niemoc sejmu u schyłku Pierwszej Rzeczypospolitej podsumowuje słowami:

Jeśli te wszystkie choroby polskiego parlamentaryzmu drugiej połowy XVII i pierwszej XVIII wieku podsumujemy, otrzymamy obraz sejmu bezsilnego i niezdolnego do kierowania państwem, a więc organu, którego funkcjonowanie zamiast wzmacniać, osłabiało państwo i doprowadziło do ostatecznego upadku²².

Sytuacja polityczna szlachty na tle ówczesnej Europy stanowiła swego rodzaju kulturowy fenomen. W żadnym kraju nie było stanu, który wywalczyłby tak liczne przywileje, wolności, swobody obywatelskie czy dostęp do sprawowania władzy²³. Z tego względu krytyce szlachty podmiot liryczny piosenki poświęca obszerne miejsce, naiwnie obarczając ją odpowiedzialnością za losy współczesnego pokolenia Polaków. Wystarczający powód do wyrzeczenia się przodków stanowią takie ich cechy, jak brak miłości ojczyzny, krótkowzroczność, egoizm, buta, pijaństwo, obżarstwo, uporczywe trwanie przy wywalczonych prawach.

Dwuwers *Tradycji* mówiący o tłumie idącym za lawetą nasuwa problemy interpretacyjne. Nie zostało wprost powiedziane, czy mowa o Polakach czasów Pierwszej Rzeczypospolitej, czy może o każdym tłumie, który bezwolnie, bezrefleksyjnie, ślepo i nieświadomie podąża za złymi przywódcami. Tłum kojarzony jest bowiem z głupotą, biernością, naiwnością, łatwowiernością, ale zarazem z ogromną, ślepą siłą, którą można sprytnie pokierować. Tłum podąża za lawetą, co sugeruje, że został wpłątany w jakiś konflikt zbrojny.

Oburzony postępowaniem przodków naród (użycie zdań wykrzyknikowych) kategorycznie zrywa z niechlubną przeszłością:

Nie, to nie nasi antenaci!
Nie mamy z nimi nic wspólnego!

Kolejny fragment piosenki, rozpoczynający się od ekspresywnego wykrzyknienia „Nie będą nam ułani – braćmi”, nie wiąże się z poprzednim, ale niespodziewanie przenosi nas w czasy Drugiej Rzeczypospolitej. Wzmianka o Józefie Piłsudskim oraz ułanach, których naród również stanowczo i zdecydowanie się wyrzeka, nie doczekała się żadnej argumentacji ani wyjaśnienia. Można odnieść wrażenie, że w swojej logice uporczywego szukania winnych podmiot się wreszcie zagubił. Ironia poetycka obnaża tym samym głupotę pustej retoryki, pozbawionej racjonalnego uzasadnienia. Zaskoczenie odbiorcy budzi jednak niezrozumiały fakt oskarżania nawet tego pokolenia Polaków, które po 123 latach niewoli narodowej wywalczyło wreszcie upragnioną wolność. Rzekome przewinienia ułanów

²² M. Borucki, *Sejmy i sejmiki szlacheckie*, Warszawa 1972, s. 262.

²³ Zob. J. Maciszewski, *Spółeczeństwo*, [w:] *Polska XVII wieku...*, s. 136.

skwitowane zostały ogólnikowym frazesem rażącym niedorzecznością i polityczną naiwnością:

To ich historia temu winna,
Że nasza będzie całkiem inna.

Ta inność, stanowiąca konsekwencje odcięcia się Polaków od własnej przeszłości, została opisana w zwrotce ostatniej, podsumowującej negatywne skutki szukania winnych w poprzednich pokoleniach. Zapomnienie wojen, powstań narodowowyzwoleńczych oraz patriotów, którzy walczyli i ginęli w imię miłości ojczyzny, wiąże się z postawą uległości i konformizmu. Zgoda na „narodowe byle trwanie” oraz akceptacja „namiestniczego tronu”, stanowiącego symbol ucisku obcej władzy, nie przynoszą jednak upragnionej satysfakcji, ale wstyd, zrodzony ze świadomości miernoty współczesnych. Gorzka ironia przeradza się w sarkazm skierowany przeciw oportunizmowi, bierności, absurdalnemu szukaniu winnych oraz odcinaniu się od tradycji. W dwuwersie kończącym piosenkę słyszymy wreszcie echo śpiewu agresywnie i naiwnie oskarżanych przodków. Parafraza hymnu narodowego ma uświadomić prawdę o tym, że ojczyzna istniała tak długo, dopóki poprzednie pokolenia nie wahały się za nią walczyć i poświęcać dla niej najcenniejszej wartości – własnego życia.

Głęboko ironiczna w swej wymowie piosenka *Tradycja* zawiera poważną refleksję dotyczącą rozumienia oraz wartościowania historii i tradycji narodowej. Kaczmarek celowo w kreacji podmiotu zbiorowego stosuje zabieg ironii udramatyzowanej, by poglądom niezadowolonych Polaków nadać kształt groteskowo-hyperboliczny, obnażający ich naiwność, płytkość oraz wielką szkodliwość. Sfrustrowany naród, niezadowolony z obecnego stanu rzeczy i nieumiejący wziąć za aktualną sytuację odpowiedzialności, nie potrafi dostrzec własnych błędów. Bezradność oraz apatia prowadzą do uporczywego szukania winnych w poprzednich pokoleniach. Ukazane są one stronniczo, chociaż ich negatywne cechy zostały wydobyte w większości poprawnie (jak np. przywary stanu szlacheckiego). Cechą myślenia podmiotu jest jednostronność – nie potrafi on dostrzec żadnych pozytywnych aspektów w polskich władcach, szlachcie czy ułanach. Neguje nawet te wartości, którymi mamy prawo się szczycić (np. tolerancję religijną, rolę ułanów i Józefa Piłsudskiego w odzyskaniu niepodległości). Milczy o wielkich, szczytnych wydarzeniach i postaciach naszej historii. Zarzuty padające pod adresem minionych pokoleń są ironiczne i absurdalne. Obarczanie królów, szlachty czy ułanów odpowiedzialnością za aktualną sytuację polityczną jest przecież działaniem skrajnie nielogicznym, ponieważ takie podejście historiozoficzne nie prowadzi do niczego dobrego, ale wpędza we frustrację i marazm. Janusz Tazbir pisze:

Wojna trzydziestoletnia o wiele dotkliwiej spustoszyła Niemcy niż bunt kozackie, a następnie najazdy szwedzkie, moskiewskie, tatarskie i siedmiogrodzkie uczyniły to były z Polską. Tymczasem historiografia niemiecka okres zamknięty latami 1618–1648 rozpatruje wyłącznie przez pryzmat XVII stulecia, nie obarczając go winą za późniejsze nieszczęścia Niemiec. I u nas byłaby zapewne z potopem podobna sprawa, gdyby nie rozbiory. Pod ich wpływem zaczęto w pokładach dziejów coraz głębiej szukać przyczyn narodowej katastrofy (podobnie zresztą, gdyby nie długi okres niewoli, mitem przedmurza zajmowałiby się wyłącznie specjaliści od wojen polsko – tureckich)²⁴.

Tradycję Jacka Kaczmarskiego można interpretować w kontekście historycznym czasów komunistycznych, ale uprawnia ona również do refleksji głębszej, wykraczającej poza określony moment dziejów. W dziedzictwie poprzednich pokoleń należy dostrzegać nie tylko złe, ale też dobre strony, ponieważ jedynie takie spojrzenie nie zniekształca prawdziwego obrazu przeszłości. Naród nie może i nie potrafi wyrzec się własnej historii, gdyż silnie utrwalona została w mentalności zbiorowej, przez co kieruje społecznymi zachowaniami. Tradycja historyczna nie powinna jednak stanowić piętna uniemożliwiającego współczesnym pokoleniom branie odpowiedzialności za aktualny stan państwa.

²⁴ J. Tazbir, *Kultura polskiego baroku*, Warszawa 1986, s. 75.

Zakończenie: Dialog Jacka Kaczmareckiego z tradycją i kulturą Pierwszej Rzeczypospolitej

Erudycyjna, subiektywna interpretacja postaci oraz wydarzeń historycznych

Jan Błoński o znaczeniu przywoływania kultury szlacheckiej w literaturze współczesnej napisał:

Czy polski pisarz, artysta, intelektualista może się dziś jeszcze powołać na szlachecką tradycję? Chyba tylko pod warunkiem, że weźmie ją w ironiczny lub sentymentalny sposób. [...] Szlachecki heros, zabijaka, sobiepan, oryginał, trefniś nawet, stał się doskonale egzotyczny. Jego wartości mogą jeszcze krążyć w obiegu kulturalnym. Zostają jednak z reguły nacechowane piętnem nieaktualności¹.

Odniesienie tej myśli do twórczości Jacka Kaczmareckiego pozwala zarówno na ukazanie obecnej w niej sentymentalnej nuty, przejawiającej się w tęsknocie za bezpowrotnie utraconą Sarmacją – „ziemią szczęśliwą”, jak i żywiołu ironii jako podstawowej kategorii estetycznej wykorzystanej w dialogu z przeszłością. Pomimo że kultura szlachecka jest dziś egzotyczna i nieaktualna, refleksja nad nią zajmuje wyjątkowo ważne miejsce w dorobku literackim poety, ponieważ stanowi fundament jego rozważań nad takimi hasłami wywoławczymi, jak Polska, polskość, naród, tradycja czy historiozofia. Przywołanie historycznego kostiumu i staropolskiego sztafazu kulturowego nie służy jedynie erudycyjnym popisom artysty, ale znajduje głębokie uzasadnienie w ukazaniu źródeł myślenia o ojczyźnie, w spojrzeniu na bieg historii jako cyklicznych powrotów archetypowych wydarzeń, sytuacji czy wzorców zachowań oraz w uniwersalnej medytacji nad człowie-

¹ J. Błoński, *Gombrowicz a ethos szlachecki*, „Teksty” nr 4/1974, s. 117.

czeństwem. Pomimo upływu czasu *conditio humana* niewzruszenie trwa w swych podstawowych cechach – zmieniają się jedynie epoki historyczne, ale człowiek wraz ze swoimi pragnieniami, aspiracjami i ograniczeniami pozostaje taki sam.

Do podstawowych wyznaczników spojrzenia Kaczmarek na czasy przedrozbiorowe należy erudycja idąca w parze ze skrajnie subiektywną interpretacją. Rozczytywanie sensu licznych nawiązań kulturowych obecnych w jego piosenkach uświadamia, że poeta zawsze dobrze wie, o czym pisze, ponieważ nawet subtelne aluzje znajdują swoje odniesienie do minionych wydarzeń czy faktów w źródłach historycznych. Kaczmarek daje prawdziwy popis znajomości historii oraz kultury materialnej i umysłowej Pierwszej Rzeczypospolitej, swobodnie przywołując rekwizyty, postaci, obrazy i wydarzenia z przeszłości. Artystyczną wizję umiejętnie uwiarygodnia przez zastosowanie licznych chwytów literackich, takich jak przykładowo stylizacja językowa, liryka roli, liryka maski czy prozopopeja. Przywołane postaci z przeszłości przemawiają własnym głosem, odślaniając przed czytelnikiem właściwy sobie sposób postrzegania, rozumienia i oceniania rzeczywistości. Poeta buduje sugestywny obraz kultury epok dawnych literacko przetworzonej, ale zarazem posiadającej niekwestionowany walor autentyzmu. Erudycja Kaczmarek idzie w parze z talentem, przejawiającym się w umiejętności oddawania klimatu minionych czasów oraz z intelektualną błyskotliwością, której wyrazem są nowatorskie, śmiałe reinterpretacje mitów, powszechnie znanych wydarzeń i utrwalonych schematów mentalnych. Dlatego należy jego poezję czytać wyjątkowo uważnie oraz czujnie, by poprawnie rozumieć sens obecnej w niej złożonej materii kulturowej.

Kulturę Pierwszej Rzeczypospolitej Kaczmarek przepuszcza przez filtr śmiałej, subiektywnej i stronniczej interpretacji, do której ma pełne prawo zarówno jako człowiek, jak i artysta słowa. Jest świadom tego prawa i często z niego korzysta, swobodnie dostosowując je do własnych koncepcji twórczych². Subiektywizm spojrzenia nie idzie jednak w parze z potrzebą jawnego wyjaśniania odbiorcom własnych przemyśleń, opinii i sądów. Poeta zasadniczo swojego zdania nie ujawnia wprost, ukrywając je za poglądami licznie przywoływanych osób lub za wymową opisywanych zdarzeń. Celowo zwodzi odbiorców, ponieważ zakłada lekturę uważną i intelektualnie wymagającą. Obliguje tym samym czytelnika do wysiłku mającego na celu odróżnienie jego poglądów od ideologii, z którą nieustannie prowadzi twórczy dialog. Nawet za cenę niezrozumienia nie upraszcza rzeczywistości, ale pokazuje ją z wielu punktów widzenia. Burzy utrwalone stereotypy odbioru, łamie kody, odwraca toposy, zmienia nastroje, zdobywa się na ironiczny dystans bądź wrażliwą nutę sentymentalizmu. Fascynuje go i urzeka egzotyczny, zarazem pociągający w dzisiejszych czasach mit Sarmacji jako ziemi

² Zob. wypowiedź J. Kaczmarek o nadużyciu historii nawrócenia Jeremiego Wiśniewieckiego, s. 147.

szczęśliwej, przestrzeni arkadyjskiego bytowania w pokoju wewnętrznym oraz ładu moralnym, ugruntowanym w praworządności władzy, mądrości uczonych, tolerancji religijnej, szacunku wobec ludzkiej pracy oraz poczuciu powszechnej sprawiedliwości. *Terra felix*, sugestywnie opisana w piosence *Na starej mapie krajobraz utopijny*, to raczej wytwór kreacji artystycznej niż realnego świata, obraz fikcji literackiej złożonej z nadziei i tęsknoty za poczuciem sensu i harmonii bytu. Pomimo że ziemia szczęśliwa jest jedynie namalowanym na mapie utopijnym krajobrazem, stworzonym z mitycznej koncepcji rzeczywistości, jej pociągający urok wart jest „Wiecznych podróży, pióra i lutni”³.

W piosenkach związanych z kulturą Pierwszej Rzeczypospolitej Kaczmariski ożywia wiele postaci znanych z historii Polski i Europy, które są nośnikami określonych wartości, poglądów i postaw życiowych, aprobowanych bądź negowanych na płaszczyźnie refleksji etycznej czy historiozoficznej. Są wśród nich m.in. Mikołaj Rej, Jan Kochanowski, Stańczyk, królowa Bona, Jeremi Wiśniowiecki, Henryk Walezy, Tadeusz Rejtan, Stanisław August Poniatowski, caryca Katarzyna II, Nikołaj Repnin, targowiczanie zdrajcy narodu. Odczytanie indywidualnego stosunku poety do tych postaci wiąże się przede wszystkim z poprawnym dekodowaniem żywiołu ironii jako głównej zasady widzenia świata. Przykładowo Jan Kochanowski to archetyp spełnionego artysty, mędrca, który po latach burzliwych i różnorodnych doświadczeń, zarówno dobrych, jak i złych, rozumie wreszcie, czym jest mądrość i wartość istnienia oraz potrafi z umiarem korzystać z uroków świata. Spuścizna czarnolesska nie przestaje fascynować, uwodząc wyjątkowym czarem zarówno samej osoby Kochanowskiego, jak i geniuszu jego arcyzmu, dlatego przywoływanie jej i utożsamianie się z postawą życiową największego naszego renesansowego poety stanowi świadectwo złożonego mu hołdu. Mikołaj Rej natomiast to dla poety reprezentant co prawda harmonijnie uporządkowanej ideologii ziemiańskiej, nijak niestety nie przystającej do mentalności człowieka dzisiejszych czasów. Można oczywiście zachwycić się jego stabilną, spójną aksjologicznie wizją doczesności prowadzącej do wieczności, ale rozmowa z nim przybiera tony ironiczno-oskarżycielskie, przemieszane z nutą żalu oraz tęsknoty za na zawsze utraconą krainą szczęścia i moralnego ładu. Arkadia Rejowego bytowania doczesnego, wiodącego ku niebiańskiej wieczności, nie pasuje do współczesnej kondycji ludzkiej, uwikłanej w sprzeczności i problemy często nieznające łatwego rozwiązania oraz religijnej wykładni. Pomimo polemik z naiwnym optymizmem mitu szczęśliwości ziemiańskiej, zarówno spuścizna Reja, jak i Kochanowskiego, dla Kaczmarskiego stanowią stałe punkty odniesienia oraz korzenie polskiej kultury i literatury pięknej, o których należy pamiętać z tego względu, że budują naszą narodową tożsamość.

³ J. Kaczmariski, *Na starej mapie krajobraz utopijny*, [w:] idem, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 504.

Cały szereg postaci historycznych obecnych w piosenkach Kaczmarek ma ukazać uniwersalizm kondycji ludzkiej, rozpiętej na bardzo szerokiej skali oscylującej między wielkością a małością, siłą a słabością, bohaterstwem a tchórzostwem, prawdą a kłamstwem itp. Stają się one archetypami zachowań oraz postaw typowych dla człowieka niezależnie od czasów, w których przyszło mu żyć. Poeta w ironicznie-szyderczym tonie opisuje konwersję Jeremiego Wiśniowieckiego, stanowiącą w piosence wyraz politycznych i osobistych aspiracji kresowego magnata. Z sarkazmem przedstawia w *Krótkiej historii nawiązania stosunków polsko-francuskich* sylwetkę Henryka Walezego, którego panowanie, zakończone haniebną ucieczką, ośmieszyło majestat Rzeczypospolitej i obnażyło niedoskonałości jej systemu demokratycznego. Nie szczędzi złośliwości pod adresem carskiego ambasadora Nikołaja Repnina, uosabiającego w *Rejtanie*... archetyp wszelkich najgorszych cech urzędnika, takich jak amoralność, prymitywizm, przebiegłość czy serwilizm. W Katarzynie II (*Sen Katarzyny*) widzi symbol okrutnych cech władczyni absolutnej, nieumiarkowanej w pragnieniach i zachciankach, wyniosłej, pysznej, niewyżytej seksualnie, pełnej buty i pogardy, bez skrupułów realizującej własne cele i kaprysy⁴. Kreacja ostatniego z królów polskich, Stanisława Augusta Poniatowskiego, o którym Kaczmarek pisał pracę magisterską, również pełna jest szyderstwa. Nieudolny władca, całkowicie uzależniony od carycy, lękliwie kryjący się w pałacowych komnatach czy pokornie odczytujący podyktowany mu przez rosyjską agenturę akt abdykacji, nie budzi litości, ale wywołuje oburzenie oraz odrazę.

Są też w poezji Kaczmarek ludzie wielcy, postaci sztandarowe, archetypy bohaterstwa i patriotyzmu, ale poeta konsekwentnie unika pisania o nich w stylu patetycznym. Patos daleki jest jego artystycznej wizji, stroniącej od wysokich tonów, mających często w dzisiejszych czasach sztuczny wydźwięk. Dlatego heroiczną postać Rejtana poznajemy z punktu widzenia naszego wroga, który przedstawia go jako oszusta i naiwniaka, nieprzestrzegającego politycznych reguł dobrego tonu. Podobnie Hugo Kołłątaj będzie „mnisim lisem”, a Tadeusza Kościuszkę ujrzymy jedynie w migawkowej scenie dramatycznej rozmowy z królem (*Ostatnia mapa Polski*).

Indywidualny stosunek artysty do postaci historycznych, wykreowanych z materii literackiej, wielokrotnie nie jest wyrażany otwarcie, ale ujawnia się w żywiole ironii, któremu podporządkowana jest kreacja podmiotu (np. liryka

⁴ „Postać Katarzyny Wielkiej była chyba dla Kaczmarek najdoskonalszym wcieleniem zła absolutyzmu, a przynajmniej można to sobie wyobrazić rozważając sposób, w jaki złowrogi fantazmat rosyjskiej imperatorowej ciąży na niemal wszystkich tekstach poety, dotyczących polskiego oświecenia” – M. Lisecka, „Wiedziałem, że to się tak skończy”. *Jacek Kaczmarek o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”*, [w:] „Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u, red. E. Paczoska, D. Osiński, Warszawa 2013, s. 125.

roli, liryka maski), adresata, wymowa sytuacji lirycznej oraz cały szereg środków poetyckich (np. persyflaż). Przykładowo sąd na temat królowej Bony wypowiada Stańczyk, odrażającą kreację Katarzyny II poznajemy dzięki niej samej, opisując swój sen, a groteskowo-karykaturalną postać Repnina ujawnia jego raport. Tego typu poetyka sprawia, że nie można utożsamiać poglądów ożywianych postaci z przekonaniami samego Kaczmareckiego, który lubi dystansować się, zmieniać punkty widzenia i nieustannie wytrącać czytelnika z uproszczonych schematów odbioru tekstu.

Galeria ożywionych postaci pokazuje, że na bieg historii składają się dzieje ludzi wielkich i nikczemnych, bohaterów i tchórzy, patriotów i zdrajców, którzy byli, są i będą w każdym narodzie oraz we wszystkich pokoleniach. Uwikłani w łańcuch wydarzeń, skonfrontowani z trudną rzeczywistością, objawiają prawdę o złożonej kondycji człowieczeństwa, skłonnej zarówno do zła, jak i przejawów dobra. Jedni w imię najświętszych wartości potrafią ponosić najwyższe ofiary. Inni, załęknieni bądź kierowani prywatą, przegrywają życie i dobre imię, a tym samym bezpowrotnie tracą szacunek u potomnych. Historia może ich rozliczyć jeszcze za ich życia, bo przecież tłum ma moc ukarania zdrajców (*Wieszanie zdrajców...*), jednak o wiele większą siłę oddziaływania ma poeta, subiektywnie oceniający minione fakty, a tym samym modelujący kształt mentalności zbiorowej, budowanej na przesłaniu dzieła literackiego. Kaczmarecki świetnie zdaje sobie sprawę z reguł rządzących odbiorem literatury pięknej, której wymowy przeciętny czytelnik nie konfrontuje z faktami historycznymi. Dlatego burząc mity zakorzenione w zbiorowej mentalności, jednocześnie z fikcyjnej materii literackiej oraz indywidualnej wrażliwości buduje subiektywne *imaginarium* Wielkiej Historii.

Oprócz przywołania konkretnych postaci z dziejów Pierwszej Rzeczypospolitej, Kaczmarecki ożywia szlachtę polską jako zbiorowość mającą największy wpływ na kształt polityki i kultury doby staropolskiej. Oddaje jej głos, by przemówiła np. w *Dobrych radach Pana Ojca, Elekcji czy Rokoszu* bądź każe współczesnym podejmować dialog z relikami kultury sarmackiej (*Z XVI-wiecznym portretem trumiennym – rozmowa, Tradycja, Nad spuścizną po przodkach deliberacje, O zachowaniu przy stole*). Podobnie jak w przypadku przywoływanych postaci historycznych, także w kreacji ogółu szlachty swoich opinii nie ujawnia wprost, ale pośrednio, wykorzystując w tym celu ulubioną przez siebie kategorię ironii oraz lirykę roli. Ogólnie stan szlachecki oceniony został negatywnie. W piosenkach uporczywie nawraca myśl o poważnych wadach szlachty, wśród których są: prywatą, pieniactwo, warcholstwo, ksenofobia, ciemnota, zacofanie, dewocja, naiwna pewność siebie, egoizm, sobiepaństwo, pijaństwo itp. Poeta potrafi jednak docenić takie wartości stanowe, jak barwność życia, honor czy znaczenie danego słowa, za którymi można, w dzisiejszych czasach dewaluacji podstawowych pojęć moralnych, tęsknić i których można przodkom zazdrościć. Migawkowe obrazy

z życia szlachty, „czuby, wąsy, brody, brwi,/ Do szabel przyrośnięte pięści” utrwalone w poezji Kaczmarskiego, znajdujące liczne paralele w źródłach historycznych oraz ikonograficznych, współtworzą wyjątkowo wierny, a zarazem sugestywny obraz mentalności i obyczajowości stanowej, zbudowanej na fundamencie ideologii sarmackiej.

Ważną grupę piosenek stanowią teksty odwołujące się bezpośrednio bądź pośrednio do tragicznego końca Polski szlacheckiej, co stanowi świadectwo nie tylko żywego zainteresowania poety historią, ale również rangi przywiązywanej do opisywanych oraz komentowanych faktów (*Rejtan, Wieszanie zdrajców na rynku warszawskim...*, *Ostatnia mapa Polski, Krajobraz po uczie, Requiem rozbiorowe*⁵). W obrazach upadku Pierwszej Rzeczypospolitej Kaczmarski daleki jest od idealizacji naszego narodu. Konsekwentnie odżegnuje się od martyrologicznego patosu, mesjanistycznej spuścizny romantyzmu i Sienkiewiczowskiego ‘krzepienia serc’. Medytacja nad burzliwymi, bolesnymi i wstydliwymi wydarzeniami końca osiemnastego wieku obnaża patologie społeczne i pokazuje przyczyny rozbiorów, takie jak brak narodowej jedności, prywata, bierność władzy królewskiej, chwiejność polityczna i zacofanie szlachty („skłócony naród, król niepewny, szlachta dzika”), nieudolność elit rządzących itp. Poeta zasadniczo jednak unika bezpośredniego wygłaszania jaskrawych sądów wartościujących, konsekwentnie zachowując dystans dojrzałego ironisty. Ta postawa wiąże się ze świadomością bezradności, a także ze sceptycyzmem poznawczym, każącym dostrzegać złożoność i nieuchronność biegu Wielkiej Historii. Do głównych cech jego pióra należą tym razem pasja satyryczna oraz umiejętność rozumienia rzeczywistości z wielu punktów widzenia. Potrzeba oddania skomplikowanej natury opisywanych zjawisk skłania go do kreowania sugestywnych obrazów z przeszłości, które same przez się, dramatyczną wymową, bezpośrednio przemawiają do odbiorcy. Jak w kalejdoskopie przesuwają się przed oczyma czytelnika migawkowe sceny z historii – moment pierwszego rozbioru, koronacja Stanisława Augusta Poniatowskiego, euforia związana z uchwaleniem Konstytucji 3 maja, rozmowa króla z Tadeuszem Kościuszką w przeddzień bitwy pod Maciejowicami (*Ostatnia mapa Polski*⁶), haniebna śmierć zdrajców wieszanych na szubienicach itp. Odbiorca słyszy racje ludzi tamtych czasów – szlachty planującej rokosz, rozwścieczonego tłumu, chłodnego w swej cynicznej logice Repnina, bezwolnego króla odczytującego akt abdykacji itp. Historia ożywa zreinterpretowana w literaturze, by urzekać sugestywnością artystycznej kreacji.

⁵ Zob. M. Lisecka, *op. cit.*, s. 123–130.

⁶ Według legendy piosenka *Ostatnia mapa Polski* przedstawia autentyczny dialog Stanisława Augusta Poniatowskiego z Tadeuszem Kościuszką.

Żywioł ironii jako postawy twórczej i narzędzia oceny rzeczywistości

Podstawową kategorią estetyczną obecną w poezji Kaczmarek jest wielowymiarowa ironia, pełniąca kluczowe znaczenie w rozszyfrowaniu przesłania jego piosenek. Obliguje ona do lektury uważnej, wrażliwej na dekodowanie ukrytych sensów, co wiąże się często z odchodzeniem od literalnego znaczenia tekstu. Jak podkreśla Michał Głowiński, ironia: „Stawia odbiorcy wyraźne wymagania: musi zostać zidentyfikowana. A jeśli rozpoznana nie zostanie, z reguły powstają znaczące nieporozumienia. [...] Ryzyko nieporozumienia wpisane jest jeśli nie we wszystkie praktyki ironiczne, to w ogromną ich część”⁷.

Piosenki poświęcone kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej ujawniają w całej pełni złożoność tego zjawiska. Nieprzypadkowo Kaczmarek mówił: „solą wszelkiej sztuki jest dla mnie ironia”⁸. Pozwala ona artyście na uzyskanie dystansu poznawczego, wiążącego się z poczuciem wyższości nad kreowanym światem oraz emocjonalnym oddzieleniem od niego⁹.

Kaczmarek konsekwentnie odżegnuje się od koncepcji poety-moralisty, nachalnie dyktującego własne opinie i przekonania. Nie lubi bezpośrednio pouczać czytelnika, dlatego ironia stanowi w jego poezji skomplikowany, ale bardzo wygodny sposób szyfrowania sądów wartościujących o opisywanych zjawiskach. Odbiorca często stawiany jest przed dylematem, w jakim stopniu poglądy autora może utożsamić z wielością opinii postaci nieustannie przywołanych i konfrontowanych w jego twórczości. Zamiast poety-moralisty słyszymy poetę-wielkiego ironistę, wymagającego od czytelnika myślenia, a zarazem dalekiego od narzucania jednoznacznej oceny człowieka i świata.

Kaczmarek z właściwą sobie wirtuozerią swobodnie posługuje się różnymi typami, formami oraz technikami ironicznymi. W pierwszym rzędzie mamy do czynienia z ironią rozumianą jako ogólna zasada twórczości i postawa wobec kreowanej rzeczywistości. Przenika ona znaczną część poezji barda, a dostrzegamy

⁷ M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny*, [w:] *Ironia*, red. idem, Gdańsk 2002, s. 8–9.

⁸ A. Mędrzecka, „*To życie to tylko taka metafora...*” – ironia w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarek, [w:] *„Piosenki prawdziwe”...*, s. 107.

⁹ „Ironista to arystokrata ducha i myśli. Postawa wyższości [...] stanowi wyraz tendencji izolacjonistycznych, a ironia wiąże się nie tyle z odczuciem istniejących sprzeczności, nad którymi podmiot pragnie zapanować, co z potrzebą zamaskowania prawdziwego oblicza, przesłonięcia go zabawą intelektualną, poza jaką tylko równi umysłem i duchem potrafią dostrzec istotę rzeczy” – P. Łaguna, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984, s. 36–37.

ją wyraziście chociażby w takich piosenkach jak: *Jan Kochanowski*, *Rejtan czyli raport ambasadora* czy *Krajobraz po uczcie*. Zakodowane są w niej oceny opisywanych zjawisk, dlatego domaga się cierpliwego deszyfrowania, a zarazem zawsze pozostawia pewien margines niedopowiedzenia i tajemniczości, ponieważ poeta nigdy nie odsłania się przed odbiorcą całkowicie.

Kaczmarek wyczulony jest także na ironię historii i ironię losu, ponieważ ujawniają one nieobliczalność oraz nieprzewidywalność życia, a zarazem często burzą powagę, wprowadzając element absurdu czy groteski. Scena nocnej ucieczki Henryka Walezego, bezskutecznie zatrzymywanego przez oświęcimskiego starostę, jest zarazem pełna dramatyzmu, jak i po prostu komizmu sytuacyjnego. Historia gorzko drwi z polskich panów w chwili, gdy Jeremi Wiśniowiecki przepowiada wstąpienie na tron Michała Korybuta. Ironia historii surowo rozprawia się też ze Stanisławem Augustem Poniatowskim, który otrzymuje koronę od carycy, by wkrótce abdykować również na polecenie Katarzyny II. Przykłady szyderstwa i złośliwości losu uświadamiają bezradność ludzkich planów, stawiając pod znakiem zapytania istnienie dziejowej sprawiedliwości. Zdradcy narodu krótko wiszą na szubienicach, by następnie spocząć w „złoty trumnach”. Życiorysy staropolskich przodków uświadamiają, że wszelkie podejmowane przez człowieka działania, zarówno w dobrej, jak i złej wierze, mogą nieoczekiwanie obrócić się przeciw niemu.

Do ulubionych przez Kaczmarek chwytów literackich należy stosowanie ironii udramatyzowanej, polegającej na całkowitym wycofaniu się poety-ironisty, ale zarazem takim przedstawieniu sytuacji bądź zdarzenia, w którego wewnętrznej strukturze zawarta jest ocena. Poeta oddaje głos danej osobie, by doprowadzić do autokompromitacji własnych poglądów. W takich przypadkach głupota obnaża i kompromituje samą siebie, dlatego wszelki zewnętrzny komentarz odautorski jest zbędny. Widzimy to na przykładzie amoralności Pana Ojca wygłaszającego rady pod adresem syna (*Dobre rady Pana Ojca*), naiwności politycznej szlachty nadużywającej stanowych przywilejów (*Elekcja, Rokosz*), a także narodu ostentacyjnie odcinającego się od własnej przeszłości (*Tradycja*).

Żywioł ironii obecny w piosenkach Kaczmarek ujawnia się również w częstym stosowaniu ironii werbalnej oraz autoironii. Wśród stosowanych przez poetę technik ironicznych wyróżnić możemy: pozorowane rady, zachęty, pochwały (*Dobre rady Pana Ojca*, *Z pasa słuckiego pożytek*), pozorowaną krytykę (*Rejtan, czyli raport ambasadora*), powoływanie się na niedorzeczne poglądy (*Tradycja*) oraz rzekomą obronę ofiary i zgodę z ofiarą (*Nad spuścizną po przodkach deliberacyjnie*). Wszystkie te zabiegi, przez obnażenie zawartego w poetyce tekstu szyderstwa, drwiny, kpiny czy złośliwości, współtworzą waloryzację opisywanych zjawisk.

Wielowymiarowa ironia obecna w piosenkach Kaczmarek służy istotnym celom. Wytrąca czytelnika z lektury schematycznej i bezrefleksyjnej, kojarzy przeciwności (np. grozę z komizmem, powagę z groteską), burzy nie lubiany przez poetę patos, pozwala mu na zachowanie dystansu płynącego z poczucia wyższości oraz prowadzi do rozszyfrowania ukrytej oceny kreowanego świata. Stanowi realizację wielkiej artystycznej potrzeby i pragnienia „wiernego odwzorowania struktury rzeczywistości z uwzględnieniem jej immanentnych antynomii”¹⁰.

Prefiguracyjny model historiozofii

W myśli historiozoficznej Kaczmarek charakterystyczne jest przekonanie o uniwersalizmie kołowo nawracających dziejów. Wszystko, czego doświadcza człowiek współczesny, miało już kiedyś miejsce, więc nie stanowi żadnej nowości, ale jest powtórką mniej lub bardziej przypominającą sytuację czy wydarzenie pierwotne. Taka koncepcja biegu historii nasuwa analogię z rozważaniami starożytnego mędrca Koheleta:

To, co było, jest tym, co będzie,
a to, co się stało, jest tym, co znowu się stanie:
więc nic zgoła nowego nie ma pod słońcem.
Jeśli jest coś, o czym by się rzekło:
„Patrz, to coś nowego” –
to już to było w czasach,
które były przed nami¹¹.

Zmieniają się jedynie pokolenia ludzkie, natomiast historia nieustannie powraca, dlatego analiza przeszłości jest doskonałą matrycą służącą do opisanie współczesności. Czasy minione stanowią prefigurację, czyli zapowiedź wydarzeń przyszłych, będąc ich archetypem, nieustannie powtarzanym w kolejnych konfiguracjach. Wydarzeniami historycznymi rządzą trwałe mechanizmy, których analiza prowadzi do wniosku, że wszystko to, czego ludzie doświadczyli kiedyś, uaktualnia się w kolejnych pokoleniach. W jednym z wywiadów Kaczmarek wyjaśniał:

Kiedy wszystko można było powiedzieć wprost, ja postanowiłem znowu sięgnąć do metafory i do dystansu historycznego, żeby starać się przekonać ludzi, że to, co przeżywają, nie jest czymś nadzwyczajnym i jedynym, tylko pewnym wydarzeniem w szeregu innych, że takich zrywów, rewolucji, momentów nadziei i klęsk w każdym pokoleniu zdarza się przynajmniej jeden czy dwa [...]. Jest nie

¹⁰ *Ibidem*, s. 41.

¹¹ Koh 1,9–10 w tłumaczeniu Biblii Tysiąclecia.

nam dane żyć w wyjątkowym momencie podczas tysiąclecia istnienia polskiej państwowości, nie my akurat jesteśmy najważniejsi na świecie, tylko uczestniczymy w czymś, co ma swoje odpowiedniki, nie mówię analogie, dlatego, że przy wszelkich podobieństwach i łatwości aluzji Rosja a Związek Radziecki to zupełnie coś innego. Natomiast w sensie ludzkim to są mechanizmy bardzo podobne i powtarzające się. I po to sięgnąłem nie tyle po historię, ile po obrazy o historii¹².

Paralele między przeszłością a współczesnością w czasach komunistycznych nakierowywały czytelników na polityczny klucz odbioru tekstów posługujących się kostiumem historycznym. Tak było przykładowo z piosenką *Rejtan...* interpretowaną w kontekście polityki Związku Radzieckiego wobec Polski czy z *Krajobrazem po uczcie*, który nasuwał analogię między królem odczytującym akt abdykacji a Wojciechem Jaruzelskim usprawiedliwiającym wybuch stanu wojennego. Kaczmarek nie sprzeciwiał się temu modelowi recepcji, ale zarazem pragnął przekazać czytelnikom o wiele ważniejszą prawdę. Chciał, by w zdarzeniach indywidualnych, wydawać by się mogło niepowtarzalnych i jednostkowych, umieli dostrzegać uniwersalny wymiar historii i kultury.

Ten model historiozofii nie stanowi *novum*, ponieważ jego obecność zaznacza się już w kulturze staropolskiej. Przykładowo w *Kazaniach sejmowych* (1597) ks. Piotr Skarga opisuje wielorakie paralele między aktualnymi wydarzeniami z dziejów Polski a historią narodu wybranego. Dla królewskiego kaznodziei *Pismo święte* jest doskonałym zbiorem wszelkich możliwych wydarzeń i sytuacji, uaktualniających się w kolejnych epokach. W *Biblii* wszystko już było, a zrozumienie sensu teraźniejszości wymaga posiadania umiejętności alegorycznego klucza lektury. Opisana w *Starym Testamencie* historia narodu wybranego stanowi archetyp, zarazem ponadczasowy model wszelkich sytuacji i wydarzeń, których doświadcza Rzeczpospolita. Figuralna interpretacja *Biblii* pozwala księdzu Skardze na optykę uniwersalną, w której uobecniają się paralele rzeczywistości biblijnej i szesnastowiecznej.

Dla Kaczmareka taką ogólną matrycą wszelkich wydarzeń jest historia – w niej też wszystko kiedyś było, ponieważ minione pokolenia w całej pełni doświadczały rozmaitych wzlotów i upadków, zwycięstw i klęsk, momentów wielkich i czasów pogardy. Krzysztof Gajda trafnie zauważa: „Historia często staje się matrycą dla opisanego aktualnych wydarzeń, lecz dzięki takiemu kostiumowi, wzbogaconemu o bogaty sztafaż kulturowy, procesy te uzyskują wymiar ponadczasowy”¹³.

Poznanie mechanizmów historii nie prowadzi niestety do naprawiania błędów przeszłości. Każde pokolenie, przekonane o wyjątkowości chwili, w jakiej przyszło mu żyć, popełnia te same pomyłki, które były udziałem przodków, ponieważ

¹² <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/rejtan-czyli-raport-ambasadora/> [24.04.2017].

¹³ K. Gajda, *Jacek Kaczmarek – poeta tradycji*, „Polonistyka” nr 3/2005, s. 39.

natura ludzka jest ułomna. W jednym z wywiadów na pytanie Grażyny Preder „Jaki jest twój stosunek do historii? Czy historia jest nauczycielką życia?” Jacek Kaczmarski odpowiedział: „Nauczycielką życia chyba nie jest. Przede wszystkim dlatego, że podlega najróżniejszym manipulacjom. Każdy ją widzi na inny sposób. W moim przekonaniu jesteśmy skazani na powtarzanie błędów naszych ojców”¹⁴.

Świadomość niemożności wpływania na bieg historii wiąże się u Kaczmar- skiego z brakiem nachalnego moralizowania i dydaktyzmu. Poeta wskrzesza ob-razy, postaci oraz fakty z Pierwszej Rzeczypospolitej, by uaktualniły się w czasach obecnych, objawiając cały szereg podobieństw i analogii. Koncepcja prefiguracyj- nego modelu dziejów z założenia sprawia, że wymowa piosenek nie traci na aktu- alności. Ahistoryczny uniwersalizm, budowany w oparciu o багаż erudycji oraz kostium kulturowy, świadczy o wartości poezji Kaczmar- skiego, któremu udało się wykroczyć ponad etykietę poety zaangażowanego, budującego swą artystyczną karierę jedynie w odwołaniu do bieżących wypadków politycznych.

Hermeneutyką wartości: naród – polskość – tradycja

Refleksja o narodzie, polskości oraz tradycji obecna w piosenkach odwołu- jących się do Pierwszej Rzeczypospolitej jest niejednoznaczna, co wynika ze świa- domego zamierzenia twórczego oraz podporządkowanej mu złożonej struktury ironii. Kaczmarski o swojej postawie wobec duchowej spuścizny minionych cza- sów mówił:

Co do *Sarmatii* – zamiar był „miażdżący”, a w miarę pisania i autorefleksji – moje odczucia i przemyślenia zyskiwały na wieloznaczności: trudno zmieszać z błotem i wykpić do cna materię, z której jest się samemu ulepionym i to nie w geście samoobrony, ale obiektywnego osądu. Stąd moja teza o „cechach narodo- wych”, a nie wadach czy zaletach¹⁵.

Ta uwaga adekwatna jest nie tylko do *Sarmatii*, ale także do innych pio- senek poświęconych Pierwszej Rzeczypospolitej. Ich lektura prowadzi do wniosku o nieustannym konfrontowaniu ocen i opinii. Myśl poetycka balansuje pomiędzy zjadliwą krytyką a fascynacją, pomiędzy demitologizacją a mitologizacją. Poeta

¹⁴ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/kniazia-jaremy-nawrocie/> [24.04.2017].

¹⁵ K. Gajda, *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli Sarmatia Jacka Kaczmar- skiego*, [w:] *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*, red. J. Paćłowski, Kielce 2003, s. 247.

nie przyznaje całkowitej racji ani Sienkiewiczowskiej, ani Gombrowiczowskiej wizji historii, ale zarazem w każdej z nich dostrzega część prawdy.

Wywołanie symboli i wartości kultury szlacheckiej nie ogranicza się jedynie do dyskusji nad historią i tradycją, ale również prowadzi do skomplikowanej diagnozy czasów współczesnych. Krzysztof Gajda pisze:

Sarmatia to świat wykreowany z kultury, wystylizowany. Nie jest to jednak pusta zabawa intertekstualna w rekonstruowanie minionego świata. Poeta przywołuje znaki literackie z przeszłości po to, by wypowiedzieć się na temat współczesności, odwołuje się do tradycji, by pokazać rodowód dzisiejszych sytuacji, by wyjaśnić polskość w złożonym procesie kulturowym¹⁶.

W refleksji o narodzie poeta zasadniczo przywołuje jedną warstwę – szlachtę – co jest zrozumiałe z tego względu, że miała ona największy wpływ na historię i kulturę swoich czasów. Surowa krytyka stanu szlacheckiego jest zmaganiem się z mitami narodowymi, a także z zakorzenioną w zbiorowej mentalności wizją polskości oraz tradycji. Demitologizacja obrazu Rzeczypospolitej szlacheckiej wiąże się niewątpliwie ze świadomością tragicznego końca, jakim były rozbiory, stanowiące konsekwencję anachronicznego modelu ustrojowego. Dlatego Kaczmarek wskrzesza obraz szlachcica – zacofanego pieniacza, opoja, konserwatysty uparczywie przywiązanego do przywilejów, skłonnego do sejmikowania, kłótni, wymierzania sprawiedliwości na własną rękę, zakochanego w ideale równości i wolności, przejawiającego wielkopańską dumę oraz pogardę wobec stanów niższych. Żywioł demitologizacji łączy się jednak z potrzebą mitologizacji. Barwność życia szlachty, umiłowanie wolności i honoru, duma, skłonność do narodowych zrywów to przecież wartości, które mają pozytywny wydźwięk.

Poeta nie upraszcza wizji przeszłości, ale nieustannie konfrontuje ją z wieloma punktami widzenia i sposobami rozumienia świata. Jest to konfrontacja trudna, obnażająca narodowe wady i przywary, ale zarazem stanowiąca twórczy rozrachunek z historią. 'Polaków portret własny' objawia się w dychotomiach i kontrastach, dziedziczących dwa modele myślenia o narodzie. Model Sienkiewiczowski, kreowany 'ku pokrzepieniu serc', z charakterystyczną pochwałą rycerstwa spod kresowych stanic, bohaterstwa za cenę życia, spektakularnego gestu, patetycznego uniesienia, zestawiony jest z modelem Gombrowiczowskim, przewartościującym apologetyczno-sarmacką wizję polskości, co widoczne jest przede wszystkim w piosence *Narodu według Gombrowicza obrażanie*¹⁷. Zdaniem K. Gajdy:

Kaczmarek, dzięki umiejętnemu wykorzystaniu techniki kolażu, parafrazuje Gombrowiczowskie przemyślenia na temat polskości, narodowych wad, tak inten-

¹⁶ *Ibidem*, s. 249.

¹⁷ Na temat interpretacji piosenki zob. K. Gajda, *Jacek Kaczmarek w świecie tekstów*, Poznań 2013, s. 204–208.

sywnie obecne w *Dzienniku*, *Wspomnieniach polskich*, *Wędrownkach po Argentynie*, *Rozmowach z Gombrowiczem Dominika de Roux* oraz twórczości *stricto* literackiej, ze szczególnym uwzględnieniem *Trans-Atlantyku*¹⁸.

Dwie odmienne koncepcje Polaków i polskości ujawnia również śpiewany przez Kaczmarzkiego wraz z Jackiem Kowalskim *Polonez biesiadny*. Bohaterstwo posunięte aż do brawury czy religijność połączona z ideą providencjalizmu obecne są w narodzie na równi z tchórzostwem, prywatą, skłonnością do nadużywania alkoholu, kłótniami, sporami oraz z mobilizowaniem się i jednoczeniem jedynie w obliczu zagrożeń.

W rozważaniach o narodzie Kaczmarzski konsekwentnie unika heroizacji, patetyzacji oraz konwencji tyrtejskiej i martyrologicznej. Na galerię przodków składają się życiorysy niechlubne, rozmowa z trumiennym portretem przyjmuje tony oskarżycielskie, konfrontacja Polaków z Francuzami podczas krótkiego panowania Henryka Walezego przybiera kształt groteskowo-satyryczny, a pokolenia walczące o niepodległość są nazwane „mięsem eposów skomlących o sens”. Heroiczny model opisu świata nie przystaje do postawy ironisty, potrafiącego dostrzegać złożone aspekty rzeczywistości, której nie da się interpretować w oparciu o jednostronne schematy poznawcze. Patos i ironia wzajemnie się wykluczają w poezji otwartej na trudny dialog z czytelnikiem, unikający szablonowych rozwiązań.

Poeta daleki jest również od postawy religijnej, co wiązać można z jego wychowaniem, a także z brakiem potrzeby szukania oparcia w instancji wyższej. Ochrzczony na łożu śmierci, w jednym z wywiadów wyjaśniał:

Bóg istnieje dla mnie jako kategoria kulturowa, jako figura stylistyczna. Można Go nie nazywać Bogiem, a Koniecznością, Absolutem, Przeznaczeniem. Nie praktykuję żadnej religii i nie tam szukam pocieszeń. Religia jest dla mnie właśnie jednym z tych zbiorowych mechanizmów samopocieszania, z którym na moim etapie życia źle bym się czuł¹⁹.

Z tego względu opatrność Boska nie patronuje jego rozważaniom nad spuścizną staropolską, dla której religijność była jednym z najważniejszych fundamentów filozoficznych i kulturowych. Pojawiają się jedynie ironiczne wzmianki negujące opiekę Boską (*Pana-Rejowe gadanie*: „Opatrzności wyroki – jak po deszczu rynna”), podważające wiarę w życie wieczne (*Requiem rozbiorowe*: „Sąd ostateczny, odległy niepewny”) oraz nawiązujące do idei providencjalizmu i kultu

¹⁸ Idem, *Według Gombrowicza...*, s. 243.

¹⁹ <http://tujek.linuxpl.info/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarzkiem/samotna-wielkosc-artysty/> [24.04.2017].

maryjnego (*Polonez biesiadny*: „Chroni nas opieka Boska/ I Maryja Częstochowska”²⁰).

Kolejną cechą podejścia Kaczmareckiego do tradycji i historii jest stronienie od tematów wielkich, wydarzeń chlubnych, zaszczytnych, nobilitujących, stawiających nas za wzór Europie i światu. Ani jednej piosenki nie poświęcił przykładowo takim sztandarowym wydarzeniom historycznym, jak bitwa pod Grunwaldem czy zwycięstwo Jana III Sobieskiego pod Wiedniem. Wiele utworów natomiast mówi o zdarzeniach bolesnych, trudnych, wstydlivych, upokarzających czy wręcz żałosnie nas kompromitujących. Nie można jednak poety obarczać zarzutem braku patriotyzmu, bo taki wniosek byłby wielkim nieporozumieniem. Kaczmarecki szanuje tradycję, dostrzegając jej skomplikowany charakter oraz rządzące nią mechanizmy. Wie, że naród nie może wyrzec się tradycji, ponieważ ona nieustannie tworzy i na nowo buduje jego tożsamość, oddziałując na zespół zbiorowych norm i przekonań (*Tradycja*). Zerwanie z tradycją lub obarczanie historii winą za zły stan teraźniejszy nie prowadzi do niczego dobrego, ale jawi się jako gest psychicznej niedojrzałości. Najrozsądniejszą postawą jest poznanie pełnej prawdy o historii, zarówno o jej dobrych, jak i złych stronach, a następnie budowanie przyszłości w taki sposób, by przeszłość nas nie ograniczała. Poeta unika jednak doktrynerstwa i dydaktyzmu, ponieważ wie, że każde pokolenie powtarza pomyłki przodków.

Ukazane w piosenkach obrazy, postaci oraz symbole Polski szlacheckiej uobecniają się w charakterze narodowym Polaków współczesnych, co dostrzegalne jest zwłaszcza w ich przywarach. Konfrontacja międzypokoleniowa ujawnia głęboko skrywane kompleksy oraz uświadamia, że nie da się do końca zerwać z takimi wadami, jak krytykanctwo, niezadowolenie, niedojrzałość, uporczywe szukanie winnych czy skłonność do kłótni (*Tradycja, Z XVI-wiecznym portretem...*). Rozrachunek z przeszłością pokazuje niemożność wykorzenia fundamentów mentalności budowanej przez wieki. Uświadamia jednocześnie, że historia na nowo tworzy pokolenia Polaków, uaktualniając się w powrotach archetypowych zdarzeń, sytuacji i reakcji ludzkich.

Zaproponowany przez poetę model patriotyzmu jest modelem trudnym i wymagającym, świadomym wad, ograniczeń, ale też możliwości tkwiących w narodzie polskim. Dostrzeżenie naszych słabości wiąże się z geopolitycznym realizmem oraz dystansem poety-ironisty, głęboko zakorzonego w polskiej kulturze i tradycji. W miejsce odcinania się od korzeni i potępienia tradycji, Kaczmarecki proponuje dojrzałą refleksję budowaną na fundamencie prawdy. W jednym z wywiadów mówił:

²⁰ J. Kaczmarecki, J. Kowalski, *Polonez biesiadny*, [w:] J. Kaczmarecki, *op. cit.*, s. 532.

Źródła są, jakie są, i potępienie ich w czambuł to potępienie samego siebie. Trzeba zanalizować język i poszukać tych prawd, które dla nas są szalenie istotne i, jak śpiewam w jednej z piosenek, „ze słabości uczynić siłę”. Bo i w wymiarze indywidualnym i społecznym na tym polega dojrzewanie i mądrość ludzka: poznać siebie, zdać sobie sprawę ze swoich słabości i z tych słabości uczynić siłę. Tylko polski problem – na co nie wpadłem ja pierwszy, przede mną było wielu – polega na tym, że Polacy nie chcą siebie znać, natomiast bardzo siebie kochają [...]. Nie zgłębiają istoty twoich porażek i zwycięstw, swojej tożsamości. Wolą mity, wolą wyobrażenia, zarówno te piękne, jak i te tragiczne, uchylają się przed rzeczywistością²¹.

²¹ <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/wedlug-gombrowicza-narodu-obrazanie/> [24.04.2017].

Bibliografia

- Bartoszewicz Kazimierz, *Dzieje insurekcji kościuszkowskiej*, Poznań 2002.
- Battistini Matilde, *Symbole i alegorie*, przeł. Karolina Dyjas, Warszawa 2011.
- Białostocki Jan, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959.
- Błoński Jan, *Gombrowicz a ethos szlachecki*, „Teksty” nr 4/1974, s. 117–136.
- Bogucka Maria, *Bona Sforza*, Wrocław 1998.
- Bogucki Janusz, *Matejko*, Warszawa 1955.
- Borucki Marek, *Sejmy i sejmiki szlacheckie*, Warszawa 1972.
- Bystron Jan Stanisław, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. II, Warszawa 1976.
- Cegielski Tadeusz, Kądziera Łukasz, *Rozbiory Polski 1772–1793–1795*, Warszawa 1990.
- Chrzanowski Tadeusz, *Portret staropolski*, Warszawa 1995.
- Chrzanowski Tadeusz, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988.
- Cochanovius Ioannes, *Pisma łacińskie*, oprac. zespół pod kier. Wacława Waleckiego, Kraków 2008.
- Drabarek Barbara, Rowińska Izabela, Stachowicz Aleksandra, *Szkola analizy tekstów kultury*, Warszawa 2001.
- Dyduch Barbara, *Między słowem a obrazem. Dylematy współczesnej polonistyki*, Kraków 2007.
- Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dzięgielewski Jan, *Sejmy elekcyjne, elektorzy, elekcje 1573–1674*, Pułtusk 2003.
- Dźwiniel Kamil, *Piosenki Jacka Kaczmarskiego w aspekcie zagadnienia melosemii*, „Folia Litteraria Polonica” nr 2(16)/2012, s. 110–120.
- Dźwiniel Kamil, *Struktura ironii w programie Sarmatia Jacka Kaczmarskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” nr 53/2013, s. 95–106.
- Elekcje królów Polski w Warszawie na Woli 1575–1764. Upamiętnienie pola elekcyjnego w 400-lecie stołeczności Warszawy*, red. Marek Tarczyński, Warszawa 1997.
- Gajda Krzysztof, *Jacek Kaczmarski – poeta tradycji*, „Polonistyka” nr 3/2005, s. 34–38.

- Gajda Krzysztof, *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów*, Poznań 2013.
- Gajda Krzysztof, *Między piosenką a arcydziełem*, „Polonistyka” nr 5/2003, s. 260–265.
- Gajda Krzysztof, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Wrocław 2009.
- Gajda Krzysztof, *Według Gombrowicza narodu obrażanie, czyli Sarmatia Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Gombrowicz w regionie świętokrzyskim*, red. Jan Paclawski, Kielce 2003, s. 241–258.
- Gierowski Józef Andrzej, *Historia Polski 1764–1864*, Warszawa 1986.
- Gloger Zygmunt, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, t. I–IV, Warszawa 1972.
- Grabska Iwona, Wasilewska Diana, *Lekcja historii Jacka Kaczmarskiego*, Warszawa 2012.
- Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1992.
- Grodecka Aneta, *O możliwościach edukacyjnych ekfrazy poetyckiej*, „Polonistyka” nr 10/2008, s. 24–31.
- Grodecka Aneta, *Poeci patrzą. Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008.
- Grodecka Aneta, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Grzybowski Stanisław, *Henryk Walezy*, Wrocław 1980.
- Hoffman Krzysztof, *Sens do muzyki: głosa do melicznej poezji Jacka Kaczmarskiego*, „Polonistyka” nr 3/2005, s. 39–43.
- Ironia*, red. Michał Głowiński, Gdańsk 2002.
- Januszewicz Maria, *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*, Zielona Góra 1994.
- Jan Matejko*, wstęp Juliusz Starzyński, Warszawa 1962.
- Januszewska-Folga Dorota, *Jak czytać malarstwo polskie*, Kraków 2012.
- Kaczmarski Jacek, *Antologia poezji*, red. Krzysztof Nowak, wstęp Krzysztof Gajda, Krzysztof Nowak, Warszawa 2012.
- Kałamejska-Saeed Maria, *Polskie pasy kontuszowe*, Warszawa 1987.
- Kępińska Alicja, *Jan Piotr Norblin*, Wrocław 1978.
- Kitowicz Jędrzej, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. Roman Pollak, Wrocław 1970.
- Kitowicz Jędrzej, *Pamiętniki, czyli historia polska*, Warszawa 2005.
- Kochanowski Jan, *Dzieła polskie*, oprac. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Kochowski Wespazjan, *Utwory poetyckie*, oprac. Maria Eustachiewicz, Wrocław 1991.
- Kołodziej Piotr, *Czas na obraz*, Kraków 2013.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kosman Marcei, *Królowa Bona*, Warszawa 1971.
- Kowalski Jacek, *Śledztwo ostateczne*, „W drodze” nr 5/2009, s. 87–96.
- Krzysztofik Małgorzata, *Czas życia jako paradygmat kultury – starość*. Stanisław Kołakowski *Wiek ludzki* (1584) i Jan Protasowicz *Konterfet człowieka starego* (1597), „Ruch Literacki” nr 6(315)/ 2012, s. 679–698.

- Krzysztofik Małgorzata, *Kreacja Dzieciątka Jezus w zbiorze kolęd „Szukamy stajenki” Jacka Kaczmarskiego wobec tradycji kolędy staropolskiej*, [w:] *Współczesny i dawny obraz dziecka w literaturze i kulturze*, red. Leonarda Mariak, Joanna Rychter, Szczecin 2017, s. 55–69.
- Krzysztofik Małgorzata, *Poezja śpiewana Jacka Kaczmarskiego w edukacji ponadgimnazjalnej. Tematy, metody, efekty kształcenia*, Rzeszów (artykuł w druku).
- Krzysztofik Małgorzata, *Przyszłość Europy zapisana w gwiazdach. Renesansowy prognostyk astrologiczny z 1565 roku*, „Ruch Literacki” nr 2(275)/2006, s. 145–167.
- Krzysztofik Małgorzata, *Studium z dziejów krakowskich kalendarzy astrologicznych XVII wieku. Almanachy Stanisława Słowakowica jako podstawa uogólnień*, Kraków 2010.
- Krzysztofik Małgorzata, *Tradycja biblijna w programie Raj Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich, seria III Literatura – Język – Kultura – Historia*, t. 1, *Chrześcijaństwo w literaturze i języku*, red. Zofia Abramowicz, Krzysztof Korotkich, Białystok 2016, s. 77–104.
- Krzysztofik Małgorzata, *XVII-wieczny model antropologii ciała w Kazaniu umarłych do żywych (1650) Eleuterego Zielejewicza*, „Studia Wschodniosłowiańskie” nr 13/2013, s. 249–267.
- Krzyżanowski Julian, *Błazen starego króla. Stańczyk w dziejach kultury polskiej*, [w:] idem, *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów odrodzenia w Polsce*, Warszawa 1958, s. 378–383.
- Kuchowicz Zbigniew, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992.
- Kuchowicz Zbigniew, *Obyczaje i postacie Polski szlacheckiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1993.
- Kuchowicz Zbigniew, *Z badań nad stanem biologicznym społeczeństwa polskiego od schyłku XVI do końca XVIII wieku*, Łódź 1972.
- Kulesza Barbara, *Pastisz literacki w twórczości Jacka Kaczmarskiego*, „Znaczenie” nr 4/2010, s. 107–117.
- Kur Elżbieta, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. Barbara Myrdzik, Iwona Morawska, Lublin 2007, s. 369–377.
- Kurczab Henryk, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001.
- Lechoń Jan, *Poezje*, wybór i wstęp Matylda Wełna, Lublin 1989.
- Lisecka Małgorzata, *„Wiedziałem, że to się tak skończy”. Jacek Kaczmarski o „prawdziwym końcu Królestwa Polskiego”*, [w:] *„Piosenki prawdziwe” w kulturze PRL-u*, red. Ewa Paczoska, Dawid Osieński, Warszawa 2013, s. 123–130.
- Lisecka Małgorzata, *Mit i historia w poezji Jacka Kaczmarskiego*, [w:] *Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. Krzysztof Gajda, Michał Traczyk, Warszawa 2010, s. 144–147.
- Lisecka Małgorzata, *Sylwetka artysty w poezji Jacka Kaczmarskiego*, „Zeszyty Naukowe WSHE” nr 21/2006, s. 169–189.
- Lityński Adam, *Wymiar sprawiedliwości*, [w:] *Powstanie kościuszkowskie 1794. Z dziejów polityczno – społecznych*, red. Janusz Wojtasik, Warszawa 1997, s. 50–71.

- Łaguna Piotr, *Ironia jako postawa i jako wyraz (z zagadnień teoretycznych ironii)*, Kraków–Wrocław 1984.
- Łukaszewicz Witold, *Targowica i powstanie kościuszkowskie*, Warszawa 1953.
- Maciszewski Jarema, *Spółeczeństwo*, [w:] *Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. Janusz Tazbir, Warszawa 1977, s. 128–161.
- Mędrzecka Anna, „*To życie to tylko taka metafora...*” – ironia w twórczości poetyckiej Jacka Kaczmarskiego, [w:] „*Piosenki prawdziwe*” w kulturze PRL-u, red. Ewa Paczoska, Dawid Osiński, Warszawa 2013, s. 107–122.
- Michnik Helena, Mosler Ludwika, *Historia Polski do roku 1795*, Warszawa 1961.
- Mickiewicz Adam, *Dzieła poetyckie*, t. 1, Warszawa 1965.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1965.
- Minois Georges, *Historia starości: od antyku do renesansu*, przeł. Katarzyna Marczevska, Warszawa 1995.
- Możdżyńska-Nawotka Małgorzata, *O modach i strojach*, Wrocław 2003.
- Nieć Julian, *Ankwicz Józef*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1, red. W. Konopczyński, Kraków 1935, s. 115–116.
- Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. Julian Krzyżanowski, t. 1–4, Warszawa 1969–1978.
- Olszewski Daniel ks., *Polska chrześcijańska. Zarys dziejów (966–1984)*, Kielce 1985.
- Olszewski Henryk, *Ustrój polityczny Rzeczypospolitej*, [w:] *Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. Janusz Tazbir, Warszawa 1977, s. 56–89.
- Opaliński Krzysztof, *Satyry*, oprac. Lesław Eustachiewicz, Wrocław 1953.
- Pasek Jan Chryzostom, *Pamiętniki*, wstęp i oprac. Władysław Czapliński, Wrocław 1968.
- Pelc Janusz, *Jan Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*, Warszawa 1980.
- Pilch Anna, *Problemy integracji literatury i malarstwa w szkole. Nauka czytania obrazu*, [w:] *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, red. Anna Janus-Sitarz, Kraków 2004, s. 197–209.
- Pilch Anna, *Sposoby utrwalania „zobaczonego” w poezji współczesnej. O poetach i wierszach uwrażliwionych na malarstwo*, [w:] *Szkolna lektura bliżej teraźniejszości*, red. Anna Janus-Sitarz, Kraków 2011, s. 89–108.
- Pismo Święte Starego Testamentu*, red. ks. Stanisław Łach, t. VII, cz. 1, *Księga Hioba, wstęp – przekład z oryginału – komentarz – ekskursy*, oprac. ks. Czesław Jakubiec, Poznań–Warszawa 1974.
- Poezja polskiego oświecenia. Antologia*, oprac. Jan Kott, Warszawa 1955.
- Polska XVII wieku. Państwo, społeczeństwo, kultura*, red. Janusz Tazbir, Warszawa 1977.
- Polska w rozwoju dziejowym*, red. Stanisław Arnold, Warszawa 1966.
- Popiołek Bożena, *Woli mojej ostatniej testament ten... Testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku*, Kraków 2009.
- Protasowicz Jan, *Konterfet człowieka starego uczyniony przez Jana Benedyktowicza Protasowicza z Mohilnej. Tudzież też wystawienie o starości przydane, to jest dwa starzy z sobą rozmawiają, jeden narzeka na starość swoją i na jej doległości, drugi zaś pokazuje starości pożytki, w roku 1597 [b. m.]*.

- Przyboś Adam, *Michał Korybut Wiśniowiecki*, [w:] *Poczet królów i książąt polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1987, s. 388–398.
- Pszczołowska Lucylla, *Wiersz polski*, Wrocław 2001.
- Rej Mikołaj, *Wybór pism*, oprac. Anna Kochan, Wrocław 2006.
- Rej Mikołaj, *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. Julian Krzyżanowski, Wrocław 1956.
- Romanowski Marcin, *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej*, Gdańsk 2013.
- Romański Romuald, *Księżę Jeremi Wiśniowiecki*, Warszawa 2009.
- Rynck Patric, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2005.
- Rypson Piotr, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.
- Serczyk Władysław, *Początek końca. Konfederacja barska i I rozbiór Polski*, Warszawa 1997.
- Sienkiewicz Henryk, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1976.
- Skarga Piotr ks., *Kazania sejmowe*, oprac. Janusz Tazbir, Wrocław 1972.
- Słownik literatury staropolskiej*, red. Teresa Michałowska, Wrocław 1998.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1976.
- Sobczak Ewa, „*Swoj własny wróg – Mój Bóg*”: piąta rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego, „Znak” nr 4/2009, s. 117–126.
- Sokolski Jacek, *Staropolskie zaświaty: obraz piekła, czyśćca i nieba w renesansowej i barokowej literaturze polskiej wobec tradycji średniowiecznej*, Wrocław 1994.
- Stabro Stanisław, *Wojna postu z karnawalem – Jacek Kaczmarski*, [w:] idem, *Klasyci i nie tylko... Studia o poezji XX wieku*, Kraków 2012, s. 217–236.
- Strokowski Wojciech, *Poezja Jacka Kaczmarskiego w liceum (Litania 1986, Tunel 2004)*, [w:] *Szkolna lektura bliżej teraźniejszości*, red. Anna Janus-Sitarz, Kraków 2011, s. 126–145.
- Sykulska Karolina, *Jacek Kaczmarski – szkic do portretu*, [w:] *Bardowie*, red. Jadwiga Sawicka, Ewa Paczoska, Łódź 2001, s. 123–132.
- Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*, red. Dariusz Szczukowski, Grażyna Tomaszewska, Gdańsk 2014, s. 5–18.
- Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło. Antologia poezji polskiego oświecenia*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Warszawa 1981.
- Taszycka Maria, *Polskie pasy kontuszowe*, Kraków 1985.
- Tazbir Janusz, *Henryk Walezy*, [w:] *Poczet królów i książąt polskich*, red. Andrzej Garlicki, Warszawa 1987, s. 345–352.
- Tazbir Janusz, *Kultura polskiego baroku*, Warszawa 1986.
- Tazbir Janusz, *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*, Poznań 1998.
- Tazbir Janusz, *Legenda odsieczki Wiednia*, [w:] idem, *Świat panów Pasków. Eseje i studia*, Łódź 1986, s. 73–104.
- Tazbir Janusz, *Państwo bez stosów i inne szkice*, Kraków 2000.
- Tazbir Janusz, *Reformacja – kontrreformacja – tolerancja*, Wrocław 1996.
- Tazbir Janusz, *Sarmaci i świat*, Kraków 2001.
- Tazbir Janusz, *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001.

- Tazbir Janusz, *Żydzi w opinii staropolskiej*, [w:] idem, *Świat panów Pasków. Eseje i studia*, Łódź 1986, s. 213–241.
- Teksty kultury w szkole*, red. Barbara Myrdzik, Lublin 2008.
- Thompson John, *Jak czytać malarstwo współczesne. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł mistrzów od Courbета do Warhola*, przeł. Joanna Holzman, Kraków 2006.
- Vigarello Georges, *Czystość i burd. Higiena ciała od średniowiecza do XX w.*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1996.
- Vigarello Georges, *Historia czystości i brudu. Higiena ciała od czasów średniowiecza*, przeł. Bella Szwarcman-Czarnota, Warszawa 2012.
- Widacki Jan, *Książ Jarema*, Katowice 1984.
- Wiroński Piotr, *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011.
- Wisner Henryk, *Rokosz Zebrzydowskiego*, Kraków 1989.
- Wójcik-Górska Danuta, *Niedoceniana królowa*, Warszawa 1987.
- Zahorski Andrzej, Kossakowski Józef Kazimierz, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1968–1969, s. 268–272.
- Zahorski Andrzej, *Warszawa w powstaniu kościuszkowskim*, Warszawa 1985.
- Zamoyski Adam, *Ostatni król Polski*, przeł. Ewa Horodyska, Warszawa 1994.
- Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze*, red. Marek Karwala, Barbara Serwatka, Kraków 2009.
- Zielińska Zofia, *Ostatnie lata Pierwszej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1986.
- Zielińska Zofia, Ożarowski Piotr, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXIV, red. Emanuel Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 673–679.
- Zostały jeszcze pieśni... Jacek Kaczmarski wobec tradycji*, red. Krzysztof Gajda, Michał Traczyk, Warszawa 2010.
- Żywirska Maria, *Ostatnie lata życia króla Stanisława Augusta*, Warszawa 1975.

Strony internetowe

- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/jan-kochanowski/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/kniazia-jaremy-nawrocenie/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/rejtan-czyli-raport-ambasadora/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/krajobraz-po-uczcie/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/nad-spuszczna-po-przodkach-deliberacje/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/tradycja/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/media/wywiady-z-jackiem-kaczmarskim/samotna-wielkosc-artysty/> [24.04.2017].
- <http://tujek.linuxpl.info/tworczosc/wiersze/wedlug-gombrowicza-narodu-obrazanie/> [24.04.2017].

Spis ilustracji

Wszystkie ilustracje zamieszczone w książce znajdują się w domenie publicznej.

- s. 25 – *Mikołaj Rej*, drzeworyt ze *Żwierciadła* (1568).
- s. 39 – Józef Buchbinder, *Jan Kochanowski*, drzeworyt (1884).
- s. 53 – Jan Matejko, *Stańczyk w czasie balu u królowej Bony, kiedy wieść przychodzi o utracie Smoleńska* (1862).
- s. 69 – Portret trumienny Barbary Domiceli Lubomirskiej (ok. 1676), malarz działający na Mazowszu.
- s. 71 – Portret trumienny Stanisława Woyszy (1677), malarz warszawski.
- s. 73 – Portret trumienny z Olkusza (XVII-XVIII w.), artysta nieznany.
- s. 98 – Pas kontuszowy wykonany z jedwabiu i złotej nici, Słuck XVIII w., artysta nieznany.
- s. 101 – Jan Piotr Norblin, *Szlachcic polski* (1790).
- s. 111 – Jan Matejko, *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu. Złota wolność. Elekcja 1573* (1889).
- s. 120 – Jan Matejko, *Henryk Walezy*.
- s. 123 – Artur Grottger, *Ucieczka Henryka Walezego z Polski* (1860).
- s. 129 – Jan Piotr Norblin, *Opój sejmikowy*.
- s. 130 – Jan Piotr Norblin, *Magnat i jego klienci*.
- s. 133 – Jan Piotr Norblin, *Szlachcic przemawiający*.
- s. 139 – Daniel Schultz, *Portret Jeremiego Wiśniowieckiego* (XVII w.).
- s. 153 – Jan Matejko, *Rejtan – upadek Polski* (1866).
- s. 167 – Jan Piotr Norblin, *Wieszanie zdrajców na Rynku Warszawskim w roku 1794 podczas Insurekcji Kościuszkowskiej* (1794).
- s. 172 – Jan Piotr Norblin, *Wieszanie portretów zdrajców* (1794).
- s. 182 – Jan Piotr Norblin, *Uchwalenie Konstytucji 3 maja* (1791).
- s. 184 – Jan Matejko, *Stanisław August Poniatowski*.
- s. 207 – Jan Piotr Norblin, *Dwa chudopacholskie typy szlacheckie*.
- s. 227 – Jan Piotr Norblin, *Sejmik w kościele* (1785).
- s. 229 – Jan Piotr Norblin, *Krzykacz sejmikowy*.

Indeks osób

- A**
Abramowicz Zofia 20
Albertrandi Jan 174
Aleksander Jagiellończyk 54
Allemann Beda 26
Ankiewicz Józef 165, 168, 169, 172, 173, 176
Anna Jagiellonka 59, 119,
Arnold Stanisław 72, 109
Auderska Halina 63
August II Mocny 229
August III Sas 109, 211, 229, 231
- B**
Bacciarelli Marcello 190, 227
Bartoszewicz Kazimierz 169
Batory Stefan 62, 65, 67, 75, 91, 108, 113, 115, 120, 129
Bellotto Bernardo (Canaletto) 112, 190
Bielski Joachim 54
Bieńkowski Tadeusz 85
Błoński Jan 235
Bogucka Maria 58, 59, 60, 63
Bogucki Janusz 56, 151
Bohuszewicz Stanisław 158
Bona Sforza d'Aragona 51–55, 57–63, 229, 237, 239
Borucki Marek 232
Boucher François 184
Brahms Johannes 200
Branicki Franciszek Ksawery 150, 151, 160, 170
Bystroń Jan Stanisław 82
- C**
Canaletto (Bellotto) Bernardo 112, 190
Castiglione Baltazar 46
Cegielski Tadeusz 199
Chardin Jean 184
Chmielnicki Bohdan 139, 140, 144, 145
Chrzanowski Tadeusz 67, 68, 70, 75, 78
Czapliński Władysław 131
Czarnecki Stefan 75
Czartoryska Izabela 150, 152, 162
Czartoryski Adam 166
Czartoryski Michał Fryderyk 152
Czetwertyński Antoni 170
- D**
Descartes Rene (Kartezjusz) 107
Desportes Filip 121–122
Dürer Albrecht 56
Dzięgielewski Jan 110
Dźwiniel Kamil 18, 19, 84, 206, 207
- E**
Elżbieta Habsburżanka 62
Eustachiewicz Lesław 86
Eustachiewicz Maria 90, 134
- F**
Feliński Alojzy 62
Filip II Hiszpański 59
- G**
Gajda Krzysztof 9, 10, 11, 13–16, 18, 19, 40, 181, 217, 226, 227, 244–247
Garlicki Andrzej 119, 145
Gierowski Józef Andrzej 198
Gintrowski Przemysław 9, 12, 15, 200

- Gloger Zygmunt 128, 130, 133, 135
Głowiński Michał 26, 84, 241
Gołiński Zbigniew 76
Gombrowicz Witold 14–16, 18, 246, 247
Goszczyński Seweryn 56
Górnicki Łukasz 46, 54
Grabska Iwona 55
Graves Robert 74
Grodecka Aneta 57, 163
Grottger Artur 123
Grzybowski Stanisław 119, 124
Gurowski Władysław 158
- Haydn Johann Michael** 200
Heda Willem Claesz 184
Heidenstein Reinhold 120
Henryk II Waleczus 119
Henryk Walezy 46, 90, 91, 117–126,
229, 237, 238, 242, 247
Herbert Zbigniew 79
Herburt Jan Szczesny 130
Hitler Adolf 225, 229
Hoffman Krzysztof 18
Hogarth William 184
Homer 220
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 208
Hozjusz Stanisław 54
- Iwan IV Groźny** 108, 115
- Jadwiga Andegaweńska** 65
Jagiello Władysław 65
Jakubiec Czesław 30
Jan Kazimierz 131, 211
Janicki Klemens 54, 66
Januszewicz Maria 52
Jaruzelski Wojciech 181, 189, 244
Jedlicki Jerzy 147
- Kaczmarek Janusz** 9
Kałamejska-Saeed Maria 101, 102
Karnkowski Stanisław 122
Karol IX Waleczus 118, 119
Katarzyna Jagiellonka 59
Katarzyna Medycejska 119
Katarzyna II Wielka 149, 152, 155–157,
160, 162, 169, 179–181, 183–188,
193, 199, 201, 237–239, 242
Kazimierz Wielki 65
Kądziała Łukasz 199
Kępińska Alicja 166, 171
Kiliński Jan 168
Kitowicz Jędrzej 99, 100, 102, 143, 144,
169, 211, 215, 217, 218, 220–222,
230, 231
Kniaźnin Franciszek Dionizy 75, 76
Kobyliński Szymon 228
Kochan Anna 25, 62, 91
Kochanowski Jan 16, 24, 28, 29, 37,
39–50, 54, 66, 120–122, 125, 237
Kochowski Wespazjan 90, 134
Kołakowski Stanisław 48
Kollataj Hugo 151, 152, 161, 187, 238
Konopczyński Władysław 145, 168
Kopaliński Władysław 30, 31, 49, 51, 56,
200, 220
Kopernik Mikołaj 66
Kopiński Izajasz 142
Korotkich Krzysztof 20
Korsak Samuel 158
Kosman Marceli 58, 59
Kossak Juliusz 112
Kossakowski Józef 165, 168, 169, 173,
176, 177
Kossakowski Szymon 171
Kostkiewiczowa Teresa 76
Kościuszko Tadeusz 170, 186, 238, 240
Kot Stanisław 121
Kott Jan 174
Kowalski Jacek 16, 203, 247, 248
Krasicki Ignacy 87, 88
Kraszewski Józef Ignacy 62
Kromer Marcin 54
Krzysztofik Małgorzata 20, 48, 49, 89,
91, 208
Krzyżanowski Julian 27, 29, 34, 42, 43,
52, 54, 62, 77, 85

- Kuchowicz Zbigniew 42, 68, 77, 82, 86,
90, 92, 99, 100, 109, 113, 132, 211,
212, 228, 230
Kulesza Barbara 26, 40
Kur Elżbieta 155
- Lechoń Jan** 103
Lesser Aleksander 227
Leszczyński Stanisław 109
Libera Zdzisław 14, 181, 188
Linde Samuel Bogumił 93
Lisecka Małgorzata 155, 156, 181, 184,
188, 191, 238, 240
Litta Wawrzyniec 168
Lityński Adam 170
Lubomska Barbara Domicela 69
Lubomska Izabela 150, 152, 162
Lubomirski Franciszek 83
Lubomirski Jerzy 75, 131
Lubomirski Stanisław Herakliusz 83
Lubomirski Teodor 83
Ludwik Andegaweński 65
- Łach Stanisław** 30
Łaguna Piotr 84, 241
Łapiński Zbigniew 9, 11, 14, 15
Łukaszewicz Witold 168, 170
- Machiavelli Niccolo** 23, 31, 157
Maciszewski Jarema 232
Małachowski Stanisław 186
Mariak Leonarda 20
Massalski Ignacy 170
Matejko Jan 51–58, 74, 88, 111, 112,
120, 149, 151–156, 163, 184, 186, 227
Merlini Dominik 190
Mędrzecka Anna 26, 40, 241
Michałowska Teresa 85
Michnik Helena 170
Mickiewicz Adam 39, 77, 94, 105, 202,
210
Mikołaj I 174
Minois Georges 47
Mohylanka Raina 139, 143
- Mohyla Jeremi 139
Moniuszko Stanisław 77
Morawska Iwona 155
Mosler Ludwika 170
Mozart Wolfgang Amadeus 200
Możdżyńska-Nawotka Małgorzata 89, 98,
99, 101
Muecke Douglas 84
Myrdzik Barbara 155
Myszkowski Piotr 124
- Nieć Julian** 168
Niemcewicz Julian Ursyn 56, 62
Norblin Jan Piotr 101, 112, 113, 129, 130,
132, 133, 165–167, 171, 172, 174, 176,
182, 190, 206, 227, 229, 230
Nowak Krzysztof 11, 15, 164, 185, 203,
237
- Olszewski Daniel** 92
Olszewski Henryk 130, 131, 229, 231
Opaliński Andrzej 47
Opaliński Krzysztof 85–88
Opaliński Łukasz 75, 90
Orzeszkowa Eliza 202
Osiński Dawid 26, 40, 156, 181, 238
Ożarowski Piotr 165, 168, 169, 172, 176
- Paclawski Jan** 14, 227, 245
Paczoska Ewa 26, 40, 156, 181, 238
Pasek Jan Chryzostom 77, 86, 131, 230
Pelc Janusz 45, 48, 49
Penderecki Krzysztof 200
Piątek Jolanta 40, 58, 180
Piłsudski Józef 226, 232, 233
Pollak Roman 99, 144, 211, 218, 230
Poniatowski Michał Jerzy 149, 152, 159
Poniatowski Stanisław August 14, 17, 100,
109, 149, 150, 152, 158, 161, 165, 168,
170, 175, 179, 183–190, 199, 237, 238,
240, 242
Poniński Adam Łódzia 149, 151, 158, 160
Popiołek Bożena 208, 209

- Potocki Franciszek Salezy 150, 152, 154, 161
Potocki Ignacy 170
Potocki Stanisław Szczęśny 150, 152, 160, 170
Potocki Wacław 88, 90
Preder Grażyna 213, 245
Preisner Zbigniew 200
Protasowicz Jan 48, 92
Przyboś Adam 145
Pszczółowska Lucylla 25, 41
- R**
Radziwiłł Janusz 83, 130
Radziwiłł Jerzy 75
Radziwiłł Krzysztof 83
Radziwiłłówna Barbara 62
Rej Mikołaj 15, 16, 17, 23–25, 24–35, 41, 46, 47, 50, 52, 54, 61, 62, 65, 77, 85–87, 91, 237
Rejtan Tadeusz 16, 18, 149, 151, 153–155, 157–159, 161–163, 237, 238
Repnin Nikołaj Wasiliewicz 152, 155–159, 162, 163, 176, 188, 237, 238, 240
Romanowski Marcin 10, 16
Romański Romuald 139, 141, 143
Rostworowski Emanuel 169
Ruze Martin 124
Rychter Joanna 20
Rzewuski Seweryn 171
- S**
Sawicka Jadwiga 10
Schubert Franz 200
Schultz Daniel 139
Serczyk Władysław 157, 160, 185, 188
Siciński Władysław 231
Sienkiewicz Henryk 16, 93, 139, 140, 144, 146–148, 164, 202, 213, 240, 246
Skarga Piotr 72–74, 244
Sławiński Janusz 26, 45, 217
Słota Przemysław 217
Słowacki Juliusz 174
Sobczak Ewa 12
- Sobieski Jakub 83
Sobieski Jan III 65, 68, 75, 83, 98, 108, 109, 113, 114, 145, 199, 211, 248
Sobieski Marek 83
Sokołowski Jacek 208
Stabro Stanisław 13
Stackelberg Otto Magnus 152
Stadnicki Stanisław 130
Stalin Józef 225, 230
Stańczyk (Stasiu Gąska) 16, 51–58, 61–63, 237, 239
Starzyński Juliusz 154
Suworow Aleksandr Wasiljewicz 187, 199
- T**
Tarczyński Marek 110, 112
Taszycka Maria 101, 103
Tazbir Janusz 72, 77, 84–86, 88, 90, 92, 93, 98, 110, 114, 115, 119, 120, 130, 228, 229, 233, 234
Tomasz z Celano 200
Traczyk Michał 10, 181
Trojanowska Felicja 9
Trojanowska-Kaczmarek Anna 9
Trojanowski Stanisław 9
- V**
Velázquez Diego 184
Verdi Giuseppe 200
Vigarello Georges 89, 209
Volny Ewa 11
- W**
Walecki Wacław 121
Walentyłowicz Katarzyna 11, 13, 15
Walezy Henryk 46, 90, 91, 117–126, 229, 237, 238, 242, 247
Wasilewska Diana 55
Watteau Jean-Antoine 184
Węlna Matylda 103
Widacki Jan 139, 141, 144, 145, 147
Williams Charles 185
Wiroński Piotr 18, 25
Wisner Henryk 129, 131
Wiśniowiecki Jeremi (Jarema) 16, 17, 137–148, 236–238, 242

- Wiśniowiecki Konstanty 139
Wiśniowiecki Michał 139
Wiśniowiecki Michał Korybut 138, 139, 145, 242
Władysław IV Waza 75
Wojtasik Janusz 170
Woysza Stanisław 71
Wójcik-Górska Danuta 55, 58–61
Wybicki Józef 62
Wysocki Włodzimierz 10, 182
Wyspiański Stanisław 52, 54, 56, 66, 79, 160
Zabiełło Józef 166, 168, 169, 172, 173, 176
Zahorski Andrzej 168, 169, 176
Zamoyska Gryzelda 138, 140
Zamoyski Adam 175, 184, 185–187, 190
Zamoyski Jan 49, 109
Zapolya Barbara 55
Zborowski Andrzej 47
Zebrzydowski Mikołaj 130
Zielińska Zofia 158, 160, 161, 169, 170, 184, 186, 188, 190, 191
Zurbarán Francisco 184
Zygmunt August 54, 58–60, 62, 72, 109, 229
Zygmunt Stary 51, 54, 55, 58–61, 229
Zygmunt III Waza 130, 131
Żywirska Maria 187–189

