

ELŻBIETA ZARYCH
(Uniwersytet Jagielloński)

„Z BRÓD ŻYDOWSKICH MA BYĆ STRZECHA...”
WOKÓŁ PIERWSZEJ ILUSTROWANEJ EDYCJI
„PANI TWARDOWSKIEJ”

Ilustracja pozostaje w związku z tekstem utworu, który obrazuje, pełniąc różne funkcje. Jednak relacja ta nie jest jednokierunkowa. Ilustracja stanowi bowiem nie tylko konkretyzację elementów świata przedstawionego, metonimiczną formę jego reprezentacji czy też intersemiotyczny przekład treści utworu¹, ale i odwrotnie – dopowiada to, o czym słowo milczy, uzupełnia na podstawie lektury między wierszami, a nawet wydobywa to, co być może bez unaocznienia umknęłoby uwadze czytelnika. Jest interpretacją tekstu, ponieważ oświetla zawarte w nim treści, wyklada ich sens i przesłanie (podążając za myślą autora albo też prowadząc z nim grę) oraz ewokuje stany uczuciowe, które mogą wzmacniać oddziaływanie utworu². „Obraz wtopiony w tekst, do którego należy, staje się znakiem, wtórującym na zasadzie akompaniamentu wyrazowi złożonemu z liter”³ – pisze Janina Wiercińska. Jest on więc wkładem ilustratora w docierający do czytelnika komunikat, w jego znaczącą całość. Ilustracje nie są ideologicznie obojętne, wpisane w porządek filozoficzny czy społeczny ukazują nie tylko dany utwór, ale też filozofię swojego czasu⁴.

Książka – jedno z ogniw świadomości społecznej i historycznej, część łańcucha przyczyn i skutków na owej świadomości wyciskających swe silne piętno – przekazuje myśli, idee i nastroje nie tylko za pomocą tekstu słownego. W równej mierze jej forma wizualna, jak też literacka i słowna są częścią poznania, wobec czego i ten element nie może być wykluczony w dotyczących poznania badaniach. Gdy tekstowi towarzyszy zdobnictwo dekoracyjne czy typograficzne, ilustracja i okładka – od-

¹ Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 102–124; M. Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context. Early Irish Literature in English Translation*, Manchester 1999, s. 54–55; N.M. Pereira, *Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words*, „Meta” 2008, nr 1, s. 107.

² Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 37.

³ Tamże, s. 35.

⁴ Zob. S. Wysłouch, dz. cyt., s. 99.

działywanie książki jest inne niż druku pozbawionego tych elementów, niekiedy zresztą tak sugestywne, że wytwarzają się pewne typy wyobrazeniowe tą drogą przenoszone, o sile działania i trwania udzielającej się wielu pokoleniom. Dzieła literackie [...] lansują pewne stereotypy, a ilustratorzy utrwalają je i przesyłają dalej; na kolejnym etapie zmienia się z czasem ich pierwotne przesłanie.⁵

Szata graficzna utworów ilustrowanych jest więc nośnikiem interpretacji, równie ważnym i ciekawym, co opracowania krytyczne, rozprawy naukowe, recenzje, analizy czy zastosowania szkolne. Jako taka, z jednej strony, staje się więc wynikiem odbioru utworu przez ilustratora w kontekście danej epoki, a z drugiej – sama wpływa na ten odbiór u czytelników, w tym na kolejne interpretacje oraz wizualizacje owego utworu. Wśród książek regularnie wznawianych i ilustrowanych, znanych w dziesiątkach różnej jakości odsłon, wyjątkowo ciekawe wydają się pierwsze edycje ilustrowane, zwłaszcza powstałe w tej samej epoce lub też niewiele później.

Przedmiotem niniejszej rozprawy jest pierwsza edycja ilustrowana *Pani Twardowskiej* Adama Mickiewicza. Ta znana ballada została zaopatrzona w rysunki jako pierwsza z cyklu, na przestrzeni ostatnich dwustu lat była też najczęściej ilustrowana⁶. Interpretowana edycja z rysunkami Antoniego Zaleskiego (1824–1885) powstała w 1856 roku, w czasach, gdy utworu tego nie postrzegano jeszcze jako przeznaczonego dla dzieci, wydobywa więc treści dla dzisiejszego czytelnika niejednokrotnie już niezauważalne. Rekonstrukcja jest więc próbą interpretacji tej ballady w dawnym kontekście, a także komparatystycznym spojrzeniem na powstały w romantyzmie utwór. To wszak epoka, która zapoczątkowała dzisiejsze rozumienie ilustracji, a więc rysunku objaśniającego lub uzupełniającego tekst⁷. Romantycy „spodziewali się znaleźć w ilustratorze artystę, obdarzonego umiejętnością widzenia ich własnymi oczami, twórcę o identycznej skali wyobraźni, nastrojonego na ten sam, co interpretowany utwór, ton zasadniczy. [...] wizja powstająca w umyśle artysty miałyby się stapiać w jedność z wizją poety”⁸. Rozumienie to rozwinęło się właśnie w latach 40.–60. XIX wieku, w czasach, gdy tworzył Zaleski.

Wokół *Pani Twardowskiej*

W cyklu *Ballady i romanse*, otwierającym wydany w 1822 roku pierwszy tom *Poezji* Mickiewicza, zamieszczono czternaście utworów. *Pani Twardowska*

⁵ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 10.

⁶ Zob. „Ruch Wydawniczy w Liczbach” 2018, s. 145.

⁷ Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 33.

⁸ Tamże, s. 36. Zob. też: T. Gautier, *Gavarni*, w: *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, wyb. i oprac. H. Morawska, t. 2, Warszawa 1977, s. 268.

znalazła się między stronami 65 a 71, po tłumaczeniu *Rękawiczki* Friedricha Schillera, a przed kolejną balladą z istotną rolą czarta pod tytułem *Tukaj albo próby przyjaźni*. Tom opublikowany u Józefa Zawadzkiego, wileńskiego drukarza i księgarza, wygląda jak większość książek przełomu XVIII i XIX wieku, osadzony jest – mimo romantycznych, przełomowych i programowych treści – w stylistyce oświeceniowej. Okładka jest skromna, szaro-beżowa, sztychowana, typografia standardowa, zaś ozdobniki o charakterze klasycystycznym z elementami sentymentalnymi (bordiury, palmetki, winiety) nie są związane z treścią. *Panią Twardowską* zamyka finalik – antyczny hełm z Pegazem – podobnie jak pozostałe, wybrany z zasobu drukarza jako ozdobnik dla wypełnienia strony⁹. Niewielki nakład pierwszego wydania *Ballad i romansów* (500 egzemplarzy) trafił w pierwszej kolejności do 130 prenumeratorów, a po sukcesie wiosną 1823 roku dodrukowano jeszcze tysiąc z zachowaniem starej daty¹⁰. W 1829 roku ukazało się kolejne, zredagowane przez Mickiewicza, wydanie, zwane petersburskim, wzbogacone o trzy ballady: *Renegat*, *Czaty* i *Trzech Budrysów*, w 1832 r. poeta opublikował jeszcze *Ucieczkę*. Na przestrzeni kolejnych dwóch wieków pod tytułem *Ballady i romanse* publikowane są zarówno te z czternastoma utworami, wersje poszerzone o ballady późniejsze, jak i różnego rodzaju wybory¹¹. Nierzadko pojawiają się także wydania pojedynczych tekstów, najczęściej ilustrowane, a pierwszym z nich była właśnie edycja *Pani Twardowskiej* z rycinami Zaleskiego.

Wypreparowywanie poszczególnych ballad z cyklu związane było z tym, że utwory zaczęły żyć swoim życiem, na co wpłynął i odbiór czytelniczy, i kwestie użytkowe. Niektóre z ballad uznawano za ciekawsze czy ładniejsze, albo też odpowiednie dla odbiorcy w określonym wieku, co prowadziło do wykorzystywania ich w różnych celach, w tym edukacyjnym. Za życia Mickiewicza z ballad najpierw trafiły do szkół *Świtez* i *Świtezianka*, zamieszczone w *Zasadach poezji i wymowy* (1826–1827) Jana Kazimierza Ordyńca, pierwsza jako przykład realizmu opisu i wprowadzenia nastroju w balladzie, druga – budowy stroficznej¹². Zaraz potem podporządkowany wymowie mo-

⁹ Zob. J. Zawadzki, *Wzory charakterów drukarni Józefa Zawadzkiego, typografa akademii*, Wilno [ok. 1810].

¹⁰ Różnice widoczne z powodu usunięcia błędów składu. M. Grabowska, „*Primula veris*” romantyzmu polskiego. W 150. rocznicę pierwszego wydania A. Mickiewicza „*Poezji*” t. 1, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1971, R. 6, s. 68–71.

¹¹ Zob. E. Zarych, *Metamorfozy „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza – od manifestu programowego epoki po ilustrowaną książkę dla dzieci*, w: *Słowiańskie światy wyobraźni*, t. 3: *Metamorfozy*, red. M. Dyras, A. Fidowicz, M. Gruda, Kraków 2021.

¹² Zob. R. Skulski, *Pierwsze ślady recepcji Mickiewicza w szkole polskiej*, „Pamięt-

ralnej *Powrót taty* trafił do podręcznika *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej* (1828), w którym jego autor, Józef Franciszek Królikowski, podkreślał siłę dziecięcej modlitwy i płynącą z ballady naukę¹³. *Pani Twardowska* znalazła się w podręczniku dopiero w 1898 roku; wraz z *Romantycznością*, *Świtezianką* i *Dudarzem* rozpoczęła trzypięciotomowy *Obraz literatury powszechnej* Piotra Chmielowskiego¹⁴. Odtąd *Ballady i romanse* na stałe zagościły w szkołach, wpisując się zarówno w obowiązujący w dydaktyce zaborowej uczyć i wychowujący na podstawie literatury model moralistyczny, jak i w model tradycjonalistyczny¹⁵, a potem pasując do każdego z wzorców kolejnych epok. Ważna była tu oczywiście wysoka pozycja Mickiewicza w kulturze polskiej, treści przydatne edukacyjnie i wychowawczo, ale też trafianie do młodego odbiorcy dzięki coraz częściej kojarzającemu się z niedorośłym czytelnikiem świata fantastycznemu, a także emocjom i humorowi. Ponadto były to – w porównaniu z innymi dziełami wieszczki – utwory niezbyt trudne w interpretacji, niekontrowersyjne niezależnie od władzy i ustroju, krótkie i poręczne. *Pani Twardowska* i *Powrót taty* od samego początku należały do najpopularniejszych ballad cyklu¹⁶, co być może też wpłynęło między innymi na ich wejście do kanonu lektur dla szkoły podstawowej¹⁷.

W *Pani Twardowskiej* na przestrzeni wieków zarówno w interpretacji, jak i w warstwie ilustracyjnej – a to najczęściej ilustrowana ballada – akcentuje się przede wszystkim wątek fantastyczny, motyw diabła oraz humor. W ślad za tym występują trzy podstawowe sposoby ilustrowania tego utworu: 1) humorystyczny, 2) faustowski – pokazujący walkę Człowieka z Szatanem¹⁸, 3) fantastyczny – podkreślający kwestie magii i świata nadprzyrodzonego¹⁹. W ich zaś obrębie można wyróżnić kilka wątków: w humorystycznym – odwołanie

nik Literacki” 1934, s. 446 i nast.; M. Inglot, *Wieszcz i pomniki. W kręgu XIX i XX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 1999, s. 14; H. Gradkowski, *Mickiewicz w polskiej szkole XIX i pierwszej połowy XX w.*, Jelenia Góra 2001, s. 39.

¹³ Zob. H. Gradkowski, dz. cyt., s. 40.

¹⁴ Program minimum dla klas VI-VIII; wiele szkół czytało jednak cały cykl. Jak uważa Gradkowski, książka była skierowana raczej do samouków niż szkół (tamże, s. 28, 37).

¹⁵ Zob. M. Inglot, dz. cyt., s. 8-13.

¹⁶ Zob. M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987, s. 92.

¹⁷ Po II wojnie światowej pojawiła się raz w gimnazjum, w latach 1946-1947, zob. A. Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*, Warszawa 2006, s. 147.

¹⁸ Małgorzata Komza wyróżnia tylko dwa – zob. M. Komza, dz. cyt., s. 93.

¹⁹ Zob. E. Zarych, dz. cyt.

do ludowego motywu sprytną babę wyprowadzającą diabła w pole i podkreślenie przebiegłości polskiego szlachcica; w faustowskim przedstawienie paktu z demonem w kontekście grozy, groteski albo też kwestii filozoficznych i egzystencjalnych. Każda z edycji osadzona jest i stylistycznie, i światopoglądowo w swojej epoce, pokazując metamorfozy recepcji przełomowego dzieła Mickiewicza, wiele mówiące zarówno o treści i żywotności ballady, jak i o kolejnych pokoleniach wydawców, edukatorów i czytelników. Dawniejsze edycje częściej podkreślają wymowę filozoficzną i grozę, nowsze traktują diabła, a przez to i sam utwór, prześmiewczo oraz z dystansem.

Gdy w połowie XIX wieku Zaleski ilustrował *Panią Twardowską*, znajdowała się ona poza szkolnym i bajkowym rejestrem odbioru. Była utworem funkcjonującym w kulturze domowej, nieprzypisanym do określonej wiekowej grupy czytelniczej, powszechnie znanym i czytany. W druku wydanie tej edycji poprzedziło ukazanie się u Samuela Henryka Merzbacha zbioru *Pism Mickiewicza* (1858), gdzie w wersji za piętnaście rubli²⁰ znalazło się osiem stalorytów wykonanych w Niemczech na podstawie rysunków znanych malarzy. Na ilustracji do *Pani Twardowskiej* malarza realistycznego, Franciszka Kostrzewskiego, pokazującej końcową scenę w karczmie, dominuje podejście humorystyczne²¹: wystraszony diabeł zbliża się do drzwi, przy czym zdaje się bać nie rubasznej i otyłej Twardowskiej, lecz demonicznego Twardowskiego. Ilustracje Zaleskiego, mimo że edycję nimi ozdobioną wydano dopiero pięć lat później, ze względu na czas powstania były jednak pierwszą wizualizacją i plastyczną interpretacją tej ballady, której poświęcony jest cykl, co istotne, nie miały więc obrazowego wzorca, ilustrator czerpał jedynie z tekstu i własnych skojarzeń.

Rysownik z majątku Zubiszki

Kiedy Antoni Zaleski otrzymał zlecenie zilustrowania *Pani Twardowskiej*, był uznanym rysownikiem, choć z niewielkim dorobkiem. Odkrył go w latach 40. XIX wieku Jan Kazimierz Wilczyński, wydający w Paryżu *Album wileńskie, czyli zbiór rycin, litografii i chromolitografii, poświęcony wyłącznie przedmiotom krajowym... (Album de Vilna)*, które to dzieło miało pokazywać miejsca, wydarzenia, wszystko, co godne uwagi w Polsce, ale w spo-

²⁰ Tańsze wydanie bez ilustracji kosztowało 10 rubli. Ilustracje dołączono w ostatniej chwili, dlatego też czasem są w nieodpowiednich miejscach. Zob. M. Komza, dz. cyt., s. 23.

²¹ Jak uważa Andrzej Banach, ilustrator przesadził z karykaturą, kontrastującą w tomie z patetycznymi ilustracjami, utrzymanymi w stylistyce malarstwa historycznego. Zob. A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959, s. 285–287, 324–330.

sób daleki od patosu i ceremonialności²². Ukazały się tu sceny historyczne autorstwa Zaleskiego, na przykład *Wjazd wojewody Antoniego Chrapowickiego na województwo witebskie* (seria I, poszyt 3) czy ilustracje do *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska (seria II, poszyty 3, 4, 5, 6)²³. Te ostatnie, wydane w 1849, spotkały się z entuzjastycznymi opiniami Michała Grabowskiego i Józefa Ignacego Kraszewskiego. Obaj docenili talent Zaleskiego i jego sposób rysowania przemawiający do ówczesnych odbiorców, ale też podkreślali, że to rysownik zupełnie nieznany. Kraszewski w felietonowym *Liście ze wsi* z 1849 roku zachwycał się w imieniu braci szlacheckiej scenami z Paska, narzekając, że Antoni Zaleski jest zbyt mało znany, skoro tak świetnego rysownika myli się z Marcinem Zaleskim, pochodzącym z Warszawy profesorem sztuk pięknych²⁴.

Zastanawia, jak ryzykowne było powierzenie młodemu debiutantowi rysunków do tego tomu – jak głosił podtytuł *Albumu...* – „wykonanego ze szczególnym staraniem przez najznakomitszych mistrzów w Paryżu”, do którego wzory tworzyli wówczas „sprowadzeni na ten cel do Wilna biegli rysownicy”. Wydaje się też, że wprowadzony tu dopisek o „współczesnych artystach i znakomitych amatorach” pojawił się między innymi właśnie ze względu na Antoniego Zaleskiego. Na początku zaliczał się on bowiem do „amatorów”, natomiast po tej publikacji był już znanym artystą, a nawet (jak go nazywa w *Liście ze wsi* Kraszewski) artystą narodowym. Być może na kwestię tego zlecenia więcej światła mogłaby rzucić korespondencja Wilczyńskiego z Zaleskim czy też pamiętniki rysownika, jednakże z powodu zaginięcia obu źródeł²⁵ pozostają wyłącznie przypuszczenia. We wspomnianym *Liście ze wsi* Kraszewski, przytacza domniemane szlacheckie pogawarki, że kształcony we Włoszech Zaleski to „obywatel powiatu trockiego i dziedzic Zubiszek”, i związane z tym narzekania, że jest on człowiekiem zamożnym, bo inaczej jako „artysta stanem” mógłby poświęcać więcej czasu sztuce zamiast „siać hrecz-

²² Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 104. O *Albumie* – zob. też: B. Góra, „*Album wileńskie*” Jana Kazimierza Wilczyńskiego i obrazki religijne z hymnami polskich poetów, „*Nasza Przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*” 2018, t. 130.

²³ Każda seria *Albumu wileńskiego* składa się z widoków i dzieli się na poszyty zawierające po 12 sztuk. Zob. K. Estreicher, *Wilczyński J.K.*, w: tegoż, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 5: W–Z, Kraków 1880, s. 79–83.

²⁴ J.I. Kraszewski, *Listy ze wsi. III. Antoni Zaleski*, „*Tygodnik Petersburski*” 1849, nr 29, s. 181.

²⁵ Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 105. O pamiętniku w posiadaniu wdowy wspomina Lenartowicz, a wśród badaczy – zob. J. Starnawski, *Glossa II do referatu prof. Jana Nowakowskiego*, „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Literaria*” 1986, nr 16, s. 104.

kę”²⁶. Wydaje się więc, że – jak słusznie przypuszcza Janina Wiercińska – to właśnie ta „wada” sprawiła, że zdolny dziedzic Zubiszek przyjął zlecenie i je wykonał, gdy inni zarobkujący rysownicy brali zaliczkę, a potem, goniąc za innymi pracami, nie dotrzymywali terminów. Rozmiłowany w dawnej Polsce i znający realia życia szlacheckiego nie dbał o zlecenia, a nawet zgodził się na partycypowanie w kosztach *Albumu*. Niewątpliwą zaletą dla zleceniodawcy było też to, że mógł on liczyć na rozpowszechnienie rysunków Zaleskiego wśród miejscowej szlachty, zainteresowanej pracami sąsiada²⁷. Dwadzieścia dwie litografie barwne zamieszczono później w tomie *Pamiętników Paska*. W serii II, poszytach 4 i 6 *Albumu wileńskiego* ukazały się także utrzymane w podobnej tematyce i duchu sceny do *Pamiętników kwatera* Ignacego Chodźki²⁸. W latach 1856–1857 Zaleski – zapewne polecił go tu Kraszewski – wykonał też rysunki do *Marii* Antoniego Malczewskiego, która to edycja ukazała się w 1857 roku (wznowienia w 1862 i 1867) u Jana Konstantego Żupańskiego. Zaleski stworzył do poematu Malczewskiego²⁹ rysunki pozostające w romantycznej stylistyce i sztafażu³⁰; wykonano na ich podstawie pięć drzeworytów oraz osiem miedziorytów (rytował je Stanisław Łukomski) i cztery akwaforty (Marian Jaroczyński i Antoni Lech Szretter). Rysunki powstawały w połowie lat 50. XIX wieku, ale książka ukazała się dopiero w 1867; w tym czasie rysownik za udział w powstaniu styczniowym został skazany na zesłanie do Wiatki³¹. Wcześniej wykonał jeszcze w stylistyce nazareńczyków

²⁶ J.I. Kraszewski, *Listy ze wsi. III. Antoni Zaleski*, dz. cyt., s. 181. Zaleski, wyjeżdżając do Włoch, w liście do Kraszewskiego (z 23 XII 1858) nawiązuje do tych słów. List w zbiorach BJ, sygn. 6482 IV.

²⁷ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 105–107.

²⁸ Zob. K. Estreicher, *Bibliografia Polska: XIX. stolecia*, dz. cyt., s. 82.

²⁹ Wcześniej poemat ilustrował Maksymilian Fredro (Petersburg 1851).

³⁰ O tym przedstawieniu: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 114 i n. (rozdz. *Cztery Marie*).

³¹ Po powrocie w 1867 roku z zesłania Zaleski zamieszkał w Warszawie, a w 1869 – z rodziną w Krakowie, gdzie pracował jako wolontariusz w Bibliotece Jagiellońskiej, katalogując ryciny. Zob. K. Estreicher, *Kronika Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego od 1811 roku*, oprac. i wstęp J. Brzeski, Kraków 2012, s. 88, 91, 95. Zaleski podarował Bibliotece Jagiellońskiej rękopis ojca, dwa tomy *Pamiętników* Michała Zaleskiego, wojskiego Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz cztery tomy dokumentów z czasów króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Podczas pobytu w Krakowie był też sekretarzem Towarzystwa Sztuk Pięknych i wędrował po górach; wydał jeden z pierwszych reportaży (które ilustrował) z wędrowki po Tatrach, pisał na łamach „Wieńca” (1872). Ze względu na zdrowie córki rodzina w 1873 roku przeniosła się do Florencji; tu Zaleski zmarł w 1885 roku. Zastąpił jako kolekcjoner i znawca dzieł w brązie. Znakomity rysownik, przyjaciel Norwida, Kraszewskiego, Lenartowicza, szybko popadł w zapomnienie.

siedem ilustracji do dwóch poematów Teofila Lenartowicza *Zachwycenie i Błogostawiona* (wykonanie 1857–1858, druk 1861, akwaforta i staloryt – Leopold Fleming). Także ta książka ukazała się w Poznaniu u Żupańskiego, a niedługo potem u tego samego wydawcy pojawiła się seria: *Pani Twardowska* (rys. 1856, wyd. 1863), *Grażyna* (rys. 1858, wyd. 1864) i *Konrad Wallenrod* (rys. 1856–1857, wyd. 1864); do wszystkich trzech książek ilustracje rytował Łukomski. Duet Łukomski-Zaleski wprowadził w ówczesnej Polsce typ ryciny rytowanej na miedzi, przeznaczonej do rozmiaru albumowego³². Lata 1856–1858 upłynęły więc Zaleskiemu na tworzeniu ilustracji do dzieł literackich, przy czym czas powstania rysunków nie szedł w parze z publikacją.

I współcześni rysownikowi z Zubiszek krytycy, i późniejsi badacze uważali w jego twórczości różnorodność stylów w tym to, że ćwiczył się też w naśladowaniu różnych mistrzów, w tym nazareńczyków czy na przykład Johanna Friedricha Overbecka. Jednakże bez wątpienia najwyżej ceniono jego pierwsze rysunki, pokazujące sceny z życia szlachty, które przyniosły mu też popularność, a jego samego dzięki nim postrzegano jako malarza życia, obyczajowości i atmosfery sarmacko-szlacheckiej. Chwalono go za naturalność ujęcia, prostotę i prawdę, brak teatralności, umiejętność uchwycenia odpowiedniego nastroju, to z patosem, to z sentymentem czy z lekkim humorem³³. Wydaje się, że Zaleski po prostu najlepiej rozumiał i rysował to, co było mu bliskie i znane. Życie w Zubiszkach i w okolicznych dworach toczyło się bowiem podobnie, jak to opisywali Pasek czy Chodźko. On zaś jako rysownik wpasował się idealnie w czas popularności kultury sarmackiej, na której fali powstawały gawędy Chodźki i Henryka Rzewuskiego, opery Stanisława Moniuszki bądź późniejsze ilustracje Juliusza Kossaka lub ucznia Zaleskiego – Michała Elwiro Andriollego³⁴. Sceny narysowane przez Zaleskiego do *Albumu wileńskiego* weszły na stałe do powszechnej świadomości jako idealne wyobrażenie szlachty, stąd wielokrotnie je reprodukowano. Zamieszczono je potem także w wydaniach dla młodzieży, opracowanych przez Jerzego Laskarysa, to jest w *Przygodach Jana Chryzostoma Paska według jego pamiętników* (1882) i *Pamiętnikach starego szlachcica* (skrót *Pamiętek Sopli-*

³² Banach się nimi zachwyca, zaś Wiercińska (za Bartkiewiczem) krytykuje jąkość. Zob. A. Banach, dz. cyt., s. 317; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 129; Wł.B. [W. Bartkiewicz], *Malarstwo i rzeźba. Wystawa krajowa sztuk pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 423, s. 216.

³³ Zob. opinie w: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 108–112.

³⁴ Michał Elwiro Andriolli pisze o Zaleskim (pierwszym nauczycielu) jako o tym, który utorował im wszystkim drogę, nie zyskując odpowiedniego uznania. Zob. J. Wiercińska, *Andriolli. Świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, Wrocław 1976, s. 310.

cy Rzewuskiego, 1883), a jeszcze w 1901 roku z okazji dwusetnej rocznicy śmierci Paska wznowiono cykl na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” (nr 32) oraz wydano serię kartek pocztowych.

Ilustracje do *Pani Twardowskiej* powstały w 1856 roku, zaraz po tym, jak rysownik z Zubiszek zasłynął dzięki *Albumowi wileńskiemu*, mniej więcej w podobnym czasie, co rysunki do *Marii* i poematów Norwida, ale są od nich zupełnie różne stylistycznie i artystycznie. W *Marii* Zaleski rysuje statycznie, widać też niedostatki warsztatu – co podkreślają zarówno współcześni artyści, jak i późniejsi badacze – także dlatego, że artysta próbował oddać liryczne nastroje, które nie do końca czuł; bardziej udane są sceny, na których pokazał postacie klucznika, Wojewody, Miecznika. Lepiej wychodziły mu więc sceny rodzajowe, panoramiczne, rodem z popularnych „żywych obrazów”³⁵, „wojenne, myśliwskie, sielskie i humorystyczne”³⁶. Kraszewski nazywał go wszak „tłumaczem XVII wieku” i zachwycał się, że jego szkice do Paska wyglądają, jakby sam żył w tych czasach³⁷. Ale zachwycali i jego, i innych także wykonane przez Zaleskiego subtelne ilustracje do poematów, powstałe pod wpływem nazareńczyków, co dowodzi braku jednostronności rysownika, a także konieczności odczuwania przez niego emocjonalnego związku z tekstami przeznaczonymi do ilustrowania. Tak czy inaczej wydaje się, że Zaleski otrzymał zlecenie od Żupańskiego na *Panią Twardowską* ze względu na swoje docenione wcześniej obrazy z życia szlachty. Wybór taki nie dziwi, gdy myślimy o nim jako o ilustratorze scen z *Konrada Wallenroda* czy *Grażyny*, ale zaskakuje przy *Pani Twardowskiej*, co świadczy o ówczesnym i o dzisiejszym odbiorze tej ballady.

***Pani Twardowska* w wydaniu luksusowym**

Balladę wydano nakładem Jana Konstantego Żupańskiego (1804–1883), poznańskiego księgarza i wydawcy pochodzącego ze spolonizowanej kupieckiej rodziny greckiej (o nazwisku Zupanos), osiadłej w Wielkopolsce w drugiej połowie XVIII wieku. Żupański znany był ze swego patriotyzmu, świetnej orientacji na rynku wydawniczym i z nowoczesnego podejścia do książki. Miał ambicje wspierania sprawy narodowej przez publikowanie czołowych dzieł polskiej literatury i nauki, zwłaszcza utworów narodowych w pięknych, ilustrowanych edycjach, przeszczepienia na grunt polski mody na tak zwane

³⁵ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 126.

³⁶ K. [J.I. Kraszewski], *Słowo o ilustracjach księgarni J.K. Żupańskiego w Poznaniu*, „Dziennik Poznański” 1869, nr 289, s. 2.

³⁷ J.I. Kraszewski, *Listy do Redakcji „Gazety Warszawskiej”*, „Gazeta Warszawska” 1851, nr 206, s. 6.

książki-podarunki (*gift-books*)³⁸. I to właśnie *Panią Twardowską* wybrał jako pierwsze dzieło do zilustrowania w cyklu czołowych dzieł narodowych w pięknych wydaniach, utwór wart edycji luksusowej; co dziś wydaje się zaskakujące.

Książkę wydano w dużym formacie albumowym (*quarto*) 26 x 33,5 cm w dwóch edycjach: tańszej, oprawionej w płótno, oraz droższej – w czerwona skórę z bogatymi złoceniami i wyklejkami z ręcznie barwionego papieru marmoryzowanego³⁹. Wewnątrz jedenaście stron tekstu przeplata pięć tablic z ilustracjami na welinie (włącznie z frontysem), wykonanych przez Łukomskiego techniką miedziorytu⁴⁰. Każda z pięciu wybranych przez artystę scen z utworu (na dole umieszczono do nich cytaty z ballady) znajduje się w ozdobnej, tworzącej rodzaj bordiury ramie, która stanowi dopełnienie sceny głównej, wprowadza elementy fabuły pominięte na głównej ilustracji, a niejednokrotnie antycypuje wydarzenia przyszłe i wprowadza dodatkowe informacje. Liczba ilustracji, podobnie jak format czy oprawa, zostały narzucone przez serię, ale już to, co się na nich znajduje, wiele mówi o balladzie Mickiewicza, o jej interpretacji przez Zaleskiego oraz o nim samym, a także prowokuje do pytań o utwór, jego odczytanie i wizualizację w kontekście epoki.

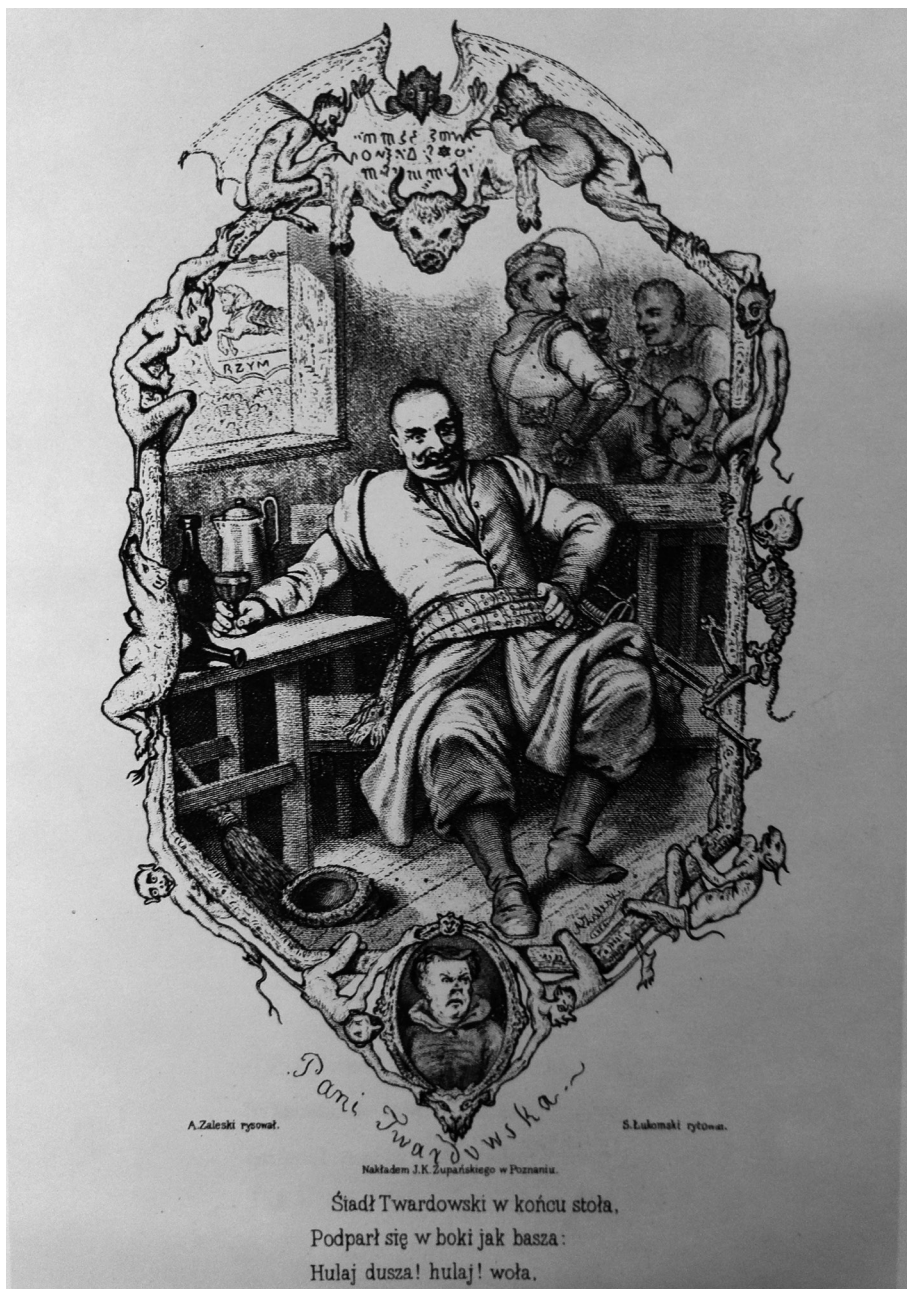
Akcja scen na dwóch pierwszych ilustracjach rozgrywa się w karczmie: frontysem prezentuje Twardowskiego, kolejna scena – pojawienie się diabła. Na trzeciej podczas realizowania życzeń czarownika przez Mefista przenosimy się gdzieś poza karczmę, aby w czwartej zobaczyć w kościele mizериę diabła moczącego się w święconej wodzie. Na ostatniej zaś ilustracji, już

³⁸ Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 125. Zob. też: S. Dippel, *O księgarzach, którzy przeminęli*, Wrocław 1976; M. Foć, M. Romanowska, *Jan Konstanty Żupański – życie i dzieło*, Poznań 1996. Wszystkie publikacje do 1867 roku – zob. *Katalog nakładowy i komisowy księgarzni J.K. Żupańskiego w Poznaniu*, ul. Nowa 7, Poznań 1867.

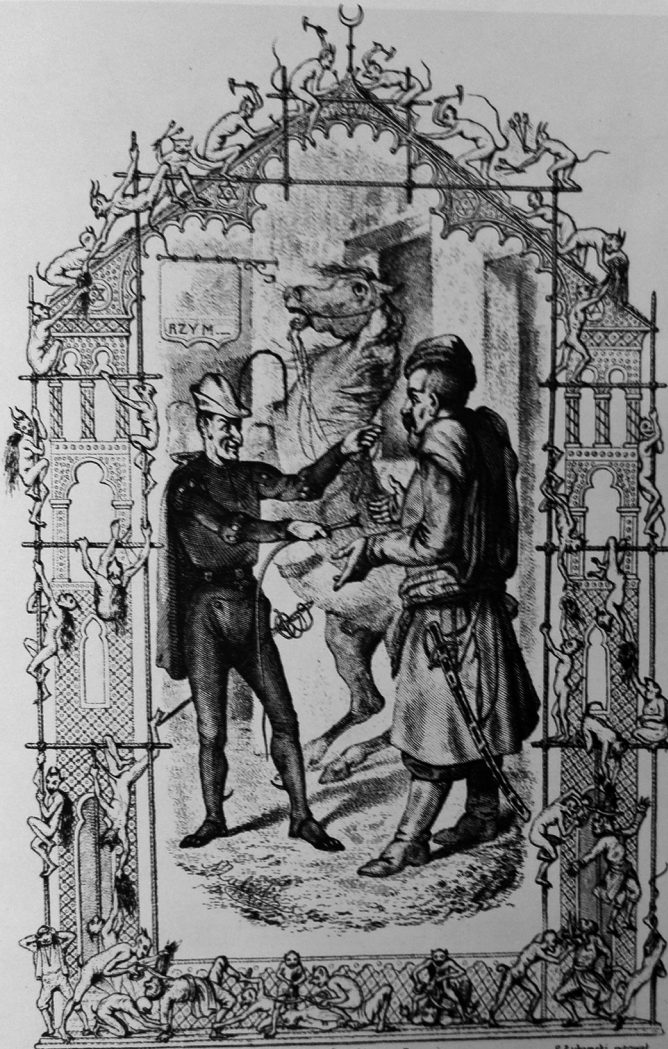
³⁹ *Pani Twardowska* w zwykłym wydaniu kosztowała 3 tal. 10 sgr., w płótnie 5 tal. 10 sgr. i w skórcie 6 tal. 10 sgr. W serii wydano tak również *Grażynę* – 6 tal., 8 tal., 9 tal., i *Konrada Wallenroda* – 10 tal., 12 tal. i 13 tal. Zob. *Katalog nakładowy...*, s. 16–17. W Prusach, w tym w zaborze pruskim w latach 1821–1873, walutą był talar (= 30 srebrnych groszy).

⁴⁰ Żupański wybierał cenione techniki metalowe, ale zlecał wykonanie tańszymi artystom poznańskim. Zdaniem Wiercińskiej daleko im było do sztycharzy paryskich (wykonali sztychy ilustracji Zaleskiego do poematów Norwida). Zaleski zaczął nawet uczyć się sztychowania, ale ostatecznie pozostał przy Łukomskim. Natomiast Kraszewski chwali talent i warsztat Łukomskiego. Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 129; K. [J.I. Kraszewski], *Słowo o ilustracjach księgarzni J.K. Żupańskiego w Poznaniu*, dz. cyt., s. 2.

„Z BRÓD ŻYDOWSKICH MA BYĆ STRZECHA...”



Ilustracje Antoniego Zaleskiego do ballady Adama Mickiewicza



A. Zaleski rysował

Nakładem J.K. Żupańskiego w Poznaniu.

S. Łubomski rytował

Mefistofil duchem skoczy,
Konia czyści, karmi, poi.
Potém bicz z piasku utoczy,
I już w gotowości stoi.

„Z BRÓD ŻYDOWSKICH MA BYĆ STRZECHA...”



A. Zaleski rysował.

Nakładem J. K. Zupańskiego w Poznaniu.

S. Łukomski rytował.

Jeszcze jedno, będzie kwita,
— Zaraz pięknie moc czartowska! —
Patrzaj, oto jest kobieta,
Moja żoneczka, Twardowska.

po tekście, przestrzeń jest zagadką: bohater z żoną i czmychającym czartem znajdują się w pracowni alchemicznej, ni to w karczmie, ni to w swoim domu, z dachem tworzącym szczyt Łysej Góry. Rysownik pokazuje sceny rozgrywające się w różnych miejscach, wyprowadza akcję poza karczmę, wychodząc poza proste odczytanie ballady i czytając między wierszami. Uważa, że budowanie gmachu z piasku „w pobliskim lasku” czy galopowanie na koniu nie mogą rozgrywać się w karczmie⁴¹. Logiczny wydaje mu się tu też brak święconej wody w ilości potrzebnej do kąpeli, odpowiednio przenosi więc akcję do kościoła. Ponadto uznaje, że wprawdzie nie wiadomo, gdzie Twardowski prezentuje diabłu żonę i skąd ten ucieka, jednak nie przypuszcza, aby Twardowska pojawiła się w karczmie, zaś łącząc różne przestrzenie, pragnie stworzyć odpowiednią scenerię do rozrachunków z diabłem⁴² oraz zwrócić przez nią uwagę na cechy bohaterów ballady.

Twardowski jako bohater ballady szlacheckiej

Mieczysław Porębski określa właściwy sztuce polskiej, głównie malarstwu, gatunek obecny w pierwszej połowie XIX wieku mianem „neosarmatyzmu”⁴³. Plastyczną realizację tego gatunku można zestawić z literacką gawędą szlachecką, a wśród cech wymienić historyzm, rodzajowość, realizm, koloryt lokalny, związek ze środowiskiem szlacheckim, kult patriotyczno-szlacheckiej przeszłości, sarmacką fizjonomię postaci itd.⁴⁴ Samo określenie i wiele z wymienionych cech można odnieść też do rysunków, grafiki z tych czasów, którą od malarstwa różni jednak to, że nawiązywała ona rzadziej do wielkich scen historycznych i rodów magnackich, a częściej do życia codziennego szlachty dworskiej, jej obyczajów i charakteru, zaś kompozycją przedstawianych scen rządziła barwna anegdota⁴⁵. Znaczący wpływ na te przedstawienia, popularne między latami 40. a 70. XIX wieku, wywarł biedermeier, chwalący idyllę i harmonię życia rodzinnego, który w Polsce zaznaczył się, z powodu słabości mieszczaństwa, właśnie wśród szlachty żyjącej w idealizowanym dworku szlacheckim, ostoi polskości⁴⁶. Neosarmatyzm można zauważyć tak-

⁴¹ Tymczasem Tramer zastanawia się, jak to wszystko mogło zdarzyć się w karczmie – M. Tramer, *Jeszcze jeden uśmiech „Pani Twardowskiej”, czyli o diable „nie z tej bajki”*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, red. H. Krukowska, J. Ławski, t. 1, Białystok 1999, s. 195–196.

⁴² Zob. M. Komza, dz. cyt., s. 97.

⁴³ M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961, s. 71 i n.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 74; J.T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 1, Wrocław-Kraków 1957, s. 341–344.

⁴⁵ Zob. J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 99–101.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 109.

że w stylistyce ilustracji Zaleskiego do *Pani Twardowskiej*, na których zresztą, jeszcze zanim zapoznamy się z tekstem ballady, poznajemy Sarmatę Twardowskiego.

Książkę otwiera frontysepis z fragmentem: „Twardowski siadł w końcu stoła, / Podparł się w boki jak basza: / Hulaj dusza! hulaj! woła”, a w centrum ilustracji rozparł się na ławie bohater w stroju szlacheckim, w konтусzu, safianowych butach, pasie słućkim, z wąsami, podgolonym karkiem i szablą u boku. Na rysunku Zaleskiego Twardowski jest jeszcze dobrze zbudowany, męski, bez nadmiernej tuszy, co zmieni się na przedstawieniach rysowników z późniejszych wieków, głównie XX, gdy pojawi się krytyka szlachty i jej wad, w tym obżarstwa i opilstwa⁴⁷. Tu ten świat postrzegany jest wciąż pozytywnie. Rysownik z Zubiszek rysuje to, co najlepiej potrafi, a więc sceny, jak się bawi szlachta, z fantazją, brawurą, „ledwie karczmy nie rozwałą”. W głębi izby szynkowej „jedzą, piją, lulki palą”, a na pierwszym planie Twardowski podparł się lewą ręką, prawą trzyma kielich, na stole walają się butelki, jego futrzany kołpak leży zaś pod stołem. W rozkiełznaniu fantazji szlacheckiej i czerpaniu z życia pomagają mu siły nadprzyrodzone i żona. Już scenę centralną i portret Twardowskiego otacza bowiem ramka, po której wspinają się diabliki oraz różne piekielne i fantastyczne istoty, na górze zaś rozpostarty jest cyrograf na byczej skórze przypominający wielkiego nietoperza. Ten umieszczony na frontysepisie portret Twardowskiego nie wpisuje się w klasyczne ujęcia malarstwa, choćby sarmacki portret reprezentacyjny, lecz służy charakterystyce bohatera i zapowiedzi przyszłych wydarzeń. Przywołanie na wstępie właśnie tego cytatu i umieszczenie w centrum – niejako wbrew tytułowi ballady – pana Twardowskiego w takim stroju i takiej scenerii, wskazuje zaś na temat, wymowę utworu i zamiar rysownika interpretującego balladę – uczynienie z legendarnego maga bohatera ballady szlacheckiej.

Postać Twardowskiego pojawiająca się w legendzie, obrosłej mnóstwem wątków i wariantów, jak również w literaturze, stała się dla badaczy przedmiotem dociekań o jego historyczności, pochodzeniu, mitografii, a dla twórców źródłem licznych inspiracji. Twardowski inspirował także autorów polskiego romantyzmu, zapewne pod wpływem toczących się na początku XIX wieku sporów na temat autentyczności czarownika oraz jego powiązań z Faustem. Wypowiadał się w tej kwestii również Joachim Lelewel, nic więc dziwnego, że mag z Podgórze pojawił się w utworach jego studentów, Tomasza Zana w balladzie *Twardowski* i Mickiewicza w balladach *Tukaj* i *Pani Twardowska*⁴⁸.

⁴⁷ Zob. M. Komza, dz. cyt., s. 97–98, 101.

⁴⁸ Później pisali o nim m.in. J.N. Kamiński, J. Korsak, E. Dembowski, G. Zieliński,

Pani Twardowska interpretowana jest najczęściej (co ma związek z odczytaniem w różnych kręgach czytelniczych, a także na różnym stopniu edukacji) jako: 1) przykład nawiązania przez poetę do historii maga z krakowskiej legendy, który zawarł pakt z diabłem, 2) jako polski odpowiednik znaczącej dla romantyzmu historii Fausta czy też, 3) zabawna gra z ludową opowieścią o babie, która przechytrzyła diabła⁴⁹. Wydawać by się więc mogło, że czarnoksiężnik wchodzi do ballady jako postać zakorzeniona w tradycji, z całym dobrodziejstwem wyobrażeń i kontekstów, z których poeta, tworząc własnego bohatera, wybiera tylko to, co go interesuje. Mickiewiczowski Twardowski jest żonaty i zawarł niegdyś pakt na Łysej Górze z Mefistofešem. Nie jest to bez wątpienia renesansowy lekarz nadworny i profesor Akademii Krakowskiej, brak mu zarówno chęci poznania tajemnic świata za wszelką cenę, jak i też religijności i uwielbienia dla Maryi, która pomogła podpisującemu cyrograf zamiast do piekła trafić na Księżyc. Próżno szukać u Mickiewicza wskazówek co do wyglądu Twardowskiego, jego wykształcenia i wiedzy, poeta kładzie natomiast nacisk na jego fantazję i poczucie humoru, przy czym nie sięga tu po popularną opowieść o potłuczeniu przez niego garnków żony na krakowskim rynku. W balladzie Twardowski pojawia się w karczmie Rzym, gdzie trwa zabawa w najlepsze, przyłącza się do biesiady, a jego charakter, fantazję i poczucie humoru potwierdzają sztuczki i żądania w stosunku do dręczonego diabła, którego w końcu oszukuje. Ilustracje Zaleskiego wnoszą do tekstu Mickiewicza dodatkowo ciekawe konteksty. Już pierwsze słowa ballady przywołane w cytacie pod frontysem odwołują się do swawoli szlacheckiej, podobnie ów turecki „basha”⁵⁰, nawiązujący do czasu wojen tureckich i wpływów kraju półksięzyca na kulturę i stroje Sarmatów, do tego lulka, czyli fajka turecka (od tureckiego *lule* – ‘fajka’), którą zresztą lubił palić też sam wieszcz⁵¹. Biesiadowanie, jedzenie, picie i palenie – co wielokrotnie badano w odniesieniu do *Pana Tadeusza* – jest cechą świata szlacheckiego, obojętne, czy ten wycinek życia mieszkańców dworku pojmiemy jako piękno staropolskiego obyczaju czy, jak określał to w *Raptularzu* Juliusz Słowacki, „wieprzowatości życia”⁵². Ten

A. Groza czy J.I. Kraszewski. Zob. M. Rozmysł, *Mistrz Twardowski w romantyzmie. Próba mitobiografii*, Lublin 2016, s. 31 i n.

⁴⁹ Zob. hasła *Pani Twardowska* i *Twardowski*, w: M. Piechota, J. Lyszczyna, *Słownik Mickiewiczowski*, Katowice 2000, s. 244, 335; *Postacie i motywy faustyczne...*

⁵⁰ Słowo często używane przez poetę w kontekście biesiadowania, sam mówi on tak o sobie, np. w listach z 1826 roku do A.E. Odyńca i T. Zana – A. Mickiewicz, *Listy. Część pierwsza 1815–1829*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 14, Warszawa 1998, s. 346, 356.

⁵¹ Zob. L. Libera, *Kawa i fajka wieszca*, w: tegoż, *Mickiewicz*, Zielona Góra 2015.

⁵² O interpretacjach – zob. M. Burzka-Janik, *Biesiada w Soplicowie jako część boskiego ładu istnienia*, „Bibliotekarz Podlaski” 2019, nr 1, s. 235 i n.

aspekt szlacheckiego życia pojawia się również w *Pani Twardowskiej*, co więcej – na interpretujących ją rysunkach Zaleskiego balladę tę wręcz rozpoczyna. I wreszcie w czternastej zwrotce diabeł po prostu łapie Twardowskiego za kontusz, nazywa „waszmość panem” i powołuje się na *nobile verbum*. Szlachcic zaś nie byłby szlachcicem, gdyby nie używał łaciny (także *dictum acerbum*) i nie szukał konceptu.

To przesunięcie Twardowskiego w czasy Polski sarmackiej przez poetę i przez rysownika interpretującego utwór, czerpiącego z atmosfery epoki, bez wątplenia miało związek z toczącymi się w pierwszej połowie XIX wieku sporami o pochodzenie Fausta, o relacje Twardowskiego z niemieckim prototypem⁵³, a wreszcie z dowodzeniem jego rodzimości i uznawania za polskiego Fausta. Przypisywano mu dla odróżnienia od Niemca cechy kojarzone z polskością, a więc z cenionym przez romantyków sarmatyzmem⁵⁴. Tworząc obraz czarownika, łączono go też z innymi bohaterami polskiej kultury, w tym kultury ludowej, jak na przykład z Sowizdrzałem. Temat ten poruszali w czasach młodości Mickiewicza Jerzy Samuel Bandtkie i Konstanty Majeranowski⁵⁵, a później choćby Wacław Maciejowski. Ten ostatni, dowodząc rodzimości i polskości Twardowskiego, podkreślał, że charakteryzuje go „bogobojność, dobro powszechne, figlarność”⁵⁶. Pod koniec wieku Józef Trietiaak wyliczał też „lekkomyślność, wesołość, hulaszczność, figlarność i bujną fantazję” Twardowskiego, podkreślając, że w największym stopniu Polakiem i szlachcicem okazuje się on w chwili, gdy diabeł powołuje się na *verbum nobile*, on zaś gotów „raczej iść do piekła, niż pozwolić, aby się ujma stała jego honorowi szlacheckiemu”⁵⁷. I on, i kolejni badacze, na przykład Jan Sas Zubrzycki czy Stanisław Zdziarski, w swoich wyobrażeniach polskiego i ludowego tragiczno-komicznego Twardowskiego brali za podstawę *Panią Twardowską* Mickiewicza⁵⁸ oraz wypowiedzi poety, który krytycznie podchodził do dzieła Goethego, uważając je za zbyt rozumowe, a przez to

⁵³ Zob. M. Turczyn, *Polski Faust w badaniach historycznoliterackich do 1939 roku*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, s. 145 i n.; M. Rozmysł, dz. cyt., s. 9–38.

⁵⁴ Zob. E. Dąbrowicz, *Faust – rozmowy polskie*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, s. 253–256.

⁵⁵ J.S. Bandtkie, *Historia drukarni krakowskich od zaprowadzenia druków do tego miasta aż do czasów naszych, wiadomością sztuki drukarskiej poprzedzona*, Kraków 1815, s. 496; K. Majeranowski, *O Twardowskim*, „Pszczółka Krakowska” 1821, t. 4, s. 55.

⁵⁶ W.A. Maciejowski, *Sowizdrzał i Twardowski*, „Biblioteka Warszawska” 1841, t. 3, s. 7.

⁵⁷ J. Trietiaak, *Młodość Mickiewicza (1798–1824). Życie i poezja*, t. 1, Petersburg 1898, s. 333.

⁵⁸ J. Sas Zubrzycki, *Mistrz Twardowski, białoksiężnik polski. Prawda z podań*, Ka-

obce. Jako z gruntu polskie postrzegał mentalność i religijność Twardowskiego, któremu – jak zwierzał się Odyńcowi po weimarskim przedstawieniu *Fausta* – chciał też poświęcić szlachecki poemat⁵⁹. Ten jednak nigdy nie powstał, a poeta napisał jedynie tę oto szlachecką balladę.

Obraz Twardowskiego jako szlachcica powraca na wszystkich ilustracjach Zaleskiego. Na drugiej stoi on przy tym samym stole, na którym dopiero co się rozpierał na frontyspisie, nieco zaskoczony pojawieniem się diabła. Dolna część ramki prezentuje zwierzęta kojarzące się z ciemnymi siłami (sowa, kot i ropucha), sugerując demoniczność postaci wychodzącej z kielicha i jednocześnie antycypując przyszłe wydarzenia. Nad Twardowskim zaś znajdują się postaci z ballady⁶⁰ biorące udział w wydarzeniach poprzedzających główną scenę: żołnierz zamieniony w zającą, adwokat w kundla wylizującego rondel i szewc z trzema rurkami na wódkę w głowie. Są oni nie tylko przykładami jego szlacheckiej fantazji i płatania figli za pomocą sił piekielnych⁶¹, ale też traktowania z wyższością przedstawicieli niższych stanów. Zabawne kary „szlachciury-sztukmistrza”⁶² spadają na przedstawicieli poszczególnych grup adekwatnie do przypisywanych im cech: żołnierz to tchórz, adwokat ize jak pies, a szewc to oczywiście pijak. Pierwotnie ukaranym za pijaństwo miał być ksiądz⁶³, co może świadczyć zarówno o autocenzurze Mickiewicza, jak i o usunięciu duchownego z kręgu żartów ze względu na katolicyzm Sarmaty.

Malowany koń i żydowska broda

Kolejne cechy szlacheckie Twardowskiego wydobywa trzecia ilustracja pokazująca jego życzenia w ramach tak zwanych prób z diabłem⁶⁴. Nie są to

towice 1929, s. 228–245; S. Zdziarski, *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, Warszawa 1901, s. 68–69. Zob. też: M. Turczyn, dz. cyt., s. 152–154.

⁵⁹ Zob. J. Brzozowski, *Notatki do historii Mickiewiczowskich diabłów i Szatana*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, s. 183–185.

⁶⁰ Nie są to, jak błędnie stwierdza Małgorzata Komza, „maszkarony [...] przypominające wystrój średniowiecznych katedr” – M. Komza, dz. cyt., s. 97.

⁶¹ Zob. J. Trietiak, dz. cyt.

⁶² M. Tramer, dz. cyt., s. 194.

⁶³ Ballada z powodu tej sceny bywa odczytywana jako satyra obyczajowo-społeczna – zob. W. Kubacki, *Wątpliwy awans szewca. O balladzie Mickiewicza „Pani Twardowska”*, w: *Adam Mickiewicz. Materiały Śląskiej Sesji Mickiewiczowskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Katowice, 10–11 kwietnia 1956*, Katowice 1958, s. 212–254.

⁶⁴ Należy odróżnić życzenia Twardowskiego, dla których podpisuje on cyrograf, od prób, kiedy diabeł chce go wyegzekwować. Zob. J. Krzyżanowski, *Polska baj-*

bowiem, jak w różnych wersjach legendy, tworzenie Pustyni Błędowskiej, Maczugi Herkulesa czy kopalni srebra w Wieliczce. Szlachcic chce tu po prostu konia, do niego bicz i miejsce, gdzie mógłby zwierzę nakarmić, a samemu odpocząć⁶⁵. Koń galopujący na szyldzie na dwu początkowych ilustracjach (widoczny w oknie karczmy), na trzeciej już żywy pojawia się w centrum rysunku, znarowiony, trzymany przez diabła, który drugą ręką podaje Twardowskiemu ukręcony dla poskromienia wierzchowca bicz z piasku (element znany z paktów diabelskich⁶⁶). Szlachcic, aby być panem pełną gębą, włożył nawet na głowę – dotąd w scenach pijaństwa leżący na podłodze – kołpak.

Zaleski ujmuje na jednym obrazku realizację wszystkich prób: gotowego konia, zrobiony bicz, a także powstający na naszych oczach budynek na popas. I to ów budynek, tworzący ramę dla sceny centralnej, przyciąga wzrok czytelnika detalami rysunku i skłania do interpretacji. Rysownik niezwykle plastycznie pokazuje bowiem, że w swoich wymaganiach Mickiewiczowski Twardowski nie tylko tradycyjnie żąda od Mefista niemożliwego, budynku „pod szczyt Krępaku” czy użycia ziarenek orzecha i makowych nasion, ale w dręczeniu diabła i fantazjach posuwa się też do okrucieństwa względem Żydów. Skrupulatnie i z detalami odmalowuje tu kontrowersyjny wers ballady: „Z bród żydowskich ma być strzecha”. Na ilustracji Zaleskiego, w nawiązaniu do treści ballady i do zakorzenionych wyobrażeń, to, co żydowskie i muzułmańskie⁶⁷, łączy się z tym, co diabelskie. Po gmachu w stylu mauretańskim wspinają się w stronę strzechy diabliki, przenosząc brody, siłą wrywane Żydom umieszczonym na dole strony. Żydzi zostają tu potraktowani w typowy sposób, z niechęcią, jako obcy, których można wykorzystywać i poniżać, a także niewybrednie z nich żartować⁶⁸. Obecność Żydów w opisywanej scenie może wynikać również z osadzenia akcji w karczmie, prowadzonej wszak najczęściej przez starozakonnych, jak i kolejnego, zako-

ka ludowa w układzie systematycznym, t. 2, Wrocław 1963, s. 228-230. Też: M. Rozmysł, dz. cyt., s. 83-107, 163-168.

⁶⁵ O życzeniach w wątku T 651 *Diabeł parobkiem* – zob. J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 201. Badacze nie są zgodni co do źródła wątku ożywionego malowidła konia, wspominają o motywie kobyły Twardowskiego w *Nieobiecany kasku* Jana Andrzeja Morsztyna, łączą maga z funkcją koniuszego lub podkoniuszego czy wskazują na inspirację utworem Zana. Zob. M. Rozmysł, dz. cyt., s. 137-138.

⁶⁶ Zob. J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 24.

⁶⁷ Zob. M. Bobako, *Żyd i Arab/muzułmanin w europejskich geometriach tożsamości i różnicy*, „Teksty Drugie” 2017, nr 2, s. 257-288.

⁶⁸ Zob. P. Grochowski, *Żyd*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, red. nauk. V. Wróblewska, <https://bajka.umk.pl/sloownik/lista-hasel/haslo/?id=213> [dostęp: 2022-03-17].

rzenionego w powszechnej świadomości od średniowiecza schematu, czyli kojarzenia Żyda z diabłem. Uważano, że odrzucający nauki Kościoła dostają się pod panowanie szatana, przypisywano starozakonnym praktykowanie czarnej magii (przez niezrozumiałe pismo i rytuały oraz Kabałę)⁶⁹ oraz ukrywanie w długich czarnych brodach diabła czy wręcz utożsamiano ich z diabłem. To ostatnie powraca też i w kolejnej balladzie Mickiewicza, *Tukaju*, gdzie cyrograf jest „dan w Erebie, w szabas rano”, co świadczy o tym, że poecie znane były te ludowe przekonania⁷⁰.

Wspomniane w *Pani Twardowskiej*, a szczegółowo odmalowane przez Zaleskiego, wrywanie im bród – symbolu obcości⁷¹, żydostwa, a nawet diabelstwa – było częstą karą stosowaną przez różnych oprawców na przestrzeni wieków⁷². Co ciekawe, scena ta w *Pani Twardowskiej* – w interpretacjach dyskretnie przemilczana⁷³ i w swej XIX-wiecznej wizualizacji zaskakująca i gorsząca dzisiejszego czytelnika – przynależy w balladzie do repertuaru elementów humorystycznych. Tak zapewne widział ją Mickiewicz⁷⁴, tak też odbierali ją współcześni. Dlatego Zaleski odmalowuje wszystkie detale tej sceny, a Kraszewski uważa ją za jedną z najzabawniejszych w zilustrowanej balladzie, relacjonując:

Trudno się wstrzymać od śmiechu na widok trzeciej ilustracji. Twardowski zażądał, aby mu bies wybudował gmach, którego strzecha miała być z samych bród żydowskich. Dalejże tedy biesy łapać żydów i użynać im brody. Trzymają ich tedy za ręce i nogi, a nożyce w robocie aż miło. Jeden żyd rzewnie płacze nad utratą

⁶⁹ Zob. K. Zalewska-Lorkiewicz, *Księżę ciemności. O średniowiecznych wyobrażeniach szatana*, Warszawa 1996, s. 49–59; A. Cała, *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005, s. 14, 100–106.

⁷⁰ Zob. A. Fabianowski, *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami*, Warszawa 2018, s. 26.

⁷¹ W XVIII wieku broda była w Polsce rzadkością, wskazywała na obcość, Sarmaci nie nosili brody, a jedynie wąsy. Zob. Z. Kuchowicz, *Obyczaje staropolskie XVIII–XIX wieku*, Łódź 1975, s. 244–245.

⁷² Zob. J. Tokarska-Bakir, *Żydzi u Kolberga*, w: tejże, *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Sejny 2004, s. 59–72.

⁷³ Np. w materiałach dydaktycznych to „wybudowanie w krótkim czasie wymyślnego domu”. Zob. <https://naukoweabc.pl/sciaga/21669/plan-ramowy-pana-twardowskiego> czy <https://opracowania.pl/opracowania/jezyk-polski/pani-twardowska-a-mickiewicz,oid,309> [dostęp: 2022-02-23].

⁷⁴ W obszernym studium Fabianowski pominął takie wątki, a cytowanemu fragmentowi poświęcił jedno zdanie. Zob. A. Fabianowski, dz. cyt., s. 26. Tymczasem ballady pokazują, że postawa poety jest niejednorodna, a młodzieńcza twórczość powstała w miasteczku na wschodnich rubieżach, odbiega w kwestii przedstawienia Żydów od twórczości późniejszej.

pięknej brody – drugiemu gorzej, gdyż jeden czart trzyma go za brodę w powietrzu, a drugi tnie nożycami, a skoro obetnie, tak żyd spadnie na ziemię i gotów się jeszcze nieborak potłuc.⁷⁵

Mefisto i świat nadprzyrodzony

Na podstawie ballady nie wiadomo, co Twardowski chciał otrzymać od diabła za duszę. Z pewnością nie była to wiedza i poznanie, raczej także nie wieczna młodość czy nieśmiertelność (jak w *Tukaju*) ani też wielkie uczucie, w utworze nie ma również mowy o majątku bądź innych doczesnych dobrach. Wydaje się – a wrażenie to wzmacniają ilustracje – że podczas tych dwóch lat chodzi o szlacheckie fantazje, w których realizacji ma pomóc piekło. Przywołane na początku ballady „hulanki” kojarzą się z powiedzeniem „hulaj dusza, piekła nie ma!”, a jednak piekło cały czas – jak widać to na frontyspisie – czyha.

Poeta w utworze używa czterech różnych określeń na jego wysłanników. Życzenia szlachcica miały spełniać przedchrześcijańskie demony zła, biesy (od prasł. *běsb*; lit. *baisùs* – ‘straszny’). Z kolei Mefista określa pochodzącym z greckiego, właściwym chrześcijaństwu pojęciem „diabeł”⁷⁶, słowiańskim „czart” i ludowym „kusy”. To ostatnie odnosi się zarówno do wzrostu, jak i kalectwa diabła (łac. *curtius*, niem. *kurz*), kulejącego z powodu specyficznej i krótszej nogi; podobna bywa etymologia „czarta” (też nawiązanie do czerni czy czarów)⁷⁷. Zaleski odróżnia wizualnie Mefista, księcia piekieł (być może wspomnianego na końcu ballady Belzebuba) i zwyczajne biesy, chude, nagie i rogate demony o długich ogonach, które wspinają się na frontyspisie po drewnianej ramce w otoczeniu fantastycznych stworów.

To Mefisto zawierał pakt z panem Twardowskim, ale – jak przypomina – „Cyrograf / na byczej skórze / Podpisałeś ty, i bisy”; ów cyrograf, wciąż jeszcze z głową byka pojawia się na górze frontyspisu, trzymany przez jednego z diabłów i rozpostarty na kształt skrzydeł nietoperza. Na rysunku Zaleskiego spisują go gęsim piórem dwaj wysłannicy piekła: nagi i chudy bies oraz książę piekielny, w bogatym stroju i peruce. Zaleski nie ma więc wątpliwości, czy „bisy” go podpisały i czy po tym słowie w balladzie ma być kropka⁷⁸. Tekst cyrografu ujęty jest w trzech liniijkach, przy czym górna i dolna pisa-

⁷⁵ K. [J.I. Kraszewski], *Słowno o ilustracjach księgarni J.K. Żupańskiego w Poznaniu*, dz. cyt., s. 2-3.

⁷⁶ Określenie *diablos* pojawia się dopiero w Nowym Testamencie – zob. K. Zaleska-Lorkiewicz, dz. cyt., s. 17.

⁷⁷ Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1982, s. 81.

⁷⁸ O odczytaniu tego wersu – zob. M. Szymański, *Kto podpisał cyrograf?*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 145-147.

ne są od lewej do prawej po polsku (choć gotykiem, zapewne przez nawiązanie do niemieckości diabłów), a środkowa od prawej do lewej, w nawiązaniu do łączonej z piekłem kultury żydowskiej; znajdują się tu greckie i hebrajskie litery oraz znaki kabalistyczne i alchemiczne. Tekst cyrografu jest trudny do odczytania, w górnej linii wydaje się, że pierwszy wyraz to końcówka wyrazu „waszmość”, a drugi (rozpoczęty) odnosi się do treści kontraktu. Środkowa linia z kolei nie zawiera treści, wybrane litery oraz znaki mają po prostu imitować magiczny napis i odnosić się do skojarzeń z językiem piekieł. W ostatniej linii znajduje się zaś zapisany gotykiem wyraz „mammon”, co może być albo podpisem jednego z diabłów⁷⁹, albo wskazówką rysownika co do przedmiotu cyrografu – pieniędzy i dóbr doczesnych.

W obu balladach Mickiewicza z wątkiem paktu z diabłem, ów – za *Faustem*, mimo niechęci wieszca do przesłania tego dramatu – nosi imię Mefistofelesa⁸⁰. W *Tukaju* diabelski poseł wychodzi z „B” w słowie „będzie” w cyrografie i wygląda dość stereotypowo, z orlim nosem, kozią bródką, nogami końską i kurzą oraz ogromnymi skrzydłami⁸¹. W *Pani Twardowskiej* ma „nos jak haczyk, kurzą nogę”, a na dodatek „krogulcze paznokcie”. Także tu jest on posłańcem, wyłania się z innego wymiaru, co podkreśla jego funkcję mediacyjną. Wychodzi z kieliszka wódki, co można odczytać jako nawiązanie do ludowego pojmowania piekielnego pochodzenia alkoholu⁸², powiązanie jak najbardziej logiczne⁸³; choć szlachta raczej pijała wino. Nie jest to prosty diabeł, grzecznie kłania się gościom, a Twardowskiego nazywa bratem. Ta wskazówka o jego szlachectwie kłóci się nieco z tym, że to stereotypowo „istny Niemiec”, reprezentujący upowszechniony w czasach rozbiorowych typ cudzoziemski, niemieckie mieszczaństwo⁸⁴. Jako Niemiec jednak i nawiązu-

⁷⁹ Niekiedy Mammon to inne imię Belzebuba (wspomnianego w balladzie). W wierzeniach ludowych nazywano tak też diabła, zwanego Strala albo Srala, ubranego z niemiecka, który przybiera inne postaci, np. psa. Zob. O. Kolberg, *Lud*, cz. 3, Kraków 1874, s. 40–41. Ciekawe konotacje wnosi tu więc Mefisto Goethego, zmieniający się w czarnego pudła.

⁸⁰ Imię to jest obecne w legendzie od początku.

⁸¹ O zapożyczeniach literackich w tych przedstawieniach – zob. K. Poklewska, *Diabły we wczesnej twórczości Mickiewicza*, w: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszewski, Wrocław 1993, s. 55–61.

⁸² O stworzeniu wódki przez diabła zob. R. Sitniewska, *Alkohol*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=24> [dostęp: 2022-03-17].

⁸³ Wyjaśnienia tego faktu bywają różne, włącznie z widzeniem diabła w delirium pijackim – zob. M. Tramer, dz. cyt., s. 196.

⁸⁴ Zob. L.J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 184. Zob. też

je do *Fausta*, i kontrastuje z rodzimym, sarmackim Twardowskim. W balladzie to diabeł niepozorny, „sztuczka kusa”; Mickiewicz świetnie gra tu dwuznacznym określeniem, które dalej powraca w wyrażeniu „kusa rada”, odnosząc go zarówno do wzrostu, jak i do określenia diabła. Mefisto rośnie na dwa łokcie (w zaborze rosyjskim od 1819 roku łokieć według miar nowopolskich wynosił 0,576 m, a łokieć litewski w latach 1764–1818 był równy 0,65 m)⁸⁵, a więc ma zaledwie około 115 lub 130 cm; na ilustracjach jest jednak tylko nieznacznie niższy od Twardowskiego.

Mickiewicz po urośnięciu Mefista nie poświęca już jego wyglądowi ani słowa, natomiast Zaleski pokazuje diabła aż na czterech ilustracjach, proponując własną wizję. Ze szklanego kieliszka⁸⁶ wylania się diablik z długimi rogami kozła jak z sabatu czarownic, a na kolejnych rysunkach to niższy o głowę od Twardowskiego, czarno ubrany szczupły mężczyzna o groźnym spojrzeniu. Co ciekawe, w edycji Żupańskiego nie jest to stereotypowy diabeł Niemiec, nie ma na sobie peruki z trójkątnym kapeluszem, harcapa, spodni culottów z białymi pończochami, białej koszuli z falbankami, marynarki typu szustokor z frakowym ogonem, kamizelki czy czarnych pantofelków z klamerką. Zaleski obcość interpretuje zupełnie inaczej. Jego Mefisto ma czarny, obcisły strój z bufkami i peleryną, nieco włoski, trójrożny kapelusz myśliwski z piórkiem, zapewne czarnego koguta⁸⁷, a u boku rapier⁸⁸. Rysownik sięga więc nie do polskich wyobrażeń Niemca, ale do niemieckich przedstawień diabła jako myśliwego⁸⁹, w obcym stroju (często włoskim). Widoczne są u niego inspiracje przedstawieniem Mefista u niemieckich rysowników ilustrujących *Fausta*, choćby na miedziorytach Johanna Heinricha Ramberga, zamieszczonych w „*Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1828*”, *Paktu Fausta z Mefistem* Juliusa Nislego (około 1840) czy Moritza Retzscha *Faust i Mefistofeles* (1834); być może także jakimś widzianym przez rysownika spekta-

E. Wilczyńska, *Niemiec*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, <https://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=126> [dostęp: 2022-03-17].

⁸⁵ *Polska Administracja Miar. Vademecum*, Warszawa 2015, s. 117.

⁸⁶ Szklane kieliszki do wódki pojawiły się pod koniec XVIII wieku, ale na dworach, nie w karczmach. Tam ciągle pito z cynowej czarki (ubodzy pili z drewnianego czy glinianego kubka), lecz na pewno nie ze szkła o kunsztownym cięciu, jak pokazuje to Zaleski. Zob. Z. Kuchowicz, dz. cyt., s. 28, 31, 61.

⁸⁷ Zob. J. Gajek, *Kogut w wierzeniach ludowych*, Lwów 1934, s. 121–122. Pióro takie ma moc przywoływania diabła.

⁸⁸ Broń noszona w Polsce przez cudzoziemców, obce wojska i mieszczan; również oręż w honorowych pojedynkach. Zob. „*Almanach Historyczny*”, <https://almanach.historyczny.org/wiki/Rapier> [dostęp: 2022-03-03].

⁸⁹ Zob. H.R. Brittnacher, *Satanismus*, w: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Hrsg. H.R. Brittnacher, M. May, Stuttgart 2013, s. 475–482.

klem teatralnym, o czym może świadczyć uproszczony, jakby na użytek sceny, strój diabła.

Na czwartej ilustracji elegancki, sprytny i posiadający wszelkie moce diabeł – za balladą i zgodnie ze schematem – jest tylko biedakiem, który „skapał się po szyję”. Rysownik ukazuje nieszczęśnika pozbawionego czapki i z malutkimi różkami w kropielnicy w przedsionku kościoła. Dla wzmocnienia opowieści o pokonaniu diabła w górnej części ramy, wycinka architektury sakralnej, umieszcza świętych, którzy też się z nim mierzyli: po lewej przebijającego diabła ognistym mieczem św. Michała Archanioła, pogromcę Lucyfera, dowódcę hufców niebieskich i obrońcę chrześcijan przed pokusami złego, po prawej zaś przebijającego włócznią smoka patrona rycerzy – św. Jerzego. Scena z wodą święconą, żartobliwa, interpretowana jako przykład oszukania diabła, rodem z ludowych opowieści, na ilustracji Zaleskiego otrzymuje kontekst religijny. Religijność, tak istotna dla polskiej szlachty, podkreślana w legendach o panu Twardowskim, a przemilczana przez Mickiewicza, pojawia się za sprawą rysownika. Twardowski nie jest tu już tylko spryciarzem, który wykapał diabła w święconej wodzie, ale kolejnym rycerzem pokonującym złego. I ten najpierw dobroduszny pijanica z czapką na podłodze, potem butny Sarmata w przekrzywionej czapce panujący nad diabłem i diabelskim koniem, teraz pokornie stoi w domu Bożym ze zdjętą czapką. Jedynie jego mroczne spojrzenie zapowiada jeszcze inne konteksty.

Magia, alchemia i pani Twardowska

W balladzie brak jakichkolwiek wskazówek na temat magicznych umiejętności Twardowskiego. Jak słusznie zauważają badacze, popisy z karczmą, to raczej sztuczki niż pokaz czarnej magii⁹⁰, a chęć udania się na rok do piekła jest częścią podstępu, nie deklaracją mocy. Tę część biografii dodaje natomiast do opowieści Zaleski. Już w scenie kąpeli diabła czy Twardowskiego mogą sugerować siłę i potęgę, z którą lepiej się nie mierzyć; widać tu podobieństwo do przedstawienia Kostrzewskiego. Ostatnia scena ballady zostaje zaś przeniesiona do pracowni alchemicznej. Widoczne są wyraźne inspiracje przedstawieniami pracowni Fausta na rycinach z pierwszej połowy XIX wieku, choćby sceną *Mistrz i uczeń* Gustava Nehrlicha (około 1831), gdzie także, jak w *Pani Twardowskiej*, pojawia się prócz ksiąg i butli z eliksirami wiszący u sufitu krokodyl i czaszka na półce. Zaleski na ścianach umieszcza również napisy wskazujące na alchemiczną wiedzę maga, które i tu nie tworzą konkretnego przekazu, lecz wprowadzają atmosferę tajemniczości. Są wśród

⁹⁰ Zob. M. Tramer, dz. cyt., s. 194. Tu także zob. opinie poprzedników.

nich symbole planet, na przykład Merkurego (też rtęć), symbol alchemii, krzyż zamętu, pentagram, klucz Salomona i inne odnoszące się do władania siłami ziemskimi i piekielnymi. Wisi tu także przybita siedmioma gwoździami podkowa końcami w dół, umieszczana w domach – co ciekawe w tym kontekście – dla ochrony przed złymi mocami i czarami⁹¹.

Centralna scena ostatniej ilustracji to prezentacja pani Twardowskiej, tytułowej bohaterki. Badacze łączą jej obecność w balladzie ze znanym wątkiem Belfagora (T 1164), realizowanym w literaturze i opowieściach ludowych zarówno w motywie „diabeł i zła żona” (T 1170)⁹², jak i o babie, która przechytrzyła czarta. W legendzie o panu Twardowskim jego żona pojawia się w opowieści o poślubieniu przez zakochanego panny Agnieszki dzięki odgadnięciu zagadki o pszczole, a także w tej o żartach Twardowskiego płatanych żonie, której potłukł on garnki sprzedawane na krakowskim rynku; zresztą reminiscencja z *Dworzanina*. W legendzie Twardowska jest krakowską mieszczką, to kapryśnicą, to sekutnicą, to ofiarą złośliwych psot męża-maga. Mickiewicz w balladzie nie podaje natomiast ani jednej cechy jej wyglądu i charakteru, każąc się domyślać powodu przestרחu diabła. To, o czym poeta milczy, musi dopowiedzieć i pokazać rysownik. Zaleski, podobnie jak Mickiewicz, umieszcza Twardowską na początku i końcu książki, zaczyna od jej portretu i straszeniem nią zamyka utwór. Jest ona na ilustracjach kobietą w średnim wieku i przy kości, niezbyt urodziwą szlachcianką z dworku, gospodynią w skromnej sukni z podniesionym kołnierzem, w fartuchu skrywającym pęk kluczy. Strach Mefista przed spędzeniem z nią roku można uzasadniać klasycznym motywem brzydkiej i starej żony sekutnicy. Zaleski jednak dodaje jeszcze coś od siebie: robi z niej czarownicę. Diabeł nie tylko ucieka przed nią, gdy ta goni go z miotłą (co widać na dolnej scenie), ale i gdy leci za nim na – wspomnianą przez poetę jako miejsce zawarcia cyrografu – Łysą Górę. Górna część ramki otaczającej scenę centralną staje się dachem, a przez kominy wylatują czarownica Twardowska i skrzydlaty już Mefistofeles, aby dołączyć do wiedzów wirujących w sabatowym tańcu. Zaleski nie tylko uzasadnia żartobliwie – jak w ludowych opowieściach – ucieczkę Mefista strachem przed babą, ale dopowiada też własne zakończenie. Odwraca stereotyp czarownicy jako wykonawczynie woli szatana⁹³ i pokazuje Twardowską, jako tę, której boi się piekło, nie jednak ze względu na wiek

⁹¹ Wynik wierzenia, że żelazo odgania złe duchy, pochodzi z legendy o św. Dunstanie, kowalu, który przechytrzył diabła.

⁹² Zob. M. Rozmysł, dz. cyt., s. 110–111.

⁹³ Zob. J. Ługowska, *W świecie ludowych opowiadań: teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1993, s. 164.

czy urodę, ale na moce, które sprawiają, że biesy (otaczające na frontyście jej portret) zapewne służą i jej, tak jak mężowi.

Taniec nad Łysą Górą, sabat, w którym uczestniczy Twardowska, pokazuje w sumie zwycięstwo Twardowskiego inaczej niż można by wnioskować z samej ballady. Ta zaś w pierwszej edycji ilustrowanej nie tylko zabawna bajka o wyłganiu się sprytnego szlachcica z paktu dzięki żonie sekutnicy czy historia szlachecka naszkicowana przez rysownika szlachty, ale i opowieść, w której ważną rolę odgrywa magia. Twardowski i Twardowska to czarownik i czarownica⁹⁴, polska, szlachecka para, która wchodzi w kon-szachty z piekłem i potrafi sobie radzić z diabłami i biesami, wynosząc z tego korzyści i jednocześnie dobrze się bawiąc. Przesłanie to podkreślają dwa przedmioty przewijające się przez cały cykl ilustracji – szlachecki kołpak i miotła.

* * *

Zaleski w cyklu ilustracji łączy narracyjne sceny centralne z ramą streszczającą wydarzenia minione, antycypującą przyszłe i wprowadzającą elementy o znaczeniu symbolicznym, dzięki czemu tworzy coś na kształt ru-chomej opowieści, przedstawiając własną interpretację ballady Mickiewicza i, jak uważa Kraszewski, „wybornie objaśniając treść poematu”⁹⁵. Jego edycja jest osadzona we współczesnej mu epoce, w jej rozumieniu życia szlachty, charakteru czarownika z polskich legend, a także sarmatyzmu, fantazji, religijności czy komizmu, ze wszystkimi konotacjami. Rysownik sięga też do ówczesnych wyobrażeń szlachcica Twardowskiego, pani Twardowskiej czy Mefista, wzorując się między innymi na znanych grafikach z przedstawieniem *Fausta*, dzięki czemu podkreśla dialog obu utworów. Rysunki z połowy XIX wieku wydobywają i podkreślają to, co umyka w lekturze powszechnie znanego, przez co niejednokrotnie czytanego schematycznie i na sposób szkolny, tekstu Mickiewicza. Pokazują walory *Pani Twardowskiej*, wskutek których stała się ona jedną z najpopularniejszych ballad poety, ale też plastycznie (przez wizualną interpretację) wskazują na ówczesne i terażniejsze różnice w odczytaniu i odbiorze wielu scen, jak choćby wątku bród żydowskich. Porównanie ilustracji tej edycji z późniejszymi, między innymi Janusza Stannego, Antoniego Boratyńskiego czy Marianny Szytmy, odkry-

⁹⁴ Według wierzeń dusze zaprzędawali najczęściej uczeni czarownicy oraz czarownice – zob. K. Zalewska-Lorkiewicz, dz. cyt., s. 54.

⁹⁵ K. [J.I. Kraszewski], *Słowo o ilustracjach księgarńi J.K. Żupańskiego w Poznaniu*, dz. cyt., s. 1.

wa romantyczne odczytanie tej ballady oraz podkreśla to, że każda epoka interpretuje ją na swój sposób.



Elżbieta Zarych (Jagiellonian University in Kraków)
ORCID: 0000-0002-4796-4419, e-mail: elzbieta.zarych@uj.edu.pl

“OUT OF JEWS’ BEARDS MAKE THE THATCHING”. AROUND THE
FIRST ILLUSTRATED EDITION OF “TWARDOWSKI’S WIFE” BY
ADAM MICKIEWICZ WITH ENGRAVINGS BY ANTONI ZALESKI

ABSTRACT

The subject of this article is the first illustrated edition of “Twardowski’s Wife” by Adam Mickiewicz with illustrations by Antoni Zaleski (drawings 1856, edition 1863), also the first illustrated edition of the series “Ballads and Romances”. Published at a time when this work was not perceived as reading for children or just a funny fairy tale about deceiving the devil, but as a text worth starting Jan Konstanty Żupański’s series, presenting great national works in beautiful editions. A comparative look at the relationship between word and image shows the interpretation and reception of Mickiewicz’s ballad at the end of Romanticism, revealing content that today’s reader often overlooks. The edition with Zaleski’s illustrations is set in the epoch, the life of the nobility, beliefs and superstitions, legends about Twardowski and Faust, discussions about them in Poland at the beginning of the 19th century, as well as the then understanding of Sarmatism, fantasy, religiousness, folklore and comedy. The artist is also inspired by famous graphics for *Faust* by J.W. Goethe, thanks to which he emphasizes the dialogue of both works. Illustrations from the mid-nineteenth century show this ballad in a different light and indicate the differences in the interpretation and reception of many scenes then and now, such as the theme of the Jewish bears in the title.

KEY WORDS

Adam Mickiewicz, Antoni Zaleski, *Twardowski’s Wife*, *Ballads and romances*, illustrations

